

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

JULIANA SAEMI MURAKAMI

FONTES DE INSPIRAÇÃO PARA UMA PROPOSTA COMPOSICIONAL E INTER-
PRETATIVA EM TORNO DO *WADAIKO* E DA *SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA*

CURITIBA

2021

JULIANA SAEMI MURAKAMI

FONTES DE INSPIRAÇÃO PARA UMA PROPOSTA COMPOSICIONAL E INTER-
PRETATIVA EM TORNO DO *WADAIKO* E DA *SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Isaac Felix Chueke

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Murakami, Juliana Saemi
Fontes de inspiração para uma proposta composicional e interpretativa em torno do Wadaiko e da Sagração da Primavera / Juliana Saemi Murakami. -- Curitiba-PR, 2021.
109 f.: il.

Orientador: Isaac Felix Chueke.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2021.

1. Composição. 2. Performance. 3. Taiko. 4. Taiko e Orquestra. 5. Sagração da Primavera. I - Chueke, Isaac Felix (orient). II - Título.

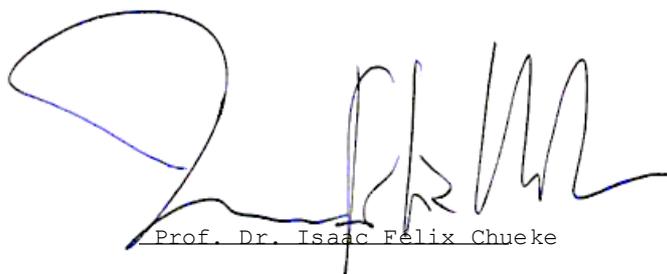
TERMO DE APROVAÇÃO

JULIANA SAEMI MURAKAMI

FONTES DE INSPIRAÇÃO PARA UMA PROPOSTA COMPOSICIONAL E INTERPRETATIVA EM TORNO DO *WAIDAKO* E DA *SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA*

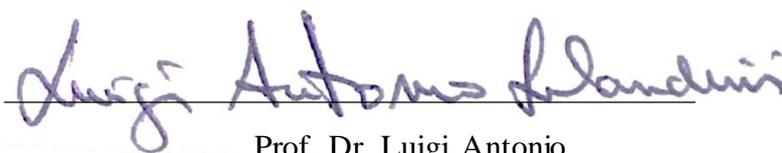
Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



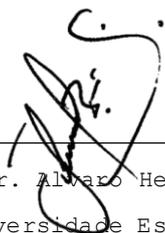
Prof. Dr. Isaac Felix Chueke

Universidade Estadual



Prof. Dr. Luigi Antonio

Universidade do Estado de Santa
Catarina



Prof. Dr. Alvaro Henrique
Borges Universidade Estadual do
Paraná

Curitiba, 24 de novembro de
2022

Em homenagem às vítimas levadas pelo Covid-19 e por demais causas, que preenchiam seus dias e marcos importantes de suas vidas com música, independente de seus gostos estilísticos e estéticos. Que a música possa mais uma vez iluminar e confortá-los onde estiverem. Eis a universalidade, a transcendência e o poder da música.

AGRADECIMENTOS

A Deus e aos demais deuses, à todas as formas de vida, ao Universo, à mãe—natureza, à espiritualidade e entidades que nos guiam, resguardam e se manifestam de várias formas sublimes.

À minha tão amada e querida família, que sempre me apoia, ampara, orienta e que me deseja sempre o bem. Agradeço pelos nossos fortes laços de união e pela nossa poderosa harmonia.

A todos os meus amigos e ao grupo Wakaba Taiko, minha segunda casa, que da mesma forma sempre me apoiam e me acolhem. Sempre presentes em meus eventos pessoais e profissionais de concertos com taikos e de exposições orais, bem como em palestras ou demais atividades envolvendo a cultura japonesa no Brasil, sempre dispostos a torcerem pelas minhas graduais conquistas, me auxiliando de variadas formas. Ao Wakaba Taiko, especialmente, meus agradecimentos por sempre permitirem o uso dos taikos e do *Dojo*, com tanta confiança.

À UNESPAR, uma instituição preocupada com seus alunos, inclusiva e com professores de música excepcionais que tanto se dedicam para promover a arte e a pesquisa em nossa área. Obrigada por vossas contribuições. À banca que avaliou esta pesquisa, sendo composta, além do meu orientador, pelo Prof. Dr. Luigi Antonio Irlandini (UNESPAR) e pelo Prof. Dr. Alvaro Henrique Borges (EMBAP/UNESPAR). Agradeço por aceitarem nosso convite para lerem e avaliarem esta pesquisa e por incluírem vossas análises e sugestões corretivas. Com a mesma sinceridade estendo meus agradecimentos à Prof.^a Dr.^a Zélia Maria Marques Chueke (UFPR), que vem me acompanhando em minha caminhada profissional em música e mostra-se sempre disposta a me atender de forma tão prestativa.

Por fim, um agradecimento especial ao meu orientador, o Prof. Dr. Isaac Felix Chueke, que da mesma forma que os seus colegas da UNESPAR, é uma pessoa tão querida, generosa e de coração verdadeiramente bom, qualidades essas que o tornam igualmente um excelente profissional. Agradeço por sua orientação tão atenciosa, pela sua paciência comigo e por me apresentar tantos assuntos e oportunidades significativas que muito contribuem para o meu crescimento pessoal e profissional. Além disso, me proveu com um forte amparo emocional e na sua acolhida com bastante empatia nos momentos em que precisei. Um grande exemplo para mim de ser humano e de profissional.

RESUMO

Esta pesquisa, de caráter exploratório e experimental, investiga a possibilidade de combinação sonora entre instrumentos ocidentais tradicionais da orquestra europeia e um conjunto de taikos e outros instrumentos que o acompanham. Partindo do pressuposto que tal mistura gera um bom resultado, elaborei duas peças musicais como demonstração desta pesquisa em Processos Criativos e Performance. Utilizei como principal fonte de inspiração a renomada peça modernista de Stravinsky, *Le Sacre du Printemps* (*Sagração da Primavera*) para elaborar, num primeiro momento, um arranjo para os taikos – nomeado como *Le Sacre du Taiko* — acompanharem a orquestra nesta peça; e num segundo momento, uma peça exclusiva para os tambores — *Taiko Kagura* — ainda com alguns elementos musicais que remetem à *Sagração da Primavera*. Devido à semelhança de estruturação musical, a existência de uma narrativa temática e a aproximação de fraseados rítmicos encontrados na arte taiko, e este, por permitir certa liberdade na performance – sem que se suprima a essência timbrística e filosófica do sagrado Instrumento – acredito ser possível tal experimento combinatório. Para melhor apresentar os tambores *Wadaiko*, em um primeiro momento apresentamos uma descrição de aspectos mais importantes inerentes à sua prática. As etapas de criação são apresentadas ao longo desta dissertação, como também as considerações necessárias a respeito dos taikos quanto à sua execução, quanto para coreografia e interpretação temática. A metodologia aplicada foi a análise das seções musicais selecionadas da *Sagração da Primavera*; análise coreográfica e expressiva da obra; uma transposição de motivos rítmicos e coreográficos para os taikos; experimentação e gravação de um vídeo dos taikos sob um áudio pré—gravado da obra original; a composição de uma nova peça para os taikos; e a fundamentação com base em referenciais teóricos pertinentes.

Palavras—chave: Composição; Performance; Taiko; Taiko e Orquestra; *Sagração da Primavera*.

ABSTRACT

This research, of exploratory and experimental nature, investigates the possibility of sound combination between traditional western European orchestral instruments and an ensemble of taikos and its other accompanying instruments. Based on the assumption that such a mixture generates a good outcome, I have elaborated two musical pieces as a demonstration of this research in Creative Processes and Performance. I used as main source of inspiration Stravinsky's famous modernist piece, *Le Sacre du Printemps* (The Rite of Spring) to create, in a first moment, an arrangement for the taikos — named *Le Sacre du Taiko* — and in a second moment, an exclusive piece for the drums — *Taiko Kagura* — still with some musical elements that refer to *The Rite of Spring*. Due to the similarity of musical structure, the existence of a thematic narrative and the approximation of rhythmic phrases with what is played on the art of *Wadaiko*, and this one, for allowing some freedom in the performance — without suppressing the timbral and philosophical essence of the sacred instrument — I believe that such a combinatory experiment is possible. To better present the Wadaiko drums, in a first moment we present a description of the most important aspects inherent to its practice. The processes of creation are presented throughout this dissertation, as well as the necessary considerations regarding the taikos as to their execution, as to choreography and thematic interpretation. The methodology applied was the analysis of the musical sections selected from *The Rite of Spring*; choreographic and expressive analysis of the work; a transposition of rhythmic and choreographic motifs for the taikos; experimentation and recording of a video of the taikos under a pre-recorded audio of the original work; the composition of a new piece for the taikos; and a substantiation based on relevant theoretical references.

Keywords: Composition; Performance; Taiko; Taiko and Orchestra; Rite of Spring.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 — Wakaba Taiko em palco com variedade de taikos e outros instrumentos adicionais	21
FIGURA 2 — Exemplo instrutivo de como ler uma partitura com notação para taiko.....	25
FIGURA 3 — Exemplo de escrita em forma de símbolos.....	25
FIGURA 4 – Exemplo de <i>Kamaekata</i> adequado para se tocar um <i>Nagadoudaiko</i>	28
FIGURA 5 – Exemplo de <i>Kamaekata</i> adequado para se tocar um <i>Oodaiko</i>	28
FIGURA 6– Angulação ideal entre o <i>bachi</i> e o couro do taiko durante a execução.....	30
FIGURA 7 – Exemplo em notação de células rítmicas usuais nas músicas de Kumidaiko.....	36
FIGURA 8– Exemplo em partitura de ritmos inusuais ao estilo	37
FIGURA 9 – QR Code com o link direto para o vídeo de performance da música Jingu Kougou	38
FIGURA 10 – QR Code com link que direciona ao website do IMSLP	50
FIGURA 11– Capa da partitura de <i>The Rite of Spring in Full Score</i>	50
FIGURA 12 – Colcheias com acento. <i>Augúrios Primavera</i> , violas, número de ensaio 13.....	51
FIGURA 13 – Células que mesclam as colcheias e as semicolcheias, em ordens diferentes, mesmo para instrumentos de mesmo timbre. Polirritmia. <i>Augúrios Primavera</i> , piccolo, número de ensaio 17.....	51
FIGURA 14 – Estrutura de célula rítmica que no taiko é chamado de <i>Mitsuchi</i> (três toques). <i>Augúrios Primavera</i> , flauta, número de ensaio 32.....	51
FIGURA 15 – Outro exemplo de polirritmia utilizado no taiko. Um instrumento marca tempos de semínima e outro, desenvolve em notas mais rápidas. <i>Augúrios Primavera</i> , violinos I, número de ensaio 35.....	51
FIGURA 16 – <i>Kamaekata</i> para se tocar em <i>Nagadou</i> ou <i>Okedou</i>	58
FIGURA 17 – QR Code da partitura de <i>Le Sacre du Taiko</i>	61
FIGURA 18 – Mapa de palco para <i>Le Sacre du Taiko</i> , para taikos e orquestra.....	63
FIGURA 19 – Introdução da <i>Sagração da Primavera</i> , com tema melódico. Enquanto acontece o <i>Hyoushigi</i> tem a sua entrada.....	67
FIGURA 20 – Correspondência de compassos. Introdução de <i>Le Sacre du Taiko</i> , por meio do <i>Hyoushigi</i>	67
FIGURA 21 – Reentrada do primeiro motivo que foi apresentado logo ao início da peça.....	68
FIGURA 22 – Ritmo inspirador da seção <i>Augúrios Primavera</i>	69
FIGURA 23 – Seção correspondente de <i>Augúrios Primavera</i> , para taikos.....	69
FIGURA 24– Partitura da <i>Sagração da Primavera</i> , final da seção <i>Augúrios Primavera</i>).....	70
FIGURA 25 – <i>Le Sacre du Taiko</i> , compassos correspondentes aos da Figura 15, com acentos e ritmos contrastantes.....	71
FIGURA 26 – QR Code do vídeo de performance de <i>Le Sacre du Taiko</i>	73
FIGURA 27 – <i>Kamaekata</i> específico para a interpretação de <i>Le Sacre du Taiko: Shimedaiko e Chappa</i>	74
FIGURA 28 – Superioridade do divino representado por poses no <i>Nagadou</i>	75
FIGURA 29 – Superioridade do divino representado por poses no <i>Hiradaiko</i>	75
FIGURA 30 – <i>Kamaekata</i> específico para a interpretação de <i>Le Sacre du Taiko: Shimedaiko e Chappa</i>	77
FIGURA 31 – Figurino utilizado por <i>taikouchi</i> no <i>Hiradaiko</i> e no <i>Nagadou</i> em <i>Le Sacre du Taiko</i>	78
FIGURA 32 – Adornos inspirados em <i>Shimenawa</i> e <i>Shide</i> , suspensos no portal.....	79

FIGURA 33 – QR Code da partitura da <i>Taiko Kagura</i>	81
FIGURA 34 – Partitura da <i>Sagração da Primavera</i> , parte <i>The Dancing Out of the Earth</i> , marcação de ensaio nº72, página 75: correspondente à subparte A de <i>Taiko Kagura</i>	82
FIGURA 35 – Parte A de <i>Taiko Kagura</i> com células e fraseados inspirados nos elementos da partitura acima	83
FIGURA 36 – Continuação da Figura anterior, da partitura de <i>Taiko Kagura</i>	83
FIGURA 37 – Partitura da <i>Sagração da Primavera</i> , parte <i>The Dancing Out of the Earth</i> , marcação de ensaio nº75, página80: correspondente à subparte B de <i>Taiko Kagura</i>	84
FIGURA 38 – Seção B de <i>Taiko Kagura</i> , com células e fraseados inspirados nos elementos da partitura acima	84
FIGURA 39 – Partitura da <i>Sagração da Primavera</i> , primeira melodia do fagote que inspirou a escrita para <i>Shinobue</i> da parte C de <i>Taiko Kagura</i>	85
FIGURA 40 – Seção C de <i>Taiko Kagura</i> , com a melodia transcrita e desenvolvida na escala <i>Hirajoushi</i> para o <i>Shinobue</i>	85
FIGURA 41 – Exemplo de notas da escala pentatônica japonesa <i>Hirajoushi</i>	86
FIGURA 42 – Continuação dos compassos da Figura 37, com mudança gradual do motivo e da escala no <i>Shinobue</i>	86
FIGURA 43 – QR Code do vídeo de performance de <i>Taiko Kagura</i>	87
FIGURA 44 – Mapa de palco da <i>Taiko Kagura</i>	89
FIGURA 45 – Partitura de <i>Jingu Kougou</i> , página 20.....	93

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 — Representação de cada <i>Kuchishouga</i>	26
TABELA 2 — Quadros temáticos da <i>Sagração da Primavera</i>	54
TABELA 3 – Exemplos de alguns temas em peças de taiko do Japão e do Brasil	55

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	12
INTRODUÇÃO.....	14
1 ARTE DO WADAIKO: DEFINIÇÕES, CONCEITOS E UMA BREVE HISTÓRIA DO DESENVOLVIMENTO DO TAIKO NO JAPÃO.....	20
1.1 PRINCÍPIOS BÁSICOS DE EXECUÇÃO DO TAIKO	24
1.1.1 <i>KAMAEKATA</i> , A POSTURA PARA SE TOCAR TAIKO.....	27
1.1.2 TÉCNICAS PRINCIPAIS PARA EXTRAIR O ‘SOM VERDADEIRO DO TAIKO.....	29
1.2 UMA BREVE APRESENTAÇÃO DE CONCEITOS SAGRADOS E ESPIRITUAIS NA PRÁTICA DO INSTRUMENTO	33
1.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DO QUE É PERMITIDO OU EVITÁVEL NAS PEÇAS DE <i>WADAIKO</i>	34
1.4 DEMONSTRAÇÃO DE PEÇAS DE <i>WADAIKO KUMIDAIKO</i> NA PRÁTICA.....	37
2 A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA: APRESENTAÇÃO GERAL E COMO FONTE DE INSPIRAÇÃO PARA UM TRABALHO COMPOSICIONAL.....	40
2.1 LEGADO DA <i>SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA</i> E A IMPORTÂNCIA DOS <i>BALLETS RUSSES</i> NAS ARTES DO SÉCULO XX	41
2.2 PONTOS PRINCIPAIS DE INSPIRAÇÃO DA <i>SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA</i> PARA AS DUAS PRIMEIRAS PEÇAS DEMONSTRATIVAS: <i>LE SACRE DU TAIKO</i> E <i>TAIKO KAGURA</i>	45
2.2.1 O RITMO COMO CRITÉRIO PRINCIPAL.....	48
2.2.2 CRITÉRIO TEMÁTICO E OS QUADROS DA RÚSSIA ESLAVA	
52	
2.2.3 CRITÉRIO COREOGRÁFICO.....	56
2.3 PERSPECTIVAS E ESTUDOS SOBRE UMA LINGUAGEM SONORA ALTERNATIVA ATRAVÉS DA <i>SAGRAÇÃO</i>	58
3 EXPERIMENTOS COMPOSITIONAIS E DEMONSTRAÇÕES PERFORMÁTICAS.....	60

3.1	PEÇA DEMONSTRATIVA I – <i>LE SACRE DU TAIKO</i>	60
3.1.1	A CORRELAÇÃO MUSICAL	61
3.1.2	ESCOLHA DE INSTRUMENTOS PARA SE TOCAR EM <i>KUMIDAIKO</i>	62
3.1.3	CONSIDERAÇÕES E SELEÇÕES DOS ASPECTOS RÍTMICOS, MELÓDICOS E TÉCNICO—EXECUTIVOS DOS TAIKOS	65
3.1.4	TRABALHO COMPARTES E MOTIVOS MUSICAIS PRINCIPAIS DA <i>SAGRAÇÃO</i> DA PRIMAVERA PARA OS TAIKOS DE <i>LE SACRE DU TAIKO</i> 67	
3.1.5	TRABALHO NOS ASPECTOS COREOGRÁFICOS.....	71
3.1.6	ASPECTOS TEMÁTICO—FOLCLÓRICOS DOS FIGURINOS E CENÁRIO DE PALCO.....	76
3.2	PEÇA DEMONSTRATIVA II – <i>TAIKO KAGURA</i>	80
3.2.1	A ESCOLHA E A DISPOSIÇÃO DOS INSTRUMENTOS PARA <i>TAIKO KAGURA</i>	87
4	NOTAS, REFLEXÕES E PERSPECTIVAS SOBRE OS RESULTADOS DA PESQUISA: AS DUAS PEÇAS MUSICAIS <i>LE SACRE DU TAIKO</i> E <i>TAIKO KAGURA</i>.....	90
4.1	NOTAS SOBRE O PROCESSO MUSICAL.....	91
4.2	REFLEXÕES ACERCA DO TRABALHO VERTICALIZADO E HORIZONTALIZADO.....	92
4.3	POSSÍVEIS DESAFIOS AOS <i>TAIKOUCHI</i> : QUESTÕES COREOGRÁFICAS E FACIAL-EXPRESSIVAS.....	94
4.4	PERSPECTIVAS E SUGESTÕES DE ENSAIO NOS TAIKOS.....	94
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE UMA LINGUAGEM SONORA ALTERNATIVA.....	97
	REFERÊNCIAS.....	100
	GLOSSÁRIO.....	104
	APÊNDICE	109

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa, de caráter exploratório e experimental, investiga uma possível combinação estrutural, sonora e tímbrica entre instrumentos musicais ocidentais populares, incluindo aqueles que se integram nas orquestras modernas, e os taikos¹, tambores japoneses de origem milenar, aos quais virão também se acrescentar outros instrumentos derivados desta mesma tradição. Sendo assim nosso projeto coloca—se como um experimento musical, cuja finalidade principal é estimular um processo de desenvolvimento criativo integrado de conceituação, de algumas considerações na análise musical e de reflexão, a partir do qual se pretende chegar a algumas conclusões no objeto em si, particularmente no que se refere a uma harmonização tímbrica e até mesmo estética.

A primeira indagação que surge, portanto, é quanto às possibilidades a serem consideradas para fins de composição e de arranjo para os taikos, tanto para a combinação estética e sonora ao inserirmos esses tambores em meio a uma formação orquestral, por exemplo, quanto às permissibilidades dentro da flexibilidade estética da performance de *Wadaiko-Kumidaiko*, um estilo de execução dos taikos japoneses que serão devidamente elucidados em capítulo próprio.

Como ponto de partida, escolhemos o clássico *chef d'oeuvre* da literatura musical *Le Sacre du Printemps* (*A Sagração da Primavera*) pelo qual temos profunda admiração. A obra, musicalmente composta por Igor Stravinsky² e estreada em Paris no ano de 1913 representou um marco histórico, fundadora de novas possibilidades até então jamais imaginadas. Influenciou de modo fundamental a música naquele século e para além, com as diferentes estéticas do século XXI lhe sendo invariavelmente devedoras.

Ao longo das minhas experiências, na prática do taiko, pude notar que por vezes me via inspirada na intensidade rítmica da *Sagração da Primavera* e na expressividade facial e corporal dos dançarinos para compor peças de forma a orientar as performances dos membros do grupo de *Wadaiko* curitibano do qual faço parte, o Wakaba Taiko. Portanto a considere

¹ No Brasil, nós, praticantes de *Wadaiko*, costumamos fazer a concordância nominal de número quando queremos mencionar mais de um taiko, adaptando o termo conforme a gramática da língua portuguesa. Sendo assim, temos o costume oral de dizer taikos, com o esse do plural. Farei este uso ao longo desta pesquisa para tornar a leitura mais confortável. Além disso, optei por padronizar dentro desta pesquisa o termo sem o estilo itálico, pois apesar de se ser estrangeiro, foi adequado para o plural da nossa língua portuguesa. O seu sentido original se mantém, todavia.

² Igor Fyodorovich Stravinsky: nascimento em Lomonsov (cidade previamente conhecida como Oranienbaum) na Rússia, no dia 17 de junho de 1882; falecimento em 6 de abril de 1971, em Nova Iorque. Compositor, pianista e maestro russo pré-modernista, um dos mais influentes do século XX. Convidado por Sergei Diaghilev a compor para a companhia de *Ballets Russes*, oportunidade na qual obteve grande reconhecimento devido ao sucesso das obras *O Pássaro de Fogo*, *Petrushka*, *Sagração da Primavera* e *Pulcinella*.

como principal fonte de inspiração para iniciar um experimento sonoro, buscando encontrar o equilíbrio musical entre os taikos e outros instrumentos comumente afeitos a estilos musicais que, por ora, categorizo genericamente como ‘europeus’. Com base nisso, é possível perceber que a influência da *Sagração* começou bem antes desta presente investigação.

A segunda indagação é em relação às considerações necessárias a serem feitas para não descaracterizar os elementos de performance essenciais da arte do *Wadaiko*, tomando como base minha preferência em preservar na minha pesquisa os conceitos técnicos e teóricos da prática, a questão da religiosidade do instrumento e as técnicas fundamentais permitidas e formuladas pelos primeiros mestres do novo taiko (Kumidaiko, propriamente dito). Esses detalhes estão dispostos e elucidados no primeiro capítulo desta dissertação.

Embora a *Sagração* apresente, principalmente em seu aspecto coreográfico e visual, um tema e enredo que remetem ao povo eslavo de uma antiga Rússia, a escolha instrumental e base técnica composicional dessa obra foi essencialmente derivada das construções do movimento romântico do século anterior. Entretanto, como forma de ruptura a esses padrões antigos aos quais a plateia estava habituada, a pedidos do produtor deste balé, o famoso empresário Sergei Diaghilev³, o compositor Igor Stravinsky juntamente com o coreógrafo Vaslav Nijinsky⁴ e o historiador e pintor Nicholas Roerich⁵ investiram em seus trabalhos inspirados na temática e em elementos folclóricos das tribos russas primitivas para assim tornar evidente a distinção abrupta em relação aos padrões vigentes em cada uma de suas áreas de atuação.

Da mesma maneira que esses artistas tiveram uma base de inspiração orientadora em seus processos criativos, pretendemos igualmente extrair, afóra os elementos musicais, os elementos visuais inspirados em alguns movimentos coreográficos de Nijinsky e criados especialmente para o acompanhamento desta obra musical. Nossa ideia para esta inclusão, considerando o estilo escolhido para a execução de taiko, foi o *Wadaiko-Kumidaiko* que

³ Sergei Pavlovich Diaghilev: nascimento em março de 1872, em Tikhvin, Rússia; falecimento em 19 de agosto de 1929 em Veneza, Itália. Possuía origem nobre e uma educação privilegiada, além de um olhar acurado para as produções artísticas. Fundador da companhia de dança *Ballets Russes*.

⁴ Vaslav Nijinsky (Vatslav Fomich Nizhinskii): nascimento em 12 de março de 1889, Kiev, Ucrânia; falecimento em 8 de abril de 1950, em Londres, Inglaterra. Russo de origem polonesa. Frequentou a Escola Imperial de Ballet em São Petersburgo desde a infância. Formou-se em 1907 e se juntou ao Balé Imperial, onde imediatamente passou a assumir papéis de protagonismo nas danças, devido ao seu talento para a arte. Foi um jovem bailarino e coreógrafo, convidado por Diaghilev para acompanhar a mesma companhia, pela qual obteve reconhecimento internacional. Devido às suas coreografias ousadas e únicas, foi considerado o iniciador da dança moderna.

⁵ Nicholas Roerich (Nikolai Konstantinovich Roerich): nascimento em São Petersburgo, Rússia, em 27 de setembro de 1874; falecimento em Kullu, Índia, no dia 13 de dezembro de 1947. Especialista na cultura tradicional da Rússia eslava, foi escritor, pintor, historiador, poeta e professor espiritual. Atuou com Stravinsky e Nijinsky na *Sagração da Primavera*, coordenando a produção cenográfica e de figurinos dos bailarinos.

permite a combinação sonora e visual nas performances de maneira mais livre quando comparado a um estilo de *Wadaiko* de caráter mais conservador. Essas diferentes atuações serão realizadas de forma simultânea pelos próprios percussionistas.

É, portanto, a partir dessa ideia que eu e meu orientador, o Prof. Dr. Isaac Chueke, pensamos em explorar o taiko para elaborarmos duas pequenas peças demonstrativas, as quais representam o resultado desta pesquisa e elucidam como é possível encontrar um equilíbrio sonoro sob o mesmo pretexto de se mesclar timbres, estilos e estéticas musicais distintas.

Com o intuito de facilitar ao leitor o acompanhamento da progressão de raciocínio desta pesquisa e, pensando-se em esclarecimentos de conceitos japoneses sobre a arte do Taiko estruturamos os assuntos na seguinte ordem de capítulos:

- I. A arte do *Wadaiko*: definição, breve descrição do seu desenvolvimento histórico, apresentação da forma de execução do instrumento e aspectos filosóficos;
- II. Uma apresentação geral da *Sagração da Primavera*; Principais materiais na *Sagração* que serviram como inspiração a nosso experimento;
- III. A parte prática desta pesquisa: processos criativos das duas peças demonstrativas
- IV. Notas e reflexões acerca do desenvolvimento da pesquisa;
- V. Considerações finais.

Os processos de pesquisa aconteceram de forma paralela. Enquanto os capítulos estavam sendo discorridos, fomos trabalhando no material musical por meio de três etapas: procedimento teórico de escrita e análise rítmica; experimentos por via dos programas de edição de áudio como o *Reaper* e o *Logic Pro*; experimentos na prática, com taikos e criação de *furi* (振り)⁶; filmagem e edição das performances nos taikos.

Para fins de delimitação, estabeleci que seriam duas escritas distintas para *Wadaiko*, resultantes da pesquisa teórica, elaborando e explorando a combinação tímbrica dos instrumentos considerados e partindo da *Sagração* como inspiração:

- 1) a primeira delas é a que tem maior vínculo com a obra musical de Stravinsky. Foram consideradas questões técnicas e composicionais baseadas na formação orquestral do

⁶ *Furi* (振り) ou *furitsuke* (振り付け): termo em japonês que pode ser literalmente traduzido como ‘movimento’. No contexto do *Wadaiko*, define todos os tipos de movimentos coreográficos com o corpo, pré-acordados entre todos os *taikouchi* em determinada música, sendo, portanto, outro aspecto na prática a ser tecnicamente considerado. É importante que os tocadores ensaiem bem esses movimentos, para executá-los com beleza, sincronia e de forma segura.

século XX, a fim de elaborar algo para a inclusão dos taikos. A escrita para os tambores foi feita conforme os elementos musicais presentes nas primeiras seções da *Sagração*, respectivamente intituladas Introdução e Augúrios Primavera (Introduction e The Augurs of Spring). Para tanto, foi necessário permitir que o processo imaginativo agisse sem resistências, dispondo-me em um cenário hipotético na época da composição, como se pudesse ouvir as orientações de Stravinsky para criar algo nos taikos que combinasse com o que ele já havia escrito para os demais instrumentos. Este experimento resultou num arranjo cujo nome é *Le Sacre du Taiko*;

2) após essa experiência e considerando ainda a *Sagração* como principal suporte de inspiração — orientadora mesmo de nosso processo criativo — o próximo experimento constituiu-se de uma breve composição exclusiva para taikos e *Shinobue* (篠笛)⁷, um dos tipos de flauta transversal de bambu japonesa, em que extraí ideias polirrítmicas e melódicas da obra de Stravinsky. Além disso, também recorri à técnica da música eletroacústica nos taikos para incluir breves intervenções nesse tipo de sonoridade. Nesta amostra, pensamos numa adaptação da *Sagração* para ser tocada nos moldes estilísticos das músicas tradicionais de Kumidaiko. O título desta segunda peça é *Taiko Kagura*;

Uma vez que optamos por trabalhar com apenas alguns movimentos da *Sagração da Primavera* — após considerações analíticas de possíveis participações do tambor nesses trechos — teremos, portanto, inserções rítmicas a cargo dos taikos e de instrumentos derivados. Faremos uso igualmente do *Shinobue* (篠笛), flauta de bambu transversal japonesa, além de gritos de energia, *Kakegoe* (掛け声)⁸, associados à estética pretendida por nós.

