

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Programa de Pós Graduação em Música – Performance Musical

NATÁLIA CAMARGO MITRE DE OLIVEIRA

**PRÁTICAS DE MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL BRASILEIRA AO
VIBRAFONE:**

Estudos e ferramentas para a performance solo com quatro baquetas

Belo Horizonte

2019

Natália Camargo Mitre De Oliveira

**PRÁTICAS DE MÚSICA POPULAR INSTRUMENTAL BRASILEIRA AO
VIBRAFONE:**

Estudos e ferramentas para a performance solo com quatro baquetas

Dissertação entregue e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha

Belo Horizonte

2019

O48p

Oliveira, Natália Camargo Mitre de.

Práticas de música popular instrumental brasileira ao vibrafone [manuscrito] : estudos e ferramentas para a performance solo com quatro baquetas. / Natália Camargo Mitre de Oliveira. - 2019.
116 f., enc.; il.

Orientador: Fernando de Oliveira Rocha.

Linha de pesquisa: Performance musical.

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

Inclui bibliografia.

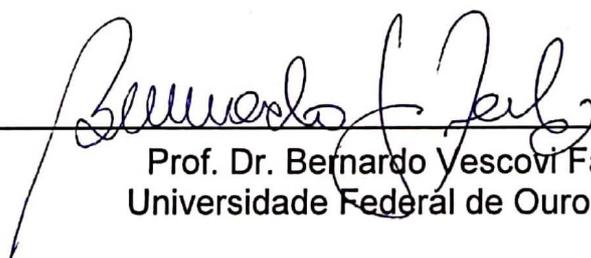
1. Música - Teses. 2. Performance musical. 3. Vibrafone. 4. Música instrumental - Brasil. I. Rocha, Fernando. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 789

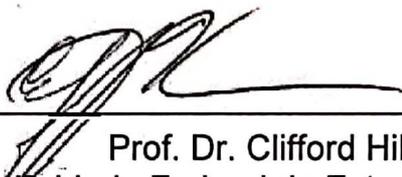
Dissertação defendida pela aluna NATÁLIA CAMARGO MITRE DE OLIVEIRA, em 1º de outubro de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)



Prof. Dr. Bernardo Yescovi Fabris
Universidade Federal de Ouro Preto



Prof. Dr. Clifford Hill Korman
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Bruno Soares Santos
Universidade Federal São João del-Rei

Dedicado a meus pais, Elaine e Cuca.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Elaine e meu pai Cuca, pelo apoio e incentivo incondicional em todos os momentos da minha vida. À minha irmã Luísa por todo apoio e por ser meu maior exemplo e inspiração musical. Ao Pc Guimarães, por toda parceria e companheirismo na música e na vida.

Ao meu orientador Prof. Dr. Fernando Rocha por todos os ensinamentos, orientações e pelo enorme incentivo desde os primeiros anos da graduação. Aos professores Dr. Cliff Korman, Dr. Bernardo Fabris e Dr. Bruno Santos pelas contribuições na banca do exame de qualificação e defesa. Aos entrevistados André Juarez, Arthur Dutra, Jota Moraes e Ricardo Valverde pela generosidade de compartilharem suas experiências. À querida Marcela Nunes e queridos Fernando Feijão, Pc Guimarães e Eduardo Castório pela generosidade de me acompanhar no recital de defesa.

Aos meus companheiros do grupo Semreceita: Feijão, Harrison, Boi e Pc, com quem tanto aprendi e cresci musicalmente ao longo dos últimos anos, pela parceria e pelo som, sempre regados de boas risadas.

Aos amigos e amigas dos grupos Arcomusical Brasil, Quarteto Dois a Dois, Trio Bola Preta, Davi Fonseca sexteto e Luísa Mitre quinteto que tanto contribuíram para minha formação musical e crescimento pessoal ao longo desses anos de pesquisa: Greg, Dani, Rafa, Zé, Mateus, Alex, Breno, João, Mari, Francisco, Davi, Yuri, Lelê, Alexandre, Paulinho, Camila, Lu e Marcela.

A toda minha família, amigas e amigos por estarem sempre na plateia e na torcida por minhas conquistas.

Aos companheiros da percussão no programa da Pós: Érica Sá, José Henrique, Breno Bragança, Bruno Aguiar e André Limão pelas trocas e parcerias ao longo do curso. Aos amigos Daniela Oliveira e Alisson Amador pela paciente ajuda com os textos e correções. Aos amigos de teclas Picolé, Fred, João, Érica, Aquim e Alisson pela parceria, inspiração e constante troca sobre nossa paixão em comum.

À agência de Fomento CAPES, pelo auxílio financeiro que permitiu a dedicação a este trabalho.

Resumo

A presente pesquisa aborda aspectos da prática de um repertório de música popular instrumental brasileira (MPIB) no vibrafone. São trabalhadas diferentes abordagens para o estudo do acompanhamento de uma melodia ao vibrafone solo (harmônica, melódica e rítmica). As abordagens são investigadas e trabalhadas a partir de ferramentas que identificamos em diferentes fontes e que exploram as questões idiomáticas do vibrafone com quatro baquetas. Também foi realizado um estudo de caso sobre a performance de Gary Burton da música *Chega de Saudade*, investigando as características idiomáticas dessa performance, bem como possíveis ferramentas e estudos para o aprendizado dessa linguagem ao vibrafone com quatro baquetas. Foram elaborados arranjos-estudos para exemplificar o uso de todas as ferramentas trabalhadas e alguns arranjos que empregam livremente os diferentes elementos estudados ao longo da pesquisa.

Palavras chave: Vibrafone solo. Vibrafone. MPIB. Música instrumental brasileira. Música popular brasileira.

Abstract

This research addresses performance aspects of instrumental Brazilian popular music repertoire (MPIB) on vibraphone. Different approaches are addressed to study the accompaniment of a solo vibraphone melody (harmonic, melodic and rhythmic). The approaches are investigated and worked on using tools that we have identified from different sources and that explore the idiomatic issues of the vibraphone with four mallets. In a case study of Gary Burton's performance of Chega de Saudade, the idiomatic characteristics of his performance were investigated, as well as possible studies for learning of this language with the four mallets vibraphone. Study-arrangements were elaborated to exemplify the use of each tool as well as arrangements that freely use the different elements studied throughout the research.

Keywords: Vibraphone. Solo vibraphone. MPIB. Brazilian instrumental music. Brazilian popular music.

LISTA DE FIGURAS E ILUSTRAÇÕES

Figura 1.	QR code	20
Figura 2.	Acorde de Fmaj7 no estado fundamental e nas três inversões.....	29
Figura 3.	Exemplo de uma progressão de três acordes sem utilização de condução de vozes	30
Figura 4.	Exemplo de condução de vozes em uma progressão de três acordes.	31
Figura 5.	Exemplo de uma progressão de três acordes, em posição fechada e em posição aberta.	32
Figura 6.	Exemplo de um acorde em posição fechada e em seguida utilizando <i>Drop 2</i>	32
Figura 7.	Exemplo do acorde de Gm7 nas quatro inversões, utilizando <i>Drop 2</i>	33
Figura 8.	Exemplo do Estudo 1.....	34
Figura 9.	Notas guia em cada inversão do estudo com acordes abertos.	35
Figura 10.	Primeira parte do arranjo-estudo de <i>Eu sei que vou te amar</i>	38
Figura 11.	Primeiro acorde da parte B da música <i>Eu sei que vou te amar</i>	39
Figura 12.	Demonstração do <i>Drop 2</i> com o acorde de Em.	39
Figura 13.	Quatro primeiros acordes da seção B do mesmo arranjo-estudo.....	40
Figura 14.	Compasso 12 do arranjo-estudo 1.....	41
Figura 15.	Compasso 14 do arranjo-estudo 1.....	41
Figura 16.	Exemplo de utilização da tensão harmônica b9 ^a , arranjo-estudo 1. (c. 16)	42
Figura 17.	Exemplo de utilização de tensão harmônica no arranjo-estudo 1. (c. 28)	42
Figura 18.	Compassos 13 a 15 do arranjo-estudo 2, da música <i>O amor em paz</i>	43
Figura 19.	Compassos 9 a 11 do mesmo arranjo-estudo.....	44
Figura 20.	Compasso 1 a 4 do mesmo arranjo-estudo.	44
Figura 21.	Compassos 25 a 28 do arranjo-estudo 2, exemplificando acordes com sexta. 45	
Figura 22.	Compassos 5 a 8 do arranjo-estudo 2.	46
Figura 23.	Compassos 5 a 12 do arranjo-estudo 3 de <i>O Amor em Paz</i>	47
Figura 24.	Primeiros compassos do arranjo-estudo 3.....	47
Figura 25.	Compassos 9 a 16 do arranjo-estudo 3.	48
Figura 26.	Compassos 29 a 32 da transcrição da performance de Burton da música <i>Chega de Saudade</i>	54
Figura 27.	Compasso 23 da transcrição.....	55
Figura 28.	Compasso 28 da transcrição.....	55

Figura 29.	Trecho do Estudo 7, do livro <i>Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling</i>	56
Figura 30.	Primeiros compassos da transcrição	57
Figura 31.	Compassos 9 a 11 da transcrição da mesma transcrição.....	57
Figura 32.	Primeiros compassos da música <i>Caminhos Cruzados</i> com o uso de uma <i>guide line</i>	58
Figura 33.	Uso de <i>guide lines</i> em trecho do choro <i>Ainda me Recordo</i> , de Pixinguinha e Benedito Lacerda.	58
Figura 34.	Uso de <i>guide lines</i> em trecho da música <i>O mundo é um moinho</i> , de Cartola. .	59
Figura 35.	Trecho da música <i>Wave</i> , de Tom Jobim.....	59
Figura 36.	Uso de frase melódica preenchendo espaço da melodia. (c. 5)	60
Figura 37.	Compasso 7 da transcrição.....	60
Figura 38.	Uso de frase melódica preenchendo espaço rítmico da melodia. (c. 8).....	61
Figura 39.	Uso de frase melódica preenchendo espaço rítmico da melodia (c. 13).....	61
Figura 40.	Compassos 17 a 20 do arranjo-estudo 5.	61
Figura 41.	Trecho do arranjo de <i>O mundo é um moinho</i>	62
Figura 42.	Primeiros compassos do arranjo de <i>Ainda me Recordo</i>	62
Figura 43.	Exemplo de embelezamento da melodia na transcrição de <i>Chega de Saudade</i> . (c.1 e 2)	64
Figura 44.	Uso de <i>double stop</i> abaixo da melodia. (c. 6)	65
Figura 45.	Uso de <i>double stop</i> abaixo da melodia. (c. 13 e 14)	65
Figura 46.	Exemplo de embelezamento da melodia na transcrição de <i>Chega de Saudade</i> (c. 17)	65
Figura 47.	Exemplo de embelezamento da melodia. (c. 25 e 26)	66
Figura 48.	Preenchimento de espaço da melodia. (c.20).....	66
Figura 49.	Uso de arpejo no acompanhamento. (c. 6).....	67
Figura 50.	Uso de <i>double stop</i> no acompanhamento. (c.28)	67
Figura 51.	Duas mãos trabalhando juntas para preencher espaços da melodia (c. 5)	68
Figura 52.	Duas mãos trabalhando juntas para preencher espaços da melodia (c. 7)	69
Figura 53.	ME realizando acompanhamento que preenche os espaços de semicolcheias da melodia. (c. 14)	69
Figura 54.	ME realizando acompanhamento que preenche os espaços de semicolcheias da melodia (c. 29 e 30)	69
Figura 55.	Transformação de uma figura rítmica em outra mais sincopada.	73

Figura 56.	Primeiros compassos do arranjo-estudo de Influência do Jazz.....	74
Figura 57.	Compassos 5 a 8 do arranjo-estudo de Influência do Jazz.....	75
Figura 58.	Compassos 109 e 110 da transcrição	76
Figura 59.	Compasso 14 a 17 do arranjo de <i>Ainda me recordo</i>	76
Figura 60.	Agrupamentos de semicolcheias que compõem A Série.	78
Figura 61.	Célula rítmica 1 para uso na mão esquerda.	79
Figura 62.	Aplicação da célula rítmica 1.....	79
Figura 63.	Célula rítmica 2 para o uso na mão esquerda.	79
Figura 64.	Aplicação da célula rítmica 2.....	79
Figura 65.	Célula rítmica 3 para o uso na mão esquerda	79
Figura 66.	Aplicação da célula rítmica 3.....	79
Figura 67.	Célula rítmica 4 para o uso na mão esquerda	80
Figura 68.	Aplicação da célula rítmica 4.....	80
Figura 69.	Levada de bossa nova, conhecida como a "batida" de João Gilberto.....	80
Figura 70.	Levada mais simples de bossa nova.....	81
Figura 71.	Variação de levada da bossa nova	81
Figura 72.	Padrão rítmico de bossa nova 1.	82
Figura 73.	Variação do padrão rítmico de bossa nova 1	82
Figura 74.	Padrão rítmico de bossa nova 2	82
Figura 75.	Variação do padrão rítmico de bossa nova 2. Comumente usado no tamborim ou aro da caixa.	82
Figura 76.	Padrão rítmico de bossa nova 3.	82
Figura 77.	Variação do padrão rítmico de bossa nova 3	82
Figura 78.	Trecho da música <i>Água de beber</i> com acompanhamento que usa o padrão rítmico de bossa nova 1.....	83
Figura 79.	Trecho da música <i>Água de beber</i> com acompanhamento que usa o padrão rítmico de bossa nova 3 com variação.	83
Figura 80.	Primeiros compassos da música <i>O Amor em Paz</i> - Uso de levada e acordes em bloco	84
Figura 81.	Primeiros compassos da música <i>O Amor em Paz</i> - acompanhamento em colcheias	85
Figura 82.	Primeiros compassos da música <i>O Amor em Paz</i> - acompanhamento com ostinato rítmico em síncope	85

