

GIULIANO RIBAS

**Soluções interpretativas utilizadas em duas
obras, escritas para marimba solo, dos
compositores brasileiros Roberto Victorio e
Marlos Nobre**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fernando Rocha

Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Outubro de 2012

R482s Ribas, Giuliano.

Soluções interpretativas utilizadas em duas obras, escritas para marimba solo, dos compositores brasileiros Roberto Victorio e Marlos Nobre [manuscrito] / Giuliano Ribas. – 2012.

74 f., enc.

Orientador: Fernando Rocha.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia e DVD com gravação, em vídeo, das duas obras pesquisadas na Dissertação.

1. Performance (música). 2. Música para marimba. 3. Roberto Victorio. 4. Marlos Nobre. I. Rocha, Fernando. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.2

Agradecimentos

A Deus, por sempre estar presente em cada momento da minha vida;

À Lívia, pelo apoio, incentivo e companheirismo, pela compreensão nos momentos de muito trabalho e, acima de tudo, pelo amor;

Ao Lucas, por vir trazer alegria à minha vida, junto com a conclusão deste trabalho;

Aos meus pais, pelo apoio e pela torcida em cada conquista minha;

À capes, pelo suporte financeiro;

Ao professor e orientador Fernando rocha, por ter sido fundamental na minha formação como músico e pela imensa contribuição concedida a este trabalho;

Ao professor Fausto Borém, pelas ideias e pelos direcionamentos valiosos que contribuíram muito para o enriquecimento desta pesquisa;

Ao professor Eduardo Giancesella, pela disponibilidade e colaboração no processo de conclusão e defesa;

Ao Cesar Traldi, pela ajuda na concepção do projeto inicial;

Aos compositores Roberto Victorio e Marlos Nobre, pelas informações prestadas sobre as obras;

À Orquestra Filarmônica do Espírito Santo, especialmente ao maestro Helder Trefzger, pelo apoio e dispensas concedidas em função das idas e vindas entre Belo Horizonte e Vitória.

Resumo

No Brasil o repertório composto para marimba solo, tocado pela maioria dos percussionistas, ainda é constituído em grande parte por obras escritas por compositores estrangeiros. Alguns compositores brasileiros tem se interessado em escrever para este instrumento, mas não há, ainda, um amplo repertório como existe no Japão ou nos Estados Unidos. Ao realizarmos uma investigação sobre o repertório brasileiro para marimba nos deparamos com as obras *Chronos V*, do compositor Roberto Victorio, e *Sonante I*, de Marlos Nobre, dois importantes nomes da música contemporânea brasileira. Devido à riqueza da escrita de ambos os compositores e às grandes exigências técnicas e musicais destas obras, decidimos abordá-las em nosso trabalho, buscando não só conhecê-las mais profundamente e, a partir deste conhecimento conseguir subsídios para a performance, mas também contribuir para a divulgação deste repertório.

O presente trabalho apresenta um relato das minhas decisões interpretativas utilizadas na performance das duas obras pesquisadas. Ao início desta pesquisa, incluímos uma breve contextualização histórica da marimba e de seu repertório. Ao abordar cada obra, fornecemos alguns dados da carreira de cada compositor e discutimos diversos aspectos gerais das obras pesquisadas. Por último, apresentamos as propostas interpretativas criadas para alguns trechos selecionados das obras, levando em consideração o nível técnico e musical de cada um destes. Os dois compositores citados possuem uma produção significativa de obras escritas para percussão solista e também em formações de música de câmara. Uma lista com estas obras pode ser encontrada ao final do trabalho.

Abstract

The repertoire composed for marimba has been developed very quickly, especially after the second half of the 20th century. The marimba currently used in concert music was developed around a hundred years ago. Although it is a relatively new instrument, since its creation, many concerts and solo acts were written for it. The technique used has also been developed very fast. In that way, a big part of the repertoire has a virtuosic character, bringing a great technical challenge. Because of that, it is possible to find percussionists that dedicate themselves exclusively to the performance of that instrument. Moreover, in the past few years the instrument has become one of the most studied subjects in undergraduate and graduate percussion courses.

In Brazil, the repertoire played by the majority of percussionists still contains mainly pieces written by foreigners. Although some Brazilian composers have had an interest in writing for that instrument, the repertoire is still much more restrict here than it is in Japan or The United States. An investigation about the Brazilian repertoire for solo marimba reveals the work of composer Roberto Victorio with *Chronos V*, and Marlos Nobre with *Sonante I*, two important names of Brazilian contemporary music. Given the richness of the work of both composers, and the great technical requirements for such pieces, we decided to approach them in our work not only to get to know them more deeply and further benefit my performance from it, but also to contribute to the promotion of this repertoire.

This work presents a report of my interpretative decisions used in the performance of the two pieces researched, form a technical and musical point of view. It also includes a brief historical contextualization of the marimba and its repertoire. We provide in the analysis of each piece facts about the work of each composer and discuss several different aspects of the pieces researched. Furthermore, we present the interpretative proposals created for selected excerpts of the pieces, taking into consideration its technical and musical level.

ÍNDICE

1.	Introdução.....	6
2.	Marimba: Aspectos históricos e repertório.....	9
2.1.	Aspectos históricos.....	9
2.2.	Aspectos gerais do repertório escrito para marimba	16
3.	Abordagens Interpretativas de <i>Chronos V</i> e <i>Sonante I</i>	19
4.	CHRONOS V	20
4.1.	O compositor.....	20
4.2.	A obra	20
4.3.	Soluções interpretativas para <i>Chronos V</i>	24
4.3.1.	Notas repetidas: Uso do <i>Dead Stroke</i>	25
4.3.2.	Movimento paralelo de quartas: Exploração da região de toque na marimba 26	
4.3.3.	Vozes polirrítmicas: Diferenciação através da dinâmica e da articulação. 29	
4.3.4.	Gesto corporal e sensação métrica.....	30
4.3.5.	Grupos musculares e referência visual.....	31
4.3.6.	Automatização do movimento.....	32
4.3.7.	Posicionamento do corpo	34
4.3.8.	Preparação de intervalos	36
5.	SONANTE I	39
5.1.	O compositor.....	39
5.2.	A obra	40
5.3.	Soluções Interpretativas para <i>sonante I</i>	42
5.3.1.	Seção 1: Unmeasured roll - variações sobre a velocidade utilizada nos rulos e toque legato.	43
5.3.2.	Seção 2: Unmeasured roll - variações sobre os tipos de rulo utilizados. 46	
5.3.3.	Seção 3: Unmeasured roll - variações sobre o número de notas utilizadas por tempo nos rulos.....	50
5.3.4.	Diferença entre notas acentuadas e não acentuadas: <i>Ghost notes</i>	51
5.3.5.	Contraste rítmico: Movimentação dos membros superiores e uso do toque duplo.	54
5.3.6.	Measured roll: Movimento escalar ascendente com alternância entre as mãos. 59	
5.3.7.	<i>Measured roll</i> : Variações sobre Nota pedal.	62
6.	Considerações Finais.....	67
7.	Referências bibliográficas	68
8.	Anexo	71
8.1.	Anexo 1 - Lista de obras para percussão de Roberto Victorio.....	71
8.2.	Anexo 2 - Lista de obras para percussão de Marlos Nobre	73

1. Introdução

O repertório composto para marimba se desenvolveu muito rapidamente, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. A marimba utilizada atualmente na música de concerto foi desenvolvida há cerca de cem anos. Mesmo sendo um instrumento relativamente novo já foram escritos, desde a sua criação, inúmeros concertos para ele e um uma quantidade enorme de obras solo. A técnica utilizada no instrumento também tem se desenvolvido muito rapidamente. Assim, uma boa parte do repertório possui um caráter virtuosístico, apresentando uma grande dificuldade técnica. Devido a este fato, já é possível, entre os percussionistas, encontrar músicos que se dedicam exclusivamente à performance deste instrumento. Além disso, o instrumento se tornou, nos últimos anos, um dos mais estudados nos cursos superiores de percussão.

Apesar do grande desenvolvimento do repertório escrito para marimba em seu curto tempo de existência, o número de obras composto para este instrumento no Brasil ainda é pequeno se comparado com EUA e Japão, onde este repertório mais se desenvolveu. Além disso, estas obras são em sua maioria escritas por compositores percussionistas. Como a marimba é um instrumento relativamente novo, julgamos importante valorizar o envolvimento por parte dos compositores não percussionistas em conhecer os recursos deste instrumento e os desafios apresentados aos percussionistas do ponto de vista interpretativo ao ter contato com estas obras. Os compositores percussionistas, por conhecerem o instrumento, acabam muitas vezes procurando tornar a execução da obra mais confortável do ponto de vista técnico. Se por um lado isto é bom, por outro pode limitar a técnica composicional e impedir que novas técnicas sejam criadas para o instrumento.

Dentro desta perspectiva, o contato com as obras abordadas no presente trabalho se deu através de uma pesquisa sobre o repertório escrito até os dias atuais para marimba solo no Brasil. Inicialmente, fizemos um levantamento das partituras existentes junto ao acervo da UNESP e da UFMG, além de consultas a professores de percussão de várias instituições e compositores. A UNESP possui hoje o maior acervo de partituras de percussão dentre as universidades brasileiras e constituiu nossa maior referência de consulta a respeito do repertório escrito para marimba no Brasil. Através deste levantamento, da audição de gravações e de uma pesquisa sobre os compositores envolvidos neste tipo de repertório, nos deparamos com as duas obras pesquisadas. O

interesse em continuar o processo de pesquisa sobre estas obras se deu em função de alguns fatores. Primeiramente, pelo fato de serem escritas por compositores não percussionistas, com reconhecida importância e grande destaque no contexto musical brasileiro e mundial, com uma produção relevante destinada à percussão. Depois, pelo fácil acesso a estes compositores, além do elevado nível técnico e musical das obras. Por fim, consideramos também o fato de não existirem trabalhos acadêmicos realizados sobre elas até o momento atual.

Através do processo de análise e execução de *Chronos V* e *Sonante I*, constatamos diversos problemas interpretativos em um número significativo de situações onde tivemos que refletir sobre o uso de diferentes recursos técnicos e musicais, no sentido de facilitar a execução e de valorizar os eventos musicais dispostos na partitura. Este processo nos levou a constatação dos problemas envolvidos neste trabalho. Há uma escrita idiomática nas duas obras? De que forma os compositores exploraram os recursos típicos da marimba em cada uma das obras? Como o intérprete pode contribuir com seus conhecimentos sobre o instrumento no sentido de viabilizar a execução da obra tanto do ponto de vista técnico quanto musical. Podemos constatar, então, que ambas as obras escolhidas nos ofereceram diversos materiais extremamente ricos do ponto de vista interpretativo. *Chronos V*, nos permitiu discutir aspectos ligados ao posicionamento corporal do intérprete em relação ao instrumento, uso da referência visual, uso do *dead stroke* e a exploração de diferentes regiões de toque na marimba, por exemplo. *Sonante I*, por outro lado, possibilitou que abordássemos, dentre outros assuntos, o uso de diversas formas de rulos, o uso do movimento paralelo com toques alternados entre as mãos, o uso de mudanças na região de toque das baquetas e o efeito conhecido como *ghost notes*.

O objetivo deste trabalho foi, portanto, encontrar soluções de performance para questões técnicas e musicais encontradas nas obras estudadas. Através desta abordagem buscamos entender de que forma cada compositor explorou os recursos típicos do instrumento e como foi possível ao intérprete contribuir com conhecimentos específicos a respeito do instrumento, no sentido de reforçar as características musicais abordadas.

Antes de iniciar a discussão a respeito das obras, faremos uma breve apresentação de aspectos históricos da marimba e seu repertório, visando situar o leitor que não tenha familiaridade com o tema, de forma que tenha uma visão geral do desenvolvimento deste instrumento desde a sua criação. Neste tópico, recorreremos a alguns trabalhos que

serviram como fontes de referência. Um importante trabalho consultado foi a tese de doutorado intitulada *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras*, de Eliana Sulpício. Esta pesquisa, realizada por Sulpício, traz informações detalhadas sobre a história da marimba e representa o mais completo trabalho sobre a história deste instrumento realizado até o presente momento no Brasil. Outros trabalhos que serviram de base teórica foram *Keiko Abe. A virtuosic Life*, de Rebeca Kite, *Information on the marimba*, de David Vela e *The marimbas of Guatemala*, de Vida Chenoweth.

2. Marimba: Aspectos históricos e repertório.

A marimba é um instrumento relativamente novo e, até certo ponto, não podemos considerá-la amplamente difundida no contexto geral da música erudita. Em função disto, realizaremos uma pequena introdução a fim de que o leitor que ainda não a conhece, possa situar este instrumento em relação a sua origem e desenvolvimento dentro do universo da música de concerto. Inicialmente, serão abordados aspectos históricos, tomando como ponto de partida a chegada da marimba à América. Esta delimitação será adotada, pois é na América que a primeira marimba cromática é construída e esta é a disposição das teclas geralmente utilizada atualmente na música de concerto.

Em seguida, delinearemos que tipo de repertório foi executado neste instrumento desde sua origem na América até os dias de hoje, estabelecendo um paralelo entre o desenvolvimento do repertório e a linha histórica que iremos traçar .

2.1. Aspectos históricos

O nome do instrumento abordado nesta pesquisa remete à sua própria natureza. De origem bantu, é constituído da junção da palavra “rimba” com o prefixo “ma”. “Rimba” é o nome dado ao elemento essencial deste idiofone percussivo, a tecla de madeira. Por sua vez, “ma” é o prefixo que, agregado à palavra “rimba”, confere seu caráter cumulativo. Da união destes dois elementos surge o vocábulo em questão: marimba, ou seja, conjunto de teclas. (KUBIK *apud* WILLIAMS, 2002).

Para VELA (1993) a origem da marimba não é consensual entre pesquisadores deste assunto. Muitos estudiosos defendem uma origem africana, mas outros acreditam que a Ásia foi o local do seu verdadeiro nascimento. Alguns, ainda, acreditam em uma origem na América e até em um possível surgimento simultâneo nas duas regiões.

Segundo ENGLAND (1971), a tribo Azandeh, situada na república democrática do Congo, foi um dos primeiros povos a usar um tipo de xilofone que os habitantes deste lugar chamaram de marimba.



Fig. 1. Marimba usada no Congo em rituais de iniciação. Foto tirada no ano de 1953.

Na África as teclas eram, inicialmente, apoiadas sobre buracos escavados no chão para servir de caixa de ressonância (ver figura 1). Posteriormente, esta função passou a ser desempenhada por cabaças construídas com frutos secos, dos quais eram retiradas as sementes e feitos buracos em suas laterais. Nestes buracos eram fixadas membranas, feitas de pele animal, com o objetivo de se produzir um som ou “zumbido” característico chamado de *charleo* (ver figura 2 e 3).



Fig. 2. Marimba africana. As cabaças em baixo das teclas funcionam como caixas de ressonância.



Fig. 3. Nesta figura é possível ver os furos feitos no corpo da cabaça, recobertos com uma membrana feita de pele animal.

A marimba desembarcou posteriormente na América, juntamente com escravos que foram trazidos de navio da África e foi na Guatemala e no México, na região de Chiapas, que ela se desenvolveu adquirindo uma forma bem próxima da que possui atualmente. A princípio possuía escalas diatônicas (ver figura 4).



Fig. 4. Marimba diatônica guatemalteca.

Posteriormente, suas escalas foram dispostas de forma cromática (ver figura 5).