⁷ Shinobue (篠笛): flauta transversal japonesa de bambu com sete orifícios, produzida de forma artesanal. O ideograma de *Shino* “篠”, corresponde ao um tipo específico de bambu, o qual é mais grosso e cresce agrupadamente com outros de sua espécie. Já o ideograma *Bue* ou *Fue* “笛”, significa flauta musical. As flautas que possuem uma afinação natural, com base na escala diatônica maior, são chamadas de *Utabue* (歌笛), em que o primeiro ideograma *Uta* “歌”, significa canto. Ou seja, flautas para canto. Por outro lado, as flautas que possuem uma afinação própria, diferenciada da ocidental e que são comumente utilizadas em músicas tradicionais e de acompanhamento do *Kabuki* (歌舞伎) — um estilo de teatro japonês sonorizado com acompanhamento musical de taikos e outros instrumentos tradicionais chamam-se *Ohayashibue* (お囃子笛). O significado de *Ohayashi* “お囃子”, corresponde à derivação da palavra *Hayasu*, que significa “fazer brilhar, realçar”, conforme o dicionário japonês online *Kotobank*, disponível em: <https://kotobank.jp/>. A escrita desta palavra encontra-se em fonte regular, sem itálico e com a letra inicial minúscula, pois refiro-me a um instrumento musical. Para fins de padronização, assim como escrevo nesta pesquisa ‘piano’ e ‘violão’, por exemplo, todos os termos relacionados aos nomes de instrumentos musicais seguirão essa mesma forma.

⁸ *Kakegoe* é um termo estrangeiro que está em itálico e com a inicial maiúscula pois trata — se de um conceito, uma forma de expressão vocal específica presente nas artes marciais japonesas, no taiko e mesmo nas expressões

Ressaltamos que um dos movimentos escolhidos, o intitulado Dança da Terra (*Danse de la Terre*) servirá, literalmente, tão somente como base de inspiração para o processo de composição da segunda peça demonstrativa: reservamos este momento para uma composição específica — aqui não se tratando de um arranjo — para uma formação de taikos que desta vez atuarão como atores principais, protagonistas. Nesta ocasião não haverá nenhum acompanhamento orquestral e os toques para os taikos serão criados a partir de modelos extraídos das estruturas rítmicas da *Sagração*. Ainda pretendemos relacionar a temática de um antigo tipo de ritual eslavo, a filosofia e religiosidade inerentes à prática do Taiko⁹ que podemos ver representada em diferentes tipos de performances, sejam estas de caráter ritualístico ou artístico.

Também julgamos ser pertinente nesta tarefa múltipla que constitui nosso projeto fazer uso de conceitos interdisciplinares, questões relativas a qualidades intrinsecamente sonoras e sua propagação, capacidades mecânicas, potenciais da instrumentação e da orquestração. Igualmente, nos apropriaremos de uma literatura relacionada aos diversos aspectos das áreas da criação e seus processos, a análise musical e a interculturalidade bem como de materiais relacionados aos aspectos históricos e de resgate da *Sagração*. Incluímos também leituras acerca da significação em música e semiótica; diálogos musicais; análise e estética musical; revisitaremos o Manual de Taiko¹⁰ e o esclarecimento de conceitos e pensamentos presentes na cultura japonesa.

Salientamos que a finalidade desta pesquisa não se trata, neste momento, da exploração de sonoridades alternativas por meio de técnicas estendidas nos taikos. Sendo este presente trabalho o possível início de uma longa jornada de pesquisa acerca do taiko e da sua arte na totalidade — e tratando-se especificamente na área da investigação acadêmico-científica em música e processos criativos — faz-se necessário primeiramente elencar e esclarecer as possibilidades composicionais para esse instrumento e seus acompanhamentos (*Narimono* e

de fala em japonês quando se quer colocar energia num esforço adicional para realizar um movimento corporal específico ou exercício de força.

⁹ Neste contexto, ao mencionar o termo Taiko – com o Tê maiúsculo – estou incluindo toda a conceituação filosófica e artística que é ensinada na prática, geralmente de forma verbalizada. Portanto, este termo não faz a lusão ao tambor físico em si, mas ao conjunto de ensinamentos presentes nessa manifestação musical e cultural.

¹⁰ Manual de Taiko (Nippon Taiko Kyohon — 日本太鼓教本) da *Koueki Houjin Nippon Taiko Zaidan* (公益法人日本太鼓財団), editado e confeccionado pela Fundação de Taiko do Japão (Nippon Taiko Foundation), que por sua vez, faz parte da Nippon Foundation ou Nippon Zaidan (日本財団), uma organização privada sem fins lucrativos estabelecida em 1962 por Ryoichi Sasakawa para atividades filantrópicas. O Manual de Taiko é um material didático de volume único que visa instruir de forma básica e orientar tocadores de taiko e demais pessoas interessadas no assunto, com informações históricas, conceitos, definições, categorização de tipos de taikos e *bachi* (baquetas específicas). Foi desenvolvido pelo mestre de taiko Daihachi Oguchi e seu grupo de Wadaiko chamado Osuwa Daiko Hozonkai (御諏訪太鼓保存会).

Shinobue), a partir de pressupostos e referenciais técnicos existentes. No presente contexto, primeiramente exploramos e registramos as técnicas composicionais possíveis dentro da proposta temática que é a de unificar o timbre da orquestra europeia do século XX com uma formação de *Kumidaiko* dos taikos; também harmonizar as demais questões apresentadas: coreografia, tema e estéticas musicais diferentes, buscando uma aproximação.

Finalmente, para a realização desta pesquisa consideremos técnicas e escolhas composicionais que não descaracterizam a identidade estético-sonora, de execução e de performance, quer seja da Sagração, quer seja de peças para taikos, sempre lembrando que estes últimos serão transplantados em uma peça de sonoridade fundamentalmente ocidental europeia.

1 ARTE DO WADAIKO: DEFINIÇÕES, CONCEITOS E UMA BREVE HISTÓRIA DO DESENVOLVIMENTO DO TAIKO NO JAPÃO

O taiko (太鼓), com minúscula, é um termo da língua japonesa que em português traduz-se de maneira generalizada como tambor. Já o termo *Wadaiko* (和太鼓)¹¹, designa o tambor japonês, de origem milenar, que possui características físicas, dimensões e timbres específicos que o faz diferir dos tambores de outros países vizinhos, como os da China e das Coreias, por exemplo. Portanto a diferença entre as duas denominações é que a primeira pode referir-se a qualquer tipo de tambor de aparência física e estrutura semelhantes ao do Japão, o que acaba por incluir também o do próprio país. Já a segunda, faz referência exclusiva ao que foi desenvolvido historicamente e culturalmente no Japão.

De uma maneira geral, os taikos são compostos por uma caixa acústica de madeira (corpo oco) em formato cilíndrico ou de barril, cujas extremidades são tampadas por couros bovinos tratados, tensionados por cordas ou pregos. Para melhor ilustração, disponibilizo a seguinte figura:

¹¹ *Wadaiko* (和太鼓): nome composto pela junção de três ideogramas diferentes. O primeiro é “Wa” (和), que significa harmonia, equilíbrio e na língua japonesa acaba sendo utilizado em algumas palavras como prefixo para correlacionar a tudo que pertence culturalmente ao Japão. Já os outros dois seguintes significam “tai” (太) e “ko” (鼓), ou seja, taiko, tambor. Este termo é específico para designar o tambor étnico e tradicional do Japão, fazendo distinguir dos demais “taikos” asiáticos.

FIGURA 1 — Wakaba Taiko¹² em palco com variedade de taikos e outros instrumentos adicionais



Fonte: Luciano Cezar Fotografia¹³, 2022.

A partir dessa constituição, são possíveis propagações sonoras potentes e de variadas dinâmicas e diferentes alturas, conforme os diferentes tipos de tambores. Os taikos podem ser acompanhados por outros tipos de percussão, de origem tibetana e chinesa, com sonoridade metálica ou amadeirada. É também possível o acompanhamento das flautas transversais de bambu — em especial podemos citar o *Shinobue* – e de outros instrumentos alternativos ao *Wadaiko*, com origens em outros países ou continentes, como é o foco desta pesquisa.

As primeiras evidências arqueológicas dos taikos japoneses foram encontradas nas proximidades dos lagos Nojiri-ko (野尻湖) e são datadas de períodos que se estendem entre as eras Joumon (縄文時代) e Yayoi (弥生時代), especificamente em um período entre 3.000 a.C. e 200 d.C. O tambor foi primariamente utilizado em caças, sob o intuito de afugentar a presa para o lado oposto ao dos toques emitidos, em que haveria outros caçadores à espera para capturá-la. A partir de então, o instrumento foi sendo cada vez mais incluído no estilo de vida do povo japonês e por conseguinte na sua cultura. Foi muito utilizado como meio de comunicação e sinalizações a longas distâncias em aldeias, encorajamento de soldados e samurais em guerras e também como instrumento sagrado de comunicação com deuses xintoístas, utilizado em

¹² Grupo nipo-brasileiro de *Wadaiko—Kumidaiko* da cidade de Curitiba, chamado Wakaba Taiko. Fundado em 2003 pelo sacerdote da igreja Konkokyo, o senhor Katsuyuki Kajiwara, inicialmente era o grupo de jovens praticantes da igreja que realizavam atividades culturais integrativas como o Taiko e a moderna dança japonesa Yosakoi Soran. Após a inclusão do grupo dentro do departamento cultural da Associação Benéfica e Cultural Nipo Brasileira de Curitiba (ou então Nikkei Curitiba), passou a se desvincular das práticas religiosas da Konkokyo e está repartido em Wakaba Taiko e Wakaba Yosakoi Soran.

¹³ Luciano Cezar Fotografia: fotógrafo profissional que realiza trabalhos de registros em foto e vídeo de eventos, instituições de beleza, corporativas, ensaios e de produtos. Esta imagem foi cedida por ele, diretamente a mim, para que eu a repassasse ao Wakaba Taiko.

cerimônias religiosas. Posteriormente foi sendo progressivamente utilizado no meio artístico como instrumento musical, passando a compor formações orquestrais com outros instrumentos tradicionais japoneses, para trilhas sonoras de teatros dos estilos *No* (能) e *Kabuki* (歌舞伎).

O *Wadaiko* que tocamos hoje pertence ao estilo de execução *Kumidaiko* (組太鼓)¹⁴, ao qual o aspecto rítmico, o pulso musical, melodias quando inclusos instrumentos de sopro, por exemplo, e aspectos expressivos como *furi*, os gritos energéticos *kiai*¹⁵ (気合) e movimentação corporal passam a ser considerados, a fim de caracterizar uma performance artística. Esse estilo é bastante recente e surgiu ao final da Segunda Guerra Mundial, revolucionada¹⁶ pelo baterista de rock e de jazz, o professor e mestre Daihachi Oguchi¹⁷, da cidade de Okaya, situada na província de Nagano. Assim, na arte musical tradicional da cultura japonesa o *Wadaiko* passa a ganhar protagonismo através de obras exclusivas, em que outros instrumentos percussivos, de corda, sopros ou melódicos, em geral, tornam-se complementares.

Para fins de uma leitura mais detalhada acerca do desenvolvimento histórico do taiko, sugiro a pesquisa aprofundada que desenvolvi em meu TCC, Trabalho de Conclusão de Curso, realizado em 2016 pela Universidade Federal do Paraná, cujo título é *A influência do Wadaiko sobre os praticantes do grupo Wakaba Taiko de Curitiba*¹⁸. Por ora, trago a seguinte passagem dessa monografia, na seção da Introdução, que pode auxiliar numa melhor compreensão do que é o taiko atual, o qual chamamos de *Wadaiko*:

¹⁴ *Kumidaiko* (組太鼓) é o conjunto de vários timbres de taiko executados ao mesmo tempo, numa peça. É possível encontrar a escrita desse termo em letras românicas dessa forma ou separando em dois termos, como *Kumi Daiko*. *Kumi*, escrito pelo ideograma “組” significa grupo. O próximo ideograma, “太鼓” significa taiko, literalmente, grande tambor.

¹⁵ A denominação para os gritos emitidos durante as peças de *Wadaiko* — alguns deles combinados para serem pronunciados em conjunto e outros, aleatórios, conforme a necessidade particular de exaltação de cada tocador — chama-se *Kakegoe* (掛け声), literalmente, voz pendurada, ou melhor, voz colocada. No entanto, com base na filosofia do taiko — descrita no Manual de Taiko da Fundação de Taiko do Japão — no instante em que a voz é impostada com a energia vital *Ki* (気), a qual é muito utilizada na execução do tambor, a colocação vocal passa de ser apenas um grito para tornar-se *Kiai*, “気合”, impostação vocal agregada da energia vital (ideogramas que significam Energia “気” e Combinar, Ajustar ou Harmonizar “合 っ”).

¹⁶ No website oficial do grupo Osuwadaiko (御諏訪太鼓) — grupo fundado pelo mestre de taiko Daihachi Oguchi, é possível encontrar a seguinte citação: “1951 — Criou o sistema Kumi Daiko: uma execução de Taiko em conjunto que utiliza diferentes tamanhos e vários tipos de tambores.” (OSUWADAIKO, 2010, tradução nossa). Este site oficial do grupo Osuwadaiko trazendo mais informações a respeito e está disponível no link: <http://www.osuwadaiko.com/en/>.

¹⁷ Daihachi Oguchi: nascido em 27 de fevereiro de 1924 e falecido em 27 de junho de 2008. Foi um mestre, desenvolvedor do estilo revolucionário *Kumidaiko*, no qual o taiko passou a ser executado em grupo de pessoas, como instrumento musical protagonista em palco. Possui formação como baterista de jazz; fundador do grupo de taiko Osuwa Daiko, situado na cidade de Okaya, província de Nagano.

¹⁸ Esta monografia foi realizada sob a orientação do Prof.Dr. Álvaro Luiz Ribeiro da Silva Carlini em 2016, aprovada com nota máxima e Com Distinção pela banca composta por Prof.Dr. Edwin Pitre Vásquez e o Prof.Dr. Francisco Gonçalves Azevedo, além do meu próprio orientador. Encontra-se disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1hM—PBzedvNIua4wwNhC07gkkg1sYwyI/view?usp=sharing>

O Tambor passa a ser percutido em conjunto polirrítmico, formam—se um sistema de toque coletivo e o sistema múltiplo de instrumentação, havendo sequências de notas rítmicas e fraseados variados que compõem músicas de duração média de 2 a 10 minutos. (MURAKAMI, 2016, p.1).

Nesta pesquisa estabeleci a seguinte padronização de escrita: taiko, com minúscula, como mencionado no primeiro parágrafo, é usado quando me refiro ao instrumento musical, tal como mencionaria um piano, oboé, djembê, cítara, cuica, dentre outros exemplos; *Wadaiko* em maiúscula e itálico ou Taiko (por praticidade de leitura) com o tê em maiúscula, refere-se à arte envolvida na prática do taiko japonês na totalidade, que inclui um conjunto de conceitos, valores e significação, filosofia, o trabalho energético do *Ki* (氣)¹⁹ a qual se trata da energia vital de um ser vivo, *furi* e o tocar com coração e sentimentos coletivos, além de questões técnico-executivas.

Além disso, outro termo que utilizamos com frequência no meio do Taiko e que cito nesta pesquisa é ‘treino’ — que em japonês é *Renshuu* (練習) – podendo nos fazer remeter automaticamente à ideia da prática esportiva. A execução do *Wadaiko* exige muita movimentação corporal, da cabeça aos pés, uma vez que certas questões executivas necessitam de uma descida de braço mais veloz para realizar o toque, por exemplo. Também por conta de *furi*, movimentações das pernas e pés, mudança de posicionamento para se tocar (questões essas que serão elucidadas no subcapítulo seguinte) os praticantes precisam manter-se saudáveis, procurando preservar uma boa forma física e resistência corporal, assim como faria um atleta. Esta afirmação pode ser comprovada via performance de taiko, como também pela informação contida dentro do capítulo de “Dez mandamentos da arte do taiko²⁰”, à página 7 do Manual de Taiko.

O uso do corpo inteiro já se faz necessário nos primeiros dias de prática, mesmo para aqueles que acabaram de iniciá-la, pois faz parte da parte expressiva visual desta arte. Os

¹⁹ O *Ki* ou *Qi* é uma forma de energia essencial que circula no corpo de todos os seres vivos, o que os distingue de seres não-vivos, que são puramente matéria. Trata-se de um conceito originado na medicina tradicional chinesa, estando presente também nas artes marciais chinesas. Ao se fazer o uso correto dessa energia, acredita-se que é possível tornar quaisquer ações mínimas eficientes, que surtem um forte efeito com menos demanda de força, por exemplo. Na seção de Bibliografia desta pesquisa (página 104) é possível encontrar informações acerca do livro que sugiro para a leitura, para uma melhor compreensão do que é o *Ki: A Essência do Xintoísmo – A Tradição Espiritual do Japão*, escrito por Motohisa Yamakage, que carrega o título de 7º Grande Mestre do Xintoísmo Yamakage.

²⁰ No Manual de Taiko é possível encontrar a tradução do título dessa forma. Na língua original, encontra-se como *Kodou jikkun* (鼓道十訓), que pode ser literalmente traduzido como algo próximo de ‘Dez lições para o caminho do taiko’. É possível encontrá-lo traduzido integralmente dentro da minha pesquisa de TCC, defendida em dezembro de 2016, na seção Anexo 3 à página 65.

professores de *Wadaiko* nos ensinam em seus treinamentos que o Taiko é uma arte que é para ser sentida, vista e ouvida, e que todo o espaço em torno do *taikouchi*²¹ e do seu respectivo taiko precisam ser bem aproveitados, como em uso de gestos grandes dos braços.

1.1 PRINCÍPIOS BÁSICOS DE EXECUÇÃO DO TAIKO

Os ensinamentos do taiko são comum e tradicionalmente transmitidos oralmente em treinamentos técnicos, mas também por meio da escrita, como das partituras musicais iguais às que costumamos conhecer (com notação, pautas, fórmulas de compasso, barras de compasso e demais sinais); símbolos representativos de células rítmicas, estabelecidos e padronizados propriamente a um grupo praticante, que podem tornar a transmissão de músicas mais acessível, pois não exige conhecimento prévio de uma partitura musical ocidental; e um manual de Taiko confeccionado para padronizar a estética da execução ao tambor japonês, para preservar características básicas específicas.

Para melhor ilustrar a questão da transmissão escrita, apresento dois exemplos: a primeira é justamente um exemplo instrutivo de como ler uma partitura de taiko; a segunda, um exemplo de como é a escrita do grupo tradicional Chichibu Yatai Bayashi Hozonkai (秩父屋台林保存会) da cidade de Chichibu, província de Saitama no Japão. Nesta última, cada símbolo representa uma célula rítmica específica, então símbolos repetidos significa, portanto, repetir tal célula:

²¹ Termo específico para designar o praticante de taiko. Em japonês é escrito como 太鼓打ち, cuja tradução literal é ‘tocador de taiko’. É também possível nos referirmos ao músico como *Taiko Ensousha* (太鼓演奏), cujo significado é ‘performer de taiko’.

FIGURA 2 — Exemplo instrutivo de como ler uma partitura com notação para taiko

DOOOON DOON KOON m.d. DON m.d. KAN

Taiko $\frac{4}{4}$ | | | | | | | |

2 3

m.e. KON m.d. RAN

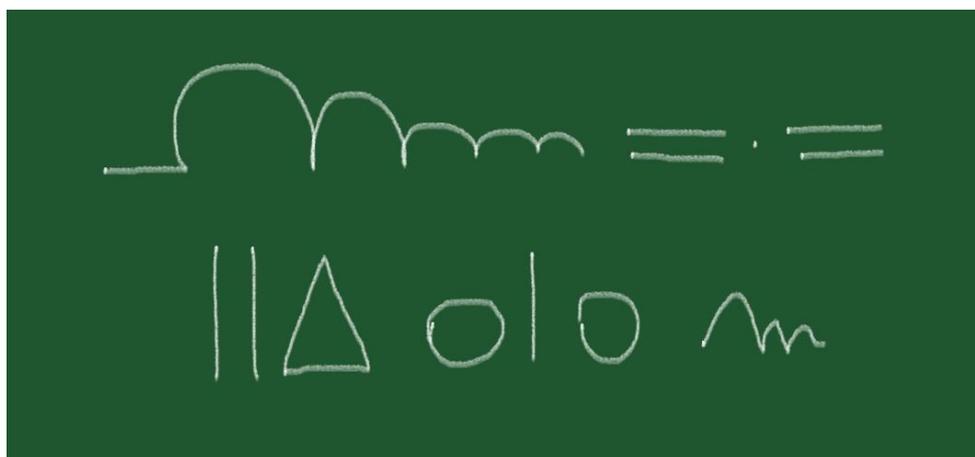
DO KO DO KO KA RA KA RA

Taiko 4 | | | | | | | |

5

duas mãos TCHON duas mãos TCHA

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022.

FIGURA 3 — Exemplo de escrita em forma de símbolos²²

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022.

Esses foram apenas dois exemplos dentre outros. Como trazido anteriormente, em geral, os toques são ensinados oralmente em treinamentos com professores, líderes ou algum mestre, por meio da demonstração prática das músicas, em que os demais participantes do treinamento aprendem por imitação. Nestas ocasiões, a transmissão musical pode ocorrer por meio de um pronunciamento fonético específico, chamado *Kuchishouga* (口唱歌) ou *Kuden* (口伝). As sílabas costumam ser padronizadas, mas acontece de, na prática, e de acordo com dialetos de cada região do Japão, elas se modificarem. É possível verificar a tabela a seguir uma possível tradução de significado de cada *Kuchishouga*:

²² Representação com base na foto tirada do quadro em que essas formas estavam escritas no quadro, à giz, da sala de treinamento. Por questões de privacidade, não nos é autorizada a publicação e divulgação de informações particulares ao grupo de Chichibu. Sendo assim, a representação abaixo é uma transcrição da primeira parte da música, procurando representar quase todos os detalhes originais contidos na foto.

TABELA 1 — Representação de cada Kuchishouga

Kuchishoga	Katakana*	Duração	Representação
Dooooon	ドーーン	Semibreve**	M.D. (Mão direita)
Doon	ドーン	Mínima	M.D.
Don	ドン	Semínima	M.D.
Do	ド	Colcheia	M.D.
Kooooon	コーーン	Semibreve**	M.E. (Mão Esquerda)
Koon	コーン	Mínima	M.E.
Kon	コン	Semínima	M.E.
Ko	コ	Colcheia	M.E.
Kan	カン	Semínima	M.D.
Ka	カ	Colcheia	M.D.
Ran	ラン	Semínima	M.E.
Ra	ラ	Colcheia	M.E.
Tchon	チョン	Semínima	As duas mãos simultâneas
Um	ン	Semínima	Pausa
Su	ス	Colcheia	Pausa
S (só som de Esse)	ス	Semicolcheia***	Pausa

* Alfabeto japonês específico para o uso de palavras estrangeiras, sons representativos como onomatopeias e expressões orais

** Posso estender a pronúncia da vogal O, o quanto for necessário

*** Não existe a consoante S sem vogal no alfabeto japonês, então consideramos esta forma de escrita, porém, sem pronunciar o "u"

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022.

A verbalização dos toques pode ser pronunciada como também escrita. Inclusive, nos exames de proficiência de taiko, os chamados *Kentei Shiken* (検定試験) da Nippon Taiko Zaidan, é disponibilizada uma grande partitura escrita à mão da peça a ser executada durante a avaliação. Sobre cada notação musical (semibreve, semínima etc.), é fornecida a escrita em *Kuchishouga* em letras do *Katakana*, para que todos os participantes possam se sentir à vontade em suas preferências de leitura. Nesta pesquisa, pensando em tornar a leitura prática

principalmente aos músicos já conhecedores da partitura, as peças demonstrativas encontram—se transcritas nesse tipo de notação tradicional ocidental-europeia.

1.1.1 KAMA EKATA, A POSTURA PARA SE TOCAR TAIKO

Um dos princípios básicos ensinados é em relação à postura e o posicionamento adequado para se tocar taiko. Esse momento de preparo ao instrumento inclui, além da estabilização, o equilíbrio entre o corpo e a mente, a concentração com a limpeza dos pensamentos e a canalização energética, que sobe pelos pés através do solo. Denominamos esse estado de espírito como *kamaekata* (構え方, o qual também está presente em outras formas de arte japonesas, inclusive nas artes marciais. Trata—se, portanto, de todo um preparo silencioso e concentrado antes do início da música em si e acaba também compondo a atuação performática. Ao se encerrar a execução é preciso também que os *taikouchi* em formação mantenham suas poses finais até que o som dos taikos parem de ecoar no ambiente. Para isso, respeita-se ao *Ma* (間)²³, o conceito de espaço, vazio, silêncio – no caso de uma aplicação na música — necessários para a composição e sentido do todo.

Com as pernas abertas e os pés afastados na diagonal – pé esquerdo mais adiante, próximo ao taiko, e o direito atrás — flexionam-se os joelhos para gerar equilíbrio. Com esse afastamento das pernas e flexão dos joelhos regula-se a altura ideal que permite repousar a ponta do par de *bachi*²⁴ sobre o couro, sem curvar a coluna e os ombros para frente. O princípio é sempre a atenção à contração abdominal para preservar a postura ereta, a força nas coxas, a fixação firme dos pés no solo, os olhos mirando a ponta dos *bachi* centralizados no centro do couro. Essa postura pode ser aplicada em formas de execução do couro na vertical como também na horizontal, o que pode ser conferido nas figuras seguintes:

²³ *Ma* (間): este ideograma significa, literalmente, o espaço: um intervalo, uma duração, uma distância. Para uma melhor busca deste conceito, sugiro a leitura da tese de doutorado da pesquisadora Michiko Okano, que está em português e cujo título é *Ma: entre-espaço da comunicação no Japão – Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*, desenvolvida e defendida na PUC-SP em 2007. Segue o seguinte parágrafo, retirado da Introdução e com outros pesquisadores que abordam o conceito, pesquisados por Okano:

“As afirmações sobre o *Ma* não possuem um consenso geral entre os pesquisadores, mostrando-se tão vagas quanto múltiplas e de difícil compreensão. Numa visão mais específica dos estudiosos japoneses sobre o tema, surgem alguns esclarecimentos. Todos são unânimes, por exemplo, em pontuar que o *Ma* seja algo reconhecível, mas não verbalizável como conceito e que constitui um modo de pensar próprio dos japoneses. Muitos fazem referências à conjunção espaço-tempo (ISOZAKI, 1990; KOMPARU, 1991; NISHIYAMA, 1981; KEN'MOCHI, 1992; OGURA, 1981), outros, ao espaço vazio, silêncio ou não-ação (KEN'MOCHI, 1992; MINAMI, 1983; ISHIGURO, 1982).” (OKANO, 2007).

²⁴ *Bachi* (桴): termo em japonês dado para utensílios musicais que funcionam para executar um som em dado instrumento. No caso do taiko, são as baquetas em formato cilíndrico ou cônico, utilizadas para o toque no couro.

FIGURA 4 – Exemplo de *Kamaekata* adequado para se tocar um *Nagadoudaiko*²⁵



Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022.

FIGURA 5 – Exemplo de *Kamaekata* adequado para se tocar um *Oodaiko*²⁶



Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022.

²⁵ Instrumento em que o couro está paralelo ao chão. Portanto, toca-se de forma verticalizada, fazendo o movimento dos *bachis* de cima à baixo. Em ideograma japonês, Kanji, *Nagadoudaiko* escreve-se como 長胴太鼓.

²⁶ Superfície do couro fica perpendicular ao chão e para tanto, toca-se de forma horizontalizada, com movimentos dos *bachis* mais lateralizados ou vindos de cima à baixo em diagonal. Em kanji, *Oodaiko* é 大太鼓.

Em ambas as fotos é possível perceber que estou utilizando roupas confortáveis, apropriadas para a prática esportiva e estou descalça. No *Wadaiko* nos é orientado a não usar peças de jeans, muito curtas ou roupas que prendam os movimentos do corpo. Não podemos usar acessórios como brincos, colares, relógios de pulso, pois em descuido podem nos machucar e nos pés, recebemos a orientação de praticarmos descalços, com tênis também apropriados para esportes ou um calçado específico japonês que tem o tecido mole em formato de meia de dedo para chinelo e a sola emborrachada, o *Tabi* (足袋).

1.1.2 TÉCNICAS PRINCIPAIS PARA EXTRAIR O ‘SOM VERDADEIRO DO TAIKO

É possível encontrar no Manual de Taiko a seguinte exposição relativa à execução de um som original do *Wadaiko*, o som verdadeiro que se consiste em elementos extramusicais e espirituais, por assim dizer. Oguchi *sensei*²⁷ e seu grupo de editores nos orientou ao tópico 4, em *Dez Mandamentos do Taiko*:

Como já foi citado no terceiro mandamento, a arte do taiko não é meramente uma habilidade manual de bater, mas sim, uma arte de tocar com o corpo e a alma, tendo sempre em mente que o importante é conseguir sensibilizar a alma das pessoas. Tocando com esse objetivo obteremos com excelência o verdadeiro som do taiko. (NIPPON TAIKO ZAIDAN, 2017, p.7).