Figura 83.	Primeiros compassos da música <i>O Amor em Paz</i> - acompanhamento em semicolcheia	85
Figura 84.	Primeiros compassos da música <i>O Amor em Paz</i> - Acompanhamento em semicolcheias, enfatizando o ritmo guia da levada de bossa nova	85
Figura 85.	Primeiros compassos da música <i>O Amor em Paz</i> - Uso de levada e frases melódicas no acompanhamento	86
Figura 86.	Primeiros compassos da música <i>O Amor em Paz</i> - Uso de acordes em bloco em notas de apoio e frases melódicas no acompanhamento	86
Figura 87.	Exemplo de preenchimento de espaços da melodia com uso de arpejos em ritmo guia.	87
Figura 88.	Exemplo de preenchimento espaços da melodia com uso de arpejo e passagens escalares.	87
Figura 89.	Ideia de levada no acompanhamento.	87
Figura 90.	Ideia de levada para acompanhando da melodia.....	87
Figura 91.	Acorde em bloco na cabeça do compasso, onde a melodia é acéfala.	88
Figura 92.	Acorde em bloco na cabeça do compasso, onde a melodia é acéfala.	88

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
Motivações e objetivos da pesquisa.....	6
Estrutura da pesquisa	8
Capítulo 1: Contextualização e considerações metodológicas.....	10
1.1 O vibrafone no Brasil.....	10
1.1.1 Vibrafonistas brasileiros atuantes nos dias de hoje.....	12
1.2 Considerações metodológicas.....	16
1.2.1 Sobre idiomatismo e as características do vibrafone.....	16
1.2.2 Bibliografia de base.....	17
1.2.3 Estudos e arranjos-estudos elaborados para a pesquisa.....	19
1.3 Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB)	20
1.3.1 Aspectos históricos da MPIB.....	21
1.4 Aspectos do estudo da MPIB e a prática de "one-time arrangements"	23
1.4.1 Conhecimento dos elementos característicos de gêneros e subgêneros da MPIB	26
Capítulo 2: Estudos de harmonização ao vibrafone solo aplicados a um repertório de MPIB	28
2.1 Conteúdos básicos e preliminares.....	28
2.2 Proposta de estudos básicos de harmonia ao vibrafone.....	32
2.2.1 Acordes em <i>drop 2</i>	32
2.2.2 Cadências.....	34
2.2.3 Preparação para <i>one-time arrangements</i> a partir de uma melodia cifrada (<i>leadsheet</i>).....	36
2.3 Ferramentas para harmonização de uma melodia ao vibrafone	36
2.3.1 Harmonização a quatro vozes, com a melodia na voz mais aguda.....	37
2.3.2 Harmonização baseada no uso da 3 ^a e 7 ^a	42
Capítulo 3: UMA ABORDAGEM MELÓDICA E CONTRAPONTÍSTICA DO ACOMPANHAMENTO AO VIBRAFONE SOLO	50
3.1 Gary Burton e a performance da música Chega de Saudade ao vibrafone solo	51
3.2 Ferramentas identificadas a partir da performance de Gary Burton.....	53
3.2.1 Uso de <i>guide lines</i> no acompanhamento	55

3.2.2	Uso de linhas melódicas preenchendo espaços rítmicos deixados pela melodia	59
3.3	Proposta de estudo baseada na abordagem de Burton para o vibrafone com quatro baquetas	63
Capítulo 4:	Abordagens rítmicas para o acompanhamento.....	71
4.1	Considerações sobre estudos rítmicos em música popular brasileira	71
4.2	Três abordagens para uso do ritmo no acompanhamento ao vibrafone solo	73
4.2.1	Acordes em bloco em notas de apoio	73
4.2.2	Acompanhamento melódico e contrapontístico.....	75
4.2.3	Uso independente da mão esquerda no acompanhamento.....	77
4.2.4	Exemplos de utilização das três abordagens do acompanhamento.....	84
Considerações Finais	89	
Referências	91	
APÊNDICE 01 - Questionário enviado aos entrevistados.....	94	
APÊNDICE 02 - Linha do tempo de vibrafonistas brasileiros da década de 1930 a 1980	95	
APÊNDICE 03 - Estudos básicos de harmonia ao vibrafone	97	
APÊNDICE 04 - Arranjos - estudos	98	
APÊNDICE 05 - Arranjos para vibrafone solo	106	

APRESENTAÇÃO

Instrumento da família dos teclados de percussão, o vibrafone se mostra extremamente versátil quanto às possibilidades técnicas e estilísticas. Dentro da música de concerto ele é comumente utilizado no repertório orquestral, camerístico e solo desde meados do século XX. Além disso, ele é muito encontrado no universo da música popular, sobretudo no jazz, onde grandes músicos o tornaram um instrumento de destaque, utilizando-o com funções melódicas e harmônicas em formações instrumentais diversas e também em performances solo.

Durante as primeiras décadas do século XX o vibrafone é bastante utilizado na música popular norte-americana, mais especificamente no jazz. Lionel Hampton (1913 – 2002) e Adrian Rollini (1904 – 1954), vibrafonistas norte-americanos, cumprem o papel de pioneiros na inclusão do instrumento em conjuntos desse estilo musical (desde pequenos grupos até as chamadas “Big-Bands”). Posteriormente nomes como Milt Jackson (1923 – 1999), Victor Feldman, (1934 – 1987), David Friedman (1945), Dave Samuels (1948) e principalmente Gary Burton (1943) vão, definitivamente, fazer com que este instrumento se torne um personagem importante no jazz instrumental norte-americano. (CHAIB, 2007, p. 21).

No universo da música popular dentro do Brasil, encontramos nomes que representaram o vibrafone desde a década de 1930, com especial destaque para o período entre os anos 50 e a década de 70. Após um certo esquecimento durante a década de 80 e 90, o instrumento volta a ter mais destaque nos últimos 20 anos, período em que se observa uma crescente presença desse instrumento na cena de música popular brasileira. Hoje o vibrafone vem sendo explorado cada vez mais por instrumentistas que atuam em diferentes estilos e gêneros musicais, incluindo diversos trabalhos voltados para a música popular instrumental brasileira. Apesar desta crescente presença do instrumento nesta cena, ao buscarmos um aprofundamento do estudo do vibrafone no contexto desta música, encontramos uma carência de materiais que orientem esta prática.

Motivações e objetivos da pesquisa

A presente pesquisa nasce, portanto, de questionamentos encontrados ao longo da minha prática como instrumentista. Como performer, atuante em diferentes grupos de música popular instrumental brasileira, comecei a sentir a necessidade de buscar elementos que embasassem estilisticamente minha performance. Junto dessa necessidade surgiram perguntas: Como seria

uma performance característica de música brasileira no vibrafone? É possível tocar levadas¹ assim como no violão e no piano? Eu preciso ser capaz de tocar levadas? Quais seriam os estudos necessários para essa prática musical? Se eu buscar estudos baseados em outros instrumentos que já possuem uma linguagem consolidada na música popular brasileira, qual seria o resultado? Devo buscar as células rítmicas características de cada gênero e adaptar isso ao vibrafone? Como realizar uma performance ao vibrafone solo que inclua melodia, harmonia e elementos rítmicos, possuindo apenas quatro baquetas como recurso?

A partir dessas questões, o presente trabalho tem como principal objetivo investigar práticas de performance que embasem a execução de um repertório de música popular instrumental brasileira ao vibrafone solo e propor estudos que possam contribuir para o norteamento dos instrumentistas que buscam essa prática musical. Para aplicarmos as ferramentas, práticas e estudos propostos ao longo do trabalho, limitamos as nossas escolhas para músicas tonais (a maioria associada à bossa nova) comumente apresentadas dentro do repertório de música popular instrumental brasileira.

Como objetivos específicos, buscamos: (1) Identificar as formas de aprendizagem e estudos da música popular instrumental brasileira por vibrafonistas atuantes nesse meio, através de entrevistas; (2) Identificar as possíveis abordagens para realização de uma melodia e acompanhamento ao vibrafone solo, bem como os processos de estudo necessários para uma performance solo no instrumento; (3) Aplicar estudos harmônicos e ferramentas para harmonização de melodias ao vibrafone, focando naquelas mais idiomáticas² para o instrumento; (4) Aplicar e adaptar ao vibrafone o material para estudos rítmico-harmônicos encontrados na bibliografia para violão e piano em música popular brasileira, trabalhando ritmicamente com as ferramentas de harmonização já elucidadas; (5) Elaboração de arranjos-estudos, que apresente cada uma das ferramentas trabalhadas ao longo do trabalho de maneira gradual e didática; (6) Contribuir para o material de estudo de música popular instrumental brasileira (abreviada em MPIB) ao vibrafone, bem como para o repertório de música popular brasileira a ser apresentado nos cursos em que o instrumento se insere no Brasil.

Dessa forma, o público-alvo principal desta pesquisa são os estudantes de vibrafone e vibrafonistas que pretendem aprofundar nos estudos de música popular instrumental brasileira nesse instrumento, bem como desenvolver um repertório nessa modalidade musical.

¹ Padrões rítmico-harmônicos de acompanhamentos característicos de cada estilo ou gênero musical.

² O termo idiomático será definido no ítem 1.2 do presente trabalho.

Estrutura da pesquisa

O **Capítulo 1** apresenta algumas considerações metodológicas e sobre o recorte da pesquisa, sobre o uso de quatro baquetas no vibrafone, abordando também a realização das entrevistas com quatro vibrafonistas brasileiros atuantes no meio da música popular instrumental brasileira. O recorte feito para a performance de música popular instrumental brasileira (abreviada em MPIB) é salientado com as considerações sobre esse termo e sobre as produções musicais que compõem o campo da MPIB. Também são ressaltados aspectos do estudo dessa música que fazem parte das atividades que são geralmente desenvolvidas pelos instrumentistas que se dedicam a essa prática.

O **Capítulo 2** apresenta as primeiras propostas de práticas de performance que entendemos como elementares, que são os estudos de harmonização ao vibrafone. Todo o capítulo é dedicado a esses estudos e é introduzido por uma apresentação de conteúdos básicos que aconselhamos serem estudados e praticados antes das ferramentas trabalhadas em seguida. Trabalhamos com ferramentas para harmonização de melodias ao vibrafone, aplicando-as em arranjos-estudos que foram elaborados com cada uma, apresentando soluções para esse estudo e performance no instrumento. Essas ferramentas dão ao vibrafonista autonomia e liberdade (através do conhecimento de uma gama de opções de execução) para apresentar performances solo do repertório abordado, considerando principalmente aspectos idiomáticos do instrumento. Este conhecimento não se aplica somente à performance solo, visto que as mesmas ferramentas oferecem ao vibrafonista opções para a prática em diferentes formações instrumentais.

O **Capítulo 3** investiga o uso de uma abordagem mais melódica e contrapontística no acompanhamento para a performance ao vibrafone solo. Realizamos um estudo de caso da performance no vibrafone solo da música *Chega de Saudade* (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) pelo vibrafonista norte americano Gary Burton, que percebemos ser extremamente idiomática do vibrafone com quatro baquetas, na qual ele utiliza o instrumento de maneira até então não explorada. A independência entre as mãos e o uso de um acompanhamento muito mais melódico e contrapontístico do que o usual na sua época, são as principais características exploradas por Burton, sendo muito inovadoras para o instrumento e tornando essa performance uma referência para o vibrafone solo. Portanto, nesse capítulo trabalhamos uma proposta de estudos voltada para o desenvolvimento dessa independência entre a melodia e acompanhamento através do estudo de ferramentas identificadas na performance de Burton, explorando esse uso de ideias melódicas para o acompanhamento.

O **Capítulo 4** é dedicado à investigação sobre possíveis maneiras de se incorporar a linguagem rítmica presente em ritmos guia e levadas, às ferramentas de harmonização apresentadas anteriormente. Para esse trabalho, realizamos essa investigação rítmica ao vibrafone acerca da bossa nova. São trabalhadas as ideias de ritmo harmônico associado ao uso de acordes em blocos, bem como o uso de contrapontos, levadas e ritmos guia da bossa nova. Por fim, sugerimos diferentes maneiras de incorporar os elementos rítmicos trabalhados nas diferentes abordagens possíveis para o acompanhamento de uma melodia ao vibrafone solo já apresentadas.