Fig. 5. Grupo de marimbas típico da Guatemala. Aqui, podemos observar a disposição cromática das teclas.

Segundo NANDAYAPA (2002, *apud* SULPÍCIO, 2011), Corazón Borraz teria construído em 1897 a primeira marimba cromática. Sebastian Hurtado teria construído, também, uma marimba de teclado duplo. Para KAPTAIN (1992, *apud* SULPÍCIO, 2011), ainda existem divergência sobre quem teria construído a primeira marimba cromática e quando. Segundo este autor, as datas mais prováveis situam entre 1892 e 1897.

Na Guatemala, a marimba se tornou o instrumento nacional. Grupos de marimbas eram comuns neste país. Estes grupos, geralmente, eram compostos por membros de uma mesma família (ver figura 5). Duas famílias se destacaram neste cenário, a família Nandayapa, que ainda hoje se dedica à construção de marimbas, com uma tradição de mais de 100 anos e a família Hurtado. Esta última foi responsável por divulgar a marimba nos os EUA em 1908 e, posteriormente, na Europa, através de várias apresentações e realização de várias gravações.

Por volta de 1910–1912, John Deagan inaugura sua fábrica de instrumentos musicais e, influenciado pela popularidade da marimba, começa a trabalhar na construção deste instrumento.



Fig. 6. John Calhoun Deagan (1853-1934).

Segundo Fang (2005), os EUA foram o primeiro país a produzi-lo com fins comerciais. As primeiras marimbas surgem como uma variação do xilofone, bastante popular nos EUA no início do século XX. O formato mais comum da marimba nesta época, segundo ENGLAND (1971), compreende uma extensão entre três oitavas e meia e quatro oitavas. Além de John Deagan, vale citar a contribuição de Claire Omar Musser, que além de construtor de marimbas, atuou como marimbista, regente, cantor e compositor. Musser ingressou na empresa Deagan na década de 30, criando três modelos de marimbas para esta empresa. Após a segunda guerra mundial, Musser deixa a companhia Deagan e cria sua própria empresa (FANG, 2005, p 4).



Fig. 7. Clair Omar Musser (1901–1998)

Outra figura de destaque nesta época foi Vida Chenoweth. Chenoweth estudou com Musser e foi responsável pela gravação do primeiro disco de música clássica para marimba, intitulado *Vida Chenoweth-Classical Marimbist*. Este disco reunia, além de transcrições de sonatas de Bach e Telemann, uma suíte para marimba de Fissenger e

dois estudos para este instrumento de Musser e Goodrich. Além da gravação de nove discos, Vida realizou diversos concertos nos EUA, Europa, Japão, e Guatemala.



Fig. 8. Vida Chenoweth (1929-)

Assim como nos EUA, onde existia uma tradição anterior à marimba relacionada ao xilofone, trazido a este país pelos imigrantes europeus (CAHN, *in* BECK, 1995, p.353), no Japão existia também, inicialmente, uma tradição ligada a este instrumento anterior ao surgimento da marimba. Esta tradição provavelmente influenciou muito a enorme aceitação da marimba neste país. Enquanto a marimba ganhava espaço nos EUA, o governo do Japão criava, em 1947, uma lei que instituía o xilofone como instrumento obrigatório nas escolas do ensino fundamental e em 1950 era fundada a associação de xilofone de Tóquio por Eiichi Asabuki (ABE, 1984, p. 41). O xilofone, segundo SÚLPÍCIO (2011), esteve presente na dinastia Ming e Ching na China e foi trazido para o Japão em meados do século XVII.

Como vimos anteriormente, é importante ressaltar a grande importância da contribuição de Deagan e Musser no trabalho de pesquisa e construção das primeiras marimbas manufaturadas. Mas gostaria de destacar, também, a extrema importância da contribuição de Keiko Abe no aprimoramento da construção deste instrumento. A introdução da marimba no Japão foi feita pelo missionário americano Dr. Lawrence Lacour. Entretanto, foi Keiko Abe quem mais contribuiu para o desenvolvimento da marimba neste país. Abe assistiu a um concerto da família Lacour na década de 50 e teve, nesta ocasião, contato com a marimba pela primeira vez. Entre 1962–1968, Abe realizou diversos trabalhos envolvendo a marimba como a gravação de treze álbuns, a

apresentação do programa de rádio *Bom dia marimba* e de um programa de TV onde dava aulas de xilofone. Em 1963, a companhia Yamaha começou a trabalhar no projeto de construção de uma marimba. Keiko Abe foi, então, contratada como consultora do projeto, finalizado em 1971. Na década de 70, Abe desenvolveu sua ideia de que as frequências médias e agudas da marimba poderiam ser contrastadas pelas frequências graves. Esta ideia fez com que a extensão da marimba fosse aumentada, até se chegar à extensão de quatro oitavas e meia em 1973. Esta era a extensão esta que Abe utilizaria em sua turnê pelos EUA em 1977. Em 1980, Abe demonstrou à companhia Yamaha o interesse na construção de um instrumento com a extensão de cinco oitavas. Esta marimba teve seu projeto concluído e produzido pela Yamaha em 1984 e foi usado pela marimbista em mais uma turnê realizada por ela nos EUA (FANG, 2005). Anteriormente, já existiam instrumentos com esta extensão ou até maiores. Porém, sua produção era restrita. Keiko Abe foi quem primeiro trabalhou na criação de um instrumento com esta extensão (cinco oitavas) para fins comerciais (ver figura 9).



Fig. 9. Marimba com extensão de cinco oitavas.

Abe possuía a preocupação de criar um padrão de qualidade que fizesse com que a marimba fosse colocada em pé de igualdade com os outros instrumentos musicais, uma vez que ela era vista inicialmente apenas como instrumento exótico. Por isso, a marimbista acreditava que os instrumentos de fabricação artesanal deveriam ser abandonados (KITE, 1998). Abe pensava que a marimba deveria possuir boa projeção sonora, uma possibilidade grande de variação de dinâmica, uma boa “entonação tímbrica” e uma “afinação impecável”. Isto possibilitaria sua execução juntamente com o piano, no repertório de música de câmara e como solista a frente de uma orquestra

sinfônica. Dentro desta perspectiva, Abe trabalhou junto à companhia Yamaha para que estes recursos fossem incorporados ao instrumento.



Fig. 10. Keiko Abe (1937-)

2.2. Aspectos gerais do repertório escrito para marimba

Neste tópico iremos traçar uma linha de desenvolvimento do repertório escrito para marimba. Este delineamento não está dissociado dos aspectos históricos citados no tópico anterior. Porém, é tratado à parte apenas como forma de sistematização do texto. É importante ressaltar que o repertório escrito para marimba se desenvolveu dentro do contexto histórico e está intimamente ligado a ele. Decidimos focar nosso estudo no repertório solo escrito para marimba, onde a técnica do instrumento mais se desenvolveu.

A princípio, quando a marimba chegou aos EUA foi considerada, apenas, um instrumento exótico. Era comum sua utilização nos Vaudevilles, um espetáculo muito frequente no país no começo do século XX que reunia atrações inusitadas. As primeiras obras para marimba consistiam-se, basicamente, em transcrições de obras escritas originalmente para violão, violino, violoncelo e piano, principalmente. Dentro do contexto da música orquestral, segundo FANG (2005), o primeiro compositor a utilizar a marimba foi Percy Grainger em sua suíte orquestral, “In a Nutshell” (1916).

Posteriormente, o repertório passou a ser composto por concertos escritos especificamente para marimba e de obras solo escritas por percussionistas. O primeiro concerto escrito para marimba foi o *Concertino para marimba e orquestra* composto por Paul Creston em 1940. Posteriormente, foram escritos outros concertos como o de Darius Milhaud, *Concertino for marimba and vibrafone* de 1947, o de James Basta,

Concerto for Marimba, 1956 e o de Robert Kurka, *Concerto for Marimba*, 1956, composto para Vida Chenoweth.

Segundo Fang (2005), o fato de que o repertório solo escrito inicialmente para marimba foi, em sua maior parte, composto por compositores percussionistas limitou um pouco o desenvolvimento do instrumento, uma vez que estas obras foram frequentemente escritas de forma que sua execução pudesse ser tecnicamente confortável, evitando movimentos “não naturais” para o corpo. Este fato acabou por, de certa forma, limitar a técnica composicional.

Na década de 80, nos EUA, uma série de encomendas de obras para marimba fez com que os compositores se envolvessem com este repertório e o potencial solista deste instrumento alcançasse um status mais evidente. Vale citar um importante movimento realizado em 1986 neste sentido, através da Percussive Arts Society, pelo (NEA) National Endowment for the arts, um consórcio de encomenda de obras que possibilitou a criação de três peças importantes, escritas para três percussionistas. As obras encomendadas foram: *Velocities*, de Joseph Schwantner, *Reflection on the Nature of Water*, de Jacob Druckman e *Autumn Island*, de Roger Reynolds, escritas para Leigh Howard Stevens, William Moersch e Gordon Stout, respectivamente.

Entretanto, antes disto no Japão a marimbista Keiko Abe, interessada em música contemporânea para percussão, já iniciaria um processo de encomenda de obras de marimba a alguns compositores. A primeira destas obras encomendadas por Abe foi *Conversation*, de Akira Myoshi. No total foram escritas cinquenta e quatro obras para ela por trinta e dois compositores. Mais de cinquenta obras foram escritas pela própria marimbista. Suas obras foram inicialmente, e atualmente também, de extrema importância para o desenvolvimento da marimba no Japão, EUA e no restante do mundo.

Segundo SÚLPÍCIO (2011, p. 173) a primeira obra brasileira contendo marimba na instrumentação é *Estória II*, escrita em 1967 por Jocy de Oliveira para soprano, um percussionista e tape. Já a primeira obra solo escrita para este instrumento foi *Motivos Nordestinos* de Luiz D’Anunciação. Nesta obra, composta em 1975, o primeiro movimento especificamente foi escrito para marimba solo. Já o primeiro concerto para marimba solista e orquestra foi composto em 1973. Este concerto, intitulado *divertimento para marimbaphone e orquestra de cordas* do compositor Radamés Gnattali, foi dedicado ao percussionista Luiz D’Anunciação. Além deste concerto foram

escritos outros quatro concertos utilizando a marimba como instrumento solista. São eles o *concerto para marimba e orquestra* (1986) e *concerto para marimba e orquestra nº 2* (2002) de Ney Rosauero, *concerto para marimba* (1999) de Ernest Mahle e o *concertino para xilofone e orquestra* (1998) composto por Osvaldo Lacerda. Neste concerto, segundo movimento é escrito para marimba.

O repertório escrito para marimba solo no Brasil é relativamente pequeno se comparado com EUA e Japão. Além disto, este repertório é em grande parte escrito por percussionistas. Uma parte significativa destas obras é de autoria do compositor e percussionista Ney Rosauero. Além do fato de Rosauero ter composto diversos solos (sem acompanhamento) para este instrumento, seu concerto nº 1 para marimba e orquestra foi considerado o concerto mundialmente mais tocado na década de 90. Mesmo levando em consideração a enorme contribuição deste compositor para o repertório brasileiro de marimba podemos dizer que, se o número de obras escritas no Brasil para marimba solo já é pequeno, o número de obras escritas por compositores não percussionistas é menor ainda. Neste contexto, as duas obras pesquisadas ganham destaque podendo ser consideradas obras de referência dentro do escasso repertório escrito por compositores brasileiros para marimba solo devido a seu alto nível técnico e musical.

3. Abordagens Interpretativas de *Chronos V* e *Sonante I*

O objetivo a partir deste ponto é discutir algumas estratégias de performance para as obras *Chronos V* do compositor Roberto Victorio e *Sonante I* do compositor Marlos Nobre, escritas para marimba solo. Estas estratégias foram baseadas na investigação de questões interpretativas relacionadas às obras estudadas e na compreensão dos principais fenômenos musicais dispostos na partitura. Através desta abordagem, buscamos entender de que forma cada compositor explorou o uso de recursos típicos do instrumento e averiguar a existência, ou não, de uma escrita idiomática. Por outro lado, tentamos entender de que forma os conhecimentos técnicos específicos do intérprete contribuíram na valorização dos eventos musicais presentes nas obras pesquisadas.

Com o objetivo de facilitar a sistematização deste estudo selecionamos, após traçarmos um breve panorama geral da obra, determinados trechos ou gestos musicais que consideramos relevantes para a pesquisa. A partir deste material, propusemos soluções interpretativas específicas para cada exemplo.

4. CHRONOS V

4.1. O compositor¹

Roberto Victorio é natural do Rio de Janeiro (1959). O compositor é bacharel em violão pela FAMASF-RIO e em regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde cursou também o mestrado em composição. Concluiu o doutorado em Estruturação Musical na Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO) e atualmente é professor da escola de música do Departamento de Artes da UFMT, regente e diretor musical do Grupo Sextante e membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Trabalhou como professor de composição e orquestração no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro e esteve à frente da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Mato Grosso, como regente e diretor musical. Atuou ainda como regente do grupo Música Nova até 1993.

Victorio possui participação ativa nos principais eventos de música contemporânea que acontecem no Brasil como regente e compositor. Sua obra consiste em mais de 200 peças, escritas para instrumentos diversos. Grande parte de suas composições já foi executada em relevantes eventos de música contemporânea dentro e fora do Brasil.

O compositor foi responsável, também, por representar o Brasil no Seminário Time in Music em Grösnjan/Yugoslávia (1988), na Tribuna Internacional de Composição da UNESCO, em Paris (1995/97/99), na Tribuna Internacional de Música da América Latina e Caribe (1997) e no Festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea na Romênia (1999). Obteve o 1º Prêmio no Concurso Latino Americano de Composição para Orquestra em Montevideu (1985), Menção Honrosa no Concurso Internacional de Composição de Budapeste (1989), 3º Prêmio no Concurso Nacional de Composição para Violão de São Paulo (1990), 2º Prêmio no Concurso 500 Anos das Américas, para orquestra (1992) e 3º Prêmio no Concurso de Composição Bahia Ensemble-UFBA (1996).

4.2. A obra

Chronos V foi escrita em 1999, e dedicada ao percussionista brasileiro Ricardo Bologna. A obra faz parte de uma série de 10 peças escritas para diversas formações de

¹ As informações biográficas sobre o compositor foram extraídas do site www.robortovictorio.com.br

grupos de câmara ou para solistas, todas intituladas *Chronos* e numeradas de 1 a 10. A obra foi estreada por Bologna em 1999 no Festival de Percussão de Zurique. No Brasil a estreia foi realizada pelo percussionista Joaquim Abreu, em concerto no Sesc Pompéia/SP em 2001. Joaquim Abreu foi também responsável pela gravação da obra em um disco intitulado *Chronos* contendo todas as dez obras da série.

Chronos V, para marimba solo, utiliza o tempo musical como principal elemento estruturador. Através da manipulação da estrutura temporal Victorio constrói e “desconstrói” o discurso musical, proporcionando uma multiplicidade de escutas ao fazer uso de polirritmias, deslocamentos de acentuação, ritmos quialterados, além de um grande número de pausas colocadas no início de muitas figuras rítmicas, deslocando a sensação de apoio métrico (ver figura 11).

The image shows a musical score for marimba solo, consisting of three systems of staves. The first system contains measures 1 and 2, the second system contains measures 3 and 4, and the third system contains measures 5 and 6. The music is written in a complex, non-standard rhythmic structure. It features various note values, rests, and dynamic markings such as 'mp', 'p', and 'sfz'. There are also performance instructions like 'Meno' and 'Tempo I'. The notation includes many slurs and accents, indicating a focus on phrasing and articulation rather than a traditional metric pulse.