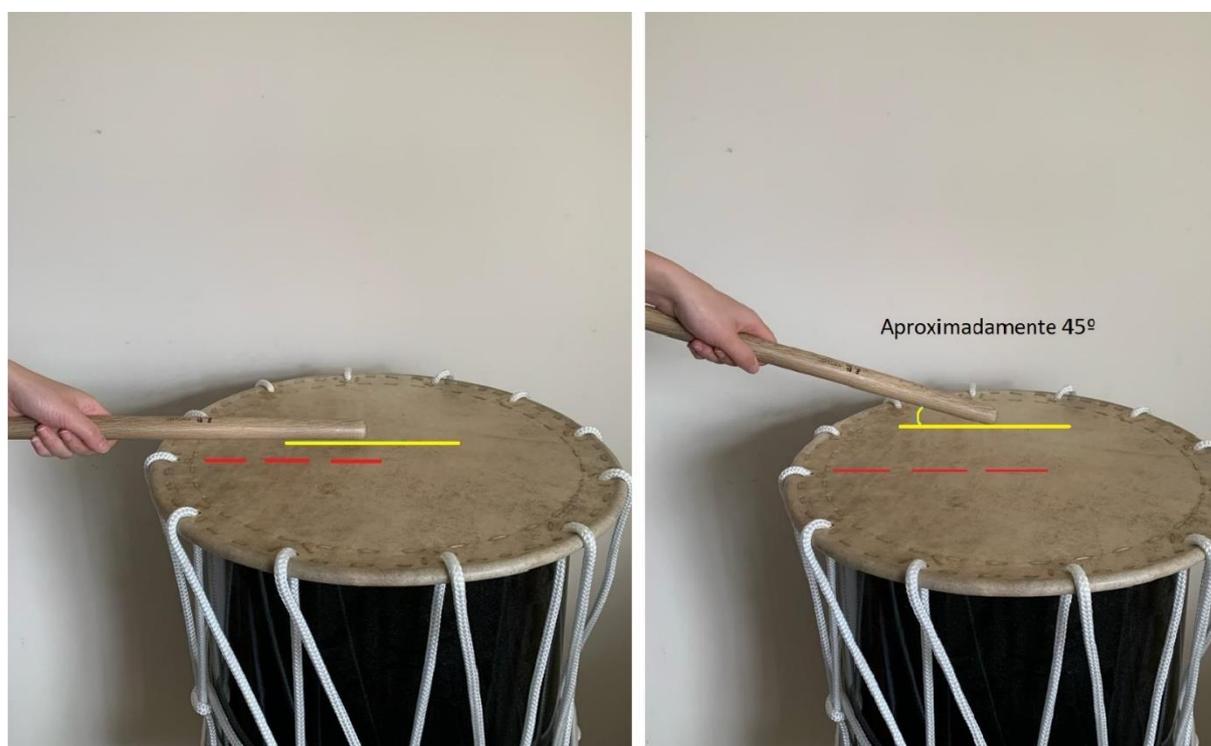
Dessa forma, é fundamental o preparo adequado da técnica executiva além da correta postura em *kamae* – e por isso os treinamentos de taiko focam intensamente em exercícios básicos, *Kihon*²⁸, de ritmos para taikos – para que então seja possível desenvolver outras habilidades quanto à expressividade sonora e artística do *Wadaiko*. Ou seja, para que o tocador de taiko possa sensibilizar a alma dos ouvintes, ele precisa estar com sua técnica a nível de uma satisfatória performance, uma vez que apresentará o público com uma apresentação de qualidade.

²⁷ 先生: significa ‘professor’. Quando nos referimos a alguém ou mencionamos seu nome, no japonês a ordem gramatical é primeiro o sobrenome dessa pessoa seguido do vocativo específico ou título.

²⁸ 基本: é possível traduzir como ‘princípios básicos’, os fundamentos de algo que servirão como sustentação de toda uma construção em etapas e desenvolvimento nesse tópico. É utilizado em questões sobre aprendizado, leis da vida, maneiras e condutas sociais, dentre outros exemplos. Também é possível a tradução simples como ‘base’. Essas definições foram esclarecidas no breve artigo online intitulado *Kihon to Kihon no chigaitowa? Imikara tsukai wakemade wakariyasuku kaisetsu* (「基礎」と「基本」の違いとは？意味から使い分けまでわかりやすく解説 – A diferença entre ‘Imi’ e ‘Imi’? Explicação fácil desde os seus significados aos seus usos adequados), do website japonês Sukkiri (スッキリ), disponível em <https://gimon—sukkiri.jp/basic/> e acessado em 13 de abril de 2022. A última atualização dessa página foi do dia 19 de dezembro de 2021.

Um dos aspectos que diferenciam os tocadores entre si em relação à sua maestria no instrumento é o cuidado com a forma de tocar o taiko com os *bachis*. Para começar, somente as pontas das baquetas é que devem percutir o couro. Para isso é preciso manter um ângulo de cerca de 45 graus da ponta de cada *bachi* ao couro para que se evite o toque *Betauchi*²⁹, ou ‘chapado’ — como dizemos entre nós, tocadores brasileiros. Caso esse ângulo não seja mantido, há o risco de as baquetas irem quase paralelamente ao couro, tendo o meio de sua extensão percutida na borda de ferro do couro, ao invés de um toque pontual no centro. As consequências disso são a possibilidade de quebra dos *bachis*; a danificação desse aro de sustentação do couro; e o risco de prensar as mãos contra o couro. Abaixo, uma figura para melhor exemplificação:

FIGURA 6— Angulação ideal entre o *bachi* e o couro do taiko durante a execução³⁰



Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022.

Outro aspecto técnico que propicia uma melhor execução é não estar com os ombros e pescoços rígidos, tensionados antes de realizar os movimentos. A tensão irá existir, mas precisa ser aplicada logo após o toque dos *bachis* no couro, e não antes ou no exato instante. Os

²⁹ ベタ打ち: tocar de maneira que praticamente com toda a extensão da baqueta, com uma sonoridade de bastante ataque e pouca reverberação, pois se está prensando o couro. Esta é uma técnica utilizada em algumas ocasiões específicas e propositais em determinada música. É aplicado tanto com *bachis* comuns como com os de bambu em formato de tira ao invés de cilíndrico.

³⁰ A foto da esquerda está com o ângulo errado, pois o *bachi* está praticamente paralelo ao couro. A foto da direita está com uma angulação apropriada.

taikouchi podem acabar se confundindo, principalmente aqueles sem a orientação inicial adequada, e pensar que para extrair som do instrumento é necessário força física bruta. Pelo contrário, é preciso lidar com a velocidade dos toques somados ao peso de cada *bachi*, como quando golpeamos algo com os punhos fechados.

A força é exercida pontualmente como tensão dos braços no momento pós-toque, apenas para segurar as baquetas ou para puxar os braços novamente para cima ou para os lados (dependendo do tipo de taiko tocado ou do *kamaekata* que está sendo exercido). Caso apliquemos a força antes de tocar ou durante, podemos correr o risco de nos lesionarmos, pois o impacto do rebote do couro é forte. Além disso, visualmente a técnica de um toque consciente não depende da força bruta, mas da velocidade de movimento dos *bachi* ao couro e o aproveitamento do rebote para puxar os braços novamente para longe do taiko.

Outrossim, para a extração de um som de qualidade é necessária, justamente, a sua valorização em performance, antes de quaisquer outros elementos, como gritos energéticos *Ka-kegoe*, expressões corporais, faciais, figurinos e cenário. A importância que o *taikouchi* deve dar à técnica somada ao controle consciente de fatores que em excesso podem atrapalhar a execução — euforia ou ansiedade, por exemplo — e a concentração mental e física são pontos primordiais a serem empregados.

Em outras palavras, o tocador, desde antes de se posicionar em seu *kamae*, precisa estar presente em todos os estados, físico, mental e espiritual, e deve prezar pela harmonia de seu grupo executante e do próprio instrumento que está tocando, sem o desejo de se sobressair aos demais, muito menos ao taiko que toca. O bom *taikouchi* é aquele que cria conexões, transparecendo em sua apresentação a sintonia com ambos os elementos, companheiros e instrumento. O equilíbrio é fundamental: também não deve se reter, acreditando não estar sendo propriamente ouvido ou visto e não deve querer chamar a atenção exclusivamente para si.

Mesmo no *Wadaiko* — com execução de finalidade artístico-musical — há certas normas estabelecidas em consenso entre professores influentes de taiko do Japão para se tocar o instrumento de forma apropriada. Parte dessa concordância em métodos e técnicas de execução podem ser encontrados no Manual de Taiko, mas, em geral, costumam ser transmitidos oralmente durante treinamentos e aulas de taiko. As informações e orientações consideradas oficiais são especialmente aquelas transmitidas em eventos de taiko promovidos pela Fundação de Taiko do Japão³¹

³¹ Nippon Taiko Foundation (Nippon Taiko Zaidan — 日本太鼓財団): inicialmente surgida em 1979 como nome de Nippon Taiko Federation, foi estabelecida como uma organização privada de voluntários que tinha como interesse criar uma federação para promover o taiko e fomentar as amizades entre os tocadores de todo o Japão.

Conforme trazido no Manual à página 7, a questão de subtítulo *As Dez Práticas do Taiko* (鼓動十訓) pode—se elencar em tópicos abaixo os principais aspectos técnicos essenciais à execução apropriada do taiko. Foram formuladas com o intuito de proporcionarem uma prática confortável, consistente e cuidadosa tanto para o executante, quanto para a conservação do instrumento:

1. Treine suas pernas e cintura; pratique a técnica de toques por três anos;
2. O *kamaekata* é com as pernas afastadas, a cintura assentada e se mantendo a uma distância apropriada do taiko;
3. Sinta com os pés, toque com o corpo;
4. Não bata. Toque (e toque o coração das pessoas);
5. Toque em ponto, não em linha;
6. A respiração A—Um (*A—Um no kokyuu* — 阿吽の呼吸);
7. Som e movimento. Dois em um;
8. Ponta dos bachis a nível dos olhos, não do tórax;
9. Forte e Fraco; Longo e Curto; Devagar e Rápido; Efeito elástico e não elástico. Ambos, técnica e expressão facial, são importantes;
10. *Munenmusou*³² (無念無想), para tocar com a alma, vigor, sangue e suor.

Entretanto, diferentemente do mencionado, há certas exceções de acordo com a temática específica de uma apresentação ou conforme as características de performance e de

Posteriormente, em 1997, com grande apoio da Nippon Foundation (Nippon Zaidan) — uma organização sem fins lucrativos, que se dedica principalmente ao apoio das atividades marítimas e relacionadas com a navegação, aos serviços públicos e cooperação internacional — a organização passou a ser nomeada como Nippon Taiko Foundation (NTF). É a principal reguladora e promotora de atividades nacionais de taiko do Japão. O Manual de Taiko foi elaborado pelo mestre do estilo Kumidaiko (que se encaixa dentro do taiko moderno, Wadaiko), Daihachi Oguchi, seu companheiro de grupo Kunio Furuya e a professora Akemi Matsueda, todos do grupo fundador do estilo, o Osuwadaiko (御諏訪太鼓) e é revisado, editado, apoiado e distribuído pela NTF.

³² *Munenmusou* (無念無想): conforme a explicação trazida pelo artigo publicado no website Mainabi Nyusu (マインビニユース) no dia 29 de abril de 2021, escrito pelo autor de sobrenome Yamaoka (山岡), o termo traz a seguinte frase implicitamente explicativa: “abandonar todos os pensamentos e se tornar em estado sem mentalização” (一切の考えを捨てて無心になること). Trata—se de um termo budista que designa os momentos de concentração necessária. A tradução literal é um impraticável, tendo em vista não haver correspondência exata para o português. Entretanto, é possível aproximar o significado dos dois termos principais que o compõem, da seguinte forma: *munen* (無念), é um estado sem crenças, a abnegação das distrações e do pensamento ligado às emoções; já *musou* (無想), significa estar em um estado sem reflexões, pensamentos racionais e imaginativos. A citação original em japonês é: “「無念無想」とは、「一切の考えを捨てて無心になること」を意味します。「無念」は「何も思わないこと」、「無想」は「何も考えないこと」を表すため基本的には良い意味として使われますが、「単純に何も考えていない状態」を指すこともあります。” (MAINABINYUSU, 2021). Pode ser encontrada no artigo online, em: <https://news.mynavi.jp/article/20210429—1871177/>

execução estabelecidos por certo grupo de amadores ou profissionais. Neste sentido, as coreografias, figurinos, adornos e cenários também podem se tornar necessários para complementar o sentido performático e por isso, podem acabar sendo flexibilizadas quanto aos padrões normativos até certo grau. Ainda assim, por se tratar do *Wadaiko*, os taikouchi procuram respeitar as orientações básicas para percutir o taiko com respeito e cuidados no manuseio, quaisquer instantes de prática.

1.2 UMA BREVE APRESENTAÇÃO DE CONCEITOS SAGRADOS E ESPIRITUAIS NA PRÁTICA DO INSTRUMENTO

Existem, na prática do Taiko, aspectos ligados a uma religiosidade fundamentada no Xintoísmo que são evidentes através da veneração antes de se tocar o instrumento; da crença de que é um meio de comunicação com deuses, sendo assim, sagrado; e do trabalho com a energia vital do tocador, chamada *Ki*, mencionada anteriormente que é a essência dos seres vivos — embora este conceito em específico não seja proveniente dessa religião, é incluído no trabalho espiritual, na prática.

É possível notar que o taiko tem sua importância cultural na história do Japão, pois está presente, inclusive, em uma das principais mitologias japonesas, a da deusa do sol Amaterasu Oomikami (天照大神), além de ter participação em cerimônias religiosas xintoístas e ser o instrumento tocado nos primeiros instantes da virada de ano novo. No Manual de Taiko é descrito o seguinte ao capítulo V de título Técnicas de Execução do Tambor japonês³³:

Espírito para defrontar-se com o taiko: aguçar a alma e absorver a energia vital vinda do solo preenchendo todo o corpo; sentir e conferir o som que você mesmo está produzindo; dedicar-se de corpo e alma explorando todo o seu corpo. Obs.: a execução

³³ A citação foi retirada do Manual de Taiko em português brasileiro, traduzida voluntariamente pelo *taikouchi* Arthur Nakahara, de São Bernardo do Campo. Apesar de este trecho estar diferente da versão original em japonês, o ensinamento apresentado é verídico, mas é geralmente transmitido apenas oralmente, por grandes referências do meio do Taiko, como pelo fundador do renomado grupo Kodo, o professor Yoshikazu Fujimoto. Inclusive, eu mesma tive a oportunidade de receber um treinamento seu, em que ele ensinou a nós, tocadores brasileiros, exatamente o que o senhor Arthur Nakahara escreveu no Manual. Para fins de verificação, na versão original está escrito o seguinte:

“(1) Não bata, toque (toque o coração das pessoas) — sem utilizar o *tikara makase* (força bruta) para tocar, ao se tocar com o coração e com sinceridade será possível extrair um som verdadeiro e de excelente qualidade do taiko; (2) *Munenmusou*, tocar um toque com toda a alma, sangue e suor (a vitalidade humana e o *ki* ilimitados) — a beleza do taiko é, enfim, a sua vibração, reverberação e a sua potência sonora. (2017, p.34. Tradução própria).

(1) 叩あらず、打ち鳴らせ (人の心をも打ち鳴らす) 力任せに叩くのではなく、心を込めて真摯に打ち込むことによって太鼓本来の最も優れた音質が得られるのです。(2) 無念無想、一打全魂、汗と血で打て (人間の生命力と無限の気) 太鼓の素晴らしさは、最終的に響き . 余韻 . 音の迫力です。”(2017, p.34).

incorreta desses fundamentos resultará numa percussão individualista e imperfeita (2007, p.38).

A citação acima confirma que a execução individualista é inapropriada, mas cabe aqui uma consideração: o individualismo difere de uma execução individual — um solo, por exemplo — sendo uma performance possível e permitida. Inclusive, nas cerimônias de abertura do campeonato nacional júnior de *Wadaiko* do Japão – com ocorrência anual ao final do mês de março – sempre ocorre a apresentação solo em Oodaiko (o tambor grande que dispõe o couro em 90 graus com o chão), do renomado professor de taiko e principal representante do taiko de Kyushu, Tadashi Hasegawa. Este momento de abertura é importante para a purificação do ambiente, de forma que o evento como um todo seja bem-sucedido. Inicia-se com uma cerimônia religiosa xintoísta seguida da performance do professor, ambos para a limpeza energética preparatória.

1.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DO QUE É PERMITIDO OU EVITÁVEL NAS PEÇAS DE WADAIKO

Uma característica visual e auditivamente perceptível ao compararmos o *Wadaiko* com outros ritmos e performances de percussão, é os toques rítmicos conjuntos, ora monorrítmicos, ora polirrítmicos, tocados de forma coletiva e distribuídos entre as diferentes afinações de taiko. Nesta arte, a sincronia e a ordem das mãos para se tocar cada nota; as pausas musicais que permitem a reverberação dos taikos se propagar enquanto os tocadores aguardam em determinada pose ou realizam algum *furi*; *kakegoe*; e uma bela postura – que não considerada apenas por questões ergonômicas de execução – são fundamentais. O equilíbrio musical buscado nas peças próprias para *Wadaiko* é baseado principalmente em combinações rítmicas e melódicas que fazem distinguir ideias representativas acerca do tema musical, compassos, estruturas e partes maiores.

Consideramos esses aspectos para que fossem aplicados em todas as peças demonstrativas desta pesquisa, com o intuito de preservar, em determinada medida, uma fácil identificação do *Kumidaiko* inserido em outros contextos de performance. Apenas pelo aspecto visual, os taikos são capazes de marcar presença, porém senti tal necessidade de revelar familiaridade e respeito de minha parte com a cultura desse instrumento quando houvesse uma demonstração pública das peças, principalmente para aqueles que já conhecem o *Wadaiko*.

No estilo *Kumidaiko* não existe um ritmo obrigatório que deva ser inserido em todas as peças do repertório de um grupo. Há aqueles – especialmente os grupos japoneses de

Wadaiko mais tradicionais – que preservam certas estruturas rítmicas e instrumentação em várias de suas músicas, para preservar sua identidade musical e visual, as quais tornam-se sua assinatura. Neste caso de tradição identitária, as escolhas de elementos musicais são desenvolvidas em torno desse ritmo principal durante o processo da composição. Foquemos em uma análise musical particular a esse assunto em uma pesquisa futura. Por ora, opto por não trazer essas informações particulares desses grupos de caráter mais conservador em suas tradições.

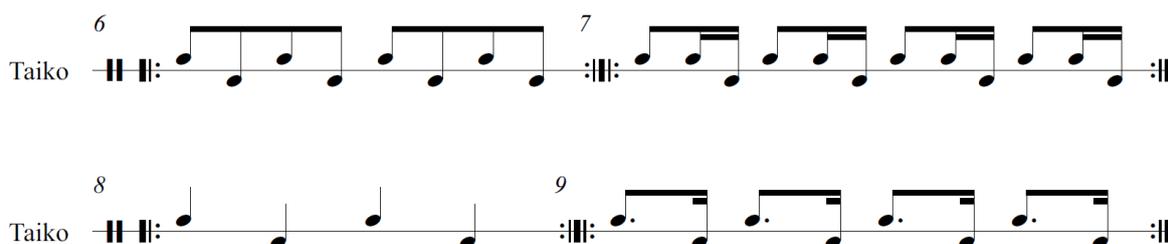
No caso de grupos mais abertos às inovações, as escolhas musicais são mais independentes de um ritmo obrigatório e as formações instrumentais são mais flexíveis para a inclusão de instrumentos incomuns ao *Wadaiko*, sendo eles outros instrumentos tradicionais japoneses ou não. Com base nisto, da mesma forma esses grupos podem chegar a um resultado em que o conjunto dessas características acabam por formar a sua identidade artístico musical ao longo do tempo.

Entretanto, em ambas as situações existem de pequenos a grandes elementos que precisam ser considerados para se caracterizarem como grupos de *Wadaiko* ou peças de estilo *Kumidaiko*, como também outros que preferivelmente devem ser evitados. Nas listas abaixo apresento tanto questões musicais como comportamentais que são fundamentais ou que precisam ser evitadas na prática, as quais conseqüentemente refletem na conduta do tocador em momentos reais de performance ao público. Como aspectos necessários podemos mencionar, por exemplo:

- Som antes de imagem – a prioridade da qualidade sonora deve ser considerada em primazia. *Furi*, expressões corporais e faciais, figurinos e cenário são importantes para uma boa representação temática, porém antes de serem bem percebidos, é fundamental que os toques caprichosamente executados e sincronizados entre os tocadores sejam bem apresentáveis;
- Postura e posicionamento: *Kamaekata* adequado à cada tipo de taiko;
- Tocar com figurinos adequados, que não prendam os movimentos corporais e que sejam confortáveis, tanto em treinos como em palco;
- Inserir *Keage*;
- Realizar os movimentos coreográficos previamente ensaiados e no momento propício na música (geralmente quando o tocador possui compassos ou instantes de pausa, silêncio);
- Cuidados com o manuseio e respeito ao taiko;
- Toques síncronos e energia sintonizada entre os companheiros de performance;

- *Furi* em momentos apropriados – geralmente quando uma das mãos fica livre para girar os *bachi* ou em momentos de silêncio, mesmo que breve, por exemplo;
- Explorar todo o espaço em torno de si e do respectivo taiko, tanto com movimentos como com o som residual (reverberação) do taiko que é capaz de preencher uma pausa musical.

FIGURA 7 – Exemplo em notação de células rítmicas usuais nas músicas de Kumidaiko



Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022.

É possível destacar como atitudes evitáveis, em geral, e durante a performance:

- Subir em cima do couro; arrastá-lo em contato direto ao chão ou rolar o taiko;
- Tocar com as mãos desordenadamente, dessincronizando com os demais tocadores;
- Derramar produtos orgânicos sobre os taikos (há um grupo tradicional no Japão que em dado momento de sua performance a uma cerimônia específica da cidade, derrama a Saquê sobre o couro. Trata-se de um caso particular e ritualístico, mas é uma prática preferivelmente evitável);
- Comer ou beber perto do instrumento;
- Transitar no espaço entre o tocador e o seu taiko, pois ambos são considerados um só elemento e tal conexão não deve ser interrompida, mesmo quando não está havendo execução musical (passar sempre contornando esse conjunto);
- Tocar com roupas ou figurinos inapropriados, que possam acabar se enroscando no corpo;
- Tocar de salto alto ou calçados derrapantes, pois devida à postura necessária no taiko, podem acabar machucando o próprio tocador;

Embora sejam evitáveis, há peças em que são propositalmente incluídos ritmos de outros estilos, especialmente quando se quer fazer uma reinterpretação musical com os taikos, por exemplo, tocar ritmos de samba que acompanham outros instrumentos modernos em contexto

de uma performance artística alternativa e específica. A seguir, alguns exemplos de ritmos que não são tão característicos ao estilo. Não são proibidos, mas se inseridos de forma enfática podem acabar remetendo ritmicamente a outros estilos musicais.

FIGURA 8– Exemplo em partitura de ritmos inusuais ao estilo

The figure displays four musical staves for Taiko drumming, labeled 10 through 13. Each staff begins with a double bar line and a repeat sign. Staff 10 is in 3/4 time and contains a quarter note, a half note with an 'x' above it, a 7-measure rest, a quarter note, and another half note with an 'x' above it. Staff 11 is in 3/4 time and contains a quarter note, a half note with an accent (>), a quarter note with an accent (>), a quarter note with an accent (>), a quarter note with an accent (>), and a quarter note with an accent (>). Staff 12 is in 3/4 time and contains a quarter note, a 3-measure rest, and another quarter note. Staff 13 is in 4/4 time and contains a quarter note, a half note, a quarter note, and a triplet of eighth notes.

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022.

1.4 DEMONSTRAÇÃO DE PEÇAS DE WADAIKO KUMIDAIKO NA PRÁTICA

Para melhores referências, disponibilizo abaixo o QR Code que direciona a um vídeo na plataforma online YouTube, do canal do Wakaba Taiko, da composição própria chamada *Jingu Kougou* (神具皇后), composta e interpretada pelo grupo de brasileiro de *Wadaiko*, que representa a lenda por trás da história da imperatriz Jingu e sua tropa em guerra contra os soldados coreanos, numa luta em alto mar.

FIGURA 9 – QR Code com o link direto para o vídeo de performance da música Jingu Kougou



Fonte: Wakaba Taiko, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=erzVMGMNvqw>

Destaco os seguintes elementos desta performance:

- 1) a estrutura musical com seções evidenciadas em começo, solos de cada conjunto de instrumentos, meio (desenvolvimento), parte melódica (com os *Shinobue*), solo do conjunto central de taikos (executado por duas tocadoras que representam tematicamente a Jingu) e o fim;
- 2) mudanças de células rítmicas ao longo da música;
- 3) figurino adequado a representação temática: os homens do grupo e as duas integrantes sentadas ao chão tocando respectivos *shimedaiko* (taiko de menor porte de timbre mais agudo) estão com a vestimenta *happi* mais simples, representando os soldados da lenda; as meninas que tocam o *set* de taikos ao centro da formação instrumental estão vestindo o figurino mais requintado para a representação do poderio da imperatriz;
- 4) instrumentos extras, que vão além dos taikos: *Dora* (gongo), *hayashibue* à introdução e os dois *Shinobue* na parte central da música (todos, flautas transversais de bambu), *Tingsha* (par de sinos pequenos ligados por uma corda, de origem tibetana), *Horagai* (concha com som semelhante ao de um berrante), par de *Atarigane* (sinos com formato de tigela, percutidos pela *taikouchi* que está sentada no *shimedaiko* da direita, do ponto de vista do público);
- 5) questões interpretativas em *furi*, *kiai*, diferentes tipos de *kamaekata* e expressões faciais próprias a cada seção da música.

Como uma das compositoras da música, posso afirmar que durante o seu processo criativo pretendia me aproximar ritmicamente de padrões tradicionais do *Wadaiko* japonês. Considerando que a maioria dos membros do Wakaba Taiko são radicados no Brasil — o que significa que receberam influências culturais e musicais plurais presentes em nosso país ao longo do seu desenvolvimento — no momento da composição nos foi necessária uma postura

seletiva quanto à reunião de ideias, na busca por uma sonoridade condizente com as características do estilo, fazendo-a soar semelhantemente às composições dos grupos japoneses. Com isso, tivemos o cuidado para não incluir tão explicitamente nesta peça, especificamente, estruturas e elementos musicais tão característicos a outros estilos musicais, como aquelas estruturas rítmicas demonstradas em exemplo da Figura 7.

2 A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA: APRESENTAÇÃO GERAL E COMO FONTE DE INSPIRAÇÃO PARA UM TRABALHO COMPOSICIONAL

Em 29 de maio de 1913, no *Théâtre des Champs Elysées*, foi estreado o balé *Le Sacre du Printemps* (em português, *A Sagração da Primavera*) pela companhia independente de balé *Ballets Russes* do empresário artístico Sergei Diaghilev. A produção contou com a participação de artistas com habilidades especiais, tais como Vaslav Nijinsky, com sua coreografia; Nicholas Roerich, por meio do seu conhecimento especializado em povos eslavos russos pré-cristãos transparecido na criação dos figurinos e do cenário; Igor Stravinsky, por meio da composição musical; Pierre Monteux,³⁴ que contribuiu com os ensaios e a regência da orquestra. Sendo assim, trata-se de uma obra que reúne diversas competências, cada qual com suas devidas atuações criativas reunidas em torno de um tema central.

Dado os padrões de crença religiosa na Europa desse período, majoritariamente cristã e ainda acostumada às coreografias do balé tradicional, a música erudita pré-modernista — ou romântica — foi bastante conseqüente a reação de espanto da plateia naquele espetáculo. Além disso, outro fator que destacou ainda mais a diferença estética e temática da *Sagração* foi a apresentação na abertura do evento de *Les Sylphides*, um balé também interpretado pelo *Ballets Russes*, com a música reunindo um conjunto de obras do compositor romântico Frédéric Chopin.

O contraste entre a primeira e a segunda parte da programação foi grande e intrigou a plateia, até então acostumada com o recatado balé da época. Sendo assim, verifica-se a relevância e o impacto da obra desde o momento de sua estreia. A pedidos do produtor Diaghilev, os artistas Stravinsky, Nijinsky e Roerich investiram seus esforços para criar uma distinção abrupta na expressividade sonora, nos movimentos excêntricos da coreografia e, tal como nos figurinos e cenários. Com isto, tornaram as representações temáticas mais do que evidentes, tanto visualmente quanto musicalmente, e com forte carga emocional. De maneira particular a esta pesquisa, a obra serviu como uma forte inspiração para a elaboração de dois exemplos musicais em que visamos alinhar diferentes estéticas e instrumentos musicais, sem que percam sua autenticidade.

³⁴ Pierre Monteux: nascimento em Paris, França, em 4 de abril de 1875; falecimento em Hancock, no dia 1º de julho de 1964. Regente, em 1913 dirigiu a orquestra na estreia mundial de *Le Sacre du Printemps* em Paris.