CAPÍTULO 1: CONTEXTUALIZAÇÃO E CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

1.1 O vibrafone no Brasil

O acesso a instrumentos melódicos de percussão no Brasil cresceu consideravelmente nos últimos anos em função da crescente inclusão do seu ensino formal em universidades e conservatórios. Tal circunstância tem permitido que um número cada vez maior de estudantes e percussionistas tenham acesso ao estudo do vibrafone. Outro fato significativo para o cenário é o aumento da fabricação desses instrumentos por *luthiers* brasileiros, permitindo o acesso por custos expressivamente menores que os produzidos fora do país e até mesmo tornando a necessidade de se vincular a uma instituição não mais obrigatória para se ter o acesso ao vibrafone.

O ensino dos teclados de percussão nas universidades e conservatórios do nosso país³ é ainda muito atrelado ao repertório erudito, em sua maioria sendo obras já escritas para tais instrumentos na linguagem da música de concerto. Por conta disso, a literatura utilizada para o ensino desses instrumentos é também voltada para esse repertório.

Mas o contato direto e a vivência que os estudantes têm com a música popular brasileira, por sua vez, tem despertado o desejo de executá-la nos teclados de percussão, sobretudo no vibrafone. Neste momento, eles se deparam com uma carência de material próprio para o instrumento dentro do contexto da música popular brasileira.

Existe em universidades e conservatórios, sobretudo dos Estados Unidos e países da Europa, cursos voltados para o estudo de jazz no vibrafone. Esse gênero musical norte americano desempenhou um importante papel para a divulgação do instrumento a nível internacional bem como para a consolidação de sua linguagem ao longo da sua história. A bibliografia existente dedicada ao estudo do jazz ao vibrafone é um importante material de base para a presente pesquisa, sobretudo no que diz respeito aos estudos de harmonia aplicados ao instrumento considerando seu idiomatismo⁴ e especificidades. Contudo, tais materiais são ainda pouco utilizados no ensino deste teclado de percussão no Brasil uma vez que os cursos nos quais o instrumento se insere não são dedicados à música popular.

Paralelamente a isso, as atividades de vibrafonistas brasileiros ligadas à música popular se faz presente no Brasil, mesmo que de maneira relativamente pequena, desde a década de 30, como destacado anteriormente, tendo uma intensificação no fim da década de 50 e durante a

³ Sendo até então os principais lugares onde há o ensino do instrumento no Brasil.

⁴ Termo que será trabalhado no item 1.2.

década de 60⁵. Durante essa época, porém, o vibrafone com quatro baquetas não havia sido ainda muito difundido, sendo predominante o uso do vibrafone com duas baquetas e com função melódica. A formação dos grupos com a presença de vibrafone no Brasil nessa época (década de 50 a 70) era geralmente de orquestras, *big bands* e grupos grandes, alguns tendo-o inclusive como instrumento do líder do grupo. Nesses casos o instrumento não desempenhava uma função harmônica e rítmico-harmônica, ficando a maioria das vezes encarregado de melodias e improvisos melódicos. São exemplos: Pinduca (1926-2011) em seu disco "Dance com Pinduca", o maestro Sylvio Mazzuca (1919-2003) com sua orquestra, Chuca Chuca (1915-2001) em seus discos dançantes, Claudio das Neves com o grupo Os Saxambistas (1960 - 1962), Ugo Marotta (1942) em vários discos de bossa nova e Aécio Flávio (1940) em "O melhor da noite". Já Breno Sauer (1929-2017) e Garoto "Altivo Penteado" (1931) gravaram alguns discos em formações de quarteto e quinteto, bem como Cláudio das Neves no quarteto "*The Bossa Nova Modern Quartet*". Os instrumentistas que tocavam o vibrafone vinham, muitas vezes, de outras formações, sendo eles maestros, pianistas, compositores e arranjadores. Isto torna compreensível que no âmbito técnico do instrumento o uso de duas baquetas tenha sido muito mais acessível e predominante naquela época. É fato que em algumas gravações, e até em fotos, percebemos o uso de três ou quatro baquetas por alguns deles, executando acordes em blocos, por exemplo, sobretudo nos grupos com formação menor, como nos de Breno Sauer e Garoto. Porém a linguagem predominante é ainda uma linguagem melódica, não explorando muito os recursos rítmico-harmônicos do instrumento com quatro baquetas.

Nas décadas de 70 e 80, a presença do vibrafone em grupos e gravações de Música Popular Brasileira acaba sendo reduzida. A partir da década de 90 e, sobretudo a dos anos 2000, outros músicos brasileiros passam a se dedicar ao vibrafone e muitos desenvolvem trabalhos voltados para a música popular instrumental brasileira. É o caso de Jota Moraes, André Juarez, Ricardo Valverde, Arthur Dutra, Guga Stroeter, Amoy Ribas, Beto Caldas, Marcelo Casagrande, Daniela Rennó, Antonio Loureiro, Fernando Rocha⁶, Rodrigo Heringer e Fred Selva. Esses músicos possuem, na sua maioria, uma formação em percussão (passando por escolas e/ou professores de percussão erudita). Esta formação certamente colaborou para o fato de o instrumento ser predominantemente tocado por eles com quatro baquetas.

⁵ Um arquivo com os vibrafonistas brasileiros e respectivas discografias encontrados ao longo dessa pesquisa está disponível no apêndice.

⁶ Orientador desta pesquisa.

1.1.1 Vibrafonistas brasileiros atuantes nos dias de hoje

Apesar dessa crescente presença do vibrafone na cena da música popular brasileira, ao buscarmos um aprofundamento para os estudos, percebemos que ainda não foi solidificada uma linguagem própria e abordagem de estudo da mesma para o instrumento. Notamos uma diferença estilística entre os vibrafonistas brasileiros que trabalham com quatro baquetas ao analisarmos os registros de áudio e vídeo (ainda que em pequeno número) desses músicos. É importante lembrar que são ainda escassas as gravações e referências, resultando em uma certa ausência de referencial, apesar de estarem em constante crescimento e produção pela nova geração de vibrafonistas que vem se formando na última década. Dessa forma, não é possível identificar ainda uma unidade em elementos que possamos classificar como característicos dessa prática, isto é, algo como uma "escola do vibrafone brasileiro". Percebemos que cada um adapta os elementos de gêneros da música brasileira no instrumento à sua maneira. Isso pode ser reforçado pelos relatos dos vibrafonistas entrevistados nessa pesquisa, que serão apresentados abaixo.

Para essa pesquisa, escolhemos quatro dentre os vibrafonistas citados anteriormente e realizamos uma entrevista através de um questionário enviado e respondido por escrito.⁷ Os músicos escolhidos para esta fase da pesquisa foram Jota Moraes, André Juarez, Ricardo Valverde e Arthur Dutra. A escolha desses quatro músicos se deu por já possuírem uma carreira consolidada e uma discografia onde o vibrafone se faz muito presente, estando, na maioria das vezes, à frente do trabalho. O objetivo principal das entrevistas foi entender quais as ferramentas de estudo e preparação que eles utilizam no repertório de música brasileira, suas referências (musicais e, se for o caso, de métodos) e se haveria em seus discursos, pontos em comum sobre suas práticas de performance.

Jota Moraes iniciou suas práticas musicais tocando bateria. Logo em seguida, estudou piano, mas sua carreira profissional começou tocando vibrafone, ao lado dos irmãos, no conjunto *The Brother's Quartet*. Durante os anos 60 e 70 trabalhou em bares e grupos de baile no interior paulista. Depois passou a trabalhar, como instrumentista (principalmente ao piano), e arranjador com nomes como: Victor Assis Brasil, Djavan, Gonzaguinha, Ivan Lins, Elizeth Cardoso, Simone, Caetano Veloso, Emílio Santiago, Elis Regina, Gal Costa, Maria Bethânia, Erasmo Carlos, Leila Pinheiro, Chico Buarque, Nana Caymmi, Fagner, Miúcha, Joanna, Rosana, Guilherme Arantes e Zizi Possi. Seu único disco solo foi gravado em 1980 e também

⁷ O questionário enviado aos entrevistados encontra-se no apêndice do trabalho.

trabalhou como compositor instrumental, com músicas gravadas por Robertinho Silva, Mauro Senise, Pascoal Meirelles, Chiquinho do Acordeon, Claudio Roditi, Yuka Kido e Grupo Garage. Atualmente continua trabalhando como arranjador e instrumentista e desenvolve o trabalho com o grupo instrumental Cama de Gato.

André Juarez⁸ é formado em bacharelado/percussão na Unesp, com o Prof. Dr. John Boudler e mestre pela Unicamp. Graduado pela *Berklee College of Music*, estudou com Gary Burton e Ed Saindon. Possui uma discografia com o vibrafone como líder de três grupos: André Juarez Quarteto (MPB instrumental e *latin jazz*) com o qual gravou os discos *Canja* (2005) e *Brazilian Vibraphone: Jazz Choro and MPB* (2014), com o quinteto *Le Petit Comité* (jazz-rock) gravou o disco *Vintage* (2014), e com o grupo que se dedica ao choro, Gato Preto, tem o disco *Gato Preto – Jazz-choro* (2011). André possui ainda os dois discos de vibrafone solo: *Vibrafone Solo 1* e *Vibrafone solo 2*, ambos de 1997, além do trabalho que desenvolve como arranjador e regente.

Ricardo Valverde é bacharel em Percussão Erudita pela Faculdade Fito e em Percussão Popular pelo Conservatório Musical Tom Jobim, antiga ULM. Atua como vibrafonista principalmente na cena de choro, iniciando com o grupo Cochichando e, depois de três anos de pesquisa com o projeto Vibrafone Chorão, passou a realizar uma série de shows e rodas com o projeto. Como líder e vibrafonista possui três discos gravados: “Teclas no Choro” (2015), “Trios” (2016) e “Xirê de Vibrafone” (2019). Atua também como arranjador e diretor musical e gravou recentemente com Paulo Padilha, Roberto Mendes, Cochichando, Peri, Choro Rasgado, Palavra Cantada e Ricardo Herz.

Arthur Dutra estudou com Luiz D'Anuniação (Pinduca) e na Universidade da Cidade de Nova York. Foi aluno de Mike Mainieri, Scott Reeves, John Patitucci e Stephen Jablonsky. É também compositor, baterista e percussionista. Participou de álbuns artistas da MPB como Yuri Popoff, Lenine, Paulinho Moska, Fátima Guedes, Roberta Sá, Vanessa da Mata (com Gilberto Gil), Mart'nalía, Erasmo Carlos e Thiago Amud. Tocou com Guinga, Zé Renato, Alberto Continentino, Silvia Machete, Paulinho Guitarra, Ronaldo Diamante e Victor Biglione, entre outros. Como líder, possui os discos “O Tempo do Encontro”, “Projeto Timbatu”, “A Musa de Benjamin & Outros Ensaio e Encontros”, este último em parceria com o saxofonista Zé Nogueira.

⁸ Identificado nas referências como André Pinheiro de Souza (SOUZA), por ser também o autor de uma referência bibliográfica dessa pesquisa. Mas optamos por referir a ele no texto como André Juarez, por ser esse o seu nome artístico.

A partir da análise das entrevistas com esses quatro vibrafonistas brasileiros, destacamos aqui alguns pontos importantes observados em suas respostas.

A respeito do uso de um material específico para estudo de música popular brasileira ao vibrafone, André Juarez afirma: "Que eu saiba, isso não existe. Ou AINDA não existe... No ano que vem vai fazer 40 anos que toco esse instrumento. Nunca vi nenhum material realmente eficiente nessa área que tenha me chamado a atenção." (SOUZA, 2018)⁹. Ricardo Valverde diz que adaptou o material de outros instrumentos, principalmente violão e *songbooks* de choro e bossa nova. Ricardo conta ainda: "Sempre nos meus estudos e prática, principalmente na música brasileira pensei que o vibrafone pode ser como um violão ou um cavaquinho." (VALVERDE, 2018)¹⁰. Relata também que uma atividade que pratica muito é a de "tirar músicas de ouvido" e adaptar para o vibrafone.

Sobre o uso de materiais e referências para violão aplicados ao vibrafone, André Juarez (2018) recomenda: "Para acompanhamento de música brasileira recomendo ouvir bastante o grande criador de tudo: João Gilberto." Ricardo Valverde (2018) lembra: "Na questão da melodia e acompanhamento juntos, em um determinado momento dos meus estudos descobri que o violão e o vibrafone se assemelham bastante nos acordes blocados". Conta ainda que passou a estudar algumas peças e métodos de violão como o de Henrique Pinto. Jota Moraes também faz a relação com o estudo do violão: "Quando toco vibrafone solo, eu penso muito no violão e na maneira como o violonista toca, [...]. De qualquer modo, o vibrafonista, assim como o violonista, tem que construir várias adaptações." (MORAES, 2018).