Fig. 11. Compasso 1 a 5 de *Chronos V*. Neste exemplo podemos observar a presença de polirritmias (compasso 4), deslocamentos de acentuação (compassos 2 e 3), quialteras (todo o trecho), além de pausas colocadas no início de algumas figuras rítmicas (todo o trecho).

A tensão e o relaxamento do tempo são um recurso composicional recorrente. Em geral, podemos perceber o contraste entre tempos rápidos e tempos lentos em toda a obra, tanto em relação à velocidade dos andamentos (ver figura 11), quanto das subdivisões rítmicas (ver figura 12).

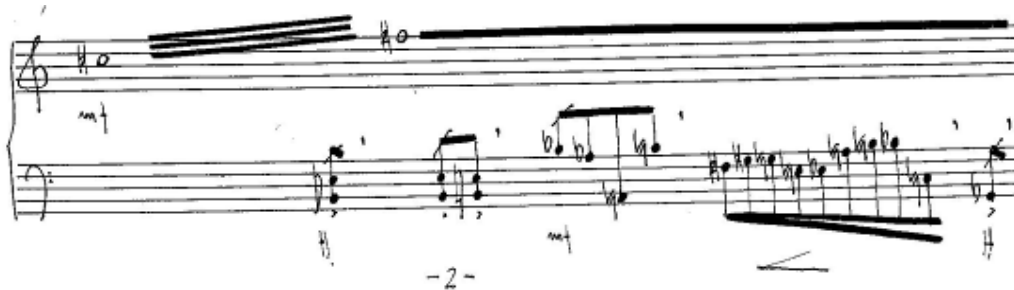


Fig. 12. Compasso 13 de *Chronos V*. Podemos perceber na figura que vai do F#² ao C, na voz inferior, a indicação de acelerando. Ou seja, neste caso o contraste entre tempos lentos e rápidos acontece dentro da própria figura.

A obra oscila também entre trechos em que o uso de pulsações fixas é determinado pela partitura (ver figura 13) e outros onde sua ausência é propositalmente valorizada, através de uma notação relativamente livre, sem fórmula de compasso e com maior liberdade de interpretação (ver figura 12), inclusive com a presença de trechos onde observamos a indicação na partitura de que o intérprete deve improvisar (ver figura 14).



Fig. 13. Compasso 1 de *Chronos V*. Neste trecho, podemos observar a existência de um pulso regular, determinado pelo compositor na partitura através da unidade de tempo representada pela colcheia.

² Utilizaremos em nosso trabalho a abreviação das notas musicais através das notas do alfabeto ABCDEFG.



Fig. 14. Compasso 11 de *Chronos V*. Aqui, podemos perceber a indicação no final do compasso de que o intérprete deve improvisar durante cinco segundos, na região gravíssima da marimba.

A reelaboração de materiais, através de sua reapresentação com mudanças na estrutura rítmica, estabelece uma alternância de notação que também induz também à relativização da escuta (ver figuras 15 e 16).



Fig. 15. Motivo presente no compasso 1 de *Chronos V*. Na figura 16, podemos observar uma modificação realizada na estrutura temporal deste motivo.



Fig. 16. Motivo similar ao exemplificado na figura anterior, com estrutura temporal modificada, situado no compasso 36 de *Chronos V*.

Em relação às alturas, podemos notar que se apresentam fragmentadas. Desta forma, o compositor cria um mosaico de sonoridades onde a variação do timbre, através da exploração da tessitura do instrumento, é mais importante do que a existência de uma condução melódica linear e uma arquitetura harmônica tonal. É bem frequente o uso por parte do compositor do contraste entre notas de alturas distantes entre si. Podemos observar melhor este fenômeno, quando Victorio escreve uma passagem com notas distribuídas em alturas extremas, por exemplo. Os saltos melódicos criam planos distintos dentro da obra, como se fizessem parte de realidades opostas interligadas, entretanto, através da relação intervalar. (ver o segundo tempo da figura 15).

Em relação às alturas temos ainda um motivo de três notas (B natural) que aparece repetidas vezes, sempre na mesma oitava, estabelecendo um contraste com o restante do material trabalhado durante toda obra, uma vez que é construído sem nenhuma variação de tempo e altura e sua execução se dá sempre no mesmo registro do instrumento (ver figura 17).



Fig. 17. Motivo de três notas sem variação de altura presente no compasso 12 de *Chronos V*. Este motivo aparece em vários momentos da obra e contrasta com o uso constante por parte do compositor de notas distribuídas em regiões extremas do instrumento.

4.3. Soluções interpretativas para *Chronos V*.

Neste tópico selecionamos alguns gestos musicais de *Chronos V* e apresentamos para cada um deles, propostas interpretativas relacionadas a conhecimentos técnicos específicos do instrumento.

Foram abordados aspectos como articulação, regiões de toque, principais tipos de toques, posicionamento em relação ao instrumento, gestos corporais, grupos musculares utilizados na execução, automatização de movimentos, diferenciação entre vozes, localização das notas no teclado e preparação de intervalos.

4.3.1. Notas repetidas: Uso do *Dead Stroke*.

Na figura 18, podemos observar um motivo de três notas B repetidas.



Fig. 18. Compasso 12 de *Chronos V*. Motivo de três notas B repetidas tocadas na região aguda da marimba.

Este motivo é apresentado diversas vezes durante a obra. Na maioria das vezes, são colocados pontos sobre as notas e em alguns casos ele aparece sem esta indicação. Nas situações onde houve indicação de pontos como na figura 18, por exemplo, decidimos utilizar um recurso típico dos instrumentos de percussão, o *dead stroke*. Este recurso consiste em manter a baqueta sobre a tecla após o toque, fazendo com que sua vibração seja mais curta, além de criar um timbre “seco”. Através deste recurso, foi possível destacar o motivo mencionado em função de sua importância dentro da obra. Entretanto, no trecho que vai do compasso 19 ao compasso 21 não há a indicação de pontos sobre o motivo estudado (ver figura 19). Neste caso, optamos por não usar o *dead stroke*.

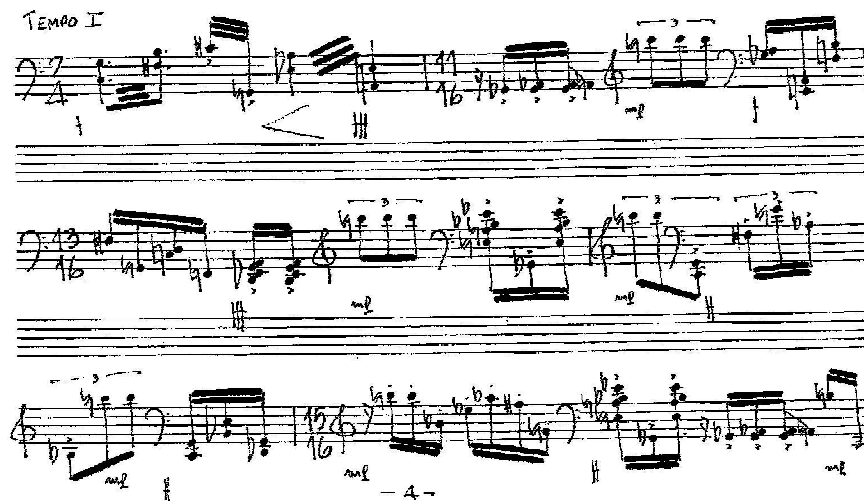


Fig. 19. Compasso 19 a 22 de *Chronos V*. O trecho de referência encontra-se entre os compassos 19 e 21. Neste trecho optamos por realizar o motivo de três notas si

sem o uso da articulação *dead stroke* devido à sua função dentro do discurso musical.

A razão pela qual não utilizamos o recurso do *dead stroke* neste momento foi porque, neste trecho, o motivo estudado faz parte de um diálogo entre estruturas rítmicas binárias (ou pares) e estruturas rítmicas ternárias (ou ímpares). Estas estruturas ternárias foram representadas principalmente pelo motivo de três notas B. Portanto, ao invés de destacarmos este motivo, optamos por valorizar sua inserção dentro do diálogo rítmico.

Como este motivo aparece na região aguda do instrumento em quase todas as situações, utilizamos a baqueta de número 4 em todas as três notas, uma vez que das quatro baquetas utilizadas esta é a que se encontra mais próxima desta região (ver figura 20).

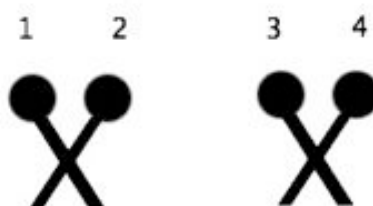


Fig. 20. Legenda explicativa da numeração adotada para indicar a disposição utilizada das baquetas. As baquetas 1 e 2 são seguradas pela mão esquerda e as baquetas de número 3 e 4 pela mão direita.

Através desta escolha, evitamos movimentos desnecessários. Esta forma de toque, utilizada através do acionamento de apenas uma das quatro baquetas, foi classificada por STEVENS (1993) como *single independent stroke*. O uso de uma mesma baqueta para as três notas auxiliou também na obtenção de uma maior uniformidade entre elas, reforçando a ideia de repetição característica deste motivo.

4.3.2. Movimento paralelo de quartas: Exploração da região de toque na marimba

Neste tópico, demonstraremos a abordagem que adotamos na interpretação do gesto musical presente na figura 21.

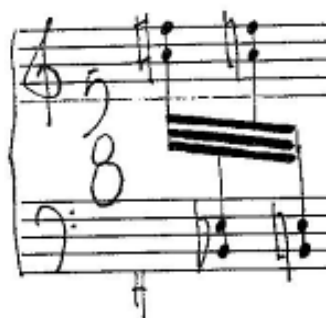


Fig. 21. Gesto musical presente no início da obra, constituído por parte do motivo demonstrado na figura 22.



Fig. 22. Compasso 1 de *Chronos V*. Figura contendo o motivo completo a partir do qual o fragmento presente na figura 21 foi retirado.

Ao analisarmos o exemplo demonstrado na figura 21 podemos percebermos claramente que o compositor explorou o uso de toques alternados entre as mãos, sendo que cada uma delas executou duas notas, percutidas simultaneamente em intervalos fixos de quarta. Este tipo de toque, realizado por cada uma das mãos no exemplo mencionado, foi classificado por STEVENS (1993) como *double vertical Stroke*. O recurso de se manter uma posição fixa entre as baquetas de uma mesma mão é bastante usado na marimba, devido à relativa dificuldade em se realizar mudanças rápidas de intervalo. As trocas intervalares geralmente são exploradas na marimba. Contudo, seu uso excessivo pode gerar dificuldades técnicas consideráveis. Victorio explorou bem este tipo de recurso (intervalos fixos) em *Chronos V*, demonstrando conhecimento sobre as possibilidades técnicas específicas do instrumento.

Mesmo com a manutenção fixa dos intervalos, o gesto musical estudado oferece dificuldades técnicas importantes relativas à expansão da posição dos membros superiores. A distância entre as mãos no exemplo dado obriga o intérprete a ter que abrir

bastante os braços, dificultando a execução. Por isso, com o objetivo de facilitar a realização deste gesto musical, optamos por utilizar as bordas do teclado cromático a fim de diminuir a amplitude dos movimentos envolvidos (ver figura 23).



Fig. 23. Uso das bordas das teclas cromáticas, adotado na execução do trecho presente na figura 21. Este recurso foi utilizado em ambas as mãos. Nesta figura, podemos visualizar o uso das bordas das teclas pelas baquetas situadas na mão esquerda.

As teclas da marimba quando percutidas na região central possuem maior intensidade e uma sonoridade mais ressonante do que quando percutidas na borda. Contudo, foi possível conseguir o nível de dinâmica fortíssimo indicado pelo compositor, no trecho em questão, mesmo utilizando a região da borda das teclas cromáticas. A defasagem de intensidade ocasionada pelo uso desta região de toque foi compensada pela velocidade empregada nos toques, uma vez que temos quatro fusas executadas no espaço de uma colcheia, tendo como referência a velocidade de 60 bpm para a semínima. Devido à velocidade em que o motivo foi executado a ressonância das notas foi somada, elevando assim a intensidade total do grupo de notas. Além disso, cada toque foi composto por duas notas, o que contribui ainda mais para que o nível de dinâmica fosse compensado. Em função disto, optamos por utilizar as bordas das teclas cromáticas, uma vez que os resultados obtidos através deste recurso, tanto em relação à economia dos movimentos envolvidos quanto ao nível de dinâmica e à clareza da articulação alcançados, foram satisfatórios.

A fim de compensar a diferença entre os níveis de dinâmica das teclas cromáticas e das teclas diatônicas, optamos por percutir as teclas diatônicas em uma região entre o centro

da tecla e o ponto nodal. Caso as teclas diatônicas fossem executadas na região central, soariam mais que as teclas cromáticas, executadas na região da borda.



Fig. 24. Modificação da região de toque no teclado inferior para o trecho estudado. Através da utilização deste recurso, buscamos encontrar uma região entre o ponto nodal (localizada na região onde a corda atravessa a tecla) e o centro da tecla que possuísse uma intensidade próxima à obtida ao tocarmos a borda do teclado superior.

4.3.3. Vozes polirrítmicas: Diferenciação através da dinâmica e da articulação.

Nos exemplos musicais demonstrados nas figuras 25 e 26, temos a presença de duas texturas polirrítmicas construídas, ambas, a duas vozes.



Fig. 25. Compasso 4 de *Chronos V*. Iniciamos o trecho exemplificado com a mão esquerda, uma vez que no terceiro tempo é introduzida a voz superior, executada pela mão direita.



Fig. 26. Compasso 26 de *Chronos V*. Diferentemente do exemplo anterior, iniciamos o compasso com a mão direita introduzindo, em seguida, a voz inferior com a mão esquerda.

Podemos notar nos dois exemplos que a mão direita se movimenta mais rápido que a esquerda. Como vimos no tópico 4.2, existe em *Chronos V* um contraste entre tempos lentos e rápidos. Este contraste acontece algumas vezes de maneira concomitante, como no caso das figuras 25 e 26. Para reforçar esta ideia, decidimos executar as duas vozes com dinâmicas e articulações distintas, apesar de não haver esta diferenciação na partitura.

Além do fato da voz superior ser mais aguda, ela é também mais rápida. Isto faz com que se destaque mais que a voz inferior. Devido a isto, empregamos na voz superior, nos dois exemplos mencionados, uma dinâmica um pouco mais forte e uma articulação um pouco mais stacato do que a empregada na voz inferior. Com a aplicação destes dois recursos, proporcionamos uma boa diferenciação entre as vozes e uma melhor percepção do efeito polirrítmico.

4.3.4. Gesto corporal e sensação métrica

No tópico 4.2, tratamos dos deslocamentos do apoio métrico criados pela inserção de pausas no início dos tempos e a conseqüente relativização do pulso que este recurso induz. O compositor, ao fazer uso constante deste tipo de pausa cria ilusões perceptivas, através da possibilidade de mais de uma opção de escuta, dependendo de como o tempo é sentido pelo ouvinte. O intérprete também pode interferir na forma como este fenômeno é percebido, valorizando a nota que escolher como referência temporal. Na figura 27, temos um exemplo onde optamos por usar um gesto corporal para reforçar o apoio métrico localizado exatamente onde a pausa foi inserida.