2.1 LEGADO DA SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA E A IMPORTÂNCIA DOS BALLETS RUSSES NAS ARTES DO SÉCULO XX

A *Sagração da Primavera* foi uma das obras mais influentes de sua época, que mexeu com a estrutura do tradicionalismo artístico na Europa. Na parte musical, ao lado de obras de outros compositores, proporcionou uma abertura na música erudita europeia a partir de novas reflexões, reinterpretações e ressignificações do cerne da arte sonora. Stravinsky, assim como Debussy, Varèse, Webern, Schoenberg e outros compositores não menos importantes, faziam reflexões acerca das novas formas de expressão – ou de não-expressão – em música, através das explorações de notas, acordes, progressões, formas, ritmos, acerca do próprio processo composicional em si, inicialmente em um sistema tonal. A pesquisadora Prof.^a Dr.^a Dorotéia Machado Kerr³⁵ descreve em seu artigo *A Música no Século XX*³⁶:

Acontecia, assim, sem paralelo na história da música ocidental uma revolução na ideia e no significado da música, que se desdobrava em formas de compor, de ouvir, de sentir, nunca antes pensadas. (...) O passado ainda presente, o vanguardismo, os experimentalismos e a música da indústria cultural compuseram uma nova configuração para o século XX. Um novo modo de produção artística surgiu, totalmente diverso do anterior, embora lidasse com os mesmos sons e dentro dos parâmetros da tonalidade, tida como a forma mais “natural” para a audição humana. (KERR, p.62).

Quanto à parte visual da obra, houve o trabalho conjunto de Roerich e Nijinsky, expresso pela companhia de balé de Diaghilev, que ganhou um grande reconhecimento na época, os *Ballets Russes*, companhia fundada em 1909. As performances privilegiavam a dança e toda a produção visual, devidamente elaborada. As primeiras apresentações foram de ópera acompanhada de dança, uma novidade para a época, tal como foi a *Sagração da Primavera*. Para esta pesquisa foram consideradas as características mais marcantes da coreografia (além da música) que serviram de inspiração para determinados movimentos de duas peças demonstrativas desta pesquisa – *Le Sacre du Taiko* e *Taiko Kagura* – pois a expressão corporal faz parte da estética do *Kumidaiko*.

O balé da *Sagração* trouxe reflexões aos críticos de arte, dançarinos e demais entendedores sobre como poderia ser considerada essa forma inovadora de performance interpretativa, sempre sob um acompanhamento orquestral. Também sobre como realizar a representação

³⁵ Professora adjunta do Instituto de Artes da UNESP, do departamento de Música. É doutora em Música Órgão pela Indiana University (1989), em IU Bloomington, Estados Unidos; presidente da Comissão de Pesquisa do Instituto de Artes da UNESP e Membro do Comitê Central PIBIC/CNPq da UNESP; e presidente Associação Brasileira de Organistas.

³⁶ Artigo publicado no Caderno de Formação – Formação de Professores, Bloco 02 – Didática de Conteúdos, volume 5, 2011, pela Universidade Estadual Paulista, UNESP.

de um enredo alternativo, divergente da tradição em que personagens da nobreza eram sempre protagonizados. No contexto da *Sagração*, foi a representação de uma cultura étnica antes da era comum – sociedade de uma Rússia antiga — em forma de balé e de apresentação em palco para o público.

Isso se deu ao fato de Nijinsky ter percebido a exigência rítmica e expressiva da composição de Stravinsky e que para tanto, a sua coreografia precisaria extrapolar certas convenções técnicas tradicionais do balé, para se adequar a essas características que o próprio tema requeria. Esta informação pode ser conferida no artigo do musicólogo Prof. Dr. José Luiz Martinez³⁷ publicado na revista científica Anppom³⁸ — volume 9, em dezembro de 2003, intitulado *Ciência, significação e metalinguagem: Le Sacre du Printemps*:

No universo da dança moderna ocidental, a coreografia de Vaslav Nijinsky (1890—1950) para a *Sagração da Primavera* constitui uma ruptura equivalente àquela que Stravinsky introduz com sua composição. A representação de um ritual pagão da antiga Rússia é realizada musicalmente por Stravinsky com uma abordagem orquestral de vigor e grande complexidade rítmica e harmônica, enquanto que Nijinsky, recusando em sua coreografia a técnica clássica do ballet, exige movimentos angulares, posições inovadoras dos pés e joelhos, e compõe uma abordagem “sinfônica” dos grupos de bailarinos que se contrapõe à orquestração de Stravinsky. (MARTINEZ, 2003, p.91).

As obras produzidas pelo *Ballets Russes* reuniram significativas criações dos artistas envolvidos, resultando ao todo num processo artístico revolucionário e influenciando as produções artísticas consequentes. A profundidade dos trabalhos sérios e especializados de cada profissional no *Ballets Russes* acabou por direcionar as ideias, estéticas artísticas e estruturas de trabalho colaborativos dos próximos movimentos de vanguarda modernistas.

A heterogeneidade, a pluralidade de significados, a ressignificação, as reflexões críticas por trás das representações temáticas do mundo urbano e cada vez mais integrado, tornaram-se características fundamentais da arte modernista multicultural. Considera-se a seguinte

³⁷ José Luiz Martinez: doutor em musicologia pela Universidade de Helsinkí, 1997, atualmente é assistente doutor do Departamento de Linguagens do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, assim como orientador credenciado na pós-graduação em música da Universidade Estadual de Campinas. Possui ênfase em Semiótica da Música, na qual atua em produções científicas nos temas da composição, música contemporânea e música clássica da Índia. A sua área de pesquisa mais recente envolve o estudo da intersemiose da música com as artes, especialmente na ópera, música e dança, música e cinema e música e multimídia.

³⁸ Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música: fundada em 1988, trata-se de uma sociedade civil sem fins lucrativos, a qual objetiva promover, divulgar e consolidar as pesquisas acadêmicas em música do Brasil. Foi consolidada durante o Simpósio Nacional sobre a Problemática da Pesquisa e o Ensino Musical (SINAPEM) em 1987, ocorrido na Universidade Federal do Pará. Essa associação divulga as publicações de seus pesquisadores associados por meio de periódicos.

exposição dos autores do livro *Os Ballets Russes: Modernidade após Diaghilev*³⁹ — de publicação derivada da exposição de arte que recebe o mesmo nome em Portugal:

Aos *Ballets Russes*, foi também dado a experimentar tudo isso e foi tudo isso que os fez uma experimentação extraordinária, excepcional, exorbitante. De 1909 a 1929, são vinte anos que mudaram a dança no palco e a arte no mundo. [...] mudaram a cultura, a moral, a sociedade, a sensibilidade, a imaginação, a moda, o gosto, o prazer, o erotismo, a vida. Eles fizeram parte dessa outra grande guerra que começou antes e acabou depois da I Grande Guerra. Transformaram a arte do espetáculo num espetáculo da arte. (GIL; PINTO et al., 2018, p.20).

Segundo o artigo publicado pelo jornal português Público⁴⁰ em 18 de maio de 2009, o empreendimento de Diaghilev e os artistas envolvidos deixaram um legado não somente na arte do século XX, como também na forma de produção artística com um certo toque científico de pesquisa em obras coreográfico-musicais, sob o intuito de busca pela evolução das formas, das estruturas e de mexer com paradigmas tradicionais da arte clássica. A pesquisadora norte-americana, Lynn Garafola⁴¹ — historiadora e especialista em assuntos sobre os *Ballets Russes* — compartilhou em entrevista concedida a esse jornal a respeito das mudanças de perspectivas trazidas pela companhia:

“Os *Ballets Russes* transformaram o ballet numa forma de arte moderna e vital”, resume a investigadora norte-americana Lynn Garafola. “A ideia de que o estilo pode ser transformado, que não tem que ser a Bela Adormecida ou o Lago dos Cisnes como o [Marius] Petipa estava fazendo [na Rússia do século XIX], a ideia de que o ballet pode se basear na expressão corporal e incluir a ideia de pesquisa, de procura de novas formas, que deve estar ligado à contemporaneidade, qualquer que ela seja, a ideia de que uma companhia não é um museu”, nasce às mãos de Sergei Diaghilev. Conclui a especialista. (PÚBLICO, 2009, tradução nossa⁴²).

³⁹ Em comemoração ao centenário da temporada dos *Ballets Russes* em Lisboa, Portugal, foi realizado um projeto de exposição na Galeria Millennium, no Museu Nacional do Teatro e da Dança e no Palácio Foz, de 13 de julho a 20 de outubro de 2018, conforme data publicada no livro da exposição. Coordenado pela professora e reitora Isabel Capelo Gil, da Universidade Católica Portuguesa, o projeto foi realizado pelo The Lisbon Consortium com o apoio da Fundação Millennium BCP. O livro foi organizado por Gil e pelo Paulo Campos Pinto, assistente na Universidade Católica Portuguesa, na Faculdade de Ciências Humanas desde 2003, e investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC).

⁴⁰ Jornal em formato digital de Portugal. Pode ser acessado em www.publico.pt.

⁴¹ Lynn Theresa Garafola: nascida em 12 de dezembro de 1946 em Nova Iorque, Estados Unidos, é pesquisadora, professora e historiadora e crítica em dança na Universidade de Columbia, na mesma cidade. Contribuiu com o desenvolvimento de pesquisas e artigos sobre a companhia *Ballets Russes*.

⁴² “Os *Ballets Russes* transformaram o ballet numa forma de arte moderna e vital”, resume a investigadora norte-americana Lynn Garafola. “A ideia de que o estilo pode ser transformado, que não tem que ser a Bela Adormecida ou o Lago dos Cisnes como o [Marius] Petipa estava a fazer [na Rússia do século XIX], a ideia de que o ballet pode basear-se na expressão corporal e incluir a ideia de pesquisa, de procura de novas formas, que deve estar ligado à contemporaneidade, qualquer que ela seja, a ideia de que uma companhia não é um museu”, nasce às mãos de Sergei Diaghilev, conclui esta especialista. (PÚBLICO, 2009). Acesso em: 20 de abril de 2021.

Da mesma forma, no livro organizado por Gil e Pinto, é possível verificar já na página de apresentação, a seguinte afirmação: “O que distingue a ação dos *Ballets Russes* é um entendimento da arte como confluência de linguagens, que se cruzam, contestam, afastam e renovam.” (GIL et al., 2018, p.8). A companhia expunha ao público a representação cultural por meio da mistura das artes, dos tempos e das técnicas artísticas de uma maneira que o desejo da expressividade temática não ficasse mais restringida às regras e convenções estipuladas no passado. Assim, buscavam cada vez mais espaço para o uso da metalinguagem livre em seus processos criativos. Martinez faz inferências quanto a essa questão:

A Sagração da Primavera é uma obra particularmente rica para ser analisada neste contexto, pois resulta de um cruzamento entre arte e ciência, sensibilidade e técnica, primitivismo e contemporaneidade. Como resultado, a *Sagração* oferece um rico leque de possíveis interpretantes, da música absoluta à música representativa. Interpretantes que sempre podem desdobrar novas possibilidades de experiência (sic) estética e de conhecimento, desde que existam ouvintes atentos e com capacidade para imaginar, isto é, com capacidade de produzir em suas mentes novas relações semióticas. (MARTINEZ, 2003, P.100).

Portanto, é notório que a companhia propôs transformações em diversas áreas artísticas, inclusive no modo de trabalho interdisciplinar e sério, que valoriza o conhecimento prévio sobre o objeto ou tema de forma que seja devidamente representado. Essa estrutura de trabalho em conjunto de diferentes competências profissionais resultou em performances de estudo, fosse na dança, na música, cenário ou figurino. A especialista Garafola comenta:

Sem os *Ballets Russes* o século XX teria acontecido sem conhecer a palavra coreógrafo, sem pensar no balé como uma forma de arte russa e sem a ideia de que criadores de várias áreas, da música às artes plásticas, podiam se sentar para trabalharem juntos para um mesmo fim. [...].
 “Antes dos *Ballets Russes*, o que havia nos grandes teatros eram equipes de artesãos, equipes que faziam as roupas de mulher, outras as de homens, artesãos especializados em pintar cenários com cenas de montanha, outros com cenas de água... Nunca se tinham convidado verdadeiros artistas para pensar nas peças.” (PÚBLICO, 2009, tradução nossa⁴³).

O principal legado deixado para a dança, após os choques coreográficos das obras, foi a valorização da participação masculina nas cenas, o que antes, no século XIX, era como uma

⁴³ Sem os *Ballets Russes* o século XX teria arrancado sem conhecer a palavra coreógrafo, sem pensar no ballet como uma forma de arte russa e sem a ideia de que criadores de várias áreas, da música às artes plásticas, podiam sentar-se a trabalhar juntos para um mesmo fim. [...].

“Antes dos *Ballets Russes*, o que havia nos grandes teatros era equipes de artesãos, equipes que faziam as roupas de mulher, outras as de homens, artesãos especializados em pintar cenários com cenas de montanha, outros com cenas de água... Nunca se tinham convidado verdadeiros artistas para pensar nas peças.” (PÚBLICO, 2009, tradução nossa).

figura ignorada pelos coreógrafos e pelo público. Ademais, as inovações e reconsiderações nos movimentos coreográficos — sem se desconsiderar a base técnica do balé — foram encontrando cada vez mais espaço para serem exploradas, culminando no que hoje se encontra na dança contemporânea. Os princípios básicos do balé, a postura principal e execuções técnicas estão presentes nessa nova forma de dança, que, no entanto, permite mais amplitude na exploração corporal e espacial.

Ademais, o impacto causado pela nova proposta de performance artística trazida pela companhia mexeu com estruturas estéticas e padrões vigentes de várias esferas: culturais, econômicas, educacionais e sociais, de uma forma geral. A dupla de pesquisadores Gil e Pinto pronunciaram-se a respeito, da seguinte forma:

Os *Ballets Russes*, nome que Diaghilev não inventou, de que não gostava e que apenas suportou por já estar consagrado, foram o foco de muitas epidemias artísticas. Algumas tornaram-se mesmas pandemias. Era como se ele tornasse sua, todos os dias e em todas as horas do dia, a poderosa pergunta de um outro russo incendiário, Vladimir Lenin: “Que fazer?” Debaixo dos seus olhos, que nunca fechava, e sob a sua mão, que jamais pousava, senão num ceptro imaginário, os *Ballets Russes* fizeram, com sucesso, revoluções sucessivas, subvertendo e subvertendo gêneros e costumes, tradições e convenções, corpos e gestos, tempos e espaços. [...] Na troca de línguas e de linguagens, de geografias e de mundos, tomaram o Ocidente mais oriental e o Oriente mais ocidental. (GIL et al., 2019, p.18).

Portanto, além das transformações na arte em si, Diaghilev e os *Ballets Russes* proporcionaram meios de intercâmbios socioculturais por meio das apresentações que fizeram girar a economia e incentivaram o consumo da arte, que por conseguinte abriram espaços para críticas, reflexões e análises no campo acadêmico-científico.

2.2 PONTOS PRINCIPAIS DE INSPIRAÇÃO DA SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA PARA AS DUAS PRIMEIRAS PEÇAS DEMONSTRATIVAS: *LE SACRE DU TAIKO* E *TAIKO KAGURA*

Concordamos com uma reação natural de surpresa ao se assistir à performance da *Sagração da Primavera* pela primeira vez. Evidentemente não temos como perceber o que terá realmente acontecido no *Théâtre des Champs—Élysées* em 1913, mas é possível assistir outra mais recente por meio de vídeo no website de vídeos *YouTube* — esta foi nossa experiência com a transmissão em sala de aula desta obra, na disciplina de história da música. A versão

assistida na ocasião foi a de 1987, a cargo da companhia Joffrey Ballet de Chicago, a primeira a reproduzir a obra com a coreografia original de Nijinsky desde 1920.

Para esta pesquisa, tanto a música quanto a coreografia desta obra serviram para nos impelir a um processo composicional de nossa parte. Meu objetivo, alinhado ao do meu orientador, é, dentre outros, explorar uma sonoridade alternativa, através da inserção dos tambores tradicionais japoneses taiko, junto a seções selecionadas da *Sagração*, o qual foi o princípio orientador da composição da primeira e segunda peça demonstrativa resultante desta pesquisa, de nomes *Le Sacre du Taiko* e *Taiko Kagura*.

Para fundamentar o motivo da escolha de um experimento de combinação instrumental para este trabalho é possível considerar a seguinte afirmação de Martinez, sobre a semiótica presente nos elementos visuais e musicais da *Sagração* especificamente:

Assim, o ritual de sacrifício a Jarilo é presentificado pelas características internas da obra, isto é, a estrutura da *Sagração* é um diagrama, um signo icônico do ritual. Mas é pela manipulação de material etnomusicológico que a autenticidade se estabelece. Não de uma maneira simplista, mas pela absorção dos temas eslavos que, por um lado, não são de fato citados e, por outro, tão pouco parafraseados. É o caráter semiótico dessas melodias que interessa Stravinsky e ele as insere na sua linguagem pessoal, politonal, polirítmica, percussiva. Os temas foram escolhidos e estrategicamente incorporados a (sic) obra pelo seu potencial de significado. (MARTINEZ, 2003, p.99).

Sob o mesmo viés analisado e descrito acima pelo autor, pretendemos, da mesma forma que Stravinsky, manipular o material etnomusicológico — consideramos dentro deste contexto, o remanejamento das combinações sonoras e estruturais da instrumentação tradicional da orquestra ocidental do século XX, com a de taikos, do Japão — levando em conta o caráter semiótico de possibilidades de exploração temática, tímbrica e rítmica ao unificar os dois ambientes sonoros.

Com base na inspiração dos elementos representativos percebidos nas primeiras partes da *Sagração da Primavera, Introdução e Augúrios Primavera: Dança dos Adolescentes*, parte sucedente), no primeiro processo de criação escrevemos um arranjo para os taikos sobre essas duas estruturas, considerando que eles serão executados enquanto acompanham a orquestra a tocá-las ou através um áudio gravado, legalmente colocado à disposição para livre utilização e com os devidos créditos. A este arranjo demos o nome de *Le Sacre du Taiko*, uma derivação do título original que em francês é *Le Sacre du Printemps*. Ou seja, ao traduzirmos o título do arranjo para o português temos *A Sagração do Taiko*.

A justificativa para pensarmos em um novo nome, mesmo que as partes *Introdução* e *Augúrios Primavera: Dança dos Adolescentes* sejam acompanhadas na íntegra pelos taikos, é

devido à necessidade de certo distanciamento da *Sagração* no sentido de titulação, em respeito à preservação de sua característica original, já que nesta versão recriamos ideias musicais e incluímos instrumentos na obra consolidada. Devido à sua estrutura temática, coreográfica e técnico-composicional, percebemos que a *Sagração* poderia apresentar um bom número de possibilidades de combinação com a arte do taiko, em especial com o estilo *Kumidaiko*.

Em seguida, na *Taiko Kagura*, partimos para a criação de uma nova composição que, mantendo trechos de alguns movimentos marcantes da obra, agregará o timbre fundamentalmente rítmico característico do taiko. Sem o acompanhamento da orquestra, contando apenas com os instrumentos japoneses, atribuindo-lhes uma escrita tanto a partir de ideias rítmico-melódicas quanto coreográficas, derivadas da obra original de Nijinsky. Intuímos considerar ideias de movimentos inspirados no que o coreógrafo compôs para o *Ballets Russes*, o que pode ser acessado pelo vídeo do Joffrey Ballet.

Como mencionado na Introdução desta pesquisa, os taikos foram trabalhados de três formas diferentes ao serem misturados em formações instrumentais alternativas ao do *Kumidaiko*: na primeira, *Le Sacre du Taiko*, usamos muitas referências visuais e musicais da *Sagração da Primavera* como pontos de suporte para o arranjo nos taikos; na segunda, *Taiko Kagura*, ainda com alguns pontos de apoio na mesma obra de referência, procuramos um pouco mais de independência desta ao escrevermos uma composição para ser tocada exclusivamente pelos instrumentos do *Wadaiko*.

No capítulo 3 serão apresentados mais detalhes acerca de nosso processo composicional. Por ora, para fins ilustrativos, o resumo dos nossos três processos de composição pode ser apresentado da seguinte maneira:

I. PEÇA DEMONSTRATIVA I: *Le Sacre du Taiko* (para orquestra com taikos)

- Seções inspiradoras da *Sagração da Primavera: Introdução e Augúrios Primaveris: Dança das Adolescentes* (em inglês, *Introduction* até *The Augurs of Spring – Dances of the Young Girls*);
- Duração total de 6 minutos e 46 segundos, aproximadamente;

II. PEÇA DEMONSTRATIVA II – *Taiko Kagura* (solo de taikos)

- Seção inspiracional da *Sagração: The Dancing Out of the Earth (Dance of the Earth)*. Embora o nome entre parênteses seja mais popular, nesta pesquisa optamos por utilizar o primeiro para referenciar a seção, por fins de compatibilidade com o

que é apresentado na partitura que escolhemos para análise, a *Rite of Spring* (in full score);

- Duração de 2 minutos e 30 segundos, aproximadamente;

Da mesma forma que os aspectos musicais da *Sagração da Primavera* nos influenciou, os aspectos visuais também foram de grande inspiração. Em alinhamento com os componentes visuais da arte do *Kumidaiko*, pensamos em igualmente agregar elementos visuais à nossa composição, considerando características de expressividade facial, os direcionamentos dos olhares e os movimentos coreográficos, adaptando-os de modo que remetam a traços da nossa obra de referência. Explicitamos a seguir o detalhamento dos critérios que nos orientaram para a elaboração das duas primeiras peças demonstrativas desta pesquisa.

2.2.1 O RITMO COMO CRITÉRIO PRINCIPAL

Dentre as características sonoras da *Sagração*, a que nos pareceu, pela nossa análise, propiciar maior abertura para uma exploração de ideias sobre o material existente foi sem dúvida a polirritmia contida nesta obra. A estruturação das células, a marcação forte do pulso e a presença notável da percussão são qualidades que podem ser encontradas nas composições de *Kumidaiko*. Além disso, há também outros elementos do taiko que permitem a aproximação com a expressividade sonora da *Sagração*: os timbres das flautas de bambu, com os quais pudemos visualizar entradas melódicas derivadas ou iguais a algumas frases escritas para o naipe das madeiras.

Um recurso adicional de nossa parte ficaria por conta da inclusão dos gritos energéticos *Kiai*. Por se tratar de sons vocais presentes na execução de *Wadaiko*, poderão proporcionar remissão às performances exclusivas de taiko e assim, tornar evidente na nova composição os elementos estético-sonoros provenientes das peças japonesas.

Para contextualizar e justificar o foco de nossa investigação, tomando como base a polirritmia, foi necessário considerar as formas e estruturas musicais das peças compostas no estilo de execução *Kumidaiko* onde o taiko é o instrumento principal empregado numa performance. Embora no estilo não sejam comuns encontrarmos dissonâncias métricas⁴⁴, como a

⁴⁴ Termo desenvolvido por Harald Krebs, presente em seu livro *Fantasy Pieces: Metrical Dissonances in the Music of Robert Schumann*.

síncopa e tampouco irregularidades na acentuação de células rítmicas, elas acontecerão excepcionalmente na escrita para os taikos, por serem ideias derivadas das seleções da *Sagração*.

Procedendo inicialmente a uma análise de ordem comparativa, é possível de fato encontramos várias interpretações solo, principalmente no *Oodaiko*⁴⁵ (大太鼓); entretanto a ideia principal neste estilo trata da execução em grupo de pessoas ou então de uma única pessoa, tendo à sua disposição vários tipos de taikos. Temos assim a explicação para as composições para o conjunto de taikos frequentemente apresentarem ritmos simultâneos, com células se sobrepondo ou se sucedendo umas às outras, provenientes de um ou mais tipos diferentes de timbre. Mais adiante teremos a oportunidade de elucidar com mais detalhes as categorias de execução em grupo, suas possibilidades e conforme constantes do Manual de Taiko.

Portanto, com base nesta possibilidade de criação a partir da escuta e análise estrutural da *Sagração da Primavera* identificamos em determinados compassos uma estruturação rítmica equivalente ao que se encontra comumente nas peças para taiko. Por conta disso, percebemos que poderíamos transcrever algumas das ideias polirrítmicas para as peças demonstrativas resultantes desta pesquisa escritas exclusivamente para os taikos e seus derivados. Nestas, as ideias serão exploradas e distribuídas pelos timbres, procurando manter de algum modo algumas das ideias originais da *Sagração*, criando vínculos. No ínterim, a orquestra aguarda em *tacet*. Os detalhamentos de como se sucederá o processo criativo poderá ser conferido no próximo capítulo desta pesquisa.

Com o intuito de ilustrar melhor de que maneira a questão sonora foi inspiradora para a composição dos taikos, apresentamos a seguir breves exemplos de células rítmicas selecionadas da obra, as quais demonstraram justamente como realizar uma estruturação realizável também na forma de se percutir os taikos. Essas informações foram extraídas da partitura contida no site IMSLP⁴⁶. Para facilitar o acesso a ela, é possível escanear o QR Code a seguir:

⁴⁵*Oodaiko* é escrito por ideogramas que literalmente significam Grande Tambor. O ideograma Oo ou Dai, “大” significa Grande e o outro, “太鼓”, para lembrar, significa Taiko. Para se executá-lo, o *taikouchi* (太鼓打ち — termo designado para o tocador de taiko) com o qual se toca em pé, com o couro na vertical, de face voltada para a cabeça e o peito do tocador. É o tambor de maior tamanho e o de timbre mais grave, exigindo por conta do tamanho do couro, mais força do percussionista para extrair o som.

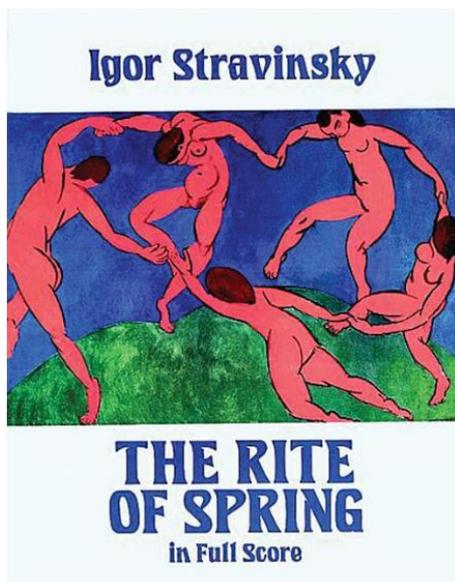
⁴⁶ A partitura escolhida para realizarmos as análises foi encontrada no website IMSLP Petrucci Music Library, que possui documentos e arquivos de domínio público. O que está sendo utilizado como referência para esta pesquisa é o *The Rite of Spring in Full Score*, da editora Muzyka, 1989, de Moscow e publicada pela Dover Publications. Esta é uma edição de reimpressão da edição russa publicada em 1965. Foi disponibilizada no site no dia 19 de dezembro de 2010 e seu código no site é #541998.

FIGURA 10 – QR Code com link que direciona ao website do IMSLP



Fonte: IMSLP, 2010. Disponível em: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/78/IMSLP541998—PMLP179425—PMLUS00899—2651—PMLP179425—riteofspring.pdf>

Para uma melhor conferência, abaixo, a capa da partitura completa, impressa pela Dover Publications:

FIGURA 11– Capa da partitura de *The Rite of Spring in Full Score*

Fonte: IMSLP, 2010.

Esta partitura não possui o número de compassos, apenas marcações de ensaios em forma numérica. A questão da polirritmia observável na partitura foi analisada em sua totalidade na grade orquestral, do primeiro ao último instrumento da página, e dela extraímos os seguintes elementos referenciais:

FIGURA 12 – Colcheias com acento. *Augúrios Primavera*s, violas, número de ensaio 13



Fonte: IMSLP, 2018.

FIGURA 13 – Células que mesclam as colcheias e as semicolcheias, em ordens diferentes, mesmo para instrumentos de mesmo timbre. Polirritmia. *Augúrios Primavera*s, piccolo, número de ensaio 17

Musical notation for Piccolo (Picc.) showing a complex rhythmic pattern. The notation is on two staves, with various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, some beamed together, and some with accents. The pattern is repeated across several measures.

Fonte: IMSLP, 2018.

FIGURA 14 – Estrutura de célula rítmica que no taiko é chamado de *Mitsuchi* (três toques). *Augúrios Primavera*s, flauta, número de ensaio 32

Musical notation for Flute (Fl.) showing a rhythmic pattern. The notation is on two staves, with a box containing the number '32' at the top. The notes are beamed together and have accents. The pattern is repeated across several measures.

Fonte: IMSLP, 2018.

FIGURA 15 – Outro exemplo de polirritmia utilizada no taiko. Um instrumento marca os tempos de semínima e o outro, desenvolve em notas mais rápidas. *Augúrios Primavera*s, violinos I, número de ensaio 35

Musical notation for Violin I (V-ni I div.) showing a complex rhythmic pattern. The notation is on two staves, with a box containing the number '35' at the top. The notes are beamed together and have accents. The pattern is repeated across several measures.

Fonte: IMSLP, 2018.

Além de considerar puramente a célula rítmica, igualmente observamos alguns desenhos melódicos marcantes e a estrutura composicional: foi imprescindível atentar a certos detalhes de articulação para incluir na composição para taikos. Stravinsky comenta em entrevista com Craft, quando perguntado sobre o que considera como os principais problemas na execução de suas músicas:

A marcação dos tempos é o item principal. Uma peça minha pode sobreviver a quase tudo, exceto a um andamento errado ou inseguro. (...).