Eles também falam sobre o desenvolvimento de uma maneira própria de tocar: "A partir disso e dos meus cursos com Hans Joachim Koellreutter, Gary Burton e Ed Saindon, tenho desenvolvido a minha maneira pessoal de harmonizar. Só que a grande dica continua sendo a mesma resposta que a anterior: João Gilberto." (SOUZA, 2018). Jota Moraes diz: "Com quatro baquetas ou quatro cordas, fica muito difícil fazer soar um acorde, por exemplo, de sétima, nona e décima terceira, [...] então, não tem como não desenvolver uma maneira pessoal para essa prática." (MORAES, 2018)¹¹. Arthur Dutra conta que também desenvolveu uma maneira pessoal e ressalta: "utilizei a escuta dos músicos com os quais tocava, buscando sempre chegar

⁹ SOUZA, André. Depoimento por escrito, enviado para a autora deste trabalho. Todas as citações de André Juarez que compõe este capítulo foram retiradas deste depoimento.

¹⁰ VALVERDE, Ricardo. Depoimento por escrito enviado para a autora deste trabalho. Todas as citações de Ricardo Valverde que compõe este capítulo foram retiradas deste depoimento.

¹¹ MORAES, Jota. Depoimento por escrito enviado para a autora deste trabalho. Todas as citações de Jota Moraes que compõe este capítulo foram retiradas deste depoimento.

à sonoridade que mais agradava." "Em geral, sempre tento criar uma diversidade rítmica na forma de tocar, como se mais de um instrumento estivesse tocando" (DUTRA, 2018)¹².

Valverde fala sobre a prática de tirar músicas "de ouvido": "Eu gosto sempre de tirar músicas de ouvido, principalmente a harmonia. As vezes faço estudo só de acompanhamento cantando a melodia ou tocando junto com gravações." Jota Moraes também faz referência a essa prática de "tirar de ouvido":

Eu sou de uma parte de geração de músicos que não pôde frequentar nenhuma escola de música e tinha que sobreviver tocando. Nossa escola era as trocas de informações, os discos, a prática no local de trabalho, ou seja, nas boates, nos bailes etc. Continuo pensando dessa forma até hoje, ouvindo muito, principalmente música brasileira de todas as regiões do Brasil. Acho que isso, de maneira indireta, vai refletir na sua performance ao vibrafone. (JOTA MORAES, 2018).

Ainda sobre o exercício da escuta, Arthur Dutra conta:

Utilizo principalmente a minha escuta, que tenta ser seletiva no sentido de tentar fazer a música soar bem, para os ouvintes e para os músicos [...], e ao mesmo tempo, buscando sempre ser criativo, tocar de formas diferentes. (DUTRA, 2018).

Percebemos, portanto, que o uso de materiais de outros instrumentos adaptados ao vibrafone, bem como o frequente uso da escuta e a prática de "tocar de ouvido" foram recorrentes na formação de todos eles. Algumas referências musicais, bem como livros e métodos destacados pelos entrevistados também trazem elementos importantes para esse trabalho.

Juntamente a esses pontos em comum ponderados nas entrevistas, buscamos por materiais e por uma metodologia que fundamentasse os objetivos da presente pesquisa. A seguir, algumas considerações importantes a respeito desses materiais e da metodologia serão elucidadas.

¹² DUTRA, Arthur. Depoimento por escrito enviado para a autora deste trabalho. Todas as citações de Arthur Dutra que compõe este capítulo foram retiradas deste depoimento.

1.2 Considerações metodológicas

1.2.1 Sobre idiomatismo e as características do vibrafone

A primeira importante consideração para o caminho metodológico tomado nessa pesquisa é a respeito do idiomatismo do instrumento. No *Harvard Dictionary of Music* encontramos a seguinte definição:

Idiomatic. A respeito de uma obra musical, explorando as capacidades particulares do instrumento ou voz a que se destina. Esses recursos podem incluir timbres, registros e meios de articulação, bem como combinações de afinação que são mais prontamente produzidas em um instrumento do que em outro (por exemplo, um glissando no trombone de vara em oposição a um instrumento de metal com válvulas ou um baixo Alberti em um instrumento de teclado em oposição a um trombone). (RANDEL, 2003, p. 403).¹³

Entendemos que o idiomatismo de um instrumento se constrói a partir de suas características idiomáticas, onde são exploradas suas capacidades particulares, técnicas ou sonoras e que o representam em suas especificidades. Dessa maneira, a construção de uma performance idiomática acontece quando exploramos ao máximo as potencialidades do instrumento. Será nesse sentido que usaremos esse termo ao longo do trabalho.

Algumas das principais características do vibrafone se relacionam com o uso de quatro baquetas (duas em cada mão); com a sua tessitura reduzida (se comparado a outros instrumentos harmônicos, como o piano); e com possibilidades geradas pelo uso do pedal e das técnicas de abafamento. Para as práticas de performance trabalhadas na presente pesquisa, as características idiomáticas do vibrafone foram sempre levadas em consideração. Por exemplo: ao apresentarmos, no segundo capítulo, ferramentas para harmonização de uma melodia, lembramos que existe uma extensa bibliografia que aborda o estudo de harmonia com profundidade, mas que nem todas as técnicas desenvolvidas nessa literatura podem ser aplicadas a esse instrumento por conta de suas especificidades e limitações físicas.

Sobre o uso de quatro baquetas, destacamos que, estando duas em cada mão, há a possibilidade de independência entre as duas mãos, podendo resultar em uma abordagem diferente de quando as quatro baquetas são sempre vinculadas. A independência mais natural

¹³ Tradução livre da autora. Texto original: "**Idiomatic.** *Of a musical work, exploiting the particular capabilities of the instrument or voice for which it is intended. These capabilities may include timbres, registers, and means of articulation as well as pitch combinations that are more readily produced on one instrument than another (e.g. a glissando on the slide trombone as opposed to a valved brass instrument or an Alberti bass on a keyboard instrument as opposed to a slide trombone).*".

para o uso de quatro baquetas separa-as em dois grupos: mão direita e mão esquerda, cada um com a possibilidade de tocar até duas notas simultaneamente. Isto é diferente, por exemplo, da independência natural que ocorre na performance do violão, entre polegar e os outros dedos, e que gera uma separação entre uma nota tocada pelo polegar e até 3 notas tocadas pelos outros dedos.

Já a respeito das duas baquetas de cada mão, há um intervalo máximo (em média entre uma oitava e uma décima)¹⁴ obtido entre elas. Em geral, os intervalos mais confortáveis são quartas e quintas. As mudanças rápidas entre intervalos de grande diferença com as baquetas de uma mesma mão não costumam ser práticas. Já os movimentos de rotação entre as baquetas¹⁵ são muito comuns e funcionais no instrumento.

A extensão do vibrafone padronizado vai do Fá 2 (abaixo do Dó central) ao Fá 5, mesmo hoje já existindo modelos que possuem uma extensão maior, indo do Dó 2 ao Fá 5. Por estar em uma região médio-aguda, ao desempenhar uma função harmônica, é preciso se atentar para alguns desdobramentos que serão abordados no capítulo dedicado à harmonização.

O uso do pedal e o recurso do abafamento são essenciais para os estudos de vibrafone. As teclas possuem uma grande capacidade de vibração e sustentação sonora, por serem de metal. Esses dois recursos servem, portanto, para controlar a sustentação do som e são fundamentais para a clareza de melodias e harmonias, por exemplo.

1.2.2 Bibliografia de base

Como bibliografia de base para a pesquisa, revisamos alguns livros citados pelos entrevistados, assim como outros materiais também direcionados para performance de vibrafone, principalmente em música popular.

Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling, de David Friedman (1973) tem o objetivo de fornecer ao vibrafonista de 4 baquetas uma coleção de estudos que exploram uma variedade de possibilidades texturais e de fraseado. Ele apresenta pequenas peças onde trabalha com abafamentos usando o pedal (*pedalling*) e a própria baqueta (*dampening*), ambos muito importantes para a performance de vibrafone, em diferentes texturas e abordagens ao vibrafone solo. Trabalha com linhas melódicas bem como a textura melodia/acompanhamento ou

¹⁴ Dependendo da região, pois a largura das teclas varia entre as três oitavas do instrumento.

¹⁵ Movimentos muito comuns em teclados de percussão, onde utiliza-se a rotação do punho e alternância das quatro baquetas. Por exemplo: toque com as baquetas 1-2-3-4 separadamente, ou 4-3-2-1, ou 1-3-2-4, etc.

contraponto. Tanto o pedal quanto o abafamento com baqueta são usados para esclarecer a harmonia e as linhas de acompanhamento.

Vibraphone Technique: Four Mallet Chord Voicing, de Ron Delp (1975) e *Voicing and Comping for Jazz Vibraphone*, de Thomas L. Davis (1999), trabalham o estudo de *voicing*¹⁶ e acompanhamento ao vibrafone baseando-se nas harmonias e repertório de jazz. São trabalhados, em ambos, estudos e práticas de harmonização ao vibrafone, levando sempre em consideração seus aspectos idiomáticos. Ron Delp traz mais a fundo essas questões, ao apresentar uma série de regras úteis aos vibrafonistas no momento de desenvolvimento dos estudos com quatro baquetas no instrumento, sobretudo para a performance de melodia e acompanhamento ao vibrafone solo.

Vibrafone: Guia de estudos, de André P. de Souza¹⁷ (1994) é uma dissertação de mestrado que aborda, de maneira ampla, questões técnicas da performance do instrumento e apresenta uma extensa proposta de estudos. Estudos de harmonia não são o foco do trabalho, mas são abordados, mesmo que de maneira breve, alguns conteúdos de harmonização e *voicing* voltado para o vibrafone. Apresenta alguns estudos da progressão II-V-I a quatro vozes, em diferentes aberturas e *voicings*, bem como pequenos arranjos de standards brasileiros e de jazz onde escreve o acompanhamento harmônico, sugerindo que a linha melódica e do baixo sejam tocados por outros instrumentos. É importante destacar que esse é o primeiro material brasileiro que aborda estudos harmônicos voltados para música popular aplicados ao vibrafone.

The Vibes Real Book, de Arthur Lipner (1996), trabalha, inicialmente, princípios mais básicos no que diz respeito à técnica, como o abafamento e uso do pedal. O método também aborda estudos básicos e teóricos de harmonia, apresentando exercícios de escalas e formação de acordes. Na última seção do livro há uma proposta de estudo para a performance de *standards* de jazz a partir de uma melodia cifrada (*leadsheet*), onde apresenta etapas para se obter, de maneira gradativa, uma performance completa dos temas ao vibrafone.

Além do material já voltado para o vibrafone, utilizamos também livros dedicados a estudos gerais de harmonia em música popular e voltados para outros instrumentos, como *Harmonia Funcional*, de Carlos Almada (2012) e *The Jazz Piano Book*, de Mark Levine (1989).

Levando em conta a ausência de livros que trabalham aspectos da música popular brasileira ao vibrafone, utilizamos também materiais voltados para outros instrumentos, como

¹⁶ "palavra inglesa que, numa tradução livre para as aplicações musicais, significaria o ato de trabalhar com vozes. No caso específico da Harmonia, o *voicing* de um acorde é a disposição na qual as suas notas se apresentam [...] Isso quer dizer que suas notas-funções podem ser "embaralhadas" de todas as maneiras, sem que, com isso, a integridade harmônica ou a sonoridade do acorde seja afetada". (ALMADA, 2012, p. 45).

¹⁷ Um dos vibrafonistas entrevistados no presente trabalho.

Ritmos Brasileiros para violão, de Marco Pereira (2007) e Método de rítmica brasileira aplicada ao piano, de Fábio Torres (2019).

1.2.3 Estudos e arranjos-estudos elaborados para a pesquisa

Foi organizado um material contendo os estudos de harmonização considerados preliminares ao estudo das ferramentas principais trabalhadas ao longo da pesquisa. O material completo pode ser consultado no apêndice e as explicações e considerações sobre cada estudo se encontram na primeira parte do Capítulo 2.

Também produzimos 5 "arranjos-estudos", isto é, versões escritas de músicas do repertório de MPIB, sendo que em cada um são trabalhadas diferentes ferramentas de harmonização, bem como diferentes abordagens rítmicas e de acompanhamento. Nos três primeiros¹⁸, os acordes são escritos em blocos e sempre no primeiro tempo em que o acorde se encontra. O objetivo nesse momento é o estudante obter uma maior consciência harmônica no instrumento, utilizando ferramentas que funcionam de maneira idiomática ao vibrafone. Após essa consciência, de quais notas, *voicings* e como as utilizar para harmonizar uma melodia, nos arranjos-estudos seguintes, trabalharemos com elementos rítmicos e diferentes abordagens para se realizar o acompanhamento.

Alguns trechos dos arranjos-estudos são usados ao longo dos capítulos, para exemplificar o uso de cada ferramenta e diferentes situações que podem ocorrer em cada abordagem. Portanto, primeiro as ferramentas são apresentadas, depois exemplificada com alguns trechos e, por fim, há um arranjo-estudo de músicas inteiras utilizando cada técnica trabalhada.

Além disso, alguns arranjos para vibrafone solo foram elaborados ao logo da pesquisa, onde são aplicadas livremente as ferramentas investigadas no presente trabalho. Esses arranjos também estão disponíveis no apêndice.

Pequenos trechos dos fonogramas estudados serão inseridos na pesquisa na forma de exemplos musicais, para um melhor entendimento e visualização dos conteúdos apresentados. Os áudios poderão ser acessados através do código de barras QR Code ou da lista de áudios hospedada no site www.soundcloud.com/mestrandonataliamitre.