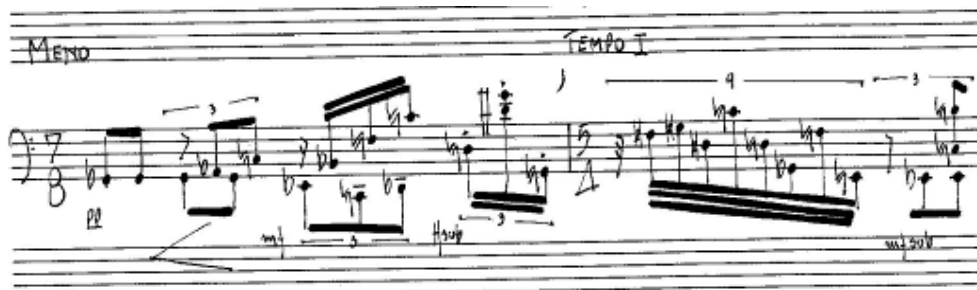


Fig. 27. Compasso 4 e 5 de *Chronos V*. No início do compasso 5 realizamos um pequeno gesto com o corpo indicando a existência de um apoio métrico neste local, a despeito da ausência de som indicada pelo compositor por uma pausa.

O trecho compreende inicialmente uma seção de andamento lento, construída através de uma textura polirrítmica, seguida de outra seção de andamento rápido. Porém, a seção de andamento rápido é introduzida com uma pausa, situada no início do primeiro tempo. Isto faz com que o ouvinte, ao ouvir a quiáltera de nove notas no início do compasso 5/4, não sinta um apoio métrico claro na pausa. A tendência é sentir este apoio na segunda nota desta quiáltera. Como optamos em nossa interpretação por reforçar a introdução de um novo tempo (tempo I), contrastante com o tempo lento (meno) anterior, marcamos claramente o apoio métrico situado onde se encontra a pausa, com um gesto corporal. Com isso, fica claro para quem assisti à performance o lugar exato que escolhemos como referência de apoio do novo tempo que está sendo iniciado.

4.3.5. Grupos musculares e referência visual

No exemplo da figura 28 temos uma situação que envolve movimentos que abrangem uma grande extensão física do instrumento. Inicialmente, o instrumentista parte da execução da nota C na extremidade grave da marimba para atingir posteriormente a nota D na região aguda, passando pela nota Eb. Logo em seguida, retorna para as notas F#/B, novamente na região grave do instrumento.

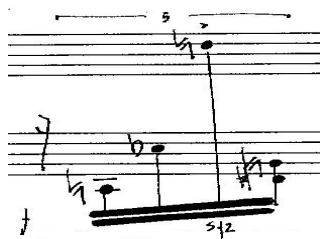


Fig. 28. Compasso 26 de *Chronos V*. Neste gesto musical a extensão abrangida entre a nota mais grave e a mais aguda é de mais de três oitavas.

A grande extensão abrangida pelo motivo estudado fez com que tivéssemos que realizar em nossa performance movimentos rápidos e complexos, que envolveram diferentes grupos musculares. A fim de entender a relação destes grupos com o movimento do intérprete na marimba, veremos como seu uso foi organizado na prática.

- Primeiramente contamos com o auxílio do grupo muscular localizado na região abdominal, popularmente chamado de cintura. Através da conjugação do uso dos músculos da cintura com o uso dos músculos dos membros superiores foi possível executar o motivo estudado sem que fosse necessário dar passos ao longo do instrumento. Este grupo muscular foi responsável por realizar o deslocamento do tronco e, conseqüentemente, dos braços entre as regiões grave e aguda do instrumento.

- Posteriormente, os braços foram responsáveis por posicionar as baquetas sobre as teclas exatas a serem executadas, dentro da região determinada pela cintura.

- Em seguida, a mão foi responsável por executar o toque propriamente dito ou, mais precisamente, o pulso foi responsável por acionar as mãos para que, ao movimentar as baquetas, realizassem o toque.

- E por último, os dedos foram responsáveis por determinar o intervalo formado entre as baquetas, em cada uma das mãos.

Outro recurso que auxiliou a execução do motivo estudado foi o da referência visual. Devido ao fato da nota D, tocada com a mão direita, estar distante do campo de visão ao ser executada, utilizamos como referência o Eb, situado um semitom acima desta nota. Assim, olhamos diretamente a nota Eb e localizamos através da visão periférica a nota D, que deverá ser percutida. Além do fato da nota D estar distante do campo visual, vale ressaltar que é comum o intérprete utilizar as teclas cromáticas como referência ao percutir a baqueta nas teclas diatônicas da marimba. Isto se dá pelo fato de que as teclas diatônicas, diferentemente das cromáticas, estão todas igualmente alinhadas uma ao lado da outra, dificultando assim sua imediata diferenciação.

4.3.6. Automatização do movimento

Na figura 29 observamos uma passagem musical onde podemos aplicar as mesmas ideias utilizadas no exemplo da figura 28. Porém, além destes conceitos, utilizamos também o recurso da automatização do movimento a fim de facilitar sua execução.



Fig. 29. Transição entre os compassos 26 e 27 de *Chronos V*. O trecho o qual nos referimos compreende os três últimos grupos de notas do compasso 26 e as três primeiras notas do compasso 27.

Como podemos observar na figura 29, temos um salto melódico que vai da nota F à nota B (F-G-A-B), sendo que a nota F é executada na região grave e a nota B é executada na região aguda do instrumento, compreendendo assim uma distância de mais de duas oitavas. Porém, além do deslocamento gerado pela distância física entre as notas mencionadas, outro fator dificulta a execução desta passagem musical. Paralelamente à linha da voz superior, temos a adição gradativa de notas que se sobrepõem simultaneamente as estas. Com isso, a execução de quatro notas ao mesmo tempo exatamente antes do salto entre as nota A e B (situadas na voz superior) dificultou ainda mais sua realização, pois tanto a cintura quanto o braço direito do instrumentista só puderam se deslocar em direção à nota B depois que este bloco de quatro notas foi percutido. Devido a isso, a velocidade deste salto foi bem maior do que a de qualquer um dos saltos realizados no trecho estudado no tópico anterior.

Assim como no trecho exemplificado na figura 28, o correto uso dos grupos musculares e o recurso da referência visual possuem também grande importância na execução do trecho demonstrado na figura 29. Porém, como neste último exemplo o nível de dificuldade do salto realizado na transição entre os compassos 26 e 27 tornou-se considerável maior, devido ao curto espaço de tempo disponível para sua realização, utilizamos também o recurso da automatização do movimento. Através deste recurso trabalhamos conjuntamente a estratégia de desmembramento do movimento e uso de velocidades lentas e progressivas.

Primeiramente tocamos somente as três primeiras notas da voz superior (F,G,A) seguidas da nota, ou do conjunto três de notas B. Nesta etapa procuramos trabalhar bem o uso dos grupos musculares e da referência visual uma vez que aqui se encontra o maior desafio envolvido no exemplo estudado, o salto intervalar de mais de duas oitavas. Esta etapa foi realizada repetidas vezes, com o metrônomo em velocidade muito

baixa, até que o movimento estivesse totalmente memorizado. Somente depois de realizarmos os movimentos envolvidos de forma bem natural é que acrescentamos as notas restantes. Através deste método, além de trabalharmos o trecho estudado em etapas e tornarmos o estudo menos desgastante criamos, através da repetição lenta e gradativa dos movimentos, uma automatização motora em que o objetivo foi tornar a execução natural para o corpo. É importante que o instrumentista ao realizar o trecho completo mantenha a fluência da linha melódica da voz superior, mesmo depois de acrescentar as notas restantes. Caso contrário, todo trabalho realizado no aperfeiçoamento do salto intervalar, através do desmembramento do movimento, poderá ser prejudicado. Em um artigo publicado pela revista *percussive notes*, intitulado *What is Muscle Memory*, WORKMAN (2012) trata da automatização de movimentos e suas aplicações na performance musical. STOUT (1993) trata também deste assunto em seu livro *Ideo-Kinetics: A Workbook for Marimba Technique*. O autor aborda a correta localização das teclas da marimba, especialmente das teclas distantes de uma oitava estabelecida como central, a partir da automatização do movimento associada ao recurso da referência visual. Caso o leitor se interesse em aprofundar neste assunto, LAGE, BORÉM, BENDA e MORAES (2002) tratam da relação do comportamento motor com a performance no artigo *Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade* publicado pela revista *per musi*.

4.3.7. Posicionamento do corpo

O uso correto dos grupos musculares, como vimos, é extremamente importante para que não haja desperdício de energia na execução da marimba. Além disso, o correto posicionamento em relação ao teclado pode reduzir bastante à movimentação das pernas e, conseqüentemente, diminuir também o gasto desnecessário de energia. Estes músculos são lentos se comparados com os demais utilizados na execução da marimba. Por isso, quanto menos necessitarmos acioná-los, melhor.

No trecho demonstrado na figura 30 podemos perceber uma alternância entre as regiões grave e aguda do instrumento. Em muitas situações, a melhor forma de tocarmos um determinado trecho na marimba é posicionando o corpo frente às teclas que queremos atingir. Porém, se adotássemos este tipo de posicionamento no trecho mencionado teríamos de realizar diversos movimentos, alternando o corpo entre as duas regiões a serem tocadas. Isto iria exigir um esforço muito grande dos músculos das pernas, devido

aos excessivos deslocamentos que seriam realizados através do teclado. Esta abordagem, além de gerar uma grande instabilidade corporal, dificultaria ainda a localização das notas no teclado da marimba.



Fig. 30. Compasso 18 a 22 de *Chronos V*. O trecho a que o texto se refere, está localizado entre os compassos de 19 e 21. Neste trecho, posicionamos o corpo em uma região central em relação à extensão a ser abrangida no instrumento, a fim de minimizar o número de deslocamento entre as regiões aguda e grave da marimba.

Com a finalidade de evitar a movimentação excessiva e de conseguir um bom posicionamento em relação ao instrumento, apresentaremos a seguir algumas alternativas técnicas que empregamos na execução do trecho estudado.

- O principal recurso técnico utilizado a fim de minimizar o deslocamento realizado através do instrumento foi o da adoção de uma posição central em relação a toda a região abrangida durante a execução do trecho estudado.

- Outro recurso que ajudou bastante a melhorar a eficiência do deslocamento foi o uso da articulação dos joelhos. Através da flexão desta articulação conseguimos minimizar o gasto de energia realizado pelas pernas e aumentar o alcance dos braços, possibilitando um melhor posicionamento do corpo frente ao instrumento. Ao percutir as teclas da região aguda, por exemplo, podemos flexionar o joelho direito e esticar a perna

esquerda deslocando o corpo em direção à região aguda. Para atingir as teclas localizadas na região grave, realizamos o movimento inverso. Com isso, evitamos a necessidade de dar passos ao longo do instrumento.

E por último, utilizamos as bordas das teclas cromáticas a fim de diminuir a amplitude dos movimentos usados neste trecho. Ao utilizarmos este recurso minimizamos os deslocamentos entre os teclados cromático e diatônico. Caso contrário, estes deslocamentos se somariam aos deslocamentos realizados entre as regiões grave e aguda e teríamos um aumento potencial dos movimentos e um gasto de energia muito maior.

4.3.8. Preparação de intervalos

No motivo exemplificado na figura 31, efetuamos a escolha de um baqueteamento que auxiliou bastante na economia de movimentos. Esta escolha possibilitou a realização do motivo estudado através do toque classificado por STEVENS (1993) como *Double lateral*³, reduzindo assim o número de movimentos verticais realizados pelo pulso no exemplo dado. Além disso, viabilizou a manutenção de intervalos fixos em cada uma das mãos durante a realização de todo o trecho⁴. Em função destes fatores utilizamos o recurso da preparação de intervalos, posicionando os braços sobre as notas a serem percutidas a fim de facilitar sua visualização e sua execução.



Fig. 31. 1º tempo do compasso 3 de *Chronos V*. Para executar o motivo acima utilizamos o baqueteamento 3, 4, 1, 2 para as quatro primeiras notas (G, F#, G# e D#) e 4, 3, 2, 1 para as notas seguintes (A#, C, G e C#).

³ Este toque é obtido através da execução consecutiva de duas notas, com um único movimento vertical de pulso.

⁴ Apesar da diferença dos intervalos na partitura, o tamanho dos intervalos formados entre as baquetas durante todo o trecho é fixo. Isto se deve ao fato de que as teclas do instrumento são maiores na região grave do que na região aguda.

A seguir veremos de que forma trabalhamos a preparação de intervalos dentro do trecho estudado:

- Inicialmente dividimos o motivo exemplificado em dois grupos de quatro notas. Em seguida posicionamos as quatro baquetas sobre as notas a serem executadas em cada um destes grupos. (ver figuras 32 e 33).



Fig. 32. Fôrma intervalar utilizada nas quatro primeiras notas situadas no exemplo da figura 31.



Fig. 33. Fôrma intervalar utilizada nas quatro últimas notas situadas no exemplo da figura 31.

- Posteriormente trabalhamos cada grupo de forma isolada. Nesta etapa golpeamos repetidas vezes as quatro notas de um dos grupos, executando-as de forma simultânea até assimilarmos bem o desenho deste grupo. Depois efetuamos o mesmo procedimento com o outro grupo. Esta fase serviu para aprimorar a assimilação visual de cada grupo de notas.

- Em seguida executamos novamente um grupo de cada vez, assim como no passo anterior. Entretanto, nesta ocasião tocamos as notas de forma consecutiva, conforme

escrito na partitura, ao invés de simultaneamente. Nesta fase, nos preocupamos com a assimilação mecânica. Para isto, nos concentramos em aprimorar o recurso do *Double lateral*, deixando a execução deste toque bem natural. Do ponto de vista da visualização, nos preocupamos neste ponto em executar cada grupo de quatro notas, agora com as notas tocadas de forma consecutiva, observando bem as fôrmas intervalares demonstradas nas figuras 32 e 33.

- Por último tocamos todo o trecho. Nesta etapa consolidamos as ideias trabalhadas nas etapas anteriores relacionadas às questões mecânicas e visuais. Em função disso procuramos realizar este trecho visualizando dois blocos de acordes, tocados de forma arpejada, executando cada bloco com dois movimentos verticais de pulso, através do toque conhecido como *Double lateral*.

5. SONANTE I

5.1. O compositor⁵

Marlos Nobre é natural de Recife. Realizou estudos com Pe. Jaime Diniz, H.J.Koellreutter, Camargo Guarnieri, Alberto Ginastera, Olivier Messiaen, Riccardo Malipiero, Aaron Copland e Luigi Dallapiccola.

Foi compositor-residente na *Brahms-Haus* (Casa de Brahms) em Baden-Baden na Alemanha a convite da *Sociedade Brahms* (1980/1981); em Berlin, como convidado do programa DAAD *Deutscher Akademischer Austauschdienst* da Alemanha (1982-1983) e em New York com a *Guggenheim Fellowship* (1985/1986).

Foi também Professor-Visitante da *Universidade de Indiana* (1981), da *Yale University* (1992) e das *Universidades de Arizona e Oklahoma* em 1997. Foi compositor convidado das *Universidades de Georgia, Athens* (1999) e da *Texas Christian University, TCU, Texas* (1999).