O problema da execução estilística de minha música é de articulação e de dicção rítmica. A nuance depende delas. Articulação é, principalmente separação, e não posso dar melhor exemplo do que quero dizer senão encaminhando o leitor à gravação que W.B. Yeats fez de três poemas seus. Ele fez uma pausa no fim de cada linha, demora um tempo preciso entre cada palavra e entre cada sílaba poder-se-ia fazer a notação de seus versos em ritmo musical, tanto quanto marcá-los pela métrica da poesia.” (STRAVINSKY e CRAFT. 1984, págs.98 e 99).

Os aspectos de pulso, métrica e acentuação exigidos no estilo composicional de Stravinsky são detalhes fundamentais que personalizam o caráter sonoro específico de suas peças. Sendo assim consideramos essas articulações e fortes demarcações de pulso impreteríveis inclusive para as orientações nos ensaios de taikos visando a execução de nossa composição.

2.2.2 CRITÉRIO TEMÁTICO E OS QUADROS DA RÚSSIA ESLAVA

O segundo fator que contribuiu para o surgimento da curiosidade investigativa desta pesquisa foi o tema central da obra que representa um ritual eslavo da Rússia medieval na qual uma jovem adolescente virgem é escolhida para dançar até a morte em forma de sacrifício como gratidão pela terra fértil da estação primaveril. A obra é dividida em duas grandes partes, cada qual com seções representando quadros narrativos dentro da temática. Sanchez, em seu mesmo artigo de 2015 na Interfaces realiza uma análise do enredo sintetizando-o da seguinte maneira:

A gênese da obra sintetiza o sacrifício do homem à natureza, explicitada na adoração à Terra. A primavera se aproxima; a Natureza desperta do longo sono do inverno e cobre a Terra de verde. Os homens entregam-se à dança e interrogam o futuro em movimentos rituais. Um ancião é trazido para a glorificação da Primavera e para unir-se aos apelos pela Terra abundante e fértil. Uma melodia calma introduz grupos de donzelas e mulheres que dançam em pequenos círculos. É a dança da terra, onde todo o grupo calca o chão vigorosa e violentamente, como que em êxtase, golpeando a Terra com os pés. Um *crescendo* na orquestra encerra o primeiro ato, com todos dançando ao redor do ancião.

À noite, adolescentes em círculo entregam-se a jogos místicos, preparando-se para a escolha da virgem a ser consagrada ao deus-sol; evocando os ancestrais, dançam seus rituais até que a jovem eleita é aclamada e, em entrega total, louva a fertilidade renovada na estação que se aproxima, a primavera, dançando até morrer. (SANCHEZ, 2015, p.66. In: Revista InterFACES, v.1).

Para fins de comparação temática com a obra de Stravinsky a tabela abaixo apresenta os quadros da *Sagração da Primavera* os quais formam um enredo ao longo das seções musicais. Para a sua montagem optamos por realizar a tradução dos títulos em francês — ao invés do inglês, presentes na partitura escolhida como referência desta pesquisa — para fins de máxima preservação de significado possível e tendo em vista que mesmo os títulos em inglês são traduzidos dessa língua. Não foram aqui consideradas as sinopses e descrições profundas de cada quadro, bastando apenas o nome para avaliarmos a proximidade temática com as peças de taiko.

TABELA 2 — Quadros temáticos da *Sagração da Primavera*

Atos	Quadros temáticos (português)	Quadros (francês)
	Introdução	<i>Introduction</i>
	Presságios da Primavera	<i>Les augures printaniers</i>
Primeiro ato (dia): O beijar da Terra	Jogo de sequestro	<i>Jeu du rapt</i>
	Rodas primaveris	<i>Rondes printanières</i>
	Jogos das tribos rivais	<i>Jeux des cités rivales</i>
	Procissão do sábio: O sábio	<i>Cortège du sage: Le sage</i>
	Dança da Terra	<i>Danse de la terre</i>
	Introdução	<i>Introduction</i>
Segundo Ato (noite): O grande sacrifício	Círculo misterioso de adolescentes	<i>Cercles mystérieux des adolescentes</i>
	Regozijo dos Escolhidos	<i>Glorification de l'élue</i>
	Evocação dos ancestrais	<i>Évocation des ancêtres</i>
	Ação ritual dos ancestrais	<i>Action rituelle des ancêtres</i>
	Dança sacra (da escolhida)	<i>Danse sacrale (L'Élue)</i>

Fonte: Juliana Saemi Murakami (2021).

Considerando o enredo, os figurinos e a cenografia do balé, é possível realizar uma comparação com possíveis temas para as composições de taiko. Tratando-se de representações regionais de trabalhos campestres remotos, referências aos elementos da natureza, a relação do homem a uma deidade e aspectos ritualísticos, consideramo-las particularmente interessantes pela semelhança com a ilustração de um tema nas artes da tradição japonesa.

Verificamos no *Wadaiko* a escolha de temas relacionados às lendas, deidades, rituais sagrados, adorações à natureza e celebrações tradicionais. As composições costumam apresentar regularmente, além de um enredo breve, coreografias, adornos e objetos simbólicos para compor uma cena. Há também a representação de relação com a ancestralidade e o culto aos

antepassados, as quais encontram-se da mesma forma presentes na *Sagração da Primavera*. A seguir, uma tabela com exemplos de temas já explorados nas músicas de *Wadaiko* compostas tanto por *taikouchi* japoneses como brasileiros:

TABELA 3 – Exemplos de alguns temas em peças de taiko do Japão e do Brasil

Nome	em <i>Kanji</i>	Tradução do nome	Compositor	País
Daichino Hikibiki	大地の響き	A vibração da Terra	Yoichi Watanabe	Japão
Amaoto	雨音	Som da Chuva	Toshiyasu Minowa	Japão
Shunpu	春風	O Vento da Primavera	Grupo Kodo	Japão
Kodama no Mori	木霊の森	A Floresta do Kodama (espírito protetor que habita as árvores)	Wakaba Taiko	Brasil
Umi to Otoko	海と男	O Homem e o Mar	Ishindaiko	Brasil
Sosen no Kurou	祖先の苦勞	As Dificuldades dos Antepassados	Seishin Daiko	Brasil

Fonte: Juliana Saemi Murakami (2021).

A ideia temática foi orientadora não somente da composição e da coreografia — ambas orientadas pela narrativa dos quadros temáticos — como também do aspecto visual, cenográfico e de figurino. É possível averiguar conforme a publicação do jornal *New York Times* de 1990:

Os designs do balé de Roerich lembravam suas pinturas de cavalete, em que usava as cores como uma equação das emoções que sentiu na música ou na dramática ação; sua visão sobre a cultura antiga era moderna, uma interpretação. A virtude deste livro é a sua clarificação sobre a visão global de Roerich, a qual esperava casar a ciência e a arte e, como a “*Sagração*” demonstra, o homem e o universo. (NEW YORK TIMES, 1990, pág.6, tradução nossa).⁴⁷

Assim verifica-se a confluência de ideias que permeiam a temática principal, ainda que provindas de artistas diferentes e de áreas distintas. O resultado foi o que já conhecemos: um

⁴⁷ Roerich's ballet designs resembled his easel paintings, he used color as an equation of the emotions he felt in the music or dramatic action; his view of ancient culture was modern, an interpretation. The virtue of this book is its clarification of Roerich's global vision, which hoped to marry science and art and, as "Sacre" demonstrates, man and the universe.

forte e marcante impacto estilístico no seio dos movimentos artísticos, abrindo espaço para novas expressões, reflexões e direcionamentos da arte do período seguinte, o do Modernismo.

2.2.3 CRITÉRIO COREOGRÁFICO

Por fim, o último e não menos importante critério influenciador para os processos composicionais de *Le Sacre du Taiko* e *Taiko Kagura* foi a coreografia composta por Vaslav Nijinsky. Mesmo para o leigo é possível distinguir os movimentos corporais dessa obra dos demais movimentos de estilo clássico em que por comparação parecem visualmente mais leves e graciosos, com rostos que se mostram de frente para a plateia e com momentos de solo para o casal principal de bailarinos no centro do palco.

Conforme artigo publicado pela estação de notícias de Boston, WBUR⁴⁸ (Boston's NPR News Station), de 15 de março de 2013, um balé tradicional parece ignorar as limitações corporais, como se ignorando a gravidade da Terra. Dançado com as pontas dos pés, os movimentos parecem fluir e os saltos são arqueados e graciosos como são os dos cervos. No entanto, as coreografias de Nijinsky são revolucionárias e contrárias a essas características marcantes do balé clássico. Segundo o jornal:

A coreografia de Nijinsky é com os pés de pombo, pés chatos e descontínuos. Ele favorece o baixo, espasmódicos golpes em staccato e pulos verticais, como se os dançarinos fossem marionetes. O balé geralmente enfatiza as pernas e os pés. Nijinsky destaca a parte superior do corpo com gestos grandes de todo o braço e cria quadros segurando poses dramáticas com os braços, o torso e a cabeça. (WBUR, 2013, tradução nossa).⁴⁹

Ashley Wheeler, uma das dançarinas do Joffrey Ballet que dançou na estreia da versão original da *Sagração* em 1987 e que agora é diretora artística da companhia, complementou com “é muito mais um nível de camponês” e “não é intelectual. É um grupo de pessoas mostrando ritmo”, para enfatizar que a coreografia apesar de ser denominada como balé, possui características corporais muito próprias e representativas do tema em específico.

⁴⁸ Jornal online em website. Iniciou—se como rádio WBUR—FM, indo ao ar pela primeira vez ao ar às 16 horas do dia 1º de março de 1950, como uma estação educacional não—comercial, de 400 watts, licenciada para a *Boston University*. A equipe de trabalho inicial era composta por amadores, profissionais, voluntários e estudantes. O artigo referenciado nesta pesquisa pode ser encontrado no website: <https://www.wbur.org/artery/2013/03/15/rite—of—spring>.

⁴⁹ *Nijinsky's choreography is pigeon—toed and flatfooted and discontinuous. He favors short, jerky staccato jabs and vertical hops, as if the dancers are marionettes. Ballet usually emphasizes the legs and feet. Nijinsky stresses the upper body with big full arm gestures and tableaux created by holding dramatic poses with the arms, torso and head. (WBUR, 2013).*

Embora à primeira vista a coreografia passe a impressão de certa aleatoriedade — ou, se preferirmos, liberdade — nos movimentos ensaiados, a bailarina Vera Maria Sanchez comenta à *Interfaces* — cujo objetivo é analisar os aspectos coreográficos inovadores da *Sagração* — que Nijinsky não tinha a pretensão de se opor às disciplinas e cânones da dança acadêmica. Afirmou:

(...) todos os fundamentos do ballet ali estavam presentes, só que reinventados e não negados, como poderíamos supor. A ideia do coreógrafo era, certamente, buscar na simplicidade dos gestos primitivos a linguagem mais adequada para desenvolver a trama e, como o ballet nasceu na Itália, de manifestações populares, nada mais oportuno do que recorrer à sua origem, mais do que ao refinamento adquirido posteriormente com sua entrada nos salões da aristocracia. (SANCHEZ, pág. 69. In: *Revista Interfaces*, 2015).

Considerando estes aspectos, derivações de alguns movimentos marcantes da coreografia foram pensados para serem inseridos em momentos propícios da nova composição com taikos. É possível incluir *furi* e certas movimentações em palco durante a performance nessa arte japonesa para auxiliar na representação temática, uma vez que em certas ocasiões somente os toques puros dos tambores poderiam acabar não sendo suficientes para transmitir efetivamente a mensagem propositiva do respectivo tema.

Os movimentos inseridos não devem interferir na produção sonora, ou seja, necessitam ser coerentes e precisos, ocorrendo geralmente durante as pausas ou em toques que devem ser executados por um dos braços enquanto o outro ficaria livre para o gesto. Em situações de movimentação no palco, é importante que se faça com taikos que sejam facilmente transportáveis e específicos para tal ação.

Com base nas posturas e coreografia analisadas pelos especialistas apresentados nesta pesquisa, para o contexto dos taikos foram elencados os aspectos da valorização de movimentos do tronco para cima (considerando os braços, a cabeça e a própria movimentação do torso); as expressões faciais duras, a firmeza e a rispidez dos braços; a contração abdominal, e em casos de saltos ou movimentação das pernas considerou—se a lateralidade ou leve verticalidade. É importante considerar que para se tocar taiko é necessária a postura de *kamae* (構え), ou seja, a posição inicial de prontidão e preparação corporal que regula o equilíbrio enquanto se executa o taiko com variadas aplicações de forças. Optei por preservar esta postura durante as execuções de *Le Sacre du Taiko* e *Taiko Kagura*, pois trata—se de um princípio técnico que favorece a execução do taiko mesmo com novas movimentações coreográficas incomuns à prática. Para

ilustrar melhor a postura adequada, a qual é posicionada antes mesmo da peça iniciar—se, fornecemos a ilustração abaixo extraída do Manual de Taiko:

FIGURA 16 – *Kamaekata* para se tocar em *Nagadou* ou *Okedou*



Fonte: Juliana Saemi Murakami (2016).

Não foram incluídos saltos em nenhuma das duas primeiras peças derivadas da *Sagração*; porém, é um movimento permitido nas peças de *Wadaiko* contanto que não desfavoreçam os toques rítmicos e sejam estabelecidos em partes propícias na peça. Devido às escolhas que fiz em relação aos fraseados rítmicos e por acreditar que neste primeiro momento os saltos não combinam com os toques criados, optei por não os considerar agora.

2.3 PERSPECTIVAS E ESTUDOS SOBRE UMA LINGUAGEM SONORA ALTERNATIVA ATRAVÉS DA SAGRAÇÃO

Todas as semelhanças mencionadas e percebidas foram os principais incentivos para haver um ímpeto investigativo, o qual inclui, basicamente, as áreas de processos criativos e de performance. O objetivo é explorar sonoridades, misturar timbres e estilos composicionais dos instrumentos ocidentais tradicionais com os taikos e seus derivados. Deste modo, ainda que um de nossos objetivos principais seja o de difundir cada vez mais o taiko nas composições, agregando-o aos variados instrumentos (antigos ou modernos), não dispensamos, tampouco, o uso

da eletrônica, ainda que esta mescla possa afastar momentaneamente o tambor japonês de suas estruturas musicais enraizadas na tradição do *Kumidaiko*.

É preciso considerar, antes de tudo, a necessidade da preservação de suas características inerentes, tais como seu próprio timbre, as células rítmicas, as estruturas de frases, a forma de distribuição do ritmo entre as duas mãos, a valorização do *Ma* e do som residual. Dessa forma, mesmo estando em meio a outras formas e estilos musicais, o taiko não perderá a sua essência e autenticidade sonora, podendo, ainda, ser identificado como o tambor japonês, em meio a tantos outros tambores étnico-tradicionais de outras culturas.

Uma consideração necessária para esta pesquisa é o posicionamento de Stravinsky quando perguntado por Robert Craft sobre o que pensava a respeito da vanguarda de músicos, que reagiam e queixavam-se de sua música composta no estilo neoclássico. O contexto, é que suas peças mais recentes e inseridas nesta forma, *Apollo*, o *Concerto para Piano*, *Jeu de Cartes*, retomam, por exemplo, harmonias triádicas e cadências tônicas, recuando para o sistema tonal. Estas técnicas contrastam com as suas próprias obras de períodos anteriores, que fogem justamente desse modelo de sistema — exemplos notórios o próprio *Le Sacre du Printemps*, as *Três Canções Japonesas*, *Renard*, dentre outras. Em resposta, o compositor afirmou que estes trabalhos recentes haviam sido elaborados a partir de seu próprio sistema tonal. Mas a mensagem que mais condiz com a proposta desta pesquisa investigativa de processos criativos é:

Uma mudança de direção não quer dizer, no entanto, que sair de uma zona de influência diminui o valor desta. Em ciência, muitas vezes isto acontece porque cada nova verdade científica retifica alguma verdade anterior. Mas, em música, o progresso se dá apenas no sentido do desenvolvimento da linguagem — somos capazes de fazer coisas novas em ritmo, em sonoridades, em estrutura. [...]. Contudo, um passo nessa evolução não cancela o anterior. (STRAVINSKI e CRAFT, 1958, p.104).

Em outras palavras, o campo de estudo musical progride continuamente a cada experiência de execução e fazer musical; desenvolve-se ao serem trabalhadas novas sonoridades, conceitos, técnicas, teorias, dentre outras aplicações, sem que sejam necessariamente desconsiderados preceitos anteriores. Atuamos nesta pesquisa sob esta mesma ótica, principalmente no sentido de nos propormos a buscar por pontos intercambiáveis ou combináveis entre estéticas musicais distintas e sem que se suprimam características intrínsecas de cada uma delas com a intenção de descobrir novas possibilidades sonoras. Ademais, a caracterizamos como paradigmática e epistemológica, com aplicações exploratórias e manipulativas, na proposta de uma criação e performance artística original.

3 EXPERIMENTOS COMPOSITIONAIS E DEMONSTRAÇÕES PERFORMÁTICAS

Como ponto de partida da parte prática do processo de criação musical e de performance para os taikos, foi preciso identificar quais foram os elementos que mais se destacaram na *Sagração da Primavera*. O fizemos através do vídeo do Joffrey Ballet de 1987, explorando elementos tanto sonoros quanto visuais assim como foi descrito no capítulo anterior. Em seguida, partimos para a extração de ideias rítmicas mais características e as transcrevemos para que fossem tocadas pelos taikos selecionados conforme os timbres desejados por nós.

A primeira evidência de um trabalho de combinação musical pode ser percebida logo no título da primeira peça demonstrativa, *Le Sacre du Taiko*. Pretendemos assim evidenciar a mescla de todos os elementos comentados na primeira parte desta dissertação, os quais são a instrumentação, a coreografia e os temas de sabor folclórico. Outrossim, tentando estabelecer um paralelo na combinação de estilos musicais distintos, com estes traços de ‘melodias folclóricas russas’ presentes na obra original, inseridas num estilo orquestral europeu do século XX, e com a inserção de estilos musicais japoneses por meio das escritas características para taikos.

Nosso título também revela o significado do tambor para a religião xintoísta, em que se acredita que o instrumento é sagrado por se tratar de um meio de comunicação do homem com os deuses. Em certas ocasiões específicas e em cerimônias religiosas — como em rituais de virada do ano — o taiko é tocado solenemente e diferente da forma musical como é performado no estilo *Kumidaiko*. Nelas, os toques são mais espaçados com ritmos simples de breves e semibreves, por assim dizer, com o intuito de deixar reverberar até o último instante sua propagação sonora. Portanto, o *Ma* é ainda mais priorizado nestes contextos.

Considerando esses aspectos iniciais e norteadores, a composição foi elaborada como uma intersecção entre duas estéticas musicais diferentes em que buscamos pelo equilíbrio sonoro e por um resultado de combinação satisfatória. Ao nosso ver, trata-se de uma experiência que atendeu às expectativas sonoras desejadas e revelou simultaneamente outras questões a serem exploradas em pesquisa fundamentada.

3.1 PEÇA DEMONSTRATIVA I – LE SACRE DU TAIKO

A peça russa considerada para esta investigação possui duas seções específicas, escolhidas para serem inseridas na íntegra dentro da *Le Sacre du Taiko*. Não soam como um pano de fundo, um cenário para que os taikos pudessem se destacar à frente. Como apresentado nesta

pesquisa, por buscarmos o equilíbrio entre os timbres e ritmos, trabalhamos de maneira que os taikos parecessem ter sempre estado presentes na orquestra de instrumentos europeus tradicionais. Em outras palavras, o que acontece na Peça Demonstrativa I é a reinterpretação composicional de *Le Sacre* de Stravinsky, que possui — e não “abre” — espaços para que soem os taikos. A partitura pode ser acessada através deste QR Code abaixo:

FIGURA 17 – QR Code da partitura de *Le Sacre du Taiko*



Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022. Disponível em: https://drive.google.com/file/saemi_murakami/lesacredutaiko

3.1.1 A CORRELAÇÃO MUSICAL

O foco desta investigação composicional não é o estabelecimento da correlação semiótica e metalinguística entre a peça original com a *Le Sacre du Taiko*. Ela acontece, pois justamente a primeira foi a fonte inspiradora de onde os materiais musicais foram adequados para a composição da segunda. Entretanto, como parte do raciocínio no processo criativo propriamente dito, faz-se necessário considerar as colocações de Martinez, no artigo em que citamos nesta pesquisa, “Ciência, significação e metalinguagem: *Le Sacre du Printemps*”. Comenta quanto a esta questão da reelaboração de ideias composicionais em música:

O problema das citações em música é uma questão que se pode colocar como representação metafórica de segunda espécie⁵⁰. Um fragmento reconhecível de uma certa peça quando enxertado em outra composição faz com que haja uma interação de significados. A citação deve apresentar as mesmas qualidades e estruturas que o original.

⁵⁰ Com base na proposição do filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce acerca de metáfora, Martinez afirma em seu artigo que as metáforas resultam em um processo duplo, sendo a primeira delas, a representação do caráter representativo de um signo; a segunda, é que as metáforas resultam do processo da interação desta primeira representação com outro signo de caráter diverso. A partir disso, o autor menciona que esse processo possibilita a manifestação de uma variedade de combinações distintas. Ao longo do artigo, Martinez apresenta três espécies de metáfora: a primeira, é quando paráfrases musicais são parte de um processo tradicional de composição musical e são muito semelhantes à obra original, pois resultam da representação icônica e “interação com aspectos qualitativos e formais pertencentes a sua nova disposição”. (MARTINEZ, p.97); a segunda espécie é, justamente, o ex-certo literal de alguma parte da obra original na nova composição, conforme apresentado nesta citação e extraída do artigo; a terceira espécie de metáfora, a qual o autor denominou como “referência alegórica”, acontece quando “o caráter representativo do signo representado não é icônico nem indicial, mas simbólico. Neste caso, tomam-se características típicas de um certo gênero ou forma musical como representação, que, em seguida, é forçada a interagir com outros signos, dando origem à metáfora.” (MARTINEZ, p. 99).

Porém, ainda que seu modo de representação seja icônico, sobressai o caráter indicial do original, destacando a individualidade existencial da obra citada. Do confronto da representação de uma representação com outros elementos ou mesmo outras citações emerge um terceiro significado. O interpretante de uma metáfora leva em consideração os dois conjuntos de signos que atuam um sobre o outro. (MARTINEZ, 2003, p.98).

Com base nessa afirmação, o autor discorre que o compositor russo se inspirou em elementos musicais folclóricos de seu país e trabalhou—os com base nos procedimentos metalinguísticos.

Deve ficar claro que as referências alegóricas que permeiam a *Sagração da Primavera* não resultam em interpretantes de natureza paródica. O projeto estético de Stravinsky era outro. Por meio da cuidadosa transformação do material folclórico na linguagem que Stravinsky forjou para a *Sagração*, se obteve uma construção onde o tempo mítico é materializado pela complexa elaboração do fluxo musical, assimétrico e imprevisível. (MARTINEZ, p.99).

Por via de um processo composicional semelhante ao que Stravinsky realizou em seu material musical, as relações semióticas do folclorismo russo, lembrados pelos timbres e desenhos melódicos escritos para instrumentos da orquestra europeia moderna, na *Taiko Kagura* o procedimento para a descoberta de novas relações interpretantes foi também considerado.

As questões de representatividade, metalinguística e da semiótica também ocorrem na *Le Sacre du Taiko*. Neste ponto, descobrimos que a *Sagração* também influenciou a composição por meio desses fatores, pois igualmente, a composição retratou o taiko de duas maneiras: 1) como citação de partes da *Sagração da Primavera* original, em vários sentidos, sonoro, coreográfico, performático e temático; 2) como representação da crença xintoísta, pois a temática da nova obra é a chamada do deus Yarilo (representado na *Sagração*), por meio dos toques comunicativos com o divino, do taiko.

3.1.2 ESCOLHA DE INSTRUMENTOS PARA SE TOCAR EM *KUMIDAIKO*

Le Sacre du Taiko tem o seu desenvolvimento estruturado principalmente em questões composicionais e em certo grau, em colocações interpretativas. Considerando-se que os taikos foram escritos para acompanhar a orquestra europeia tradicional instrumentalmente numerosa e variada, especialmente no que se refere à formação escolhida para a *Sagração da Primavera*, sugerimos a formação de palco e a disposição dos instrumentos da seguinte forma, de maneira que pudessem soar apropriadamente em uma situação real e de acústica apropriada para uma orquestra, pensando numa sala de concertos:

FIGURA 18 – Mapa de palco para *Le Sacre du Taiko*, para taikos e orquestra

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2021.

Esta disposição e quantidade de taikos foi estabelecida como sugestão inicial considerando-se a formação orquestral específica para a *Sagração da Primavera*. As setas indicam que esses tocadores podem deixar suas respectivas posições nos taikos para executar os *narimono* à frente, nos momentos em que estes devem soar. A movimentação em palco é planejada de forma a não prejudicar a execução da peça, e para tanto, o espaço apropriado para todo o conjunto de taikos é de cinco metros de comprimento por quatro metros de profundidade. Caso o comprimento seja maior que sete metros, será possível posicionar todos os taikos em um único alinhamento na horizontal, dispendo-os lado a lado. A quantidade de taikos neste mapa é apenas sugestiva, apresentando o mínimo necessário para a realização da peça. No entanto, na situação de haver mais *taikouchi* à disposição e, conforme a área disponível para os taikos, é possível aumentar a quantidade de músicos e taikos.

Os nomes dos instrumentos estão escritos respectivamente acima da sua representação gráfica. Essa formação dispõe de uma simetria de taikos a partir do *Hiradaiko*⁵¹ com o taiko maior ao centro e ao fundo. Ou seja, para cada um dos lados que o flaqueiam, temos um conjunto composto por um *Nagadoudaiko*⁵² e um *Shimedaiko*⁵³, totalizando na formação como um todo dois *Nagadou* (escrita abreviada, sem acento mácron ‘ō’ na letra Ó) e dois *Shime* (escrita abreviada).

Da esquerda para a direita, além dos taikos estão presentes na formação os instrumentos *Narimono*, de sons complementares ao do timbre dos tambores: *Atarigane*⁵⁴, *Tebyoushi*⁵⁵ (*Chappa*), *Hyoushigi*⁵⁶ e *Shinobue* (*fue*), tendo sido este último já apresentado na introdução desta pesquisa. Os taikos possuem muita potência sonora e reverberativa, tal como o tímpano, bumbo e outros instrumentos percussivos da orquestra, e por esse mesmo motivo encontram-se

⁵¹ *Hiradaiko* (平太鼓): o primeiro ideograma corresponde ao prefixo *Hira*, cujo significado neste contexto é igual à ‘plano’. É um tipo de *Nagadoudaiko*, mas com formato de corpo (caixa acústica) mais achatado, se comparado às dimensões de um ‘*Naga*’ regular, ou seja, de tamanho e timbre medianos. Além disso, difere-se de outros de mesma categoria por sustentar couros de diâmetro grande. Neste caso específico, pensamos em um *Hiradaiko* com base nas dimensões estabelecidas pelo fabricante de taiko do Brasil, Tikara Taiko, que o produz com diâmetro de couro igual à 90 cm e a altura (comprimento latitudinal do corpo) igual à 66 cm. Nessas especificações, este taiko consegue produzir um som potente e grave, servindo de base de sustentação rítmica aos demais taikos do conjunto.

⁵² *Nagadoudaiko* (長胴太鼓): o termo *Naga* (長) significa ‘comprido’ e *Do* (胴), ‘corpo’, parte central de uma estrutura ou animal, excluindo demais membros como cabeça, pernas, dentre outros. Portanto, o prefixo *Nagadou*, ligado ao sufixo *taiko*, é o tambor cuja caixa acústica é formada a partir do esculpimento da parte de dentro de um tronco de árvore. Possui um formato cilíndrico e levemente envergado, se assemelhando ao formato de um barril. As dimensões específicas consideradas para esta pesquisa são de diâmetro do couro igual à 52 cm e altura do corpo igual à 60 cm, com base em um dos tamanhos fornecidos pelo Tikara Taiko. Seu som é de timbre médio, se comparado aos taikos de timbre mais agudo e grave. Este é o instrumento que melhor permite uma movimentação corporal visível, considerando que o taiko fica à frente do tocador e muitas vezes realiza *furi* que exigem do seu corpo inteiro para serem bem aparentes aos espectadores.

⁵³ *Shimedaiko* (締太鼓): *Shime* significa literalmente, apertar, fechar. A ideia para ser inserido como nome do taiko de timbre mais agudo e seco (com pouca reverberação) ou seja, um som com bastante ataque, é porque para se obter essas qualidades é necessário que esse tambor esteja com o couro bem tensionado. Possui um porte pequeno, com couro de diâmetro igual a 38 cm e corpo de comprimento igual à 29 cm, com base na fabricação da empresa nipo-brasileira Kaito Taiko. A tensão do couro — firmemente esticado por parafusos ou cordas — permite que haja um forte rebote da baqueta específica de madeira para taiko, *Bachi* (桴). Dessa forma, é possível executar vários toques por tempo, ou seja, ritmos com notas de menor duração e em rápidos andamentos.

⁵⁴ *Atarigane* (当り鉦): *atari* (当り) significa ‘acertar’ e *gane* ou *kane* (鉦), sino. Trata-se de um instrumento metálico com formato semelhante a uma tigela rasa, tocado com uma baqueta fina e específica, cuja ponta é composta por um pedaço redondo de chifre bovino. Este instrumento recebe também outros nomes, como *Surigane* (摺鉦), *Konchiki* (コンチキ), *Chanchiki* (チャンチキ), *Chanchigi* (チャンチギ). Essas informações foram encontradas na loja online Miyamoto Unosuke, disponível em: https://www.miyamoto—unosuke.co.jp/products/list.php?category_id=72.