¹⁸ Arranjo-estudo de "Eu sei que vou te amar" e dois arranjos-estudos de "O amor em Paz".



Figura 1. QR code

1.3 Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB)

Embora não haja ainda um consenso sobre o termo correto para esse corpo de produções musicais, encontrou-se na pesquisa de Acácio Tadeu Piedade importantes reflexões sobre a forma de se designar a produção musical brasileira direcionada para a música instrumental. Sua pesquisa é baseada em dados etnográficos obtidos em entrevistas, vivências musicais e encontros com músicos da cena de São Paulo. O autor identifica o uso do termo *música instrumental brasileira*, comumente abreviado em *música instrumental (MI)*, bem como *jazz brasileiro* ou *brazilian jazz*, para, enfim, identificar e propor o termo *música popular instrumental brasileira (MPIB)* como o mais correto para ser utilizado, seguindo os próprios músicos que atuam nesse meio. A fim de não causarmos confusões quanto à terminologia, será esse termo, proposto por Piedade, o adotado também no presente trabalho.

A respeito do campo musical da MPIB, o autor afirma:

O caráter vago do termo MI é sintomático da própria incerteza quanto à dimensão do campo musical, suas raízes históricas, seus nexos principais, incerteza esta que se instaura também entre os nativos. Ou seja, embora haja um conhecimento tácito e uma vivência do campo, a maioria dos nativos não domina conscientemente as coordenadas simbólicas da MI mas exercem uma constante busca pela valorização de sua identidade frente tanto à MPB quanto ao jazz, duas tradições musicais muito próximas e já consolidadas em termos simbólicos. (PIEADADE, 1999, p. 384).

Um aspecto importante da MPIB é a propriedade de encontro envolvendo a musicalidade brasileira e norte americana que gera o que Piedade chama de *fricção de musicalidades*. O autor considera essa característica como a marca de identidade da MPIB, ao ter um caráter nacional e ao mesmo tempo global.

Em contraposição ao uso do termo *gênero musical* para se referir à música popular instrumental brasileira tratado por Piedade, trazemos a proposta de Bernardo Fabris, que diz:

Discordando do termo gênero musical utilizado pelo autor, optamos pelo uso do termo modalidade, por acreditar que música instrumental se trata de uma maneira de se fazer música popular e não de um gênero constituído, ou seja, por estarem contidos dentro desta modalidade gêneros diversos de música popular, tais como o samba, o baião, o choro, o jazz ou mesmo o rock. (FABRIS, 2010, p. 5).

Portanto, concordando com a proposta de Fabris, entendemos a MPIB como uma modalidade e traçaremos um breve panorama histórico de seu desenvolvimento para esclarecer melhor a que se refere o repertório ao qual as práticas de performance propostas pelo presente trabalho se dedicam. Dessa forma visamos a compreensão das relações dessa música com os materiais a que se baseiam as práticas trabalhadas nos demais capítulos com essa característica múltipla e agregadora que a MPIB possui.

1.3.1 Aspectos históricos da MPIB

Segundo Piedade¹⁹ (2003), o Choro é considerado pelos nativos o grande ancestral da MPIB, ao se consolidar como gênero instrumental apreciado em larga escala ainda no início do século XX e exercendo um papel fundamental ao abrir caminho para que outras músicas instrumentais pudessem conquistar o interesse do público. Ainda no universo do choro, Pixinguinha e seu grupo "Oito Batutas" contribuiu com inovações de suma importância para a história a desenvolvimento desta música. Ao incorporar o sax no grupo, além da bateria e trombone em sua formação, receberam críticas na época por terem sido influenciados pelas *jazz bands* do cenário de jazz francês da década de 20, de onde acabavam de voltar de uma temporada. Além disso, ao ser considerado pelos músicos e historiadores como um grande improvisador e por sua larga contribuição para criação e utilização de contrapontos no choro, faz de Pixinguinha uma figura relevante para o desenvolvimento da MPIB.

Outra formação instrumental anterior importante foi a das orquestras de baile que, se até a década de 20 tinham em seu repertório *foxtrots* e outras músicas norte-americanas, a partir da década de 30 passaram a tocar em seus bailes ritmos brasileiros para serem dançados, em composições instrumentais e arranjos de canções populares.

A tradição das bandas de coreto, frequentes principalmente nas cidades de interior (muito atuantes até pelo menos os anos 60, mas ainda presentes em menor proporção nos dias

¹⁹ O desenvolvimento histórico da MPIB foi estudado por Piedade e pode ser encontrado com maior aprofundamento em seus trabalhos publicados. (PIEADADE, 1997, 1999, 2003).

de hoje) é também significativa para muitos músicos (sobretudo instrumentistas de sopro) que passam a integrar o meio da música instrumental no país. (PIEDADE, 2003).

Nos anos 50, o surgimento da Bossa-nova é um marco na música brasileira, e toda uma geração de instrumentistas de jazz se envolve em torno dessa música, formando especialmente trios de música instrumental, como o Milton Banana Trio e o Tamba Trio. E é precisamente aí, no universo instrumental que se desenvolve em torno da Bossa-nova o momento de gênese da MI como proto-gênero musical, que vai seguir uma linha diferente do chorinho e da música instrumental para bailes. (PIEDADE, 1999, p. 385).

A partir desse momento, em que a bossa nova despontou artistas como João Gilberto e Tom Jobim, se tornou um marco não só na música brasileira, mas também mundial. Sobre a relação da bossa nova com nascente MPIB, Piedade afirma:

A nascente MI atravessou estas várias ondas apoiando-se especialmente no campo de bossa-novistas e nos reflexos desta nos EUA, onde o célebre encontro entre João Gilberto e Stan Getz simbolizava o encontro entre a canção da bossa e o instrumentista de jazz, inaugurando um diálogo de musicalidades que se tomará central na MI. (PIEDADE, 1999, p. 385).

Desde então, a MPIB foi se consolidando, ao longo do surgimento de movimentos que trouxeram importantes características e reconhecimento nacional e internacional para esse conjunto de produções musicais que hoje é reconhecido como a música instrumental brasileira. A atuação de músicos brasileiros que moraram nos EUA e passaram a levar elementos da música brasileira, (como utilização do pandeiro e berimbau e ritmos como baião) para o jazz americano²⁰ foi importante para legitimar a continuação da MPIB no Brasil, bem como incentivar reflexivamente os músicos brasileiros e colaborarem para o desenvolvimento de uma forma de tocar.

Paralelamente houve o surgimento de selos independentes no eixo Rio/São Paulo nos anos 70 dedicados à publicação da MPIB e movimentos em outros centros urbanos do país, como o Clube da Esquina em Minas Gerais e o movimento Armorial em Pernambuco.

A partir dos anos 80 o jazz brasileiro ganha o circuito internacional de festivais de jazz como o de Montreux [...] o jazz brasileiro parece ter atingido a maturidade com as obras de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, formando um corpo musical que persiste até hoje relativamente homogêneo em termos

²⁰ Alguns exemplos são Aírto Moreira, que integrou o grupo Wether Report e, juntamente com Flora Purim, o grupo de Chick Corea; Milton Nascimento no disco *Native Dancer* ao lado do saxofonista Wayne Shorter, acompanhados de Wagner Tiso e Robertinho Silva; e outros músicos como Eumir Deodato e Oscar Castro Neves.

temáticos, estruturais e estilísticos, configurando portanto um gênero de tradição recente. (PIEADADE, 2003, p. 6).

A partir das referências supracitadas e das observações decorrentes da experiência prática em torno do campo da música popular instrumental brasileira no qual me encontro inserida, entendo a MPIB como uma música que é fundamentada em geral a partir de ritmos brasileiros e incorpora a concepção de improvisação do jazz e a apropriação de seus avanços harmônicos. Enquanto a MPIB articula uma musicalidade brasileira, ao explorar o repertório de gêneros como o samba, choro, baião, frevo e seus elementos rítmicos, melódicos e harmônicos, também bebe da musicalidade jazzística e constrói um constante diálogo entre ambas. Outra observação importante diz respeito à presença de canções como recorrentes objetos de atenção dos músicos, que trabalham arranjando-as para as formações instrumentais. O repertório não se limita, portanto, a composições concebidas exclusivamente para formações instrumentais. O arranjo é também um importante elemento presente nas atividades dos músicos que atuam na MPIB.

1.4 Aspectos do estudo da MPIB e a prática de "*one-time arrangements*"

O músico que se dedica ao estudo de música popular em instrumentos que podem ser tanto harmonizadores quanto melodistas (como violão, piano e vibrafone), deve ser capaz de atuar em diferentes funções: como solista, acompanhador e improvisador, bem como se adaptando a formações instrumentais diversas. Por se tratar de uma música de tradição predominantemente não-escrita, a escassez de partituras do repertório da música popular arranjadas especificamente para cada instrumento ou formações musicais específicas faz com que o músico precise desenvolver habilidades ligadas à criação de arranjos, desenvolvimento de uma performance ao vivo, com interpretação de cifras harmônicas em diferentes linguagens musicais. Para tal, é necessário o desenvolvimento de um conhecimento harmônico e de elementos rítmicos, melódicos e interpretativos que são característicos do gênero ou estilo tocado, para que o músico possa criar e interpretar o repertório de forma coerente aos elementos da música em questão.

Segundo Giovanni Cirino, "o músico popular é um sujeito que combina em si características do compositor e do intérprete e, por meio desta combinação produz uma nova 'versão pessoal'" (2005, p.22). A relação entre arranjo, improvisação, composição e interpretação acontece de forma flexível nas produções de um músico instrumentista da MPIB e atua como uma base que articula essa atividade de "recriação". Outro aspecto importante das

atividades produtivas da MPIB, que também é destacado por Cirino, é a música realizada ao vivo.

Somado ao aspecto reprodutivo dos registros sonoros, existe também e, sobretudo, a música realizada ao vivo. No contexto de produção da MPIB, a execução ao vivo é extremamente importante e considerada por seus praticantes como fundamental dentro da cadeia produtiva. [...] Questões técnicas, estilísticas e de entrosamento estão em jogo quando se fala de execução ao vivo. (CIRINO, 2005, p. 27).

Essas ideias se assemelham com o conceito de *one-time arrangements*. Paulo Aragão (2001) trabalha esse conceito mostrando ser como se as etapas de arranjo e execução se fundissem em uma só, onde o próprio intérprete se torna também o “arranjador momentâneo” de uma obra. Define como "os arranjos que consistem na estruturação do material original virtual realizada de forma totalmente improvisada (no que diz respeito a aspectos formais, harmônicos, texturais, de instrumentação etc)." (ARAGÃO, 2001, p. 102). O que o *New Grove Dictionary of Jazz* define por *one time arrangement* descreve que “toda a performance de jazz, mesmo que improvisada e completamente renovada, constitui uma forma de arranjo, uma vez que os executantes rearranjam o material básico a cada nova variação”. (KERNFELD, 1988, Apud ARAGÃO, 2001, p. 97). Dessa forma, há execuções únicas, que não poderiam ser repetidas da mesma forma, por se tratar de uma execução sem nenhuma estruturação *a priori*, tratando-se de um arranjo totalmente improvisado.

Sabemos, então, que essa prática de *one-time arrangements*, segundo a descrição supracitada, é uma atividade frequente e muito própria da atuação de um músico da cena de jazz e MPIB. Dessa forma, os estudos que preparam para essa prática envolvem atividades diversas, muito ligadas à tradição não-escrita e práticas criativas como a improvisação, o estudo de acompanhamentos e levadas baseando-se em cifras harmônicas, a interpretação de melodias e criação de variações e contrapontos. O trabalho da escuta é também um elemento crucial que deve ser desenvolvido pelo instrumentista e permeia todas as atividades que compõem as práticas para a performance de MPIB.

A leitura de cifras e de partituras com melodias cifradas, chamadas em inglês de *lead sheet*, é também algo muito recorrente nas atividades de um músico que atua em música popular. Em geral, o principal registro gráfico utilizado se faz por meio deste tipo de partitura. Porém, ao utilizar essas partituras, o músico se depara com um material que transmite apenas

duas informações importantes sobre a música: melodia e harmonia²¹. Torna-se necessário, então, muito mais conhecimentos prévios sobre a música e o estilo tocado, necessitando realizar um estudo que vai muito além dessa partitura. Desde a audição de diversas gravações da mesma música, o entendimento de possíveis variações da melodia, o estudo de levadas e ritmos guia características do gênero tocado, o estudo de improvisação sobre aquela harmonia, a transcrição de solos já gravados naquele tema para melhor entendimento da linguagem do estilo, são práticas que fazem parte do processo de aprendizagem de um tema do repertório de música popular e são informações que dificilmente podem ser transmitida apenas em uma partitura com melodia e cifra.

O estudo dos “*voicings*” - formas específicas de condução de vozes e armação de acordes – foi mais uma consequência da popularização da partitura cifrada e surgiu da necessidade de um manual para realização das progressões harmônicas cifradas no piano e em outros instrumentos de harmonia. A importância dos “*voicings*” se estende aos domínios das técnicas de arranjo e vem sendo aprofundado em matéria altamente especializada. As regras de condução de vozes da harmonia tradicional a quatro partes, foram acrescidas de novos parâmetros de movimentação melódica que permitem a utilização de paralelismos e dobramentos antes abominados. (VASCONCELOS, 2017, p. 80).