Como pianista e diretor de orquestra atuou com a *Orchestre de la Suisse Romande*, Genebra, Suíça; *Orchestre Philharmonique de Radio France*, Paris; *Collegium Academicum* de Genebra; *Orquestra Filarmônica do Teatro Colón* de Buenos Aires; *Orquestra Filarmônica de Nice*, França; *Orquestra Sinfônica do SODRE* de Montevideo, Uruguay; as *Orquestras Nacionais* de Portugal, Espanha, México, Caracas, Maracaibo, Simón Bolívar da Venezuela, Peru, Guatemala e, praticamente, todas as orquestras do Brasil. Em 1988 dirigiu em Londres a *St. John's Smith Square Orchestra* em 1990 e, também em Londres, a *Royal Philharmonic Orchestra*.

Nobre recebeu inúmeros prêmios em concursos de composição e suas obras já foram encomendadas por importantes instituições musicais. Além disso, o compositor foi jurado de diversos concursos internacionais de composição e exerceu importantes cargos administrativos ligados à música.

Marlos Nobre possui uma produção significativa de obras para percussão. Estas obras podem ser consultadas na lista de obras do compositor, no anexo situado no final deste trabalho.

⁵ As informações biográficas sobre o compositor foram extraídas do site www.marlosnobre.sites.uol.com.br

5.2. A obra

A obra *Sonante I* foi escrita em 1994 e dedicada ao percussionista Miquel Bernat, responsável por sua estreia mundial no dia 19 de abril de 1994 no Auditório del Conservatório Superior de Oviedo. Inicialmente adquirimos uma partitura diretamente com o compositor, escrita para marimba com extensão de quatro oitavas e uma terça. Posteriormente nos deparamos com uma partitura em que a obra é escrita para marimba de cinco oitavas, obtida através do percussionista Miquel Bernat. Através de contato feito com o compositor fomos informados que a obra foi escrita inicialmente para marimba cinco oitavas, que era o instrumento Bernat possuía. Porém, segundo o autor, como muitos instrumentistas não tinham um instrumento com esta extensão, ele teria então criado uma versão para marimba de quatro oitavas e uma terça. Esta versão foi estreada pelo percussionista D'Arcy Philip Gray e tem sido a versão mais utilizada atualmente. Nobre afirmou considerar as duas versões igualmente válidas. Esta obra foi gravada por Miquel Bernat no cd que acompanha o livro *Marlos Nobre: El sonido del realismo mágico*, do autor Tomás Marco. Vale ressaltar que o percussionista brasileiro Fernando Hashimoto tem realizado diversas performances desta obra em vários de seus concertos no Brasil e no exterior.

A obra foi composta em dois movimentos. No primeiro movimento (*Intrata*), observamos uma atmosfera *cantabile*, criada pelo compositor através do uso de notas longas realizadas com o recurso do rulo. Neste movimento, o compositor introduz na partitura a indicação *Unmeasured Roll*, ou rulo não medido (ver figura 34).

Sonante I
para marimba
I. Intrata

Marlos Nobre, 1994
Opus 80

Grave (♩=44)
(unmeasured roll)

Marimba

pp misterioso pp cresc.

6 p mp

12 stringendo Piu mosso accel. 8va allarg.

mf cresc. f ff sff ff fff > p sub. ff sff

Fig. 34. Compasso 1 a 15 de *Sonante I*. Podemos perceber, através de todo este trecho, o uso de notas longas realizadas através do recurso do rulo. Durante todo este movimento (1º movimento), o compositor indica na partitura que os rulos devem ser realizados através do recurso do *unmeasured roll*, ou rulo não medido.

O clima gerado pelo uso de notas longas é contrastado em alguns momentos com intervenções rítmicas marcantes, onde são usados intervalos de trítomos em dinâmicas elevadas acompanhados das indicações *Selvagio e furioso*.

No segundo movimento (Toccata), Nobre utiliza também o recurso do rulo. Porém, nesta parte da música o compositor indica na partitura o uso do *Measured Roll*, ou rulo medido. Se no primeiro movimento pudemos perceber, em sua maior parte, um caráter mais “cantado” obtido através do uso de notas longas, no segundo movimento foi possível notar um caráter distinto. Neste movimento temos um caráter mais rítmico obtido através do uso do *Measured Roll* e do uso da acentuação. As acentuações colocadas sobre algumas notas geram diversos ritmos que se destacam sobre as notas não acentuadas. É possível perceber a presença de ritmos ligados a ritmos tradicionais brasileiros, com um uso constante de síncopes (ver figura 35). O próprio compositor reconhece em seu site pessoal que sua linguagem composicional é marcada pela influência dos ritmos de sua terra natal, Recife.



Fig. 35. Compasso 227 a 233 de *Sonante I*. Uso de acentuações e do recurso do *measured roll* (rulo medido) utilizados no segundo movimento, em contraste com o material trabalhado no primeiro movimento.

5.3. Soluções Interpretativas para *sonante I*

Assim como procedemos com a obra *Chronos V* trataremos agora da relação de determinados gestos musicais selecionados da obra *sonante I* com questões técnicas envolvidas em sua execução. Dentre os recursos abordados nesta seção estão o uso de variações nos tipos de rulos utilizados, o uso de diferenciação de vozes nos rulos, a utilização de variações na velocidade dos rulos, o recurso de mudança na região de toque da baqueta, a preparação de intervalos, a aplicação da ideia de *ghost notes* e o toque duplo.

Neste tópico iremos tratar também do uso do recurso técnico conhecido como *unmeasured roll*, ou rulo não medido, e da forma como este recurso foi utilizado através de três seções do primeiro movimento. O rulo percussivo além de representar um tipo de sonoridade típica dos instrumentos de percussão, tem como objetivo o prolongamento da nota na qual é usado, proporcionando um efeito de nota longa quando empregado. A indicação *Measured roll*, que iremos tratar mais adiante no segundo movimento, determina ao percussionista o número exato de notas que deverão ser

executadas durante o rulo. Já a indicação *Unmeasured Roll*, empregada pelo compositor nas seções que veremos a seguir, deixa a escolha do número de notas a cargo do intérprete, pois a quantidade exata de notas utilizadas neste tipo de rulo não é determinada na partitura. O resultado sonoro final esperado através do uso do rulo não medido é que o ouvinte não ouça um ritmo regular dos toques executados pelo percussionista. A seguir iremos abordar três exemplos onde este recurso é utilizado na obra, a fim de demonstrar de que forma realizamos a execução de cada um deles.

5.3.1. Seção 1: Unmeasured roll - variações sobre a velocidade utilizada nos rulos e toque legato.

A primeira seção que iremos abordar vai do compasso um ao compasso quinze (Fig. 36). Apesar de composto a duas vozes, a maior parte do trecho está escrita em oitavas ambas sempre com o mesmo ritmo. Mesmo nos trechos onde existem mais de duas vozes, elas são todas escritas com ritmo idêntico, na forma de blocos de acorde. Portanto, não há diferenciação rítmica entre as vozes nesta seção.

Sonante I
para marimba
I. Intrata

Marlos Nobre, 1994
Opus 80

Grave (♩=44)
(unmeasured roll)

Marimba

pp misterioso pp cresc.

6 p mp

12 stringendo Piu mosso accel. allarg. 8va

mf cresc. f ff sff ff sff p sub. ff sff

Fig. 36. Compasso 1 a 15 de *Sonante I*. Neste trecho podemos notar a indicação *Unmeasured Roll* no primeiro compasso. Neste trecho podemos perceber também a ausência de diferenciação rítmica entre as vozes.

Em geral, no trecho que vai do compasso 1 ao compasso 11 procuramos manter uma articulação mais legato e realizar um tipo de toque mais suave, através do qual

buscamos diminuir o tempo de contato entre a baqueta e a tecla da marimba. Este recurso foi utilizado com o objetivo de que o ouvinte perceba o mínimo possível o ataque de cada nota do rulo e ouça claramente o efeito de nota longa, gerado através da execução do *Unmeasured Roll*.

Como vimos anteriormente, é esperado na execução do rulo não medido que não se ouça um ritmo constante entre as notas que o compõem, tocadas consecutivamente. Em função disto realizamos variações na velocidade dos rulos sem imprimir alterações na velocidade da pulsação (salvo a partir do compasso 12 onde o próprio compositor determina mudanças na pulsação, através das indicações *accelerando*, *allargando*, *piu mosso e stringendo*). Vejamos em seguida, como isto se deu:

- Nas dinâmicas de menor intensidade utilizamos a região superior da cabeça da baqueta, inclinando-a levemente durante o toque. Como nesta região, em grande parte das baquetas, existe uma concentração maior de lã obtivemos uma sonoridade mais suave, de maneira que foi possível ouvir mais a ressonância da tecla e menos o ataque da baqueta. Em função disto realizamos um número reduzido de notas por tempo, apenas o suficiente para gerar o efeito de nota longa.

- À medida que a dinâmica foi elevada posicionamos a baqueta na posição usualmente usada para se produzir o toque, a fim de conseguir um maior nível de volume. Consequentemente ouvimos o ataque da baqueta sobre a tecla de forma mais pronunciada, mesmo utilizando um tipo de toque mais legato como o que adotamos durante a execução de toda esta seção. Em função disto decidimos aumentar o número de notas executadas por tempo proporcionalmente ao aumento da dinâmica. Com a utilização deste recurso mantivemos o efeito de nota longa mesmo nas dinâmicas de maior intensidade, onde o ataque sobre cada nota é percebido de forma mais destacada. Além disto, mantivemos de uma maneira geral uma “irregularidade” rítmica entre as notas dos rulos executados, já que a seção abordada possui uma grande variabilidade de dinâmica. Esta irregularidade fez com que o efeito do *Unmeasured Roll* fosse percebido de maneira melhor. Desta forma procuramos não estabelecer um número exato de notas por unidade de tempo durante o trecho estudado. Buscamos realizar as variações de forma livre a fim de obter uma organicidade entre o fraseado e as variações de dinâmica.

A partir dos dois últimos tempos do compasso doze até o compasso quinze, os rulos começam a ser escritos a quatro vozes. Somado a este dado, há um aumento

significativo na intensidade neste trecho. Um destes blocos de acordes em particular possui uma disposição de notas que pode gerar dificuldades na realização dos rulos em dinâmicas de alta intensidade. Este grupo está localizado no primeiro tempo do compasso 14 e se repete na oitava superior no primeiro tempo do compasso 15. Caso executássemos as notas deste grupo apenas posicionando as baquetas em sequência a partir do grave, ou seja, G/baqueta nº1, C#/baqueta nº2, A#/baqueta nº3 e C/baqueta nº4 (ver figura37), a posição que os braços teriam de assumir para executá-lo limitariam bastante a amplitude do movimento, uma vez que os braços se posicionariam para dentro do corpo e os cotovelos ficariam muito próximos um do outro.



Fig. 37. Posição mencionada para executar as notas G,C#,A#,C com as baquetas em sequência do grave para o agudo.

Ao invés de manter esta conformação mudamos a ordem apenas das baquetas da mão direita, executando este acorde com as baquetas na seguinte disposição: G/baqueta nº1, C#/baqueta nº 2, A#/baqueta nº4 e C/baqueta nº 3 (ver figura 38).



Fig. 38. Figura demonstrando as mudanças de baqueteamento realizadas na mão direita no trecho estudado.

Esta última configuração possibilitou que os braços se movimentassem mais livremente. Através desta alternativa, os braços se posicionaram mais distantes entre si, tornando a posição do corpo mais natural para a realização do movimento.

5.3.2. Seção 2: Unmeasured roll - variações sobre os tipos de rulo utilizados.

A próxima seção a ser abordada situa-se entre o compasso 16 e 32 do 1º movimento (ver figura 39).

16 Grave (♩=44) *p* *pp* *pp*

21 *cresc.* *p* *pp* *movendo* *mp*

26 Lento *pp* *a tempo* *stringendo* *mp* *mf*



Fig. 39. Compasso 16 a 32 de *Sonante I*. Neste trecho podemos observar a presença de intervenções em trítonos realizadas na voz superior.

Nesta seção o compositor utiliza um material semelhante ao trabalhado na seção anterior. A diferença é que nos momentos em que notamos a presença de notas longas, que nos trechos correspondentes da seção anterior representaram estaticidade, é possível observar a inserção de intervenções em trítonos realizadas pela mão direita na voz superior, como podemos ver no compasso 18 situado na figura 39, por exemplo. A nota longa situada na voz inferior é formada por duas notas que na seção anterior foram executadas por ambas as mãos. Aqui elas foram executadas apenas pela mão esquerda.

Como nosso objetivo foi dar destaque à linha superior e valorizar o efeito de nota longa da linha inferior foi empregado um tipo de rulo disposto em tercina, distribuída da seguinte forma (tomando como exemplo as intervenções realizadas em trítonos, demonstradas na figura 39):

- A mão direita executa a primeira parte desta tercina com as baquetas 3 e 4, tocadas simultaneamente em intervalos de trítono.
- A mão esquerda executa as duas notas escritas em oitavas, responsáveis por gerar o efeito de nota longa da linha inferior, da seguinte forma: A baqueta de número 2 golpeia a nota mais aguda, na segunda parte da tercina e a baqueta de número 1 golpeia a nota mais grave, na terceira parte da tercina.
- Ao tocarmos repetidamente esta configuração proposta temos o rulo escolhido para ser utilizado no referido trecho. A quantidade de vezes que executamos esta tercina em cada uma das intervenções em trítono não foi determinada de forma exata. Deste modo pudemos escolher o número de vezes que repetimos este padrão para cada colcheia, em função do fraseado. Através deste procedimento, reforçamos a ideia de rulo não medido indicada para o trecho.

A fim de diferenciar ainda mais as duas vozes executamos a voz inferior utilizando a região próxima à ponta da baqueta, assim como fizemos em alguns momentos no trecho

inicial da obra, a fim de obter uma sonoridade mais legato para estas notas. Além disso, executamos a mão direita com uma dinâmica um pouco mais forte em relação à mão esquerda.

Outro evento importante nesta seção é a interseção entre o trecho composto por intervenções de trítonos na mão direita e os trechos escritos em oitavas. Veremos a seguir, qual abordagem adotamos nestes casos. Em relação à interseção que se dá entre as intervenções em trítonos e os trechos anteriores a elas temos duas situações. Em alguns casos, como no exemplo da figura 40, temos um longo decrescendo nas notas longas realizadas pela mão esquerda. Estas notas realizadas em uníssono de oitava servirão de base para a introdução das intervenções em trítonos.

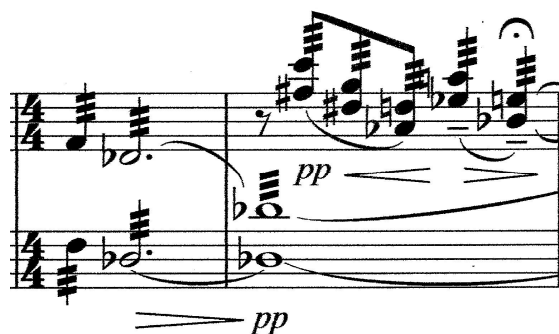


Fig. 40. Compasso 17 e 18 de *Sonante I*. Decrescendo realizado nas notas que servirão de base para a realização de intervenções em trítonos.

Em outros casos, como no exemplo da figura 41, temos um crescendo que será realizado até atingirmos a nota longa oitavada que servirá de base para as intervenções em trítonos.