⁵⁵ *Tebyoushi* ou *Chappa* (手拍子 / チャップ): par de pratos de metal, com cerca de 15 cm de diâmetro cada, percutidos entre si. Possuem um timbre agudo e residual.

⁵⁶ *Hyoushigi* (拍子木): em português, lê-se ‘Rioushigui’. Dois blocos de madeira (geralmente de bambu ou de madeira maciça) percutidos nas suas extremidades, em encontro um com outro. Seu som é agudo e encorpado com um pouco de grave proveniente da estrutura a madeirada. A característica estalada do som assemelha-se ao som das clavas. São tradicionalmente utilizados em aberturas e encerramentos dos teatros Kabuki e Bunraku (文楽), este último, com marionetes, chamado também de *Ningyou Joururi* (人形浄瑠璃).

posicionados ao fundo e sobre uma elevação — plataforma ou praticável — para não encobrirem os demais instrumentos com seus picos de ataques e coreografias.

Será preciso, no entanto, que numa situação real os tocadores percebam e alinhem previamente nos ensaios com o regente os níveis de intensidade sonora. O modo *piano*, devidamente treinado na prática de cada tocador, pode precisar soar, por exemplo, mais fraco ou mais forte que o de costume. Tais ajustes técnicos no *Wadaiko* são livremente permitidos, para fins de execução adequada das duas peças demonstrativas, principalmente quando se faz necessário considerar outros instrumentos diferentes de uma prática de *Kumidaiko*, como os da orquestra europeia presentes na primeira peça demonstrativa.

3.1.3 CONSIDERAÇÕES E SELEÇÕES DOS ASPECTOS RÍTMICOS, MELÓDICOS E TÉCNICO—EXECUTIVOS DOS TAIKOS

As músicas feitas para o estilo *Kumidaiko* costumam apresentar uma formação instrumental com timbres variados e às vezes replicados, com a finalidade de agregar na intensidade ou na coreografia. Em geral, trabalha-se com taikos de alturas sonoras distintas, em que se consideram taikos de grandes dimensões (como o *Hiradaiko*) para a produção de sons graves e com bastante reverberação, fornecendo, assim, um corpo sonoro para o conjunto em execução; taikos de dimensões médias (*Nagadoudaiko* e semelhantes) e com posicionamentos diferentes, que fazem com que o couro do taiko se disponha paralelo ao chão, perpendicular ou na diagonal⁵⁷; e taikos de porte pequeno (como o *Shimedaiko*), que produzem sons pouco residuais, mais direcionais e agudos, que podem manter ritmos de base para os taikos médios, ou então são executados com ritmos que os complementam ou os contrapõem.

Os instrumentos complementares, *Narimono*, não recebem evidências solísticas, salvo em casos em que esses instrumentos podem auxiliar na representação temática de uma peça específica; e com exceção da flauta *Shinobue*, que em certos momentos ou ocasiões, precisa soar destacadamente e, para tanto, os taikos ficam em segundo plano por alguns instantes. A exemplo de uma peça na qual o sino *Atarigane* é performado em evidência, é possível mencionar a música de nome e tema *Sírius*⁵⁸ (シリウス), do grupo curitibano *Wakaba Taiko*.

⁵⁷ Essas disposições permitem maior mobilidade corporal para a coreografias, além da emissão de toques firmes e fortes que, em geral, costumam desenhar os motivos rítmicos principais das músicas de *Kumidaiko*.

⁵⁸ Música composta em 2011, pelos tocadores de taiko Victor Kouki Uemura e Gabriel Kenzo Tanaka (com participação pontual da tocadora Juliana Saemi Murakami para a criação do solo de *Shinobue*, *shime* e do canto). Na época, o grupo da categoria Júnior do *Wakaba Taiko* (de faixa etária entre 12 e 17 anos) a estreou no VII Festival Brasileiro de Taiko e foram consagrados campeões, o que os levou a competir no campeonato nacional de taiko do Japão em 2012. Os pontos composicionais que favorecerem a demonstração técnico-executiva dos tocadores

Para as 2 composições demonstrativas desta pesquisa esses aspectos mencionados foram anteriormente considerados a fim de se buscar na composição um equilíbrio entre os timbres e entre os desenhos rítmicos de cada instrumento da formação. Seguindo a mesma finalidade comentada no primeiro parágrafo deste subcapítulo, o *Hiradaiko* foi escolhido justamente para encorpar a sonoridade do conjunto, com sua presença em dimensão, potência e altura grave.

Teria sido possível a escolha de outro tambor grande, o *Oodaiko* (大太鼓 — Grande Taiko), comumente executado com o couro voltado de frente para o corpo do tocador. Porém, esta posição exige muito espaço e nem sempre é possível enxergar a expressão facial do executante, e para a *Le Sacre du Taiko*, que reúne orquestra e taikos, este é um ponto de performance importante; a dupla de *Nagadoudaiko* foi escolhida para executar ritmos pontuais quando tocados em *forte* ou *fortíssimo*, com durações de mínimas, mínimas pontuadas ou toques seguidos de pausas, os quais abrem momentos para a realização de coreografias; o par de *Shimedaiko* tocados sobre os *tachidai*⁵⁹ (suporte alto) foi escolhido para cumprir com seus papéis igualmente descritos no mesmo primeiro parágrafo.

Optamos pela escolha de um suporte alto para que o tocador o execute tocando em pé e para que tanto ele quanto seus toques sejam devidamente percebidos, considerando haver uma orquestra disposta à frente; os *Narimono* nesta peça possuem a função de complemento sonoro, sem solo, tanto que estão distribuídos entre os mesmos tocadores que já se encontram posicionados nos taikos. Em momento apropriado, aquele instrumentista que tiver que tocar seu respectivo *Narimono* deverá parar discretamente a sua execução no taiko, se dirigir um pouco para a lateral ou para a frente e executá-lo. Assim que finalizar esses compassos, deverá retornar ao seu tambor, também cuidando para não chamar a atenção.

A partir dessas escolhas iniciais de formação do conjunto e após planejar estrategicamente os papéis de cada instrumento, iniciamos o trabalho da escrita rítmica para os taikos com base primeiramente na extração de motivos rítmicos principais das seções iniciais da *Sagração da Primavera*. Em seguida, os reescrevemos de forma que soassem apropriadamente nos taikos.

foram, principalmente, seu diferencial instrumental, com inovação no posicionamento dos taiko, como no caso da combinação de *naname* (斜め — disposição em que o couro do taiko encontra-se em diagonal) com *shime tachidai* (締立ち台 — *shimedaiko* com suporte alto, para ser tocado em pé, como a FIGURA 7 desta pesquisa); inovação temática, pois a estrela Sírius é um tópico atípico no meio de tantas possibilidades de representações folclórico-culturais do Japão; e o trabalho rítmico especial para os *narimono*, desenvolvido de forma inusual. O vídeo de referência pode ainda ser encontrado neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=dRIkz7F1qk>

⁵⁹ *Tachidai* (立ち台): ao traduzirmo-los literalmente, obtemos ‘suporte em pé’. É toda base de madeira que eleva o *Shimedaiko* de forma que o seu couro fique a uma altura aproximada a de um *Nagadoudaiko* e de outros de altura semelhante, proporcionando assim, que o *taikouchi* execute o instrumento em pé, no devido *kamaekata*. Este taiko de dimensões menores pode ser tocado tanto nesse suporte quanto em *zadai* (座台), sendo uma base baixa que o dispõe mais próximo ao chão, exigindo do executante um *kamaekata* sentado.

3.1.4 TRABALHO COM PARTES E MOTIVOS MUSICAIS PRINCIPAIS DA SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA PARA OS TAIKOS DE *LE SACRE DU TAIKO*

Como apresentado anteriormente no subcapítulo 3.2.1 acerca da correlação musical, uma das etapas desse processo foi, justamente, a inspiração na estrutura musical das primeiras grandes seções da *Sagração da Primavera* bem como na distribuição das ideias melódico—rítmicas entre os instrumentos da grade presentes nelas. Com base nos elementos originais, ponderamos inserir desde já um timbre remetente à estética de músicas tradicionais japonesas através das clavias de madeira *Hyoushigi*. O ritmo escrito para a entrada desse instrumento na *Le Sacre du Taiko* (que pode ser verificado na Figura 20) é um *orochi* (conjunto de toques que vão do *accelerando* ao *rallentando*, que caracteriza a abertura de peças para teatro *Kabuki*, por exemplo). Cogitamos criar uma correlação sonora já nesta entrada, sob o intuito de instigarmos a sensação de início da peça demonstrativa. Para melhor elucidação apresentamos abaixo os quatro primeiros compassos de cada peça que devem acontecer simultaneamente:

FIGURA 19 – Introdução da *Sagração da Primavera*, com tema melódico. Enquanto acontece o *Hyoushigi* tem a sua entrada

The image shows a musical score for the introduction of 'Sagração da Primavera'. It features four staves: Clarineti (A), Clarineto basso (B), Fagotti, and Corni (F). The tempo is marked 'Lento' with a quarter note symbol, and 'so tempo rubato'. The Clarineti (A) and Clarineto basso (B) parts are marked 'colla parte'. The Fagotti part is marked 'solo ad lib.'. The Corni (F) part is marked 'colla parte'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp), articulation (accents), and phrasing slurs. A first ending bracket is present in the Clarineti (A) part.

Fonte: IMSLP, 2018.

FIGURA 20 – Correspondência de compassos. Introdução de *Le Sacre du Taiko*, por meio do *Hyoushigi*

The image shows a musical score for the introduction of 'Le Sacre du Taiko' for the Narimono instrument. The score is labeled 'PARTE A' and consists of a single staff. The tempo is marked 'Lento'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp), articulation (accents), and phrasing slurs. The score is divided into sections: 'Hyoushigi', 'Orochi accel-rit', and 'Fim Orochi'. The tempo changes from 4/4 to 3/4, then back to 4/4, and finally to 2/4 and 3/4.

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2021.

Durante a introdução da *Sagração* optamos por não inserir os taikos tocando em *unísono* ou *tutti*. Soam gradualmente, sequencialmente, de forma que os seus timbres sejam apresentados lentamente e principalmente, para não encobrir a orquestra que gradativamente vai

ganhando intensidade e complexidade rítmica, até culminar novamente o motivo melódico inicial, puxado pelo fagote — página 11 da partitura de referência desta pesquisa (marcação de ensaio n. °12).

FIGURA 21 – Reentrada do primeiro motivo que foi apresentado logo ao início da peça

11

The image shows a musical score for three parts: Cl. (B), Fag., and C-fag. The score is in 3/4 time and marked 'Tempo I' with a quarter note equal to 50. The key signature has two flats. The first measure is marked with a box containing the number 12. The Fag. part is marked 'solo' and '(come sopra)'. The C-fag. part has a note marked 'C-fag. II muta in Fag. IV'. The Fag. part has a note marked 'mp' and a fermata. The C-fag. part has a note marked '5'.

Fonte: IMSLP, 2018.

Dentre muitas das características marcantes da grande obra de Stravinsky, a que mais nos instigou a tentar um experimento nos tambores foi, sem dúvida, a expressividade rítmica de *Augúrios Primavera*, onde o compositor escreveu ritmos e articulações em acento de forma homogênea e pronunciada para o corne inglês e as cordas (que podem ser conferidos na figura 22). A partir dessa figuração, arranjamos um acompanhamento para taikos como no exemplo da figura 14. Ou seja, podemos imaginar os taikos tocando nesse mesmo instante em conjunto com estes instrumentos da orquestra. Ao final desta pesquisa, em nosso Apêndice é possível encontrar a partitura e os links para acesso a todos os materiais de áudio e vídeo utilizados nesta pesquisa.

FIGURA 22 – Ritmo inspirador da seção *Augúrios Primavera*s

12

ВЕСЕННЯЯ ГАДАНИЯ
ПЛЯСКИ ЩЕГОЛИХ

THE AUGURS OF SPRING
DANCES OF THE YOUNG GIRLS

13 Tempo giusto $\text{♩} = 50$ (I. II senza sord.)

Cor. I. II. III. IV V. VI. VII. VIII *sf sempre*

V-ni II arco (non div.) *sempre simile*

V-le tutti (non div.) *sempre stacc.*

V-c. arco (non div.) *sempre simile*

C-b. tutti arco (non div.) *sempre stacc.*

Fonte: IMSLP, 2018.

FIGURA 23 – Seção correspondente de *Augúrios Primavera*s, para taikos

75

Shi. *f*

Nag. *f*

Ood. *f*

80

Shi. *p*

Nag. *p*

Ood. *p*

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2021.

Ainda em *Le Sacre du Taiko*, além da descrição composicional em partitura mostrada pela correlação das figuras 22 e 23, foi possível apresentar mais um aspecto sonoro: até este

momento, os taikos produzem os mesmos instantes de acentuação rítmica da orquestra. Entretanto, a partir do quinto compasso da marcação 20 — com a reiteração do motivo rítmico principal de *Augúrios Primavera* (tocado pela primeira vez na *Introdução*, figura 19) — os acentos nos taikos passam a ser distribuídos em instantes diferentes, de forma a criar complementos sonoros, quase com um diálogo de pergunta e resposta com a orquestra. Essa derivação rítmica do motivo acontece também entre o conjunto *Kumidaiko* em si, ou seja, os taikos de alturas diferentes alternam acentos e contrapõem-se ritmicamente (entre *Shimedaiko*, *Nagadoudaiko* e *Hiradaiko*).

É possível verificar um exemplo dessa correspondência de partes nas figuras abaixo, 24 e 25, destacadas em amarelo. Nota-se que os acentos apresentados na partitura da *Sagração* foram variados na partitura:

FIGURA 24– Partitura da *Sagração da Primavera*, final da seção *Augúrios Primavera*)

Fonte: IMSLP, 2018.

FIGURA 25 – *Le Sacre du Taiko*, compassos correspondentes aos da Figura 15, com acentos e ritmos contrastantes

The image displays a musical score for three taiko instruments: Shi (Shime-daiko), Nag (Nagabachi), and Ood (Odaiko). The score is presented in two systems. The first system begins at measure 125 and concludes at measure 130. The second system begins at measure 131 and concludes at measure 136. The Shi staff is characterized by intricate rhythmic patterns, often consisting of multiple eighth notes beamed together, with prominent accents (>) and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The Nag staff features a more sparse rhythmic pattern, primarily using quarter notes and eighth notes with accents. The Ood staff maintains a consistent rhythmic pattern, often using eighth notes with accents. A yellow highlight is applied to the entire score, covering measures 125-130 and 131-136. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is visible at the end of the second system.

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2021.

3.1.5 TRABALHO NOS ASPECTOS COREOGRÁFICOS

Após termos realizado os processos composicionais e desenvolvido o trabalho sonoro da orquestra com taikos, partimos para a análise e escolhas de movimentos coreográficos que pudessem ser aplicados pelos tocadores de taiko e sem que eles tivessem que afastar-se de seus respectivos instrumentos. Para tanto, essas referências coreográficas foram inseridas em momentos de alternância com os toques, ou seja, após toques de durações longas, momentos de base rítmica em *piano* e de pausas longas. Considerando as estruturas dos ensaios práticos de taiko, em geral, os tocadores possuem o hábito de aprender com base na visualização e repetição. Portanto, nem todos saberão interpretar a partitura (ainda mais com bula e tentativas de representações dos movimentos corporais estabelecidos) e por este motivo torna-se mais eficiente a orientação coreográfica através de vídeos disponibilizados em QR Code ou Link nesta pesquisa, ou instruções presenciais da peça.

No *Wadaiko-Kumidaiko* as peças e estilos de performance propiciam espaços para coreografias. Elas fazem parte da composição e muitas vezes são necessárias para auxiliar na representação temática já expressa no título, considerando que depender somente da parte

rítmica-sonora pode acabar criando certas limitações. Além disso, sendo o *Wadaiko* simultaneamente uma arte e um esporte, apreciado tanto pelos ouvidos como pelos olhos, uma peça musical para esse estilo deve considerar questões composicionais abordando o som, as coreografias, as expressões faciais, os figurinos e adornos de palco, bem como o condicionamento físico dos tocadores. O próprio Manual de Taiko traz a seguinte afirmação. no tópico 7 do subcapítulo de título *As 10 Práticas do Taiko*:

O taiko é uma forma de arte especial que é "música e esporte ao mesmo tempo", ou então, que pode "ser ouvido e visto ao mesmo tempo". Isto é o que se entende pelo termo "*gousseidasou*", que significa a combinação entre som e balanço. (...) Como a beleza da performance de taiko reside na forma como a figura humana é representada pelo ideograma "*ta*" (太) e o instrumento pelo "*ko*" (鼓), a pessoa, executante, e o seu respectivo taiko combinam—se formando um único corpo capaz de preencher todo o espaço em volta através da música. Este é um dos aspectos mais importantes que distingue o taiko de outros instrumentos e músicas. (MANUAL DE TAIKO, 2017, p.8. Tradução nossa⁶⁰).

Com base nessa questão, os movimentos coreográficos pensados para a performance da *Taiko Kagura* tiveram fundamentos semelhantes na forma como Nijinsky estilizou o balé na *Sagração*, apontados pela pesquisadora Hanna Järvinen e pela Prof.^a Dr.^a Vera Maria Sanchez, no subcapítulo 1.2.1 desta pesquisa. Portanto, tivemos o intuito de aplicar movimentos de braços bem angulares com cotovelos dobrados em até 45 graus; pernas firmes bem fixas no chão (o que, na realidade, já faz parte do *Kamaekata* no taiko); joelhos se esticando e dobrando para elevar e retornar o tronco verticalmente; e expressões faciais aparentes. Os saltos não são possíveis de serem aplicados, pois no instante em que os bailarinos o estariam efetuando o taiko está justamente executando toques. Além disso, saltos recorrentes e por vezes seguidos poderiam desestabilizar a postura de centralização do corpo em relação ao taiko o que exigiria muita precisão de cada intérprete que tivesse que realizar esse movimento. A seguir, o QR Code e o link do vídeo da performance da primeira parte da peça, para fins de demonstração:

⁶⁰ “太鼓は「音楽とスポーツを同時にしている」、あるいは「聴かせたり見せたりを同時にやる」という特別な芸能でもあります。音と振りとの谷成打奏とは、このことを指しています。(…) 太鼓打奏のすばらしさは、「太」が人を表し「鼓」が楽器を表すといわれているように、人(打ち手のふり)と楽器とが一体となって創り出す鼓曲が、空間を理め尽くすところにあります。これは、太鼓が他の楽器や音楽と異なる、きわめて重要な部分です。” (MANUAL DE TAIKO, 2017, p.8).

FIGURA 26 – QR Code do vídeo de performance de *Le Sacre du Taiko*

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oPKhy9xSlz8>

É possível ilustrar nas figuras abaixo, partes da performance gravada em vídeo, em que apresentamos alguns movimentos recorrentes e outros não habituais na execução do taiko. A título de exemplo, para se tocar o *Shimedaiko* e *Narimono* é preciso estar com a coluna e pescoço retos e isto mesmo em toques de intensidade fraca. No entanto, para interpretar o *Taiko Kagura*, é feito exatamente o oposto: um *kamaekata* corcunda, com o pescoço levando a cabeça bastante à frente, uma movimentação corporal para a diagonal, com os cotovelos e pulsos dobrados exageradamente. Em toques fracos e pontuais, não há problema em executar-se dessa forma por poucos instantes, pois não estamos pesando todo o corpo sobre essas articulações.

Enquanto se monta essa postura é importante não sentir tensão e rigidez nelas). O intuito deste tipo de coreografia seria o de retratar nesses instrumentos de timbre agudo as submissões humanas para a satisfação de ordens, as quais novamente interpretadas atenderiam prazeres de seus adorados deuses para que em troca fossem obtidos favores. Seria essa relação justamente a estabelecida ao se realizar rituais sagrados.

FIGURA 27 – *Kamaekata* específico para a interpretação de *Le Sacre du Taiko: Shimedaiko* e *Chappa*



Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2021.

Por outro lado, os taikos de timbre médio e grave representam as várias formas e tamanhos de divindade, cada qual com seus poderes e desejos específicos. Além disso, o *furi* pensada para o *Nagadou* é especialmente capaz de transmitir a ideia temática de empoderamento por parte dos deuses.

FIGURA 28 – Superioridade do divino representado por poses no *Nagadou*

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2021.

FIGURA 29 – Superioridade do divino representado por poses no *Hiradaiko*

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2021.

Para tocar a peça não é necessário que o *taikouchi* seja também um dançarino ou que conheça previamente princípios técnicos de balé pois o que elaboramos do ponto de vista coreográfico está dentro dos limites de execução do taiko (sendo a produção de um som de qualidade

a preferência na performance). Ademais com os ensinamentos técnicos fornecidos pelo Manual de Taiko é possível realizar tais coreografias adaptadas.

3.1.6 ASPECTOS TEMÁTICO—FOLCLÓRICOS DOS FIGURINOS E CENÁRIO DE PALCO

Roerich teve em vista retratar com base em seus estudos referências culturais de possíveis vestimentas de tribos antigos de uma cultura eslava-russa de possíveis elementos que compusessem o cenário habitacional, delas provavelmente em meio à natureza. Por meio de sua expressividade artística, procurou expressar essas representações através dos figurinos dos bailarinos e dos adornos, tanto quanto de objetos cenográficos e paisagísticos compostos especialmente para o palco. Seu trabalho foi essencial para auxiliar ainda mais a plateia a realizar suas interpretações subjetivas acerca do tema da *Sagração da Primavera*, pois proporcionou um complemento visual às coreografias de Nijinsky e a condução de cenas das seções musicais de Stravinsky.

Neste mesmo sentido, para auxiliar na representação da *Le Sacre du Taiko*, pensamos em um traje de caráter mais livre, mas que respeite as especificações para a realização de uma performance com taikos ou em um *Happi*⁶¹ tradicional; este último, pode ser mais acessível aos praticantes já possuindo um destes instrumentos devido às próprias necessidades do grupo de taiko ao qual pertencem. Quanto à primeira alternativa, caso o regente prefira que os *taikouchi* executem seus instrumentos com uma roupa mais discreta e padronizada com os demais

⁶¹ *Happi* (法被): tipo de *Kimono* (着物 — vestimenta) de valor tradicional e de caráter simples. É uma vestimenta simbólica, ligada ao povo, e vestida somente em determinadas situações e ocasiões, como por vendedores de barracas e artistas em festividades japonesas, artesãos e outros profissionais de determinados ramos de caráter cultural e regional, por tocadores de taiko, dentre outros. As golas são longas e são fechadas na parte da frente do corpo, com o lado esquerdo por cima do direito e presos em enlaçamento por um cinturão chamado *Obi* (帯), de versão simplificada e condizente com o nível do *Happi*. Além deste traje, no taiko utiliza-se o *Hanten* (半纏), que se assemelha a um *Happi*, porém é utilizado aberto, sem ser amarrado pelo *Obi*, e de maior comprimento, podendo estender-se até as panturrilhas. Para ambas as peças, principalmente no caso do taiko, é preferível que não tenham mangas compridas até os pulsos, pois assim poderiam acabar atrapalhando certos movimentos corporais em uma execução. Além disso, seus tecidos precisam ser firmes para que a montagem da roupa não se desmanche fácil — no caso do *Happi* — ou não escorregue dos ombros — no caso do *Hanten* — durante uma performance. É possível conferir a seguinte explicação do blog *Good School Magazine*, GSM (グッドスクールマガジン), publicado em 1º de agosto de 2016: “os *happi* e *hanten* que são popularmente vistos em festivais (お祭り — *Omatsuri*) são trajes padrões para o *Wadaiko*. Essas roupas fazem a execução de *Wadaiko* parecerem ainda melhores e há uma grande variedade de modelos para se escolher, como sem mangas, com comprimento grande, alguns com padrões e nomes originais.” (GSM, 2016, tradução nossa). O link para essa publicação encontra-se como: https://gooschool.jp/magazine/g008/c0154/contents—wadaiko_010/ e a citação original apresenta-se da seguinte forma, ao primeiro parágrafo:

“お祭りなどで見かける半纏 (はんでん) や法被 (はっぴ) は、和太鼓の衣装の定番です。和太鼓を叩く姿を何倍にも映えさせる衣装は、袖なしや、裾が長いもの、オリジナルの柄や名前を入れられるものなど多種多様です。” (GSM, 2016).

músicos da orquestra, a sugestão seria a de um traje preto e de caráter mais esportivo — como roupas com mais elástico — e confortáveis para os movimentos, preferencialmente sem mangas, de estilos Morcego, Quimono e Sino. Mesmo que o regente permita uma escolha mais livre para os *taikouchi* as condições seguem as mesmas.

Como exemplo, mostramos na figura abaixo a roupa utilizada para a gravação da parte B da *Taiko Kagura*, em que utilizei um traje estilizado sem mangas, com ombreiras douradas, uma correntinha fixada à roupa, um *Obi* dourado (para tocar *Nagadou* e *Hiradaiko*) e uma faixa translúcida bordô na cintura. Escolhi este traje para tocar *Shime* e *Norimono*. Para a parte inferior do corpo, uma calça *Hakama*⁶² e com um calçado específico de sola emborrachada, chamado *Tabi*, utilizado tanto no taiko quanto em determinadas fábricas de montagem de peças (em que o ambiente precisa ser extremamente higienizado).

FIGURA 30 – *Kamaekata* específico para a interpretação de *Le Sacre du Taiko: Shimedaiko e Chappa*



Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2021.

⁶² *Hakama* (袴): é um tipo de calça presa à cintura por cordões de tecido que fazem parte da costura da peça. Para os homens é uma vestimenta social utilizada em ocasiões formais como em cerimônias matrimoniais ou em funerais. Ao contrário dos homens, para as mulheres não é um traje formal, portanto, não pode ser vestido nesses eventos como eles, tampouco na cerimônia do chá japonês (日本茶道), por exemplo. No caso do taiko, é permitido o uso tanto para mulheres, quanto para os homens, pois o traje fica sujeito à necessidade de representação temática.

FIGURA 31 – Figurino utilizado por *taikouchi* no *Hiradaiko* e no *Nagadou* em *Le Sacre du Taiko*

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2021.

Para tocar os instrumentos *Nagadou* e *Hiradaiko* utilizei um *hachimaki*⁶³ dourado, que é a faixa em minha testa, a qual é comumente de algodão, mais espessa e cuja finalidade é ‘segurar’ o suor da testa para que não caia nos olhos (atrapalhando a visão) e no couro do taiko. Neste caso, optei por esse *hachimaki* trançado — que é um tipo de *hachimaki*, portanto, não foi inventado por mim — o qual está servindo como adorno e assim auxiliando a ilustração da imagem de uma entidade dotada de um som poderoso. Para executar os instrumentos de sonoridade médio-grave, optei por utilizar elementos em meu figurino que pudessem contribuir à transmissão da ideia de empoderamento, superioridade em relação ao figurino utilizado para tocar o *Shimedaiko* e os *Narimono*.

⁶³ *Hachimaki* (鉢巻): tira de tecido longa e estreita, utilizada na cabeça pelos japoneses em diversas ocasiões nas quais o esforço físico e mental é necessário. Funciona simbolicamente como um objeto de força, foco mental, determinação e concentração. No caso do taiko, além destes significados, também tem a função de impedir que o suor da testa caia nos olhos durante uma execução.

Em outras palavras, quanto mais adornos na vestimenta, melhor a representação de abundância, retratando o grau elevado de complexidade de vestimentas e bens materiais da nobreza do período feudal japonês. Sendo assim, além do *hachimaki*, estar com o cabelo preso ao alto com um rabo—de—cavalo e munhequeiras também podem ajudar a complementar tal questão interpretativa.

Já para questões relativas ao cenário, pensamos na utilização de um *Shimenawa* (しめ縄 — cordas grossas de diâmetros variáveis) com *Shide* (紙垂 — papéis brancos em formato semelhante a um desenho representativo de trovão) presos ao corpo do *Hiradaiko*. Esse adorno é pertencente ao Xintoísmo e sua função é basicamente marcar os limites espaciais do que é considerado sagrado, portanto, é possível encontrá-los amarrados em portais de escadarias de templos, em árvores e na porta de alguns espaços religiosos.

FIGURA 32 – Adornos inspirados em *Shimenawa* e *Shide*, suspensos no portal



Fonte: MAY_HOKKAIDO, 2020⁶⁴.

⁶⁴ Foto com licença autoral para utilização comercial gratuita, tirada pela usuária May_Hokkaido da plataforma de distribuição online Pixabay. Foto tirada em Sapporo, na ilha de Hokkaido, em 13 de março de 2020. Disponível em: <https://pixabay.com/pt/photos/jap%c3%a3o-hokkaido-sapporo-inverno-4924951/>

3.2 PEÇA DEMONSTRATIVA II – *TAIKO KAGURA*

A segunda peça demonstrativa desta pesquisa chama-se *Taiko Kagura*. Para desenvolvê-la, primeiramente analisamos as estruturas rítmicas da seção da *Dança da Terra* (assim traduzida para o português diretamente do francês, não do inglês) e posteriormente uma reescrita com base neste material, tornando-o exequível nos taikos. Sendo assim, mesmo que nesta peça a orquestra não toque e que não tenhamos inserido a *Sagração* na íntegra, ela ainda apresenta vínculos com a obra de Stravinsky, posto que existe um trabalho de correlação musical. Ela diferencia-se da primeira peça demonstrativa por ser, justamente, uma composição nova e exclusiva para os taikos, sendo a *Sagração da Primavera* também influenciadora do processo criativo, a diferença fica por conta desta não ser executada.