Esse estudo de *voicings*, por exemplo, bem como de diferentes ferramentas para harmonização e acompanhamento, são desenvolvidos seguindo o idiomatismo de cada instrumento. Uma mesma melodia cifrada sendo usada por um pianista, um vibrafonista e um guitarrista, implica em diferentes aplicações no instrumento. Obviamente podem ser usadas ferramentas e abordagens em comum, mas as características de cada instrumento trazem diferentes possibilidades e limitações que implicam em resultados sonoros, bem como a necessidade de práticas diferentes.

Assim, no momento de executar uma performance ao vivo e realizar *one-time arrangement*, o instrumentista carrega toda essa bagagem adquirida ao longo de estudos e práticas, embasando idiomáticamente e estilisticamente sua performance.

O presente trabalho busca, portanto, trazer uma proposta de práticas para o estudo de músicas do repertório de MPIB voltadas especificamente para o vibrafone, levando em conta suas possibilidades e limitações características. Apresentamos ferramentas e soluções que

²¹ Sendo importante ressaltar que até mesmo a melodia e harmonia escritas pode ter sofrido alterações para se adaptar à grafia escrita. Em termos rítmicos, por exemplo, muitas vezes encontramos algumas melodias escritas de maneira mais simplificada.

auxiliem a performance de *one-time arrangements*, respeitando e favorecendo as características idiomáticas do instrumento.

Por fim, lembramos que os estudos e ferramentas propostos aqui são aplicados ao vibrafone solo. No entanto pensamos que, dessa maneira, o instrumentista se prepara para diferentes situações.

"Quero mencionar aqui que para a maioria de nós, passamos muito mais tempo tocando nossos instrumentos sozinhos do que com outros músicos. Então, se você passa a maior parte do seu tempo tocando sozinho e seu tempo não é bom ou seu solo não está acontecendo, o que você está fazendo? Você está tocando a maior parte do tempo com tempo ruim ou linhas ruins. Trabalhe tocando sozinho como se estivesse fazendo um show no Carnegie Hall. Enquanto isso, você pode resolver todas as suas falhas."²² (MICELI, 2018, p. 3).

Essa fala do vibrafonista Tony Micelli²³ nos lembra que, se dedicamos nosso tempo de estudo (que fazemos majoritariamente sozinhos) a alcançar uma excelente performance solo, estaremos trabalhando em muitos aspectos necessários para nossa formação como instrumentistas. Ao trabalhar uma música no vibrafone solo, de alguma forma você deve conhecer todos os elementos necessários para a música acontecer em suas quatro baquetas. Criam-se, dessa forma, estratégias para performance dos mais diversos elementos da música (melodia, ritmo, harmonia, textura, etc...). Este conhecimento adquirido através das performances solo pode também auxiliar e enriquecer a atuação do vibrafonista em diferentes formações instrumentais.

1.4.1 Conhecimento dos elementos característicos de gêneros e subgêneros da MPIB

Como já apontado anteriormente, quando trabalhamos com MPIB, é necessário ser trabalhado o processo criativo que inclua conhecimento de importantes elementos tais como: levadas, ritmos guia, acentuações e variações rítmicas típicas de cada gênero e subgênero. Tais

²² "I do want to mention here that for most of us we spend a lot more time playing our instruments alone then with other musicians. So if you spend most of your time playing alone and your time is not good, or your soloing is not happening then what are you doing? You're playing most of the time with bad time or bad lines. Work on playing solo as if you're playing a concert in Carnegie Hall. While doing this you can address all your shortcomings."

²³ Tony Miceli é um vibrafonista norte americano que possui um trabalho como educador de jazz. É professor da Universidade de Artes e Temple University e ministra workshop por diversos festivais do mundo. Miceli promove o instrumento por meio de uma iniciativa sua, o site vibesworkshop.com, um local de encontro virtual e ferramenta de ensino para cerca de 4000 alunos e membros profissionais.

elementos são aprendidos e absorvidos, se tornando como "bagagens" que guardamos e, na performance ao vivo, são usados de maneira mais espontânea em *one-time arrangements*.

Portanto, um dos estudos necessários ao músico popular é o dessas características de cada gênero que se pretende tocar. Há elementos "invisíveis" (mas perceptíveis) que o músico transmite no momento de tocar, como células temáticas identificáveis, acentuações da melodia, fluxo rítmico, sotaque e balanço característico dos estilos que fundamentam a linguagem daquela música. Alguns desses elementos podem ser transmitidos pela notação tradicional, através de linhas rítmicas definidas ou com a escrita de acentuações. Mas nem todos podem ser transmitidos pela notação musical, se fazendo necessário um estudo mais aprofundado e que envolva muito o exercício de escuta e prática em conjunto.

Como já abordado no item 1.3, sabemos da existência dos vários gêneros musicais dentro da MPIB e das particularidades de cada um, onde elementos rítmicos, harmônicos e melódicos característicos se manifestam de distintas maneiras. Para a presente pesquisa fizemos um recorte no repertório de obras de caráter tonal e especificamente relacionadas à bossa nova, por entendermos que seria impossível abrangermos toda a diversidade presente na MPIB em um trabalho como este. Acreditamos, porém, que muitas das ferramentas apresentadas aqui são compatíveis com outros repertórios dentro da MPIB. Outro fator importante foi a proximidade de características harmônicas desse repertório com o repertório de jazz, que tornou possível serem aplicados os materiais existentes dedicados ao vibrafone em música popular, que são voltados para o estudo do jazz.

CAPÍTULO 2: ESTUDOS DE HARMONIZAÇÃO AO VIBRAFONE SOLO APLICADOS A UM REPERTÓRIO DE MPIB

Neste capítulo apresentaremos propostas de estudos de harmonização, considerando tanto uma bibliografia mais geral relacionada a harmonia (sobretudo dentro da linguagem da música popular e do jazz) quanto os conteúdos voltados especificamente para o vibrafone, que levam em conta suas questões técnicas e idiomáticas. Aqui serão trabalhadas ferramentas para um estudante desse instrumento ter autonomia para realizar performances como acompanhador ou solista, em diferentes formações instrumentais, e até mesmo para criação de arranjos.

Levando em conta a formação pela qual passam os vibrafonistas atualmente no Brasil, vindos em sua maioria da escola de percussão erudita, sentimos a necessidade de apresentar primeiramente alguns estudos e conceitos de harmonia que são uma base para iniciar a prática de música popular no instrumento.

Após esses conceitos e estudos preliminares, trabalhamos com ferramentas para a harmonização de melodias ao vibrafone solo para que, após obter um domínio harmônico no instrumento, chegando a *voicings* e abordagens que são idiomáticas do vibrafone, o músico chegue a performances que são ao mesmo tempo ricas e interessantes harmonicamente e que possam ser feitas de improviso pois já estão presentes em sua "bagagem". A partir disso ele pode agregar uma prática rítmica criativa em torno do repertório que se pretende tocar.

O presente capítulo não apresenta propostas de estudos rítmicos específicos da linguagem de gêneros da MPIB. Estas questões e outras relacionada a abordagens de acompanhamento, serão trabalhadas nos capítulos seguintes.

2.1 Conteúdos básicos e preliminares

Cientes que existe uma bibliografia notável que aborda esses conteúdos que julgamos fundamentais para os estudos subsequentes, traremos aqui apenas uma breve apresentação dos mesmos. Diversos conceitos básicos são necessários para o entendimento e realização dos estudos propostos ao longo do capítulo, tais como: estudo de intervalos, escalas maiores e menores, tonalidade e armadura de claves, formação de acordes em tríades e tétrades, campo harmônico e funções harmônicas, bem como de leitura de cifras harmônicas. Alguns conteúdos, por serem bastante relacionados à prática de harmonização no instrumento e que serão trabalhados mais amplamente nos estudos propostos mais a frente neste texto, contarão com uma breve explicação e alguns exemplos.

Voicing

"*Voicing* é uma palavra inglesa que, numa tradução livre para as aplicações musicais, significaria o ato de *trabalhar com vozes*. No caso específico da Harmonia, o *voicing* de um acorde é a disposição na qual as suas notas se apresentam [...] Isso quer dizer que suas notas-funções podem ser "embaralhadas" de todas as maneiras, sem que, com isso, a integridade harmônica ou a sonoridade do acorde seja afetada". (ALMADA, 2012, p. 45).

O *voicing* diz respeito à distribuição vertical das notas do acorde, que são chamadas de vozes²⁴ e em um contexto harmônico, cada voz corresponde a uma das notas que formam o acorde.

Inversão de acordes

Quando a voz mais grave do acorde, em determinada abertura, não é a nota fundamental, ocorre o que chamamos de inversão.

"Diz-se que um acorde está invertido quando o seu *baixo* (isto é, a voz mais grave do *voicing*) é a terça, a quinta ou a sétima do acorde (teríamos então, respectivamente, a *primeira*, a *segunda* e a *terceira* inversões). O caso "normal", ou seja, quando o baixo e a fundamental do acorde são a mesma nota, é chamado de *estado fundamental*." (ALMADA, 2012, p. 47).

Na Figura 2 temos exemplos do mesmo acorde (Fmaj7)²⁵ no estado fundamental e nas três possíveis inversões.



Figura 2. Acorde de Fmaj7 no estado fundamental e nas três inversões

A inversão pode ser utilizada para propósitos como suavizar a sonoridade de um acorde, variação em trechos em que o mesmo acorde se repete por muitas vezes, ou para criar linhas

²⁴ Termo que tem origem no canto coral, nas vozes: baixo, tenor, contralto e soprano.

²⁵ A cifra empregada nas partituras deste trabalho será a norte-americana.

melódicas decorrentes de cada voz dos acordes com o encadeamento utilizado, ao realizar uma condução de vozes.

Condução de vozes (*voice leading*)

"*Voice leading* significa mover as vozes de um acorde para as do próximo acorde o mais suavemente possível. Sem uma boa condução de vozes, a progressão vai soar irregular e o excesso de movimento dos acordes pode interferir na melodia."²⁶ (DELP, 1975. p. 14, tradução nossa).

Esse termo diz respeito à movimentação horizontal entre as notas dos acordes em uma progressão harmônica. Deve-se priorizar o menor movimento possível entre as notas de dois acordes para conectá-los, isto é, quanto mais notas comuns entre os acordes, ou quanto menores os intervalos entre elas, melhor se processará a mudança.

Nos exemplos da Figura 3 e Figura 4 temos uma mesma progressão de três acordes sendo que na primeira não foi utilizada uma condução adequada de vozes, gerando saltos muito maiores de um acorde para outro e na segunda a condução de vozes foi melhor observada, o que acabou gerando uma inversão no segundo acorde da progressão. O primeiro acorde se encontra no estado fundamental e a condução das vozes para o próximo acorde acaba gerando uma inversão (o G7 se encontra na 2ª inversão, ou seja, com a 5ª no baixo) para prezar pelo movimento mais suave de um acorde para outro. Fazemos isso mantendo as notas em comum entre os dois acordes paradas e movendo as demais vozes em menores intervalos possíveis.

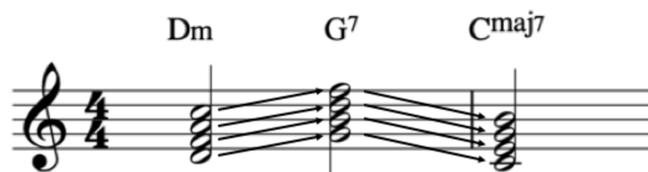


Figura 3. Exemplo de uma progressão de três acordes sem utilização de condução de vozes.

²⁶ Texto Original: "*Voice leading means moving the voices of one chord to those of the next chord as smoothly as possible. Without good voice leading the progression will sound erratic and the excess movement of the chords may interfere with the melody.*"

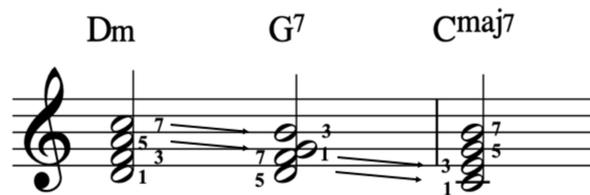


Figura 4. Exemplo de condução de vozes em uma progressão de três acordes.

Ao trabalhar com a condução de vozes associada à inversão dos acordes podemos ter como resultantes, por exemplo, as linhas de baixo geradas pelo encadeamento desses acordes. Carlos Almada (2012) considera a linha de baixo até mesmo como uma "segunda melodia" no que diz respeito à importância e cuidado com essa voz, por ser, depois da melodia, a outra voz que se torna mais perceptível pelo ouvinte médio. Destaca ainda a necessidade de se buscar alternativas lógicas e diversificadas ao tratar dessas linhas de baixo. Esse cuidado com a inversão dos acordes, bem como com a condução de vozes se torna extremamente importante ao se harmonizar uma melodia ou ao realizar um acompanhamento harmônico.

Posição dos acordes

A maneira pela qual as notas se sucedem em determinada abertura, gera o que podemos chamar de posição fechada ou posição aberta.