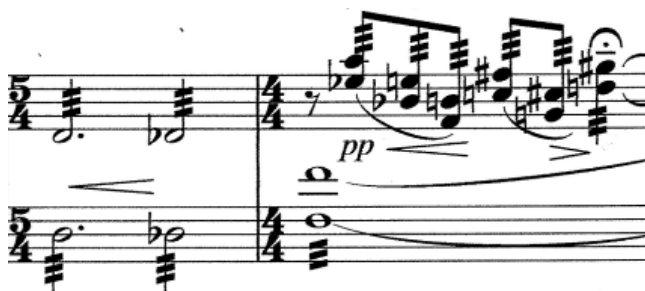


Fig. 41. Compasso 22 e 23 de *Sonante I*. Crescendo realizado nas notas que servirão de base para a realização de intervenções em trítonos. Neste caso optamos pela realização de um pianíssimo súbito no início do compasso 23.

A questão que surge é sobre a maneira que devemos agir nos dois casos, já que nas duas situações a nota longa que servirá de base para as intervenções em trítono deve ser executada na dinâmica *pianíssimo*.

Na primeira situação, exemplificada pela figura 40, realizamos a preparação do intervalo da mão esquerda desde o momento em que atingimos o segundo tempo do compasso 17. Neste caso executamos estas notas com um rulo independente com a mão esquerda, através da alternância entre as baquetas 1 e 2. Assim, a mão direita fica livre para executar as notas que surgirão no compasso 18 na voz superior, pois a mão esquerda já estará posicionada sobre as duas notas da voz inferior em um intervalo de oitava. Este recurso facilitou bastante a introdução das intervenções em trítono dentro da dinâmica *pianíssimo*. Decidimos também alterar o tipo de rulo (de rulo independente para o rulo em tercina proposto) apenas na segunda colcheia do compasso 18. Assim conseguimos diferenciar bem os dois materiais trabalhados neste trecho.

No segundo caso, exemplificado na figura 41, agimos da mesma maneira quanto à preparação dos intervalos. Porém, quando chegamos ao início do compasso 23 realizamos um *pianíssimo* súbito, uma vez que temos apenas o espaço de uma colcheia até a entrada da linha da voz superior. Da mesma forma que no primeiro caso introduzimos o novo tipo de rulo apenas no segundo tempo do compasso 23.

No que diz respeito às interseções que acontecem no final dos trechos escritos em trítonos agimos da seguinte maneira: Ao atingirmos a nota marcada com uma fermata modificamos o tipo de rulo, passando imediatamente a executá-la de forma alternada com toques simultâneos em cada uma das mãos. A escolha desta forma de execução foi responsável por sinalizar o repouso temporal indicado sobre estas notas, antecipando o tipo de movimento (alternado) que voltará a ser utilizado na execução das notas do próximo trecho. No entanto procuramos fazer com que este repouso não fosse muito longo, pois as notas que seguem após a fermata estão ligadas com as notas longas escritas na voz inferior (ver figura 39). Caso suprimíssemos as intervenções em trítonos iríamos então perceber que a estrutura restante é bem parecida com a estrutura dos doze primeiros compassos. As soluções encontradas no estudo daquela seção poderão ser aproveitadas nesta, que mantém a mesma macroestrutura. A inclusão das intervenções em trítonos representa um prenúncio do material intervalar que será usado durante a maior parte do restante do primeiro movimento.

Portanto, as soluções propostas neste tópico possibilitaram a valorização do fraseado, a diferenciação entre as vozes, a sonoridade “cheia” dos rulos, a naturalidade técnica na troca de intervalos e a manutenção de uma sonoridade legato durante toda a seção.

5.3.3. Seção 3: Unmeasured roll - variações sobre o número de notas utilizadas por tempo nos rulos.

O terceiro e último trecho que iremos abordar no primeiro movimento, relativo ao tratamento dos rulos, situa-se entre o compasso 45 e o compasso 48 (ver figura 42). A diferença deste trecho em relação aos outros dois estudados é que nele acontece movimentação rítmica nas duas vozes de formas distintas. Neste caso, não foi possível utilizar um número de toques fixo por intervalo de tempo para todo o trecho estudado, já que optamos pelo rulo feito com toques alternados. Se utilizássemos um número fixo de toques por tempo para todo o trecho, a mão que iniciasse o rulo no primeiro tempo coincidiria sempre com o início de cada tempo. A solução que encontramos foi a de variar o número de notas por intervalo de tempo. Quando houve maior movimentação rítmica na linha superior executamos o rulo começando preferencialmente com a mão direita. Quando isto aconteceu na voz inferior priorizamos iniciar o rulo com a mão esquerda. Vejamos na figura 42, as indicações do número de toques realizados nos rulos presentes no trecho estudado. Através da variação do número de notas dos rulos foi possível iniciá-los em alguns momentos na voz inferior e em outros na voz superior, de acordo com a necessidade do material trabalhado.

Fig. 42. Compasso 45 a 48 de *Sonante I*. Indicação do número de notas utilizadas nos rulos, no trecho estudado, através de toques alternados. No compasso 46 dividimos o quarto tempo em duas colcheias. Na primeira temos uma tercina iniciada pela mão direita. Na segunda colcheia temos quatro notas executadas em fusa, iniciadas pela mão esquerda.

Após definirmos o número de toques para cada intervalo de tempo trabalhamos em cima da velocidade dos rulos, em função do direcionamento das vozes. Através da realização de pequenas variações na velocidade dos rulos em função do fraseado e da dinâmica conseguimos amenizar as diferenças no número de notas por intervalo de tempo em diferentes pontos do trecho estudado. As soluções aplicadas aqui valem também para a seção que vai do compasso 63 ao compasso 67. Porém, é possível observar a existência de algumas mudanças entre os dois trechos em relação ao fraseado e à dinâmica. Em função disso notaremos, também, mudanças em relação à velocidade empregada sobre os rulos nas duas seções. Nesta seção, assim como nas duas últimas estudadas, procuramos utilizar um toque bastante legato, a fim de que os rulos não fossem ouvidos como ritmos, mas sim como rulos não medidos.

5.3.4. Diferença entre notas acentuadas e não acentuadas: *Ghost notes*.

A partir do compasso 33 temos a presença de seções em que a sensação de pulso ganha destaque. A seção que vai do compasso 33 ao compasso de número 44 possui este caráter, com pulso constante e andamento mais rápido que os anteriores (Ver figura 43).

33 *Piu Mosso* ($\text{♩}=112$) *con fuoco*

36 *scherzando* *mf*

39 *f*

43 *ff*

Fig. 43. Compasso 33 a 44 de *Sonante I*. Neste trecho podemos perceber a existência de um pulso constante em contraste com os trechos anteriores, onde temos a presença de notas longas.

O trecho que vai do compasso 37 ao compasso 44 é constituído por uma espécie de jogo entre as duas mãos. Nesta parte da obra, a mão direita realiza variações em trítono, enquanto a mão esquerda toca a nota C sem variação de altura. Esta nota C, tocada pela mão esquerda, preenche os espaços existentes entre as notas da mão direita e por vezes é acentuada uma oitava abaixo. Entre o compasso 33 e o compasso 36 temos uma antecipação da ideia rítmica gerada pelas variações em trítono, através do uso de acentuações colocadas sobre as notas. Entretanto, como neste caso as duas mãos executam duas notas C tocadas com uma oitava de distância e não há, portanto,

distinção de alturas, como no trecho situado entre os compassos 37 e 44, a diferenciação entre as notas acentuadas e as notas não acentuadas torna-se difícil de ser obtida pelo executante. Porém, é necessário que esta diferenciação fique clara, para que a antecipação da ideia rítmica do trecho seguinte seja percebida pelo ouvinte. A seguir abordaremos as soluções encontradas com o propósito de obter o resultado sonoro desejado nesta parte da obra.

Neste trecho nos preocupamos em obter um contraste de intensidade considerável entre as notas acentuadas e as notas não acentuadas. Com o objetivo de valorizar bem esta diferenciação trabalhamos com a ideia de executar as notas acentuadas através de uma dinâmica *Fortíssimo* e as notas não acentuadas através de uma dinâmica bem inferior, entre piano e mesopiano. Através deste recurso criamos um efeito que chamamos em percussão de *Ghost notes* ou “notas fantasma”, onde as notas não acentuadas assumem uma função de preenchimento quando comparadas com as notas acentuadas. Além de utilizarmos este recurso executamos as notas não acentuadas com o mínimo de pressão, de forma que tivessem uma sonoridade “leve” o que realçou ainda mais a distinção entre os dois tipos de notas.

Outro fator que dificultou a diferenciação entre notas acentuadas e notas não acentuadas foi o dobramento ou toque duplo presente em algumas partes do trecho estudado. Caso o intérprete decida executar todo o trecho com apenas uma das duas baquetas de cada uma das mãos ocorrerão alguns dobramentos como, por exemplo, entre a última colcheia do compasso 33 e a primeira colcheia do compasso 34. O problema nesta situação é que a segunda nota do toque duplo é acentuada e a primeira não. Ou seja, a última nota do compasso 33, além de ser a primeira nota de um toque duplo, se encontra entre duas notas acentuadas pela mão direita. Estes dois fatores podem contribuir para que esta nota seja executada em dinâmica mais forte que as outras notas não acentuadas do trecho.

Para resolver esta questão criamos uma solução que se demonstrou bastante eficaz. Executamos a última nota do compasso 33 pensando em uma dinâmica *pianíssimo*, com pouca pressão, através de um toque bastante relaxado. Paralelamente mantivemos a baqueta bem próxima à tecla após tocar a nota anterior, a fim de facilitar a execução da nota em questão em uma dinâmica *pianíssimo*. Por fim cantamos toda a frase gerada pelos acentos, a fim de fixar internamente o resultado sonoro desejado. Ao conjugar a ação de cantar a frase gerada pelos acentos com as soluções técnicas que propusemos

para o trecho conseguimos obter uma boa diferenciação entre as vozes, destacando bem as acentuações indicadas na partitura. Esta abordagem foi aplicada entre o compasso 33 e o compasso 36 nas situações onde houve dobramento.

Do ponto de vista técnico realizamos alguns exercícios que nos ajudaram na execução do toque duplo, propriamente dito. Em geral praticamos os rudimentos utilizados no estudo de caixa clara, relacionados a este tipo de toque, com as baquetas posicionadas sobre as teclas envolvidas no trecho estudado. Após praticarmos estes rudimentos utilizamos uma abordagem que facilitou, de forma mais específica, a execução desta passagem musical. Esta abordagem consistiu em realizar toques duplos acentuando a segunda nota de cada grupo de duas notas. Com isso conseguimos melhorar os resultados obtidos nas situações em que houve este tipo de toque, no trecho estudado.

5.3.5. Contraste rítmico: Movimentação dos membros superiores e uso do toque duplo.

A seção que vai do compasso 49 ao compasso 51 representa, notadamente, a seção de maior caráter rítmico de todo o primeiro movimento. Dentro desta seção a figura presente no primeiro tempo do compasso 49 se destaca como a que mais varia ritmicamente.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 49, marked 'Piu Mosso (♩=112)' and 'ff'. The music is in 12/8 time. The right hand plays a series of chords with accents, and the left hand plays a bass line with accents and a '2' indicating a doublet. The word 'selvaggio' is written below the left hand. The second system starts at measure 51, marked 'scherzando (Lo stesso tempo)'. The right hand continues with chords, and the left hand has a 'mf subito' dynamic marking and a 'sff' marking. The word 'scherzando' is written above the right hand.

Fig. 44. Compasso 49 a 52 de *Sonante I*. O trecho referido encontra-se entre os compassos 49 e 51. Este representa o trecho com caráter rítmico mais acentuado de todo o primeiro movimento.

Nesta figura, a mão direita realiza movimentos paralelos. Desta forma, o pulso direito realiza apenas movimentos verticais com o objetivo de percutir as teclas e o braço direito realiza somente movimentos direcionados a ajustar a diferença de alturas entre os teclados cromático e diatônico. Já a mão esquerda é responsável pelos movimentos mais complexos. Ao executarmos a figura rítmica citada percebemos que, quando a mão esquerda executa as notas G-C# e em seguida, no intervalo de uma semicolcheia, as notas Ab-D temos uma mudança súbita em relação à disposição das baquetas sobre o teclado (Figura 45).



Fig. 45. Compasso 37 de *Sonante I*. Neste trecho, os tipos de intervalos executados geram mudanças súbitas na posição das baquetas sobre o teclado e, conseqüentemente, na posição corporal. Neste caso o braço esquerdo, mais especificamente o cotovelo, realiza um deslocamento para dentro do corpo.

No intervalo G-C#, a baqueta de número 1 se posiciona sobre o teclado diatônico e a baqueta de número 2 sobre o teclado cromático. Já no intervalo Ab-D acontece o contrário. A baqueta de número 1 se posiciona sobre o teclado cromático e a baqueta de número 2 sobre o teclado diatônico. Isto faz com que tenhamos, também, uma mudança súbita em relação à posição dos membros superiores usados na execução destas notas. Tomando como referência o grip Burton, utilizado na performance das obras desta pesquisa, ao realizarmos o intervalo G-C# o cotovelo se posiciona próximo do corpo e o pulso levemente deslocado para lado esquerdo, ou para fora do corpo. Ao executarmos o intervalo Ab-D acontece o contrário. O cotovelo se posiciona distante do corpo e o pulso levemente deslocado para o lado direito, ou em direção ao corpo. A alternância entre estas duas posições em um intervalo curto de tempo é responsável por gerar movimentos consideravelmente difíceis. Neste trecho adotamos três abordagens que visaram facilitar a execução em relação às súbitas mudanças de posição.

Em primeiro lugar nos preocupamos em evitar a manutenção dos braços tensionados. Como os movimentos responsáveis pela alternância entre as duas posições utilizaram vários músculos e articulações do braço, ao mesmo tempo, quanto mais relaxados eles foram mantidos, maior foi o grau de eficiência do movimento. Este tipo de movimento, com mudanças rápidas na posição dos membros superiores, não é muito natural para o corpo e a mínima tensão, principalmente nos ombros e parte superior do braço, pode prejudicar todo o movimento.

Outra solução encontrada para execução do trecho estudado foi a de utilizar um movimento para dois toques consecutivos, através do aproveitamento do rebote da baqueta. Na sequência G/C# - Ab/D (ver figura 45), responsável pelas mudanças bruscas de posição do corpo, trabalhamos no sentido de reforçar o uso do toque duplo, conforme veremos a seguir:

- Partimos inicialmente de um ponto em que as baquetas estão posicionadas em uma altura, em relação ao teclado, suficiente para percutir o primeiro grupo de notas desta sequência, dentro da dinâmica (fortíssimo) e do caráter (selvagio) indicados na partitura.
- Após percutirmos o primeiro grupo de notas, as baquetas retornam naturalmente para uma altura mais baixa que a inicial, próxima ao teclado. Então percutimos o segundo grupo da sequência a partir desta posição, sem a necessidade de retornarmos as baquetas para a posição inicial a fim de realizarmos o toque.
- Após realizamos os dois toques da sequência retornamos as baquetas para a posição inicial, a fim de prepararmos o próximo toque, que acontecerá no início do segundo tempo.

Através desta abordagem utilizamos a ideia de um único movimento para a execução de dois toques. Obviamente utilizamos um pequeno movimento de pulso para percutir o segundo grupo da sequência. Porém, ao percutir este grupo de notas partimos de uma distância bem próxima do teclado. Não precisamos, portanto, nos preocupar em executá-lo em uma dinâmica muito forte, visto que os dois grupos de notas juntos soarão dentro da dinâmica proposta pelo compositor para o trecho. Uma vez que aproveitamos o rebote⁶ do primeiro toque e não houve necessidade de um grande

⁶ O rebote representa o movimento gerado, por reação física, ao choque da baqueta com a tecla que faz com que a esta retorne, após o toque, até uma determinada altura em relação ao teclado, mais baixa que a inicial.

volume de dinâmica para o segundo toque podemos dizer que utilizamos, praticamente, um movimento para os dois toques.