O título desta peça já revela, por si, a aproximação temática com a *Sagração* trazendo a ideia da relação de comunicação do homem com um divino. *Kagura*⁶⁵ (神楽) é um estilo de representação coreográfica de caráter religioso, xintoísta, performado em cerimônias e festas religiosas importantes dos templos. Originalmente, as danças *Kagura* eram apresentadas por sacerdotisas no Palácio Imperial, cuja temática era a representação do mito da Deusa do Sol, Amaterasu Oomikami (天照大御神).

As etapas realizadas neste processo foram: a análise da estrutura e de principais elementos de *The Dance Out of the Earth*; a elaboração de uma estrutura para a *Taiko Kagura* em três partes (A—B—C); a seleção e a transcrição adaptada para execução nos taikos de motivos melódicos e rítmicos de maior destaque bem como suas devidas articulações; a criação prática nos taikos e na partitura. Para melhor ilustrar essa divisão, abaixo, comparamos os trechos da partitura da *Sagração* — a que sugerimos para o acompanhamento desta pesquisa — que influenciaram o trabalho composicional de cada parte da *Taiko Kagura*. Foram estabelecidas com base nas marcações de ensaio da partitura de referência:

- Parte A de *Taiko Kagura*: corresponde à marcação de ensaio 72 (pág.74) à 74 (pág.79) da partitura da *Sagração da Primavera*;
- Parte B: à marcação 75 (pág.80), com a entrada do motivo melódico pelo clarinete em Si bemol;

⁶⁵ Determinadas derivações de *Kagura* — nas quais as coreografias encenam um enredo — foram uma das principais influências no teatro Noh (能), o qual trata-se de uma forma clássica do teatro japonês que combina canto, pantomima, música e poesia.

- Parte C: motivo melódico da seção *Introdução da Sagração da Primavera* tocada pelo fagote; as demais partes foram criações livres com base no desenvolvimento melódico ao longo da parte instrumental.

Esta última parte C de *Taiko Kagura* apresentou já de início a exposição do tema de abertura da *Sagração da Primavera* tocada ao início da peça pelo fagote. Porém, a sua estruturação rítmica foi composta por vários elementos que já se apresentaram ao longo da peça somados aos ritmos padrões⁶⁶ de *Wadaiko-Kumidaiko*. A partitura da peça pode ser acessada abaixo:

FIGURA 33 – QR Code da partitura da *Taiko Kagura*



Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1saemi_murakami/TaikoKagura

A partir disso, desenhamos um esboço da estrutura da composição, posicionando e ordenando as ideias melódico-rítmicas com base no que está presente na partitura desta seção da *Sagração da Primavera*. A seguir, uma comparação entre o material original inspirador e as subpartes com os principais elementos, de *Taiko Kagura*:

⁶⁶ Exemplos dentro desta pesquisa podem ser conferidos à Figura 6, no subcapítulo 1.3: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES DO QUE É PERMITIDO OU EVITÁVEL NAS PEÇAS DE WADAIKO.

FIGURA 34 – Partitura da *Sagração da Primavera*, parte *The Dancing Out of the Earth*, marcação de ensaio nº72, página 75: correspondente à subparte A de *Taiko Kagura*

The image shows a page of a musical score for 'The Dancing Out of the Earth' from 'Sagração da Primavera'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Cor. (Corns), Tr-ba picc. (D) (Piccolo Trumpet in D), Tr-be (C) (Trumpet in C), Tr-ni (Trumpet in B-flat), Timp. (Timpani), Gr. c. (Cymbals), T-t. (Toms), and Archi (Strings). The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *marcato*, *sf marc.*, *sf marc.*, *molto*, *p sub. sf p*), articulation (e.g., *gliss.*), and fingerings (e.g., 5, 3, n3, 6). Red boxes are drawn around specific passages in the score, likely for rehearsal purposes. These boxes are located in the Cor. part (two instances), Tr-be (C) part (one instance), Tr-ni part (one instance), Gr. c. part (one instance), and Archi part (one instance).

Fonte: IMSLP, 2018. Disponível em: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/78/IMSLP541998—PMLP179425—PMLUS00899—2651—PMLP179425—riteofspring.pdf>

FIGURA 35 – Parte A de *Taiko Kagura* com células e fraseados inspirados nos elementos da partitura acima

A

Shinobue

Horagai

Shimedaiko

Okedodaiko

Nagadodaiko

Hiradaiko

HA

mp

f

pp

mf

6

6

6

6

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022.

FIGURA 36 – Continuação da Figura anterior, da partitura de *Taiko Kagura*

Shime

Oke

Naga

Hira

6

6

6

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022.

FIGURA 37 – Partitura da *Sagração da Primavera*, parte *The Dancing Out of the Earth*, marcação de ensaio nº75, página80: correspondente à subparte B de *Taiko Kagura*

80

Cl. b.

Cor. VI. VIII *mf*

Tr-be (C) *mf* IV *sola* *mf*

Timp.

Gr. c.

V-ni II *détaché* *mf*

V-le *poco creso.*

V-c.

Fonte: IMSPL, 2018.

FIGURA 38 – Seção B de *Taiko Kagura*, com células e fraseados inspirados nos elementos da partitura acima

B

Andante ($\text{♩}=80$)

69

Fue

Shime

Oke

Naga

Hira

f

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022.

FIGURA 39 – Partitura da *Sagração da Primavera*, primeira melodia do fagote que inspirou a escrita para Shinobue da parte C de *Taiko Kagura*

Fonte: IMSLP, 2018.

FIGURA 40 – Seção C de *Taiko Kagura*, com a melodia transcrita e desenvolvida na escala *Hirajoushi* para o *Shinobue*

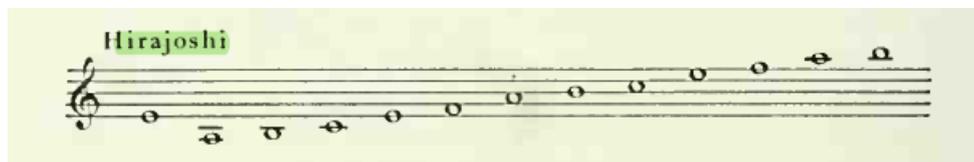
Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022.

Foi incluída no início da parte C de *Taiko Kagura* C o motivo melódico inicial da *Sagração da Primavera*: a intenção é a de fazer o ouvinte associar esta entrada no *Shinobue hacchoushi*⁶⁷ à do fagote (mesmo que ele seja parte da seção *Introduction*, já explorada nesta pesquisa). A melodia é brevemente lembrada com pequenas alterações, antes de ser gradativamente modificada por uma mudança na escala: além das durações das notas e as aritulações estarem diferentes, a transcrevemos de forma que se encaminhasse para a escala pentatônica japonesa *Hirajoushi* (平調子). Por conseguinte, omitimos a nota *Sol*, por ser uma nota que não consta nesta escala que escolhemos começar na nota *Lá* — que funciona como ‘tônica’, por assim dizer, — e optamos por diminuir a quantidade de notas no motivo, abrindo espaço para mais saltos entre as notas. As relações intervalares entre as notas desta escala pentatônica

⁶⁷ *Hacchoushi* (八調子): Afinação número 8, cuja construção permite uma execução natural — sem esforços — da escala de Dó Maior, à medida que os orifícios são abertos pelo movimento de dedilhado sequencial.

podem ser conferidas na figura abaixo, extraída da página 178 do livro *Japanese Music and Musical Instruments*⁶⁸, de William P. Malm⁶⁹:

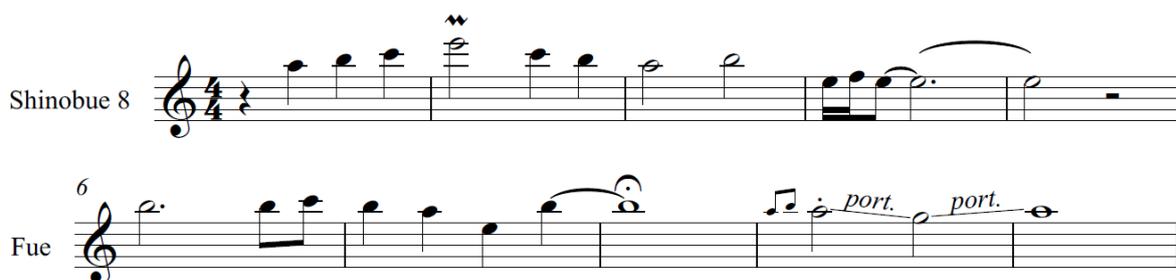
FIGURA 41 – Exemplo de notas da escala pentatônica japonesa Hirajoshi



Fonte: MALM (1978, pág. 178)

Seguindo com a mesma ideia de estrutura motívica, escrevemos o restante da melodia respeitando os intervalos desta escala, realizando escolhas melódicas que remetessem às músicas tradicionais japonesas tocadas neste instrumento.

FIGURA 42 – Continuação dos compassos da Figura 37, com mudança gradual do motivo e da escala no *Shinobue*



Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2021.

Para uma melhor exemplificação da peça, disponibilizamos um QR Code que direciona para uma gravação da performance de algumas partes da peça. Neste vídeo, junto a mim está o *taikouchi* Takayuki Kajiwara, também do grupo Wakaba Taiko. A vestimenta escolhida difere da utilizada na primeira peça, com exceção da calça *Hakama* e os movimentos coreográficos estão restritos aos movimentos naturais para a execução nos taikos, ou seja, não há poses especiais nestas seções que gravamos. Há, no entanto, a expressão facial séria e direcionada

⁶⁸ Primeira publicação em 15 de dezembro de 1959, pela editora Charles E. Tuttle Company, Tóquio, Japão. A edição utilizada nesta pesquisa é a 8ª edição, de 1978. O autor apresenta de forma teorizada a música tradicional japonesa em uma linguagem acessível e fornece ilustrações de instrumentos, conjuntos musicais e outros exemplos para representar a arte musical nipônica com o máximo de informações possíveis.

⁶⁹ William Paul Malm nasceu em 6 de março de 1928 na Califórnia, Estados Unidos e foi um musicólogo com graduação e mestrado em Música pela Northwestern University (Universidade Nordeste) e Ph.D. em Etnomusicologia pela University of California at Los Angeles (Universidade da Califórnia, em Los Angeles). Foi um especialista em etnomusicologia asiática, particularmente em música para dança tradicional e teatral japonesa, para *Kabuki* e *Bunraku*. Recebeu o prêmio Fumio Koizumi Prize no ano de 1993 por seu trabalho de pesquisa em música japonesa.

(ora para frente, quando se toca em *mezzoforte* ou *forte*, ora para o couro dos taikos, quando se toca em *mezzopiano* ou *piano*) e *Kiai*.

FIGURA 43 – QR Code do vídeo de performance de *Taiko Kagura*



Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/pfvB2kVP2M>

3.2.1 A ESCOLHA E A DISPOSIÇÃO DOS INSTRUMENTOS PARA TAIKO KAGURA

Nesta formação instrumental foram incluídos o *Okedodaiko*⁷⁰ e da concha *Horagai*⁷¹. A peça inicia-se com o som prolongado e grave do *Horagai* e enquanto soa os demais *taikouchi* aguardam em seus respectivos lugares, em *kamaekata*. Soa somente uma vez, sozinho, ao início, e é interrompido por um crescente de sextinas dos taikos. Sua função na peça é anunciar o início da peça, como faria o instrumento *Sho*⁷² da orquestra de música *Gagaku*⁷³.

No caso de uma performance musical presencial da peça, sugerimos esta disposição dos instrumentos para uma execução confortável: da mesma forma que para *Le Sacre du Taiko*,

⁷⁰ *Okedodaiko* (桶胴太鼓): é um tambor com o corpo em formato cilíndrico e um couro em cada extremidade, o qual é tensionado para afinação e preso a essa caixa acústica por meio de cordas. Esse ideograma *Oke* (桶) significa 'balde' e *Do* (胴) significa 'corpo'. O par de ideogramas finais é o 'taiko'. Logo, é possível traduzir este termo para 'taiko com o corpo em formato de balde'.

⁷¹ *Horagai* (法螺貝): este é o nome específico para a grande concha marinha do gastrópode Búzio ou Búzio-trombeta. A concha é retirada do animal morto e nela é acoplada com gesso uma boquilha de metal para a emboadura. Sua sonoridade se assemelha a de um berrante. É possível encontrar mais informações no site Saisaibatake.ame-zaiku, por meio do seguinte link:

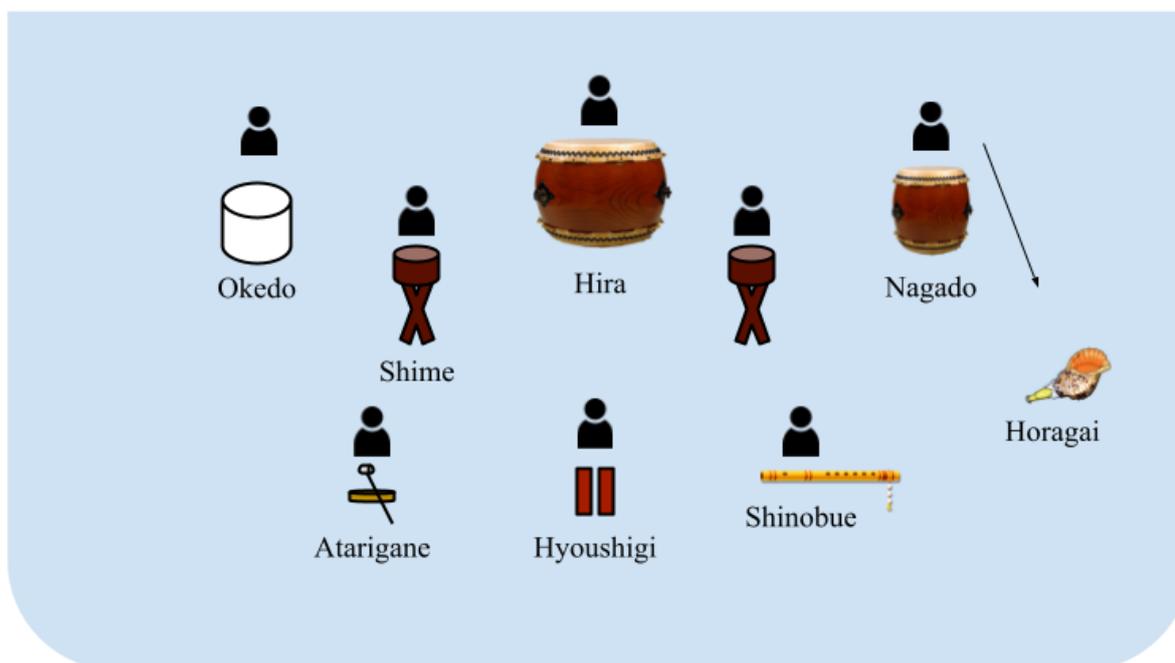
https://saisaibatake.ame-zaiku.com/gakki/gakki_jiten_horagai.html

⁷² *Sho* (笙): aerofone de palheta livre composto por sete pequenos tubos feitos de bambu, de diâmetros iguais, porém comprimentos diferentes, produzindo, por conseguinte, diferentes afinações. Cada tubo possui um orifício onde se posiciona o dedo para que som seja produzido conforme a afinação desejada. Trata-se de um instrumento presente em formações de música *Gagaku* (música para a corte imperial). Mais informações podem ser adquiridas no website *Orchestration in Gagaku Music*: <https://gagaku.stanford.edu/en/woodwinds/sho/>

⁷³ *Gagaku* (雅楽): tipo de música executada pela orquestra da corte imperial. A tradução do nome é 'música elegante, refinada'. No site do GAGAKU Imperial Court Music & Dance of Japan — The Imperial Household Agency of Japan, é possível encontrar a seguinte definição: "Foi estabelecido na corte por volta de mil e duzentos anos atrás, sido preservado desde então na corte imperial e em alguns santuários e templos. O repertório de *Gagaku* hoje se consiste nas quatro categorias seguintes: conjunto instrumental (*Kangen*); música para dança (*Bugaku*); canções (*Saibara* e *Roei*); e música ritualística para cerimônias xintoístas." (GAGAKU, c2020, tradução nossa). O texto de leitura no site, em inglês, encontra-se da seguinte forma: "It was established in the court around 1,200 years ago, and has been preserved ever since at the Imperial court and in some shrines and temples. The *Gagaku* repertory today consists of the following four categories: Instrumental ensemble (*Kangen*); Dance music (*Bugaku*); Songs (*Saibara* and *Roei*); Ritual music for Shinto ceremonies." (GAGAKU, c2020). O link de acesso ao website é: <http://iha-gagaku.com/english/gagaku.html>

um espaço com pelo menos 5 metros de comprimento e 4 metros de profundidade (considerando minimamente um taiko de cada tipo presente na partitura).

Na Figura 40 abaixo ilustramos a disposição adequada para cada taiko e *narimono*, considerando aspectos acústicos e coreográficos. Por se tratar de uma peça exclusiva para *Wadaiko*, caso fosse necessário se aumentar o número de músicos, é possível duplicar cada taiko, prezando sempre que possível pela simetria de posicionamento. A seta indica também o deslocamento desse *taikouchi* que estará no *Nagadou* para executar o *Horagai* ao início da peça.

FIGURA 44 – Mapa de palco da *Taiko Kagura*

Fonte: Juliana Saemi Murakami, 2022

Em muitas peças de *Wadaiko* é possível verificar esse tipo de posicionamento, no qual os taikos maiores, portanto, mais potentes e graves, estão ao fundo da formação e os timbres mais agudos e taikos menores e estão à frente. Essa disposição permite que o som chegue de equilibradamente aos ouvintes que, no que lhes concerne, estão comumente à frente desta área de montagem. Caso o número de tocadores seja limitado e se restrinja à quantidade mínima de instrumentos apresentada na figura acima, não há necessidade de adicionar-se um microfone para o tocador de *Shinobue*. Basta apenas trabalhar a dinâmica dos taikos nos treinos durante essa parte melódica. Por outro lado, se for possível aumentar a quantidade de músicos, recomenda-se então, que haja um microfone com pedestal — ou auricular — para aquele instrumentista tocando a flauta.

Outro fator a se considerar no local de apresentação é o espaço acústico e como este quesito interferirá na qualidade sonora dos taikos. Em situações de salas ou espaços com muita reverberação recomenda-se da mesma forma que o *Fue* seja microfonado, pois os taikos já possuem suas próprias características de ressonância devido à estrutura física da caixa acústica *Dou*, por conta disto os sons parecerão um pouco mais embolados. De qualquer forma, é preferível evitar locais com esta condição na medida do possível para que tanto os tocadores quanto os ouvintes possam ter uma experiência musical agradável.

4 NOTAS, REFLEXÕES E PERSPECTIVAS SOBRE OS RESULTADOS DA PESQUISA: AS DUAS PEÇAS MUSICAIS *LE SACRE DU TAIKO* E *TAIKO KAGURA*

Ao escolher uma obra como ponto de partida, para uma composição nos taikos, e ao compreender melhor os limites estilísticos de cada peça musical envolvida nesta pesquisa, pude perceber mais confiança e liberdade de criação, para conseguir manipular e desenvolver melhor os elementos musicais fundamentais de cada estética proposta.

Organizar esses materiais musicais foi um processo pessoal importante, uma vez que grande parte da minha vivência musical tem sido imersa em vários gêneros de música japonesa. Por crescer no Brasil, também cresci ouvindo músicas do país, bem como norte-americanas e outros, que de certa forma me influenciam no momento de composição, inclusive quando escrevo para taikos. Em outras palavras, os resultados musicais eram bastante mesclados, por vezes indefinidos quanto à estética e isso não estava trazendo êxitos para alcançar os objetivos almejados, independentemente de quais fossem.

Antes de começar a estudar seriamente música — ou seja, antes de ingressar em uma instituição especializada em formação musical — por ainda não ter muita capacidade de análise crítica e técnica composicional, utilizava principalmente a inspiração para ordenar as ideias que vinham à mente. No caso das minhas atividades no *Wadaiko*, as composições acabavam por não atender à expectativa dos ouvintes, pois havia muitos elementos externos aos padrões estilísticos: ora uma célula rítmica fortemente ligada ao samba, por exemplo, somada a uma melodia com saltos e na escala *Hirajoushi* no *Shinobue*, ora colocando alguns saltos que descaracterizam esta escala, fazendo a melodia soar um tanto exótica num contexto de estética musical japonesa. Portanto, durante esses processos de criação nem sempre conseguia aplicar os conceitos estéticos, justamente pela falta de um discernimento claro sobre eles, o que me fazia sentir incapaz de atender à demanda do público, muitas vezes somente concretizando o desejo pessoal de ouvir aquela combinação de sons.

Após começar a estudar música seriamente, percebi, analisar e criticar o que vinha fazendo até então e assim pude realizar escolhas mais efetivas, mais bem orientadas e pertinentes às diferentes proposições composicionais que me foram surgindo. No caso do Taiko, após estudos e muita escuta de referenciais de peças para *Wadaiko* compostas por mestres japoneses, pude perceber quais elementos utilizar para torná-las mais ‘japonesas’, por assim dizer, cumprindo com as finalidades de um contexto de competição de *Wadaiko* nacional e no Japão, por exemplo. Em simultâneo, pude compreender quais elementos rítmicos e estruturais em peças para taikos podem agradar mais facilmente um público brasileiro leigo, mesmo para aqueles

que não têm proximidade com a cultura japonesa. Muitas vezes esta consideração faz-se necessária, uma vez que as apresentações musicais são requisitadas justamente para entretenimento do espectador de uma maneira geral.

Recentemente, uma experiência me fez perceber quais peças do nosso repertório do Wakaba Taiko poderiam cativar melhor o público moçambicano, por conta de uma viagem que fiz aquele país: aquelas que têm um andamento maior, com mais preenchimento rítmico, enérgicas, com bastante *Kiai* e que causam uma sensação de alegria e vontade de dança. As nossas peças mais melodiosas, calmas e sem tantos toques no taiko — que levamos para equilibrar o repertório — não causaram o mesmo efeito que as anteriores. Ou seja, é importante antecipar e considerar, na medida do possível, quais os tipos de elementos musicais podendo servir melhor para determinadas finalidades.

Em vista disso, posso concluir que julgo fundamental uma base de conhecimento consolidada, que sustenta e permite avanços e uma visão crítica sobre a própria desenvoltura em cada estágio de aprendizagem. No caso particular de compositores e intérpretes, ao sabermos os fundamentos dos materiais com os quais trabalhamos, ganhamos, de certa forma, maior liberdade e confiança para um trabalho direcionado e eficiente. Para completar as ideias que tive em vista apresentar neste estudo, trago a seguir notas e reflexões acerca dos resultados desta pesquisa e orientações para futuras oportunidades de prática executiva das peças.

4.1 NOTAS SOBRE O PROCESSO MUSICAL

A análise que podemos fazer acerca do processo musical é que a escrita dos ritmos para os taikos não necessitou de muita complexidade como em outras peças específicas do estilo *Kumidaiko*, ao verificarmos a *Taiko Kagura*. Ao observarmos as partituras, a metodologia de adaptação rítmica da *Sagração* permitiu ainda uma distribuição pelos timbres de taikos fazendo com que a escrita isolada de cada um destes instrumentos não seja particularmente difícil.

Entretanto, faz-se necessário considerar para a execução de ambas as peças, um certo nível técnico e musicalidade por parte dos *taikouchi*. Consideramos, neste caso, aquelas situações em que grupos de *Wadaiko* amadores forem possivelmente performar esta peça algum dia, sendo necessário selecionar os membros com mais critério e segurança nessa questão.

Em *Le Sacre du Taiko*, especificamente, os ritmos pensados para os taikos não devem se sobrepôr às outras percussões, tampouco à orquestra, e por esse motivo, não pretendemos desenvolver complexamente. Os fraseados pensados por nos abrem espaço para que os outros instrumentos continuem a ser valorizados auditivamente e o contrário também ocorre, tendo em

vista que na simplicidade e pontualidade rítmica os taikos podem ser percebidos moderadamente.

4.2 REFLEXÕES ACERCA DO TRABALHO VERTICALIZADO E HORIZONTALIZADO

A análise musical aplicada na *Sagração* foi focada na estruturação das partes, na rítmica, nos compassos e nos motivos melódicos principais de cada seção escolhida; por conseguinte, serviram também como vínculo, tornando os taikos parte da orquestra e proporcionando coerência entre os recortes e combinações realizadas, no caso de *Le Sacre du Taiko*. Portanto, a metodologia de análise e extração de ideias musicais foi feita sempre numa leitura horizontal — para observarmos o desenvolvimento melódico e ritmo ao longo das partes — e vertical — em que observamos a harmonia e de que forma os ritmos se pudessem complementar-se reciprocamente. Principalmente em sua estrutura vertical é que pudemos extrair os motivos rítmicos e distribuí-los com arranjos para os taikos e o *narimono*. Como resultado desta estruturação, é possível perceber principalmente na *Taiko Kagura* algumas ideias inspiradas em Stravinsky e os motivos rítmicos distribuídos entre os diferentes tipos de taiko.

Da mesma forma que é possível verificar em uma grade de partitura para orquestra europeia, no *Wadaiko* a estruturação musical também acontece pensando—se na combinação ou complementação de fraseados rítmicos e melódicos. No excerto abaixo da partitura de *Jingu Kougou* (música do Wakaba Taiko, sugerida como referência à página 39), pode-se verificar, por exemplo, que o *Fue*, (abreviação de *Shinobue*), grifado em amarelo na grade abaixo, desenvolve-se melodicamente com notas longas e num registro agudo. Assim pode sobressair-se dos taikos que o acompanham, os quais apresentam bastante preenchimento de notas em suas células. Já os retângulos em verde indicam como os motivos se complementam, ora ressaltando algumas células rítmicas de outro instrumento, ora se contrapondo.

FIGURA 45 – Partitura de *Jingu Kougou*, página 20.

The image shows a musical score for five instruments: Fue (flute), Nari (snare drum), Dora (bass drum), Kumi (small gong), and Hira (large gong). The score is divided into two systems, starting at measure 20 and 24. The Fue part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Nari, Kumi, and Hira parts are in bass clef. The Kumi part has a dynamic marking of *mp*. The Hira part has a dynamic marking of *mp*. The Nari part has a dynamic marking of *mp*. The Fue part has a dynamic marking of *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are two green boxes highlighting specific sections: one in the first system (measures 20-23) and one in the second system (measures 24-27).

Fonte: Wakaba Taiko, 2019.

A grande maioria das peças de *Wadaiko*, quando em fase de composição, não se iniciam como rascunhos escritos – como a notação em partitura – os quais poderiam contribuir, entretanto, para uma melhor visualização das combinações rítmicas e métricas. Em geral, são feitas de maneira despreendida a essas questões, por meio de ideias musicais acessadas pela memória auditiva dos seus compositores e guiadas pelas suas experiências musicais anteriores.

Ainda assim, é possível perceber que essas relações métricas, estruturais e de equilíbrio sonoro — ou seja, ritmos que se completam, se interpõem, contrapõem etc. — acontecem na prática. Isto comprova que o compositor tem uma preocupação com o equilíbrio sonoro dos instrumentos e as escolhas musicais não são aleatórias. Esta organização acontece a partir do momento que este *taikouchi* precisa pensar na criação para cada instrumento que estabeleceu na peça de modo a buscar a harmonia musical desejada.

4.3 POSSÍVEIS DESAFIOS AOS *TAIKOUCHI*: QUESTÕES COREOGRÁFICAS E FACIAL-EXPRESSIVAS

Vimos a necessidade de explicitar que não realizamos uma narrativa temática na *Taiko Kagura*, pois estamos considerando a própria sequência descritiva nos títulos das partes da *Sagração*. Para retomar, ficam dispostas da seguinte maneira: Introdução — Presságios da Primavera — Dança da Terra — Regozijo dos Escolhidos — Dança do Sacrifício.

Como apresentamos nesta pesquisa a temática e a narrativa da *Sagração* através dos títulos podemos comparar a similaridade com os temas das peças de taiko *Kumidaiko*. Sendo assim, os tocadores de taiko que já estão acostumados a trabalhar a interpretação poderão sentir-se familiarizados ao terem que se preparar para representar esses temas e conforme as orientações coreográficas desta pesquisa. No entanto, admitimos que possa haver certas dificuldades iniciais em aproximarem-se da representação dos bailarinos profissionais. Neste sentido, recomendamos que as coreografias e expressões faciais dos dançarinos sejam utilizadas apenas como referência, principalmente por se tratar de bailarinos profissionais, ou seja, que sabem como realizar movimentos corporais técnicos, o que não cabe aos tocadores amadores de taiko. O exagero nas expressões faciais pode atrapalhar a apresentação, pois embora sejam realizados ensaios para serem aplicados na performance não devem chamar mais a atenção do público que os toques em si, executados nos taikos, a qualidade do som e a naturalidade constituindo os pontos mais importantes na arte do *Wadaiko*.

4.4 PERSPECTIVAS E SUGESTÕES DE ENSAIO NOS TAIKOS

Pelo fato da prática do taiko ser uma atividade exigindo por demais toda a movimentação corporal, por ser caracterizada igualmente como uma arte esportiva, é preciso que os *taikouchi* estejam num bom condicionamento físico para suportar tocar as peças do início ao fim sem se lesionarem ou se fadigarem. Os treinamentos de taikos de grupos amadores⁷⁴ podem ter a duração de uma a três horas e estruturam-se⁷⁵, a começar, por um alongamento do corpo (do

⁷⁴ Grupos amadores em geral reúnem pessoas interessadas na prática do taiko como lazer e forma de aproximação com a cultura japonesa, conforme revelado pelo estudo a nível de mestrado, de título *Taiko: mudanças de paradigmas na prática dos estilos antigo e moderno no grupo Wakaba em Curitiba*, do acadêmico Paulo Yutaka Toyoshima Girata, orientado pelo Prof. Dr. Edwin Pitre Vásquez da Universidade Federal do Paraná.