Posição fechada: "refere ao acorde com um *voicing* em que a distância entre as vozes de fora (mais grave e mais aguda) é menor que uma oitava."²⁷ (DAVIS, 1999. p. 8, tradução nossa) A disposição das notas acontece respeitando a sequência em que aparecem na escala relacionada ao acorde que se quer montar.

Posição aberta: "refere ao acorde com um *voicing* em que a distância entre as vozes de fora (mais grave e mais aguda) é maior que uma oitava."²⁸ (DAVIS, 1999. p. 8, tradução nossa) As notas que formam o acorde não se encontram todas na mesma oitava e todas as possibilidades de sequência são consideradas.

Thomas L. Davis ressalta que, no vibrafone, geralmente os acordes abertos soam mais completos que os fechados, por englobarem uma parte maior do teclado. Também são fisicamente mais fáceis de se executar no vibrafone devido aos intervalos entre as baquetas em

²⁷ Texto original: *refers to an arrangement of notes in which the distance between the out voices of a chord is less than an octave.*

²⁸ Texto original: *refers to an arrangement of notes in which the distance between the out voices of a chord is larger than an octave.*

cada mão serem tipicamente quartas ou quintas. No exemplo da Figura 5 podemos perceber a diferença dos os intervalos entre as baquetas de cada mão quando os acordes estão em **posição fechada** (cada mão sempre toca um intervalo de **terças**, sendo que algumas vezes acontecem intervalos de **segunda**) e os que estão em **posição aberta** (cada mão sempre toca um intervalo de **quarta ou quinta**).

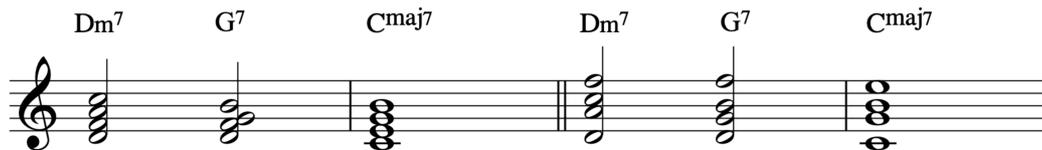


Figura 5. Exemplo de uma progressão de três acordes, em posição fechada e em posição aberta.

Acordes abertos utilizando os *drops*

"As tétrades abertas costumam ser pensadas e organizadas através da utilização do conceito de *drops*. A palavra da língua inglesa *drop* significa cair e representa, musicalmente, a técnica de se “deixar cair” oitava abaixo uma das notas do acorde." (ROCHA, 2005, p. 114).

A partir de uma téttrade fechada, ao fazermos com que uma das notas do acorde desça uma oitava, temos uma téttrade aberta. Obtemos assim os *drops*. Estes são classificados de acordo com a voz que desceu uma oitava. Assim, *drop 2* diz respeito a quando a segunda voz mais aguda “cai” uma oitava; no *drop 3*, a terceira voz “cai” uma oitava; no *drop 2 e 4*, a segunda e quarta vozes “caem” uma oitava.

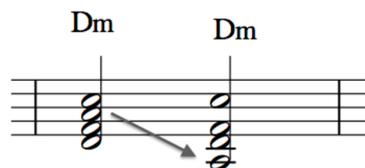


Figura 6. Exemplo de um acorde em posição fechada e em seguida utilizando *Drop 2*.

2.2 Proposta de estudos básicos de harmonia ao vibrafone

2.2.1 Acordes em *drop 2*

Os acordes em *drop* são muito úteis para harmonização ao vibrafone. Quando a melodia se encontra em uma região mais aguda, por exemplo, utilizando-se a posição aberta, muitas

vezes isso colabora para o acorde soar mais completo no instrumento. Uma vez que cada uma das tétrades em *drop* também possui suas inversões, um estudo interessante de preparação para harmonização de melodias ao vibrafone é o da formação dessas tétrades em *drop*, em todas as inversões.

Como um primeiro estudo básico, sugerimos a prática dos acordes em *drop 2*. Uma observação que Ron Delp traz para tornar mais prática a montagem de tétrades utilizando *drop 2* ao vibrafone é pensar na seguinte forma: Uma mão toca a 3ª e a 7ª do acorde, enquanto a outra mão toca fundamental e 5ª.

Dessa maneira, é necessário pensar apenas em duas mãos ao invés de quatro notas. Existem, portanto, quatro possibilidades de inversões para cada acorde, com cada uma das notas do acorde estando na voz mais aguda. Na Figura 7 exemplificamos as quatro inversões do acorde de Gm7 utilizando *drop 2*. No exemplo, o primeiro acorde está com a fundamental do acorde na voz mais aguda, o segundo com a 7ª, o terceiro com a 5ª e o último com a 3ª na voz mais aguda.

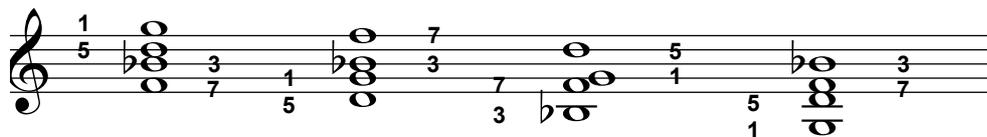


Figura 7. Exemplo do acorde de Gm7 nas quatro inversões, utilizando Drop 2.

É interessante observar que sempre que a 3ª ou 7ª do acorde está na voz mais aguda, a fundamental e 5ª serão tocadas pela mão esquerda e quando a fundamental ou 5ª é a voz mais aguda, a mão esquerda toca 3ª e 7ª do acorde. (DELP, 1975).

Estudo 1

Tocar todos os acordes maiores com sétima maior (maj7), menores com sétima (m7) e maiores com sétima (7) em cada uma das quatro inversões supracitadas utilizando *drop 2*. (ver Figura 8)

Esse estudo também é importante para a conquista de maior consciência da montagem dos acordes a partir da voz mais aguda, que será extremamente útil no momento de harmonizar melodias no instrumento. Com isso, ao harmonizar uma melodia que se encontra em uma das notas da tétrade, a montagem do acorde já utilizando o *drop 2* se torna mais imediata.

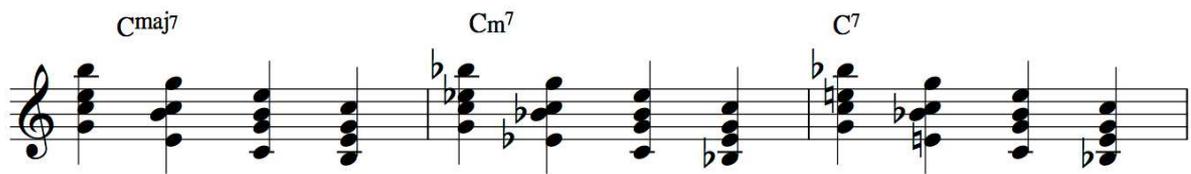


Figura 8. Exemplo do Estudo 1.

Lembramos que o estudo dos acordes pode ser explorado de diferentes formas: tocados em blocos ou arpejados, criando padrões de rotações e improvisando, tocando em diferentes compassos e bases rítmicas, ou seja, exercitando sempre uma prática criativa em cima dos estudos.

2.2.2 Cadências

As cadências ocorrem na harmonia da música tonal representando o embasamento de sua estruturação harmônica e a correlação de forças das funções tonais (ALMADA, 2012). No vasto repertório de música popular estudado pelos músicos que se dedicam a ela, a ocorrência de algumas cadências²⁹ é tão frequente, que a prática isolada dessas cadências é um estudo básico e muito importante de ser praticado por estudantes de instrumentos harmônicos.

Dentre as cadências mais comuns na harmonia da música popular, trazemos uma proposta de estudos da cadência II – V – I.³⁰ Essa pode ser considerada uma das variações da chamada cadência Autêntica (V – I), acrescentando-se um acorde com função de subdominante antes da sequência: dominante - tônica. Nesse caso, o acorde de II grau entra como substituto do IV grau, sendo uma segunda versão da variação IV – V – I.

Nos livros de Delp (1975), Davis (1999) e no trabalho de Souza (1994) dedicados a estudos de vibrafone, você encontra uma sessão que propõe a prática dessas cadências no instrumento, das quais destacamos aqui algumas formas de praticá-la que julgamos mais relevantes como estudos preliminares para os objetivos do presente trabalho.

Para esse estudo é importante lembrar uma observação trazida por Ron Delp: na posição aberta utilizando-se o *Drop 2*, a 3ª e 7ª dos acordes (chamadas de notas guia dos acordes), estarão sempre em uma mão enquanto a fundamental e 5ª na outra mão. Logo, na condução das vozes da cadência II – V – I, acontece o seguinte:

²⁹ Que podem ser encontradas com detalhada explicação em (ALMADA, 2012. p. 70).

³⁰ Mas ressaltamos aqui a importância da familiaridade com as demais cadências comuns na harmonia da música popular, encontradas também em (ALMADA, 2012. p. 70).

Depois do primeiro acorde, mantenha as notas guia na mesma mão para os acordes a seguir. Mova as notas guia para as notas guia do próximo acorde por movimento diatônico ou cromático. Da mesma forma com a fundamental e 5ª.³¹ (DELP, 1975, p. XX, tradução nossa).

Entre as quatro notas que formam uma téttrade, as duas que são consideradas mais importantes para o entendimento da função do acorde e do movimento harmônico da progressão em que ele se insere são a 3ª e a 7ª. A 3ª identifica a qualidade do acorde, ou seja: se é um acorde maior ou menor. E relação da 3ª com a 7ª ajuda a definir a função do acorde (repouso ou tensão), logo, se o acorde é dominante ou não. Por isso é utilizado o termo *guide tones*, que traduzimos aqui como "notas guia".

A Figura 9 traz um exemplo do estudo, destacando em vermelho as notas guia de cada acorde. Observe que, das quatro possibilidades de inversões da cadência, em duas delas as notas guia estarão na mão esquerda e nas outras duas, na mão direita. É importante ter essa consciência para a realização das outras práticas que apresentaremos no trabalho.

Acordes abertos utilizando Drop 2 **Inversão 1**

Inversão 2 **Inversão 3**

* Troca da 7ª pela 6ª do acorde para evitar o intervalo de b9 entre a 7ª e fundamental

Figura 9. Notas guia em cada inversão do estudo com acordes abertos.

Estudo 2

Tocar as cadências II – V – I nos 12 tons maiores, montando os acordes (1) em posição fechada e (2) em posição aberta. Após esta etapa, o mesmo estudo pode ser feito nos 12 tons do modo menor.

Além disso, a sequência em cada posição (fechada e aberta) possui variações, que são as inversões dos acordes, cada uma com o primeiro acorde da sequência tendo uma nota da

³¹ Texto original: "After the first chord, keep the guide tones in the same hand for the following chords. Move the guide tones to the guide tones of the next chord by half or whole step. Likewise with the root and 5th."

tétrade no baixo. As inversões dos acordes seguintes resultam da condução das vozes do anterior para ele.

A partir dessa familiaridade com as cadências, elas podem ser facilmente identificadas em uma leitura de cifra e, conseqüentemente, resultar em uma prática de harmonização ao instrumento explorando-o de maneira mais idiomática.

2.2.3 Preparação para *one-time arrangements* a partir de uma melodia cifrada (*leadsheet*)

Trazemos aqui uma ideia de estudos básicos com alguns passos para se tocar uma música no vibrafone a partir da partitura contendo melodia cifrada (*leadsheet*), baseando no estudo proposto por Arthur Lipner em seu livro *The Vibes Real Book* (LIPNER, 1996).

Partindo da etapa mais simples, com duas baquetas e aos poucos acrescentando os demais elementos, pretende-se que o estudante execute a melodia, harmonize-a de diferentes maneiras, além de improvisar na harmonia do tema. A partir disso, Lipner propõe nove passos, dos quais escolhemos aqui alguns mais relevantes, acrescentando outras possibilidades encontradas ao longo da pesquisa, apresentados a seguir na proposta de estudo 3.

Estudo 3:

(1) Tocar somente a melodia, (2) somente o baixo dos acordes, (3) somente os acordes utilizando quatro baquetas, com formação fechada (4) somente os acordes utilizando quatro baquetas, com formação aberta, (5) tocar o baixo com a mão esquerda e a 3^a e 7^a dos acordes com a mão direita (6) tocar a melodia com a mão direita e o baixo dos acordes com a mão esquerda, (7) tocar a melodia com a mão direita e a 3^a e 7^a dos acordes com a mão esquerda.³²

2.3 Ferramentas para harmonização de uma melodia ao vibrafone

Apresentamos enfim, algumas ferramentas para harmonização de melodias de músicas tonais ao vibrafone. Cada ferramenta apresenta uma explicação, seguida de exemplificação através de trechos dos arranjos-estudos elaborados com o intuito didático de mostrar um "passo a passo" dessas práticas. As músicas escolhidas para cada arranjo-estudo são temas do repertório de bossa nova e as partituras completas dos mesmos se encontram no apêndice do trabalho.

³² Os passos 6 e 7 foram tirados de estudos propostos no livro *The Jazz Piano Book* (LEVINE, 1989).