Em terceiro lugar vamos tratar de mais um recurso que auxiliou a realização dos movimentos envolvidos no trecho estudado. No terceiro tempo do compasso 49 acontece o mesmo tipo de situação que abordamos no primeiro tempo, em relação a mudanças súbitas na posição corporal. A diferença que existe é que os dois grupos de notas em que usamos um toque duplo neste novo exemplo (ver figura 46) possuem, entre si, uma distância física um pouco maior do que a dos dois grupos de notas encontrados no exemplo demonstrado na figura 45, aumentando o deslocamento do braço para fora do corpo, em direção à região grave do teclado.

The image shows a musical score for a piece titled "49 Piu Mosso (♩=112)". The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 12/8. The piece is marked "ff" (fortissimo). The bass staff has a "selvaggio" marking and a "2" below it. A circled area highlights a specific passage in the bass staff.

Fig. 46. 3º tempo do compasso 49 de *Sonante I*. Assim como na figura 45 podemos perceber, neste exemplo, o mesmo tipo de situação em que são geradas mudanças súbitas na posição corporal. A diferença nesta amostra é que o movimento gerado pela mão esquerda em direção à região grave da marimba é um pouco maior, fazendo com que o cotovelo se desloque ainda mais para fora do corpo.

Em função disto, ao atingir as notas F#/C o braço esquerdo e, principalmente, o cotovelo esquerdo estarão mais afastados do corpo do que no exemplo da figura 45, quando as notas Ab/D são atingidas no primeiro tempo do compasso pelas baquetas da mão esquerda. Uma abordagem que auxiliou bastante a realização dos movimentos aqui envolvidos foi o ato de antecipar o movimento do braço assim que percutimos as notas G/C#, deslocando o cotovelo rapidamente para longe do corpo. Através deste recurso conseguimos deslocar o braço rapidamente, posicionando-os sobre as teclas a serem

executadas em seguida (F#/C). Esta abordagem é, obviamente, válida também para o primeiro tempo do compasso 49.

O fato de utilizarmos apenas um movimento para dois toques, juntamente com cuidado em manter os músculos dos braços totalmente relaxados, e a atenção voltada para a movimentação do cotovelo promoveu uma economia de energia significativa. Ainda assim, a execução do trecho estudado dentro velocidade proposta pelo compositor pode ser considerada praticamente inviável, devido ao tipo de movimento envolvido que, como mencionamos, não é muito natural para o corpo. Portanto, como quarta e última proposta interpretativa, sugerimos a diminuição do andamento como alternativa para viabilizar a execução técnica. Esta diminuição deve ser a menor possível a fim de não prejudicar o caráter do trecho. Em todas as gravações as quais tivemos acesso, observamos que os intérpretes diminuem o andamento do trecho citado. Observamos esta mudança, inclusive, nas gravações de Miquel Bernat e D'Arcy Philip Gray, onde o andamento executado foi em torno de 70 a 80 bpms.

Toda a seção que vai do compasso 49 ao compasso 51 reaparece de forma semelhante entre os compassos 60 e 62 (ver figura 47).

The image shows a musical score for piano, measures 59 to 62. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Measure 59 is marked 'Furioso (Lo stesso tempo)' and 'loco'. The piano part consists of complex rhythmic patterns with many beamed notes. Dynamics include 'ff' and 'sff'. Measures 60 and 61 show a similar rhythmic pattern to measures 49 and 51. The score is written for piano with treble and bass staves.

Fig. 47. Compasso 59 a 62 de *Sonante I*. O trecho usado como referência encontra-se entre os compassos 60 a 62. Este trecho se assemelha ao trecho situado entre os compassos 49 e 51.

A diferença, além de pequenas variações das alturas, é que nesta seção os movimentos mais complexos, que exigem um afastamento súbito dos braços para fora do corpo,

ocorrem na mão direita, ao invés de acontecerem na mão esquerda. Portanto, basta aplicar para este trecho as mesmas soluções técnicas adotadas no trecho anteriormente estudado, observando a inversão das mãos.

Outra diferença que ocorre em relação a estas duas seções se refere às indicações de caráter, presentes no início de cada uma delas. Na primeira seção temos a indicação *selvaggio* e na segunda, a indicação *furioso*. As duas seções apresentam grande destaque devido ao caráter rítmico e à dinâmica fortíssimo. Entretanto, ao observarmos a partitura percebemos que a segunda seção possui uma carga ainda maior de energia, representando o momento de maior tensão do primeiro movimento. Esta seção, além de ser precedida por outra seção também rítmica, é finalizada com grupos de trítomos acentuados e marcados com a indicação *sff*. Em função disto realizamos uma pequena diferenciação entre estes dois trechos em relação à dinâmica e articulação. Na primeira seção, onde temos a indicação *selvaggio*, apenas valorizamos o contraste natural em relação ao material que vem sendo trabalhado durante todo o primeiro movimento. A fim de alcançar este objetivo executamos este trecho exatamente como está escrito na partitura. Já na segunda seção, marcada com a indicação *furioso*, procuramos realizar uma diferenciação em relação à execução realizada no trecho anterior. Através de uma execução mais incisiva procuramos dar ênfase a uma tensão ainda maior presente neste trecho. Para isso utilizamos uma dinâmica um pouco mais forte da que empregamos no trecho anterior, especialmente nas notas marcadas com acentos. Além disso, exercemos maior pressão sobre as notas, tocando-as com uma duração mais curta através de uma articulação mais stacato. Juntamente com as diferenciações destacadas reforçamos também o gesto corporal, realizando a segunda seção com um gestual mais enérgico.

5.3.6. Measured roll: Movimento escalar ascendente com alternância entre as mãos.

Como foi dito anteriormente, a indicação *measured roll* (rulo medido) sugere ao intérprete, que a execução do rulo deve resultar em uma sonoridade em que a articulação das notas, ou o ritmo gerado por estas, possa ser percebido pelo ouvinte. Conforme podemos perceber na figura 48, o compositor adiciona à ideia de rulo mesurado um movimento escalar ascendente, onde as mãos se alternam na execução de duas escalas distintas. Este tipo de recurso foi também utilizado pelo compositor em

outros momentos na obra, porém iremos tomar apenas o trecho mencionado como exemplo.

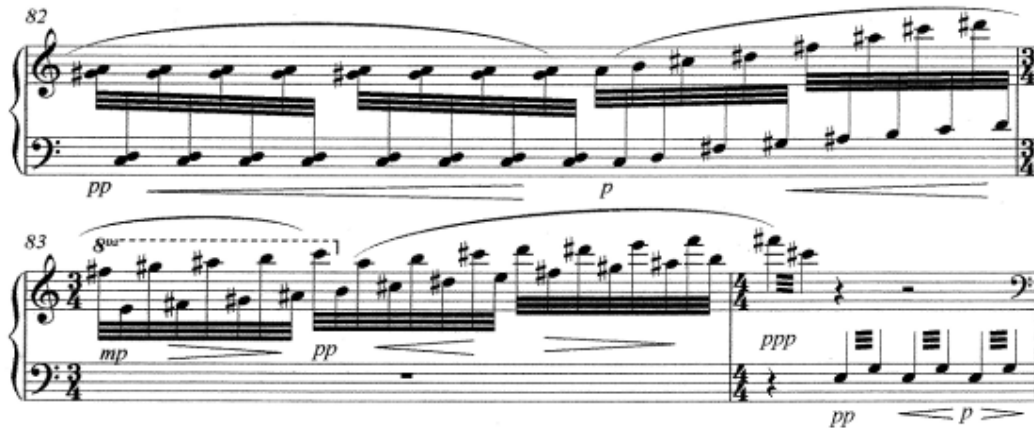


Fig. 48. Compasso 82 a 84 de *Sonante I*. O trecho citado encontra-se entre o 3º tempo do compasso 82 e 1º tempo do compasso 84. Neste trecho, as duas mãos executam escalas distintas entre si através de movimentos alternados.

Este trecho possui uma dificuldade técnica relacionada ao fato de que as duas mãos, além de executarem escalas distintas através de movimentos alternados paralelos, encontram-se na maior parte do tempo distantes uma da outra. A execução também oferece um grau considerável de dificuldade devido à velocidade indicada na partitura. Além disso, a extensão utilizada em todo trecho faz com que o instrumentista tenha que se deslocar ao longo do instrumento para executá-lo, dificultando o posicionamento dos braços e a visualização do teclado. Alguns recursos que utilizamos facilitaram a execução deste tipo de material encontrado no segundo movimento de *Sonante I*.

Primeiramente isolamos cada tempo composto por oito fusas. Em seguida tocamos apenas as quatro notas de cada mão, separadamente, para conhecer melhor o desenho de cada uma delas. Então passamos a tocar a mão direita e acrescentar, gradativamente, as notas da mão esquerda. Este processo foi realizado com o metrônomo inicialmente em uma velocidade baixa (próximo de 40 bpm). Após o grupo todo estar composto aumentamos a velocidade do metrônomo até obter o efeito de rulo.

A próxima etapa consistiu em inserir os grupos trabalhados na seção anterior dentro do fraseado indicado na partitura, sendo que cada frase é dotada, em geral, três tempos. Inicialmente tocamos toda a frase com cada uma das mãos, separadamente.

Posteriormente tocamos a frase inteira, alternando as duas mãos e separando cada grupo de oito fusas com uma pausa de colcheia. Recorremos novamente ao uso do metrônomo, a princípio em velocidade baixa, aumentando progressivamente os batimentos. Juntamente com o fraseado trabalhamos as indicações de dinâmica e a relação entre estes dois parâmetros. Por último tocamos a frase inteira sem pausas entre os grupos, voltando novamente o metrônomo para uma velocidade próxima dos 40 bpm. Em seguida aumentamos progressivamente o andamento.

O recurso de sempre retornar o metrônomo, a cada etapa, para a velocidade inicialmente trabalhada foi bastante importante para a assimilação dos movimentos. A progressão da velocidade adotada dentro de cada etapa deve ser lenta. Pode-se aumentar a velocidade do metrônomo a cada cinco bpm, por exemplo. Este tipo de frase irá se repetir em outros pontos da obra. As soluções aqui propostas podem também ser aplicadas nestes trechos, tendo o cuidado de adaptá-las a necessidade de cada situação.

Na frase localizada nos compassos 78 e 79 podemos observar o uso do ponto sobre duas notas.



Fig. 49. Compassos 78 e 79 de *Sonante I*. Neste trecho podemos observar que são colocados pontos sobre as últimas notas de cada uma das duas frases.

Estes dois pontos, como podemos ver na figura 49, marcam a finalização de cada uma das duas frases existentes neste trecho. Como estas frases são concluídas em dinâmica muito baixa, esta indicação ajuda a tornar mais clara esta finalização. Por causa disso decidimos reforçá-los através da articulação e da dinâmica. Para dar destaque a esta indicação utilizamos um pouco mais de pressão sobre as notas onde o ponto foi colocado. Além disso, executamos as notas marcadas com o ponto, em um patamar de dinâmica levemente superior ao que usamos para executar as notas anteriores a elas.

Assim, as notas marcadas soam um pouco mais destacadas sem perder a leveza, uma vez que são notas realizadas em dinâmicas muito baixas (pp e ppp) e estão localizadas em terminações de frases.

Desta forma, as soluções propostas possibilitaram a assimilação mecânica e visual dos movimentos, a criação de pontos de apoio, e a progressão lenta da velocidade de execução. Com o uso destes recursos foi possível alcançar um bom resultado em relação ao efeito desejado de rulo, além de possibilitar uma boa execução do fraseado e da dinâmica proposta pelo compositor.

5.3.7. *Measured roll: Variações sobre Nota pedal.*

Neste tópico iremos tratar de um material a partir do qual o compositor cria variações, no âmbito das alturas, sobre uma nota pedal escrita na forma de rulo medido. Este material será explorado durante grande parte do segundo movimento. Primeiramente temos a presença de intervenções geradas por acentos. Estes acentos estão marcados em notas localizadas um semitom abaixo ou acima desta nota pedal e também sobre a própria nota.

The image displays a musical score for measures 91 to 100 of a piece titled 'sonante I'. The score is written for piano and is in 2/4 time. It is divided into three systems. The first system, measures 91-94, begins with a tempo marking 'Tempo Giusto (lo stesso tempo)' and a quarter note equal to 80. The dynamics are 'pppp' (pianissimo) and 'mf con fuoco' (mezzo-forte with fire). The second system, measures 95-97, and the third system, measures 98-100, continue the piano part with various accents and dynamics.

Fig. 50. Compassos 91 a 100 de *sonante I*. Neste exemplo podemos visualizar os três exemplos citados, ou seja, acentuações marcadas sobre notas localizadas um semitom abaixo (comp. 96) e acima (comp. 95) da nota pedal ré e acentuações sobre a própria nota pedal (comp. 93/94).

Outro tipo de variação que o compositor utilizou em *sonante I* está relacionado à mudança da nota pedal de referência.



Fig. 51. Compasso 101 a 103 de *Sonante I*. Transição da nota pedal D para a nota pedal G#, realizada no compasso 102.

Este material de transição irá se repetir por diversas vezes com a mesma configuração, ou seja, um grupo de oito fusas acentuadas na terceira e na sétima nota.

O terceiro tipo de variação que o compositor utilizou foi o de frases que se distanciam para região grave e retornam para nota pedal de origem.



Fig. 52. Compasso 115 a 118 de *Sonante I*. No compasso 117 temos um exemplo de distanciamento e retorno a nota pedal de origem.

O último tipo de variação identificado encontra-se no final do 2º movimento e reforça o material exemplificado na figura 50. Neste caso, além das intervenções sobre a nota pedal temos à execução desta nota uma oitava abaixo e uma oitava acima em uma dinâmica *sforzato fortissíssimo*.

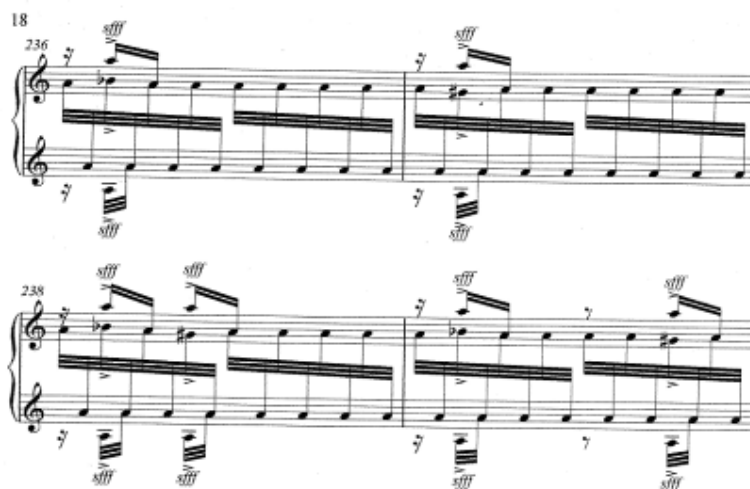


Fig. 53. Compasso 236 a 239 de *Sonante I*. Observe a nota pedal sendo executada, também, uma oitava abaixo e uma oitava acima em uma dinâmica sforzato fortíssimmo.