⁷⁵ Descrição de um treino regular comum entre os grupos de taiko do Brasil e do Japão. A estrutura dos treinos e a duração das atividades pode variar conforme a finalidade, como por exemplo, em casos de ensaios para alguma apresentação em particular.

pescoço aos pés) para relaxar os membros e lubrificar as articulações. Na sequência vem um aquecimento e exercícios aeróbicos e de fortalecimento, estas atividades podendo acontecer nos primeiros 20 a 40 minutos de treino. Posteriormente, após um breve descanso de cerca de 5 a 10 minutos para um abastecimento de água (tempo que pode variar conforme a carga e exigência dos exercícios) os tocadores posicionam-se nos taikos para realizar os treinamentos de base rítmica: exercícios repetitivos de padrões rítmicos constantes para treinar a precisão, a aplicação técnico-coreográfica e a capacidade física. Por fim, após mais um descanso de 3 a 5 minutos, é que se inicia o ensaio das peças musicais.

Para executar as peças desta pesquisa, dependendo do nível técnico do instrumentista e da urgência de ensaio, não é necessário que cada um desses processos tenha a mesma duração de um treino regular, pois não pode ser dispensado um bom aproveitamento do tempo para as questões específicas exigidas pela peça. Por esse motivo faz-se necessário eleger os tocadores com melhor capacidade técnica e musical, principalmente quando a execução for realizada com uma orquestra presente no ensaio (ao invés da reprodução de um áudio gravado). O nível de exigência de precisão e qualidade torna-se maior. Estes requerimentos, contudo, podem de certa maneira torná-la restritiva e para podermos auxiliar os tocadores com orientações de como se estudar essa peça, sugerimos que treinos de taiko específicos sejam planejados para as cinco etapas seguintes:

- 1^a. Conhecer a obra *Sagração da Primavera* por meio dos vídeos na internet, concertos presenciais ou outras formas acessíveis, apreciando-a e sentindo a força expressiva da peça, observando a coreografia, a movimentação corporal, as expressões faciais, os detalhes de figurino e cenário das performances;
- 2^a. Ensaiar isoladamente à orquestra ou ao áudio de gravação da *Sagração*, ou seja, trabalhar à parte os taikos. Além disso, iniciar o processo de estudos através da escuta da peça *Le Sacre du Taiko* e da *Taiko Kagura* com taikos (mesmo apresentados em *midi* ao grupo que vai executá-la). Quando possível, ouvi-las com o acompanhamento da partitura para taikos adicionada à grade da *Sagração da Primavera* — acessivelmente encontrada no IMSLP — pode ser benéfico para que os tocadores se sintam bem situados. Em seguida, realizar marcações nas partituras, destacando partes e tomar notas é também recomendável;
- 3^a. Recomendamos realizar ensaios separadamente e memorizar *furi* e os toques de cada seção. Depois, ainda ensaiando por partes, sugerimos ensaiar o *Le Sacre du Taiko* com o áudio da obra;

- 4^a. Com a peça memorizada, os movimentos treinados em sincronia e qualidade, as expressões faciais condizentes e com os figurinos prontos, é o momento para a apresentação com áudio gravado ou então, sugerimos a etapa de alinhamento com a orquestra em seus ensaios.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE UMA LINGUAGEM SONORA ALTERNATIVA

Ao longo do processo de criação, embora tenha sido iniciado com uma medida de confiança de minha parte, ao me sentir fortemente inspirada e guiada por uma obra já existente, houve momentos de insegurança quanto à qualidade de cada etapa investigatória e de desenvolvimento das peças. Isso se deu ao fato de não ter incluído na elaboração das duas peças outros elementos musicais presentes na renomada *Sagração da Primavera*, por conta de uma seletividade necessária para atender aos prazos e delimitações desta pesquisa, a fim de desenvolvê-la com foco e objetividade no tema proposto.

Por este motivo, não houve uma análise harmônica minuciosa, tampouco uma análise de toda a obra. A partitura e o áudio foram acessados várias vezes, mas quanto mais escolhia as seções a serem desenvolvidas nos taikos, mais as consultas de outras seções da *Sagração* foram diminuindo de frequência. Surgiu, por vezes, a incerteza quanto a uma análise técnica detalhada. Foi necessário, enfatizo, um olhar mais objetivo e uma aplicação composicional direcionada, para que pudesse bem desenvolver a própria proposta. Além das outras partes da obra e de outras questões musicais que a envolvem, outros assuntos importantes no *Wadaiko* igualmente precisaram ser cedidos.

Por outro lado, ao passo que as peças iam tomando forma, o sentimento de satisfação vinha surgindo gradualmente, ao perceber que as hipóteses iniciais estavam sendo gradualmente resolvidas e que o resultado ia se mostrando uma prática de performance viável e de sonoridade agradável. Mesmo que para *Le Sacre du Taiko* tenha sido utilizado o áudio pré-gravado para a gravação do vídeo desta pesquisa (disponibilizado no capítulo 3, à página 74), é possível perceber a possibilidade de êxito inicial, ao observarmos que a escrita percussiva dos taikos não prejudicou na compreensão auditiva do conjunto sonoro executado pela orquestra. Dentre outras palavras, a composição atendeu à proposta de se aliar à *Sagração da Primavera*, tanto musicalmente quanto coreograficamente.

Quanto à *Taiko Kagura*, disponibilizada em vídeo (capítulo 3, página 88), foi também possível perceber que a execução prática funcionou e que a escrita para cada taiko encontra-se equilibrada e em harmonia com o conjunto. Apesar da formação instrumental — vide mapa de palco da página 90 — sugerir mais taikos que os que estão presentes no vídeo, a representação mínima de cada tipo já nos bastou para podermos concluir que a escrita de certa maneira atendeu às nossas expectativas.

A investigação artística desta pesquisa considerou a princípio a conjectura de um cenário de performance composto por uma orquestra e um grupo (amador ou não) com um número limitado de tocadores tal qual foi sugerido nas formações instrumentais de palco, no capítulo 3. Em caso de tornar-se uma prática realizável e sob o intuito de serem considerados dançarinos para a interpretação coreográfica — o que enriqueceria a apresentação da obra — seria preciso, nas possibilidades, que o número de bailarinos fosse adaptado e a coreografia repensada. Mas quanto a este assunto, recomendamos que o melhor seria o alinhamento direto com o coreógrafo e dançarino responsável pela equipe de bailarinos, junto ao regente da orquestra e ao líder ou tocador de taiko responsável pelo seu grupo.

Ademais, ao imaginarmos uma apresentação ao público, propomos que este grupo de *Wadaiko* possua seus próprios taikos e que aqueles que irão tocá-los já sejam *taikouchi* com prática e experiências prévias (ao invés de um músico proveniente de outro instrumento de percussão que não teve ainda o seu devido preparo no taiko). Fazemos essas recomendações finais pensando numa hipotética performance em que tudo precisaria soar e ocorrer de forma satisfatória.

Pretendemos que as peças sejam acessíveis e exequíveis a quaisquer grupos interessados, no entanto, como uma recomendação prévia, deixamos essas sugestões. Por outro lado, também não exigimos que sejam exclusivas aos grupos profissionais de *Wadaiko*, tampouco que os executantes sejam somente de um nível de técnica elevadíssima. O princípio de tornar ambas as peças praticáveis é para que mais músicos de Taiko possam ter a oportunidade de experimentar os resultados desta pesquisa. É possível prever que no caso de *Le Sacre du Taiko* alguns *taikouchi* possam se sentir desconfortáveis, de certa forma, ao precisar realizar aquelas poses e posturas singulares; e que na *Taiko Kagura*, possam encontrar certa dificuldade técnica na sextina de semicolcheias, e ainda, em *crescendo*. Porém, com alguns treinos práticos no instrumento poderão resolver essas questões iniciais.

Como comentado anteriormente, o intuito deste estudo não é o de expandir técnicas e buscar por sonoridades alternativas a partir dos princípios de acústica dos tambores. O trabalho desenvolvido aqui explorou além das possibilidades composicionais ao *kumidaiko* outras viabilidades executivas e interpretativas, quando combinadas a um tipo de execução musical diferente das peças deste estilo. Porém, ainda numa técnica de execução tradicional. A *Sagração da Primavera* teve um papel fundamental para auxiliar nesse processo de busca, pois além de trazer fortes ideias musicais promoveu outras formas de estudo a serem aplicadas na prática do *Wadaiko*.

Deste modo, pudemos aplicar esses estudos e obter uma identidade alternativa para a *Sagração* e da mesma forma, expressas nas peças *Le Sacre du Taiko* e *Taiko Kagura*, uma composição embasada na polirritmia, estrutura e motivos melódicos da peça de Stravinsky mesmo se os elementos constitutivos do *kumidaiko* ainda permanecem evidentemente expostos. Martinez comenta na página 96 de seu artigo *Ciência, significação e metalinguagem: Le Sacre du Printemps*.

A música da maior parte das culturas desenvolve—se numa contínua reelaboração de tradições, práticas e obras precedentes. Esse processo, exercido intensamente, pode até dissolver o conceito de autoria. Não cabe nesta parte final do artigo uma abordagem exaustiva da metalinguagem musical, mas sim discorrer sobre os principais modos de uma espécie de representação musical icônica que se caracteriza por fazer interagir um signo (e seu conjunto referencial) com outros signos próprios daquela composição. (MARTINEZ, p.96).

Essa temática de pesquisa de processo criativo a partir da miscigenação instrumental e estética podem proporcionar ainda outras descobertas estilísticas, as quais podem inclusive ocorrer através um processo natural, quando sociedades com suas respectivas tradições e costumes intercambiam, por exemplo, através de relações mercantis, diplomáticas, econômicas, culturais. Assim, consideramos que esta pesquisa faz parte apenas do início de um dos muitos processos investigativos possíveis para o tema.

Neste ponto, é possível considerar-se a escrita de peças contemporâneas, inclusive recorrendo à música eletroacústica se for o caso. Temos ciência que a pesquisa acerca do Taiko ainda pode ser desenvolvida sobre vários aspectos desta prática e do instrumento, desde temas relacionados às suas possibilidades artística e performática (tais como nesta pesquisa) às questões relativas a outras áreas, por exemplo, como a física acústica, a psicoacústica, a semiótica, a etnomusicologia, a teologia, a sociologia, a história, dentre outras, as possibilidades exploratórias verdadeiramente inesgotáveis.

REFERÊNCIAS

CHAVES, Celso Loureiro. *Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música*. In: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética. Ed. 10, p. 237—245, 2012.

COOK, Greg. *A Reconstruction of 'The Rite of Spring' As the Infamous Ballet Turns 100*. In: WRBUR News. Boston, 15 de mar. De 2013. Disponível em: <https://www.wbur.org/artery/2013/03/15/rite-of-spring> . Acesso em: 12 de mai. de 2021.

DOVER PUBLICATIONS. *The Rite of Spring in Full Score*. IMSLP – Petrucci Music Library. Muzyka: Moscow, 19 de dez. de 2010. Disponível em: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/78/IMSLP541998—PMLP179425—PMLUS00899—2651—PMLP179425—riteofspring.pdf>

FRIDMAN, AnaLuisa. COSTA, Rogério Luiz Moraes. *A diversidade a partir de diálogos com as músicas não ocidentais: relato de pesquisa concluída*. In: Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós—Graduação em Música – ANPPOM. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002660059.pdf>

GAGAKU – Imperial Court Music & Dance of Japan. *What is Gagaku?* Shimoda, c2020. Disponível em: <http://iha-gagaku.com/english/gagaku.html> . Acesso em: 31 de ago. 2022.

GIL, Isabel C.; PINTO, Paulo C. et al. *Ballets Russes: Modernidade após Diaghilev*. Lisboa: Documenta, nov. de 2018. Disponível em: https://issuu.com/sistemasolar/docs/ballets_russes_excerto . Acesso em 04 de set. de 2022.

GIRATA, Paulo Yutaka T. *Taiko: mudanças de paradigmas na prática dos estilos antigo e moderno no grupo Wakaba em Curitiba*. Dissertação de mestrado na área de Musicologia e Etnomusicologia. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: <https://www.prppg.ufpr.br/signa/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=118318&idprograma=40001016055P2&anobase=2021&idtc=73>

GROEMER, Gerald. *The Rise of “Japanese Music”*. In: *The world of music*. VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung; Berlin, Vol.17, 2012.

GRAFOLA, Lynn. *Ballets Russes – A noite em que a dança mudou para sempre*. [Entrevista concedida à] Vanessa Rato. Público, Porto, 18 de mai. de 2009. Disponível em: <https://www.publico.pt/2009/05/18/jornal/ballets-russes-a-noite-em-que-a-danca-mudou-para-sempre-306807> . Acesso em: 04 de set. de 2022.

GSM — ゲッドスクールマガジン. 半纏や法被などの和太鼓演奏時の衣装について. Japão, 01 de ago. de 2016. Disponível em: https://gooschool.jp/magazine/g008/c0154/contents—wadaiko_010/.

KERR, Dorotéa M. *A Música do Século XX. Caderno de Formação: Formação de Professores – Bloco 02 – Didática de Conteúdos*. São Paulo, volume 5, n.1, p.56—64, 2011. Disponível em: https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40547/1/Caderno_blc2_vol5_final.pdf. Acesso em: 11 de mai. de 2022.

KISSELGOFF, Anna. *Dance view; Why those Bearskins in 'Le Sacre du Printemps'?*. The New York Times: Nova Iorque, 7 de jul. de 1990. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1990/01/07/arts/dance—view—why—those—bearskins—in—le—sacre—du—printemps.html>. Acesso em: 11 de fev. de 2021.

MALM, William P. *Japanese Music and Musical Instruments*. Ed. 8. Tóquio: Charles E. Tuttle Company, 15 de dez. de 1959.

MARTINEZ, José Luiz. *Ciência, significação e metalinguagem: Le sacre du printemps*. In: Anppom. Vol.9. Curitiba, 2003.

MIKI, Minoru. *Composing for Japanese Instruments*. Tradução de Marty Regan. Tóquio, 1996.

MURAKAMI, Juliana Saemi. *A influência do Wadaiko sobre os praticantes do grupo Wakaba Taiko de Curitiba*. 2016. Monografia de conclusão do curso de Bacharelado em Música. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Disponível em: <https://drive.google.com/file/In-luenciadoWadaiko—WakabaTaiko>. Acesso em: jun. de 2022.

NOGUEIRA, Marcos. *Compondo com uma semântica do entendimento*. In: Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós—Graduação em Música – ANPPOM. São Paulo, 2007. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_MNogueira.pdf

NOGUEIRA, Marcos. *O conceito de função e o sentido musical*. In: Anais do XVI Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós—Graduação em Música da UFRJ, Vol.2. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://ppgm.musica.ufrj.br/o—conceito—de—funcao—e—o—sentido—musical/>

OLMEDO, Mayki Fabiani. *Aspectos estéticos da música segundo as leituras dos livros “Estética Musical” de Carl Dahlhaus, “Estética Musical” de Enrico Fubini e “Belo Musical” de Eduard Hanslick*. In: ANAIS do SEFIM – Simpósio de Estética e Filosofia Musical, UFRGS, Vol. 1. N.1. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/view/77>

OKANO, Michiko. *Ma: entre—espaço da comunicação no Japão – Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.

OSUWADAIKO. *A history of Osuwa Daiko and its founder Daihachi Oguchi*. Okaya, c.2010. Disponível em: <http://www.osuwadaiko.com/en/> . Acesso em: 23 de mar.2021

PIGGOT, F.T. *The music and Musical Instruments of Japan: with NOTES by T.L. Southgate*. B.T..BATSFORD, 94, HIGH HOLBORN. Londres: 1893.

RIBEIRO, Felipe de Almeida. “*O compositor planeja, a música ri*” ... Reflexões sobre intuição e razão na criação musical. In: Anais do VIII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, 2011. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/Anais_VIII/008_Felipe.pdf

SANCHEZ, Vera Aragão de Souza. *A Sagração da Primavera: A construção da dança moderna*. In: Revista InterFACES, Guarapuava, Paraná, v. 1, n. 22, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29716/16727> . Acesso em: 24 de fev. 2021.

SIQUEIRA, André. *Orientalismo e Música*. In: Baleia na Rede – Revista online do Grupo de Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura, Unesp, V.1, N.4. Marília, 2011. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/1403>

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music – in the form of six lessons*. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

THE Joffrey Ballet Resurrects the Rite of Spring. NEA – National Endowment for the Arts, Washington, DC, 15 de set. De 2012. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20120915235314/http://www.nea.gov/about/40th/joffrey.html> . Acesso em: 26 de jan. de 2021.

TOKITA, Alison McQueen. *Mode and Scale, Modulation and Tuning in Japanese Shamisen Music: The case of Kiyomoto Narrative*. The society of ethnomusicology. Illinois, Vol.40, N.1, pág. 1—33. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/852434>

TREWEEK, Lindsey. *The Legacy of Ballets Russes and Nijinsky's Interpretation of Debussy and Stravinsky*. University of Chicago. Chicago, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/16915600/The_Legacy_of_Ballets_Russes_and_Nijinsky_s_Interpretation_of_Debussy_and_Stravinsky

YAMAKAGE, Motohisa. *A Essência do Xintoísmo – A Tradição Espiritual do Japão*. Tradução de Wagner Bull. São Paulo: Pensamento, 2010.

公益法人日本太鼓財団. 日本太鼓教本 . Japão, Ed. Federação Japonesa de Taiko. Ed.7. Japão: Koueki Zaidan Houjin Nippon Taiko Zaidan Gijutsuinkai, 2017.

山岡光. 「無念無想」の良い意味と悪い意味とは? 【知って得する四字熟語】 .

MYNAIBINYUUSU. Tóquio, 29 de abr. de 2021. Disponível em: <https://news.mynavi.jp/article/20210429—1871177/> . Acesso em 28 de set. de 2021.

CHANG, Eddy Y.L. *Wadaiko from East to West: An Overview of Contemporary Japanese Drumming in the World Today*. Disponível em:

https://www.academia.edu/14568091/Wadaiko_from_East_to_West_An_Overview_of_Contemporary_Japanese_Drumming_in_the_World_Today

GLOSSÁRIO

Os termos em japonês encontram—se em itálico e muitos não possuem uma tradução exata no português. Nomes próprios de pessoa estão apresentados sem esta formatação de estilo. Portanto apresentamos neste glossário todos os termos em japonês utilizados nesta pesquisa, em ordem alfabética, com suas respectivas descrições breves, a fim de auxiliar o leitor a recordar seus significados:

Amaterasu Oomikami (天照大神): a grande Deusa do sol, da religião xintoísta, Amaterasu.

Atarigane (当り鉦): tigela metálica percutida por uma baqueta específica, cuja uma das pontas sustenta um pequeno pedaço de chifre bovino, próprio para a produção de um toque reverberante e definido.

A—Um no Kokyu (阿吽の呼吸): Transcrição fonética da pronúncia do mantra “A—Hum”, do sânscrito. Significa um equilíbrio de uma dualidade, em que “A” representa o início do Universo e das ações, e “Hum” o fim. No contexto do Wadaiko, o *A* inicia—se no momento em que o som é emitido e o *Um* quando para de reverberar no espaço.

Bachi (桴): baquetas específicas para se tocar taiko.

Betauchi (ベタ打ち): execução em que o *bachi* tem praticamente toda a sua extensão tocada no couro do taiko, emitindo uma sonoridade de estalo, bastante aguda.

Chichibu Yatai Bayashi (秩父屋台林保存会): estilo de execução de *Wadaiko—Kumidaiko*, tradicionalmente tocando num grande festival da cidade de Chichibu, em que se tocam taikos em postura de muita contração abdominal (em posição sentada, com o tronco inclinado para trás), dentro de um carro alegórico.

Gagaku (雅楽): gênero musical tocado pela orquestra da corte imperial. A tradução do nome significa “música elegante, refinada”.

Hacchoushi (八調子): afinação para *Shinobue*, de número oito, que é correspondente à escala diatônica de Dó Maior.

Hachimaki (鉢巻): tira de tecido que amarrada na cabeça, como uma faixa, para segurar o suor e simbolizar o esforço e a concentração em determinada atividade física e mental.

Hakama (袴): calça estilizada que possui cordões para prende—la ao corpo. É uma vestimenta de caráter formal, mas também pode ser utilizada como figurino de taiko.

Happi (法被): vestimenta tradicional japonês, de caráter popular, em que o lado esquerdo da gola se sobrepõe ao direito e são presos por um cinto, na região do abdômen. Este traje é utilizado em certas ocasiões específicas culturais, em festividades e para se tocar taiko.

Hiradaiko (平太鼓): taiko com couro de diâmetro grande – como o de um Oodaiko, mas de caixa acústica de altura média – como a de um *Okedodaiko*, por exemplo. É executado sobre um suporte que posiciona o couro de forma a ficar em paralelo ao chão, como costumam ficar os demais taikos.

Hirajoushi (平調子): escala pentatônica utilizada nas músicas tradicionais japonesas, desenvolvida por Yatsunashi Kengyou, primeiramente para ser aplicada no instrumento de cordas *Koto*.

Horagai (法螺貝): concha com um bucal metálico; instrumento de sopro cujo timbre se assemelha a de um berrante.

Hyoushigi (拍子木): um par de blocos espessos de madeira que são percutidos ao outro, tal como as clavas.

Jingu Kougou (神具皇后): nome da peça de *Wadaiko* do grupo curitibano Wakaba Taiko, cujo significado é literalmente Imperatriz Jingu, que por meio dos taikos traz a interpretação da história de luta desta personagem.

Kabuki (歌舞伎): estilo de teatro japonês acompanhado de música, inclusive taiko, no qual são utilizadas máscaras para a representação das personagens.

Kagura (神楽): tipo de dança sagrada especial realizada em templos xintoístas, partes de um ritual religioso para a comunicação e a evocação de divindades.

Kakegoe (掛け声): grito energético que transmite força. É uma forma de expressão comumente usada em músicas tradicionais japonesas ou quando se faz algum tipo de esforço físico. No *Wadaiko* pode ser inserido em momentos pontuais das peças, sendo o momento para a sua emissão combinado entre os membros executantes ou de maneira livre e aleatória durante a música.

Kamaekata (構え方): postura para se tocar taiko.

Kentei Shiken (検定試験): prova de proficiência técnica de taiko.

Ki (気): energia vital.

Kiai (気合): energia vital acumulada e aplicada. No *Wadaiko*, utilizamos este termo para também nos referirmos aos gritos *Kakegoe*, pois não se trata apenas de emissões vocais, mas gritos potentes carregados de energia.

Kihon (基本): base de conhecimento, técnico ou intelectual.

Kodou Jikkun (鼓道十訓): Os dez fundamentos para se tocar taiko.

Koueki Houjin Nippon Taiko Zaidan (公益法人日本太鼓財団): Fundação de Taiko do Japão, uma instituição sem fins lucrativos que promove e rege diversas atividades e eventos de *Wadaiko* no país. É diretamente ligada à Nippon Zaidan (Fundação Japão) de Ryoichi Sasakawa, sendo uma instituição que subsidia atividades filantrópicas.

Kuchishouga (口唱歌): emissão vocal para expressar toques no taiko, como forma de transmissão oral dos ritmos.

Kuden (口伝): outra denominação para a emissão vocal dos toques.

Kumidaiko (組太鼓): estilo de execução do *Wadaiko*, em que o taiko é o instrumento principal e através dele realizam—se performances artístico—musicais que combinam vários tipos e formatos de taiko e outros instrumentos complementares, ou toca—se em solo. De qualquer modo, há uma peça musical com escritas rítmicas condizentes com as propriedades acústicas de cada taiko.

Ma (間): conceito ligado ao vazio, ao silêncio e ao espaço.

Munenmusou (無念無想): um estado de espírito e mental ideal, livre de crenças e distrações provenientes das emoções e reflexões. Um estado meditativo, de concentração e estabilidade.

Nagadoudaiko (長洞太鼓): taiko com o corpo em formato de barril. Sua caixa acústica é obtida através do esculpimento do tronco de uma árvore, da qual primeiramente se retira o miolo.

Narimono (鳴り物): instrumentos complementares aos taikos, utilizados de maneira secundária e às vezes pontual em determinadas peças de *Wadaiko*.

Nippon Taiko Kyouhon (日本太鼓教本): Manual de Taiko do Japão.

No (能): estilo clássico de teatro japonês que combina poesia, canto e encenação.

Okedodaiko (桶胴太鼓): taiko com o corpo acústico em formato cilíndrico, constituído por tiras de madeira coladas umas às outras até fecharem o formato circular.

Oodaiko (大太鼓): grande tambor, que possui um grande diâmetro de couro a partir de um metro e vinte, aproximadamente, e uma caixa acústica alongada, proporcionalmente grande. Geralmente é posicionado de forma que o couro fique na vertical, formando um ângulo de 90 graus com o plano do chão. Ou seja, o taiko ganha uma certa distância do chão e o tocador o executa num *Kamaekata* em pé.

Orochi (おろち): técnica de *acelerando* os toques do taiko, começando com notas bastante longas até chegar às semicolcheias – por assim dizer – seguido de uma finalização em *desacelerando* ou *decrecendo*, seguidos ou não de uma finalização definida em toques em colcheia ou semínima acentuadas. Trata-se de uma denominação para a execução deste tipo de fraseado rítmico que sugere o início ou finalização de uma seção dentro de uma peça de *Wadaiko*, como também de peças para teatros *No* e *Kabuki*. O tipo de condução do fraseado pode indicar melhor se se trata do início ou do fim de uma parte musical.

Osuwa Daiko Hozonkai (御諏訪太鼓保存会): um dos grupos mais antigos de *Wadaiko* do Japão, fundado pelo criador do estilo *Kumidaiko*, o mestre Daihachi Oguchi.

Renshuu (練習): treinamento.

Sensei (先生): professor, tutor.

Shide (紙垂): folhas com dobradura singular – cujo formato lembra a de um raio – que podem estar presas a um *Shimenawa*. Também auxiliam a formar uma barreira energética protetora de um local sagrado, segundo o xintoísmo.

Shimedaiko (締太鼓): taiko de porte pequeno, com couro de diâmetro igual ou menor que 30 centímetros e caixa acústica de altura média de 20 centímetros. Seu timbre é agudo e pouco reverberante.

Shimenawa (しめ縄): corda espessa e com um nó que delimita um espaço sagrado, purificado ou protegido de más energias.

Shinobue (篠笛): flauta transversal de bambu composta por sete orifícios e um bucal. Esta flauta, especificamente, é afinada com base na escala diatônica maior.

Sho (笙): aerofone de palheta livre, composto por sete pequenos tubos de bambu. Utilizado na música de corte *Gagaku*, seu som é semelhante ao de uma gaita.

Tabi (足袋): tipo de calçado emborrachado na sola.

Tachidai (立ち台): suporte de madeira para *Shimedaiko*, que o posiciona a uma certa altura do chão, possibilitando que o *taikouchi* execute este instrumento em pé.

Taiko (太鼓): grande tambor, da família dos membranofones, composto por uma caixa acústica de madeira em formato cilíndrico ou de barril, com abertura circular em dois lados equidistantes. Estas aberturas são tampadas por couro bovino, que é a pele em que se percute o tambor.

Taikouchi (太鼓打ち): o praticante de taiko.

Tebyoushi / Chappa (手拍子/チャップ): instrumento de percussão que se constitui de dois pratos metálicos pequenos, que produzem som quando chocados um com outro.

Wadaiko (和太鼓): nome em japonês que define o tambor tradicional do Japão, de origem milenar.

Wadaiko-Kumidaiko (和太鼓組太鼓): estilo de execução dos tambores japoneses, (Wadaiko), em que se reúnem taikos de várias alturas (no sentido de frequência sonora) e dimensões diferentes para formar um conjunto instrumental.

Wakaba Taiko (若葉太鼓): grupo brasileiro de *Wadaiko* da cidade de Curitiba, Paraná.

Zadai (座台): suporte para *Shimedaiko* – de ferro ou madeira – que sustenta o instrumento de forma mais próxima ao chão, fazendo com que o *taikouchi* o execute na posição sentada.

APÊNDICE

Partitura da *Sagração da Primavera* (IMSLP), pela Dover Publications:

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/78/IMSLP541998—PMLP179425—PMLUS00899—2651—PMLP179425—riteofspring.pdf>

Áudio da *Sagração da Primavera*, pela New York Philharmonic Orchestra (1958), conduzida por Leonard Bernstein. Disponibilizado pelo canal do YouTube *Cmaj7*:

<https://www.youtube.com/watch?v=rP42C—4zL3w&t=168s>

Vídeo para referência, performance dos Joffrey Ballets (1987):

<https://www.youtube.com/watch?v=jF1OQkHybEQ&t=10s>

Partitura de *Le Sacre du Taiko* (2021):

https://drive.google.com/file/saemi_murakami/lesacredutaiko

Vídeo de *Le Sacre du Taiko* (2021):

<https://youtu.be/oPKhy9xSlz8>

Partitura de *Taiko Kagura* (2021):

https://drive.google.com/file/saemi_murakami/TaikoKagura

Vídeo de *Taiko Kagura* (2021):

<https://youtu.be/pfvB2lxVP2M>

Trabalho de Conclusão de Curso (2016), *A influência do Wadaiko sobre os praticantes do grupo Wakaba Taiko de Curitiba*:

<https://drive.google.com/file/d/1hM—PBzedvNIua4wwNhC07gkkig1sYwyI/view?usp=sharing>