1ª variação

Os materiais que acabamos de descrever foram utilizados pelo compositor durante grande parte do segundo movimento, a partir do compasso 93. Em relação ao material exemplificado na figura 50 procuramos, inicialmente, realçar a diferenciação entre a dinâmica da nota pedal e a dinâmica das notas acentuadas, garantindo que os ritmos criados pelas notas acentuadas soassem bem claros e destacados. Posteriormente procuramos dar movimento ao material rítmico gerado pelos acentos, composto em grande parte por síncopes, através de variações sutis na duração destas notas. A velocidade das notas não acentuadas, então, se manteve vinculada às pequenas variações realizadas sobre as notas acentuadas, que serviram de guia durante todo o trecho.

2ª variação

Em relação ao material de transição exemplificado na figura 51 procuramos valorizar o movimento de ascendência da nota pedal. Durante todo o segundo movimento o compositor explora, de uma forma geral, o movimento ascendente das alturas e também o aumento relativamente progressivo da dinâmica. Se observarmos a partitura veremos que, antes dos compassos de transição temos sempre um compasso com o mesmo tipo

de acentuação destes. Então, a fim de valorizar o movimento ascendente das alturas realizamos o seguinte procedimento, tomando a figura 51 como exemplo:

- Ao iniciar o compasso 101 mantivemos a dinâmica bem regular, procurando valorizar a antecipação da acentuação do compasso de transição.

- Em seguida, ao iniciarmos o compasso 102, realizamos um piano súbito a fim de que fosse preparado o crescendo realizado, logo em seguida, neste mesmo compasso.

- Posteriormente executamos um crescendo enfático, até atingirmos o início do compasso 103 em um patamar de dinâmica *forte*, proposto para este compasso.

- Por último realizamos um acento bem sutil na primeira nota do compasso 103, apenas com o fim de possibilitar que o ouvinte perceba o surgimento de uma nova nota pedal. Neste ponto evitamos a execução deste acento de reforço em uma intensidade elevada para que não fosse confundido com a acentuação efetivamente escrita pelo compositor nas outras notas do trecho. O objetivo pretendido neste ponto é que o ouvinte perceba a inserção ou início de uma nova nota pedal e não a acentuação da primeira nota do compasso, especificamente.

3ª variação

Em relação ao terceiro tipo de variação, exemplificado na figura 52, procuramos valorizar a sensação de afastamento em relação à nota pedal. Através deste afastamento podemos perceber um certo enfraquecimento da sensação de rulo, explorada em alguns trechos do segundo movimento. Este enfraquecimento acontece devido à variação das alturas que faz com que a atenção do ouvinte seja momentaneamente dispersa. À medida que o segundo movimento avança temos a inserção cada vez mais frequente deste tipo de intervenção. Este fato, aliado ao movimento constante de ascendência das alturas e o aumento progressivo da dinâmica, gera uma tensão cada vez maior na obra. Além disso, este material cria além da sensação de afastamento, um contraste com o restante do material utilizado pelo compositor neste movimento. Este contraste é gerado através da exploração da região grave do instrumento, que possui uma sonoridade “cheia” ou ressonante, e posterior retorno à nota pedal. A fim de destacar este contraste realizamos as notas mais graves, deste tipo de frase, levemente mais lentas e as notas próximas à nota pedal um pouco mais rápidas. Esta abordagem reforçou o caráter *strepitoso* indicado no compasso 207, que em português pode ser traduzido como retumbante, além de dar movimentação ao fraseado.

4ª variação

Por último temos o trecho demonstrado na figura 53, que reforça o material exemplificado na figura 50. Além de estar escrito em uma dinâmica bem mais forte em relação aquele trecho e as intervenções dos acentos serem reforçadas com o dobramento da nota pedal uma oitava acima e uma oitava abaixo, esta seção faz parte da finalização de toda a obra. Em função disto executamos os acentos com bastante ênfase. Além disto, tocamos a nota pedal um pouco mais forte e em uma velocidade mais baixa quando comparadas a nota pedal presente na figura 50.

6. Considerações Finais

A técnica para teclados de percussão tem se desenvolvido bastante nos últimos anos e o repertório escrito para marimba tem se tornado bastante complexo, especialmente a partir da segunda metade do século XX. Podemos observar, neste contexto, o surgimento de obras que apresentam exigências técnicas consideráveis fazendo com que surjam, a cada dia, novas abordagens para este instrumento. No Brasil, o repertório escrito para marimba é relativamente restrito e constituído em grande parte por obras escritas por compositores percussionistas. O repertório trabalhado nesta pesquisa faz parte de um número relativamente pequeno de obras escritas no Brasil por compositores não percussionistas. Escritas por dois importantes compositores da música contemporânea brasileira, as obras *Chronos V* de Roberto Victorio e *Sonante I* de Marlos Nobre apresentam desafios consideráveis ao intérprete, devido a seu elevado nível técnico e musical.

A presente pesquisa contribuiu para o nosso aprofundamento em questões interpretativas ligadas à performance. Este trabalho, além de nos permitir conhecer a maneira como os compositores exploraram os recursos típicos da marimba no repertório estudado, proporcionou uma reflexão sobre formas de valorizar determinadas características musicais presentes em cada uma das obras. Podemos constatar que os dois compositores possuem grande conhecimento sobre as possibilidades técnicas da marimba, o que resultou em uma escrita idiomática. Ao mesmo tempo pudemos perceber que Nobre e Victorio não limitam as possibilidades composicionais em função da técnica do instrumento. Isto possibilitou que pudéssemos refletir sobre soluções técnicas bem específicas para cada trecho estudado no sentido de contribuir para a valorização das ideias musicais apresentadas nas duas obras.

Espera-se que este trabalho auxilie outros intérpretes, compositores e pesquisadores interessados neste tipo de repertório, uma vez que existem poucos trabalhos sobre o assunto, sobretudo escritos em português.

7. Referências bibliográficas

- BECK, John. *Encyclopedia of Percussion*. New York: Garland, 1995.
- CHENOWETH, Vida. *The Marimbas of Guatemalas*. The University of Kentucky Press, 1974.
- ENGLAND, Wilber. The history of the xylophone and Marimba. *Percussionist*, Março, 1971.
- FANG, I-Jen, *The 1986 National Endowment for the Arts Commission: An introspective analysis of two marimba works, Reflections on the Nature of Water by Jacob Druckman and Velocities by Joseph Schwantner, together with three recitals of selected works by Keiko Abe, Christopher Deane, Peter Klatzow, Wayne Siegel, Gitta Steiner and others*. Tese (Doutorado em Música), University of North Texas, 2005.
- KITE, Rebecca. Keiko Abe's Quest: Developing the Five-Octave Marimba. *Percussive Notes*. V. 36, 1998.
- KITE, Rebecca. *Keiko Abe. A Virtuosoic Life*. GP Percussion, 2007.
- LAGE, G. M.; BORÉM, Fausto; BENDA, Rodolfo N. e MORAES, L. C: Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. *Per musi*. V. 5. Belo Horizonte; UFMG, 2002.
- STEVENS, Leigh Howard. *Method of Movement for Marimba*. New Jersey: Keyboard Percussion Publications, 1993.
- STOUT, Gordon. *Ideo-Kinetics, A Workbook for Marimba Technique*. New York: M. Baker, 1993.
- SULPÍCIO, E. C. M. G. *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras*. Tese de doutorado. Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.
- VELA, David. *Information on the Marimba*. Institute Press: Auckland, New Zealand, 1993.
- WILLIAMS, B. Michael. Mbira/Timbila, Karimba/Marimba: A Look at Some Relationships Between African Mbira and Marimba. *Percussive Notes*. V. 30, 2002.
- WORKMAN, Darin "Dutch". What is muscle memory, *Percussive Notes*, V. 50, 2012.

Leituras recomendadas

BORÉM, Fausto. Duo Concertant – Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. *Per Musi*. V. 2. Belo Horizonte; UFMG, 2000.

CHAIB, F. Vibrafone: uma fonte de coloridos sonoros. *Per Musi*. V. 25. Belo Horizonte; UFMG, 2012.

CHAIB, F. *Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López*. Dissertação (Mestrado). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, 2007.

BORTZ, Graziela. Modulação micrométrica na música de Arthur Kampela. *Per Musi*. V. 13. Belo Horizonte; UFMG, 2006.

EYLER, David. “The Hurtado Brothers” Royal Marimba Band of Guatemala, *Percussive Notes*. V. 31, February 1993.

_____. Clair Omar Musser and His Contributions to the Marimba, *Percussive Notes*, V. 28. 1990.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. Editora UNESP: São Paulo, 2002.

HASHIMOTO, F. *Análise Musical do “Estudo para Instrumentos de Percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

KASTNER, Kathleen Sherry. *The Emergence and the Evolution of a Generalized Marimba Technique*. (Dissertação de doutorado). University of Illinois, Urbana-Champaign, 1989.

MOORE, Jeff. 20 Years of the Rosauo Marimba Concerto. *Percussive notes* (junho 2006): p. 10-15.

ROCHA, Fernando. Indeterminação na obra Canção Simples de Tambor de Carlos Stasi. *Per Musi*. V. 4. Belo Horizonte, 2001.

SOLOMON, Samuel Z. *How to Write for Percussion*. SZsolomon, New York, 2002.

TARCHA, Carlos. *Técnica de Duas Baquetas para Teclado de Percussão. Marimba, Vibrafone, Xilofone e Glockenspiel*. Dissertação (Mestrado), São Paulo ECA-USP, 1997.

TRALDI, César. Estudo de interpretação mediada para marimba, XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília – 2006.

TULLIO, Eduardo Fraga. *O Idiomatismo nas Composições para Percussão de Luiz D’Anunciação, Ney Rosauo e Fernando Iazzeta: Análise, Edição e Performance das*

Obras Selecionadas. Dissertação, (Mestrado em Música), Universidade Federal de Goiás, 2005.

ZELTSMAN, Nancy. *Four-Mallet Marimba Playing*. A Musical Approach for All Levels. Hall Leonard Corporation, 2003.

Sites consultados

<http://www.robertovictorio.com.br/historico>, acessado no dia 17 de dezembro de 2011 às 09: 21 hs.

<HTTP://www.marlosnobre.com.br>, acessado no dia 15 de maio de 2012 às 12: 03 hs.

<http://marimbavidachenoweth.com/>, acessado no dia 10 de novembro de 2011 às 19:00 hs.

VICTORIO, Roberto. *Timbre e Espaço – Tempo Musical*. Disponível em: <http://www.robertovictorio.com.br/artigos.htm>, acessado no dia 10 de janeiro de 2012 às 16:35 hs.

VICTORIO, Roberto. *Chronos III: notação e performance*. Disponível em: <http://www.robertovictorio.com.br/artigos.htm>, acessado no dia 12 de janeiro de 2012 às 18:22 hs.

VICTORIO, Roberto. *Timbre, tempo e espaço na música de Vitorio*. Disponível em: <http://www.robertovictorio.com.br/artigos.htm>, acessado no dia 18 de janeiro de 2012 às 11:32 hs.

8. Anexo

8.1. Anexo 1 - Lista de obras para percussão de Roberto Victorio

Percussão Solo

Duas Peças Breves – Vibrafone, 1982.

Chronos V – Marimba, 1999.

Tetragrammaton IV - Percussão múltipla, 2006.

Quatro Instantâneos Vibrafone, 2007.

Tetragrammaton X Xilofone, 2009.

Tetragrammaton XIV – Marimba, 2010.

Grupo de percussão

Codex Troano - Grupo de percussão, 1987.

Tetragrammaton XI - Concerto para violão e grupo de percussão, 2009.

Duos

Tetragrammaton VII - Vibrafone e Marimba, 2010.

Ka – Duo de percussão, 2005.

Letha - Duo de percussão múltipla, 1997.

Percussão e outros instrumentos

Transeuntes Transitamos (primeira versão) - Soprano, percussão e narração, 1982.

Quarteto Orgânico - Cl Bb, fagote, vibrafone e viola, 1983.

Três Cantos Silvestres - Cl Bb, vibrafone, guitarra e Contrabaixo, 1983.

Sete Peças Cantantes - Cl Bb, vibrafone, guitarra e Contrabaixo, 1983.

Cantos dos Elementais - Flauta, cl Bb, vibrafone, quarteto de cordas, 1984.

Mandala (primeira versão) - Flauta, oboé, cl Bb, fagote, piano, tenor, vibrafone, percussão, viola, violoncelo e contrabaixo, 1985.

Panorama - 2 fls, oboé, 4 fls doce, 2 vozes solistas (sopr. e barít.), percussão, cravo, 2 vln, vla e cellos, 1988.

Noneto Orgânico - Cl Bb, fagote, trompa, quarteto de cordas, vibrafone e marimba, 1991.

Heptaparaparshinokh - Sopr/tenor/barít. (solistas), coro misto, 2 pianos, órgão, sintetizador, 10 percussionistas, 1991.

Bereshith - Sopr, cl Bb, trpt, trbn, piano e percussão, 1991.

Vattanan - Contrabaixo e percussão múltipla, 1994.

Concerto para flauta, violão e grupo de câmara - 1994.

Chronos I - Flauta e percussão múltipla, 1996.

Sentinelas de Pedra - Soprano, tenor, narração, flauta, sax alto, clarineta, trompa, violino, piano e percussão, 1996.

Cerrados - Cl Bb, band, cavaquinho, 2 violões e percussão, 1997.

Introsfera - Clarineta Bb, violão, cello e percussão, 1997.

Visões Ígneas: Concerto para trombone baixo e grupo de câmara - Tromb. bx, clarone, contrabaixo, trompa e percussão, 1997.

Chronos IV - Cl Bx e percussão, 1999.

Trilogia Bororo (parte I) AROE-JARI - Flauta, 2 cl Bx, violino, bandolim, violão, piano, percussão e instrumentos bororo, 2000.

Trilogia Bororo (parte III) AROE-MAIWU - Dois cellos, cbx, cl Bx, percussão e sons digitais em tempo real, 2001.

Chronos X - Flauta e bateria, 2002.

Araés - Quinteto de cordas, cl Bb, sax tenor, piano e percussão, 2004.

Tetragrammaton IX - Piano e Percussão Múltipla, 2007.

8.2. Anexo 2 - Lista de obras para percussão de Marlos Nobre

Percussão Solo

Sonante I - marimba, 1994.

Solo III – vibrafone, 1994.

Concerto para percussão

Concerto nº 1 para percussão e orquestra, 2000.

Concerto nº 2 para percussão e orquestra - 2011.

Concerto nº 3 para duas percussões e orquestra, 2011.

Grupo de percussão

Rhythmetron - 10 percussionistas, 1968.

Piano e Percussão

Sonâncias I - Piano e percussão, 1972.

Sonancias III - Dois pianos e duas percussões, 1980.

Variações Rítmicas - Piano e seis percussões, 1963.

Percussão e outros instrumentos

Sonâncias II - Flauta, violão piano e percussão, 1980.

Canticum Instrumentale - Flauta, harpa, piano e timpano, 1967.

Amazonia Ignota - voz, flauta, piano, percussão, 2003.

Convergências - Instrumentos de sopro, piano, e dois percussionistas, 1968.

Lianto por Ignacio Sánchez Mejías – Fl, Ob, Cl, Fag, trompa, Tpt, Tbo, Piano, cordas, dois percussionistas, 2001.

Fanfarra Campos do Jordão – 4 trompas, 4 tpts, tuba, timpano, perc. Prato de choque, prato suspenso, tam-tam grave, bumbo sinfônico, 2004.

Desafio VII – Marimba e clarone, 1968/1993.

Desafio XXXI – Marimba e Violino, 1968/1994.