Nos arranjos-estudos deste capítulo, você perceberá que os acordes estão escritos em blocos³³ sempre no primeiro tempo em que aparecem. Desse modo trabalhamos inicialmente com essas ferramentas harmônicas que levam em conta muitas questões idiomáticas do vibrafone. A partir do domínio harmônico conquistado ao instrumento, o vibrafonista se torna capaz de realizar uma performance explorando sua criatividade dentro da proposta musical em que se insere e aplicando outros estudos rítmicos específicos de gêneros que deseja tocar. Após esses estudos harmônicos, as demais etapas desta pesquisa se dedicam a explorar possibilidades rítmicas e estilísticas mais específicas.

Ao longo da pesquisa, identificamos duas formas básicas de se pensar a montagem dos acordes para a harmonização melodias do repertório escolhido ao vibrafone, respeitando seu idiomatismo e favorecendo o entendimento da harmonia em uma condução eficiente e natural das vozes: (1) Harmonização a quatro vozes, com a melodia sendo colocada na voz mais aguda; (2) Harmonização baseada no uso da 3ª e 7ª, notas guia, na mão esquerda, com a melodia na mão direita.

Com isso, espera-se que a partir do conhecimento e estudo dessas ferramentas, o vibrafonista possa elaborar seus próprios arranjos e realizar performances utilizando-as livremente.

2.3.1 Harmonização a quatro vozes, com a melodia na voz mais aguda.

Iniciando com a harmonização a 4 vozes, deixamos a melodia sempre na voz mais aguda³⁴ (tocada pela baqueta 1)³⁵. Uma questão idiomática importante para essa prática é a impossibilidade de se tocar mais do que quatro notas simultâneas no vibrafone (correspondente às 4 baquetas). Quando a proposta é tocar a melodia harmonizada, uma das quatro baquetas estará tocando uma nota da melodia, logo restam somente as outras três para harmonizá-la.

Os acordes serão sempre montados completando os demais graus a partir da melodia (voz mais aguda) para baixo. Trabalharemos com a posição dos acordes de duas maneiras: (1) posição fechada e (2) posição aberta utilizando os *drops*. Para exemplificar esta técnica,

³³ Quando todas as notas do acorde são tocadas simultaneamente, sem qualquer articulação rítmica.

³⁴ Dessa forma a priorizamos aqui uma maior clareza e destaque para a melodia que fica sempre mais aguda que as demais notas.

³⁵ As baquetas são convencionalmente numeradas do agudo para o grave, isto é, a voz mais aguda está na baqueta 1 e a voz mais grave está na baqueta 4.

usaremos trechos do Arranjo-estudo 1, da música *Eu sei que vou te amar*³⁶, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

Nessa etapa utilizaremos somente a téttrade, ou seja, o acorde formado pela fundamental, 3^a, 5^a e 7^a. Mas nem sempre as notas da melodia coincidem com uma nota da téttrade, portanto, ao harmonizar uma melodia no vibrafone, torna-se necessário a realização de uma breve análise das notas melódicas para o entendimento de sua relação com o acorde que a harmoniza. Dividiremos, então, as notas melódicas em: (1) nota do acorde (2) tensão harmônica ou nota estranha ao acorde³⁷.

Melodia em uma nota do acorde:

No exemplo da Figura 10, o primeiro compasso tem a melodia na nota Si, que é a 7^a maior do acorde (Cmaj7). O procedimento é completar com as outras notas (Dó, Mi e Sol) de cima para baixo, chegando a um acorde em posição fechada e, neste caso, ficou na sua posição fundamental (com a tônica no baixo). O mesmo acontece com os acordes Dm7, Em, E7, Fmaj7 e Fm(maj7) dos compassos seguintes, na mesma figura.

Figura 10. Primeira parte do arranjo-estudo de *Eu sei que vou te amar*.

Já no segundo exemplo (Figura 11), a melodia está na terça do acorde (Sol). Ao completarmos com a tônica (Mi), 7^a (Ré) e 5^a (Si), o resultado é o acorde com a 5^a no baixo (segunda inversão).

³⁶ A harmonia utilizada nesse arranjo-estudo foi tirada do livro *Cancioneiro Jobim*, editado por Paulo Jobim

³⁷ (ALMADA, 2009).

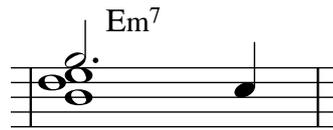


Figura 11. Primeiro acorde da parte B da música *Eu sei que vou te amar*.

A inversão do acorde utilizada neste tipo de harmonização não é um fator preocupante. O que buscamos é deixar sempre claro tanto a melodia quanto a harmonia, sem necessariamente tocar o baixo como o indicado na cifra. Como o vibrafone tem uma extensão relativamente pequena e poucas notas na região grave (apenas uma quinta abaixo do Dó central) é bastante comum que os acordes não sejam tocados necessariamente na inversão especificada pela cifra. Isto acaba favorecendo a própria condução das vozes entre os acordes e possibilita o melhor aproveitamento da região mais grave do instrumento.

Em toda a primeira parte de *Eu sei que vou te amar*, a melodia caminha em graus conjuntos. Assim, esta harmonização com acordes fechados funciona bem e favorece a condução das vozes (Figura 10). Na parte B, porém, ocorrem saltos maiores na melodia que chega em registros mais agudos. Se mantivermos os acordes sempre em posição fechada teremos grandes saltos nas vozes da harmonia, que é algo que, em geral, deve ser evitado para que a condução destas vozes se dê de maneira mais suave facilitando o próprio entendimento do caminho harmônico, bem como por questões técnicas, pois passagens com saltos grandes entre os acordes são de difícil execução ao vibrafone. Para isto, podemos utilizar a técnica *drop 2*, baixando em uma oitava a segunda voz mais aguda do acorde. Na Figura 12 mostramos o mesmo acorde da Figura 11, mas agora utilizando o *Drop 2*, ou seja, a segunda nota mais aguda do acorde (Mi) é movida uma oitava abaixo.

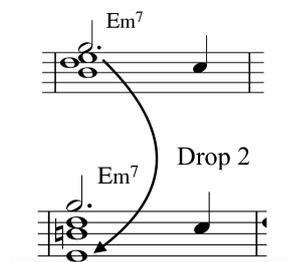


Figura 12. Demonstração do Drop 2 com o acorde de Em.

A Figura 13 mostra os quatro primeiros acordes da seção B, nos quais a alternância entre posição fechada e aberta (*drop 2*) faz com que as vozes da harmonia se movam mais suavemente, permanecendo em uma região mais próxima.

The image shows a musical staff for a vibraphone. At the top left, there is a box containing the letter 'B'. Below it, the number '10' is written. The staff contains four chords, each with a label above it and a description below it. The first chord is Em7, labeled 'Posição aberta (Drop 2)'. The second chord is B7/D#, labeled 'Posição fechada'. The third chord is Dm7, labeled 'Posição aberta (Drop 2)'. The fourth chord is G7(#5add9), labeled 'Posição fechada'. The chords are written as whole notes on a five-line staff with a treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 10.

Figura 13. Quatro primeiros acordes da seção B do mesmo arranjo-estudo.

É importante observar que, devido à extensão do vibrafone, nem sempre é possível utilizar os acordes em posição aberta em *drop 2*. Quando a melodia se encontra na primeira oitava do instrumento (Fá 2 a Fá 3)³⁸, por exemplo, ela precisa ser harmonizada com acordes em posição fechada ou omitindo notas do acorde. Isso será muito recorrente na prática do vibrafone solo.

Melodia em uma nota considerada tensão harmônica

Quando temos na melodia uma nota que não pertence à téttrade, precisamos substituir uma das notas da téttrade por essa nota da melodia, pois no vibrafone só é possível tocar quatro notas simultâneas. Dessa forma, torna-se necessário a substituição de alguma nota da téttrade básica (tônica, 3^a, 5^a e 7^a) pela nota melódica.

Tratemos aqui, então, sobre quando essa nota da melodia é uma tensão harmônica.

Tensões são notas que, por fazerem partes da escala de um acorde, podem ser acrescentadas ao arpejo básico (ou seja, fundamental, terça, quinta e - no caso de téttrade - sétima) [...] se observarmos estritamente o princípio da formação de acordes por terças sobrepostas, a adição das tensões deve ser feita na seguinte ordem: nona, décima primeira, décima terceira. Contudo, na prática musical as tensões são consideradas partes não integrantes da estrutura harmônica [...] e sim "convidadas" especiais de tríades e téttrade. (ALMADA, 2012, p. 51).

Ao trabalharmos com harmonias tonais, a 3^a e a 7^a dos acordes são duas notas importantes de serem mantidas por serem aquelas que nos dão a qualidade e função do acorde. Portanto, ao priorizarmos a presença dessas notas guia, as notas a serem substituídas são a fundamental e 5^a. Há a exceção do acorde meio diminuto, do acorde suspenso e acorde com sexta, que possuem outras particularidades. O acorde meio diminuto possui a 5^a alterada, portanto, é importante mantermos essa nota nessas situações. Os acordes com sexta e os suspensos serão melhor detalhados no item 0.

³⁸ Considerando os vibrafones com extensão tradicional. Pois há exceção dos instrumentos que possuem extensão maior.

A partir disso, sugerimos a substituição de tais notas de acorde com a seguinte ideia: Para se acrescentar 9ª dos acordes (b9 ou #9), substitua a tônica do acorde por essa tensão, na mesma baqueta. Para se acrescentar 11ª ou 13ª dos acordes (11, #11, 13 ou b13), substitua a 5ª do acorde por essa tensão na mesma baqueta. (DELP, 1975).

A seguir são apresentados exemplos tirados do arranjo-estudo 1, que ilustram as situações em que a melodia se encontra em uma tensão harmônica.

No trecho apresentado na Figura 14, no primeiro tempo, a melodia está no Lá (9ª do acorde), que é uma nota que não pertence à téttrade básica. Para dar lugar a ela, omitimos a fundamental (Sol).

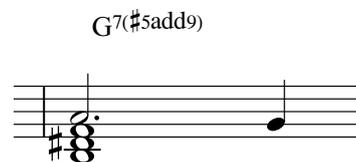


Figura 14. Compasso 12 do arranjo-estudo 1.

Na Figura 15, a melodia se encontra no Fá, que é a 13ª. Nesse caso, omitimos a 5ª do acorde.

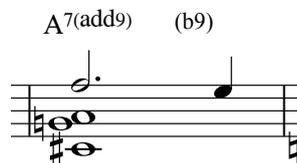


Figura 15. Compasso 14 do arranjo-estudo 1.

É importante apresentar aqui duas considerações: (1) É comum na performance do repertório da MPIB, o uso de tensão harmônicas. Isto é uma característica bastante presente na bossa nova, por exemplo. Muitas vezes algumas dessas notas são acrescentadas aos acordes mesmo quando não constam na cifra³⁹. Mas é essencial estar atento às particularidades de cada gênero. Há alguns casos, como em choros e sambas tradicionais, nos quais o uso da tríade (com exceção do acréscimo da sétima em acordes dominantes) é idiomático, por exemplo, devendo ser priorizado na performance. (2) Não é sempre que ocorre o registro das tensões harmônicas

³⁹ Nesses casos, a escolha dessas tensões a serem acrescentadas requer uma análise harmônica da função do acorde, da tonalidade do trecho e da nota em que a melodia se encontra. Existem diferentes possibilidades para cada contexto.

da melodia nas cifras das partituras. É muito comum encontrarmos partitura em que a melodia é uma dessas notas, mas essa tensão não consta na cifra⁴⁰.

A mesma orientação sobre substituição de notas pode ser aplicada quando a nota da melodia se encontra em uma nota da téttrade, mas ainda desejamos acrescentar uma tensão harmônica na harmonização da melodia.

Dessa forma é necessário também substituir alguma nota da téttrade básica pela nota que queremos adicionar. Nas Figura 16 e Figura 16 trazemos exemplos de possível utilização dessas notas em trechos do arranjo-estudo onde acontece a adição da b9ª e, em função disso, a fundamental é omitida.



Figura 16. Exemplo de utilização da tensão harmônica b9ª, arranjo-estudo 1. (c. 16)

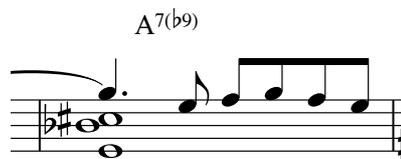


Figura 17. Exemplo de utilização de tensão harmônica no arranjo-estudo 1. (c. 28)

2.3.2 Harmonização baseada no uso da 3ª e 7ª

Lembramos aqui que, dentro da harmonia tonal, a 3ª e 7ª são comumente chamadas de notas guia (*guide tones*⁴¹) por serem importantes para o entendimento da "qualidade" e função do acorde. Dessa forma é possível reduzir a maioria dos acordes a três notas essenciais: a fundamental, a 3ª e a 7ª. (DELP, 1975; L. DAVIS, 1999).

Os estudos preliminares propostos (item 2.2.3), de se tocar a harmonia das músicas somente com a 3ª e 7ª dos acorde, ou com a fundamental, 3ª e 7ª, são muito importantes, pois agora trabalharemos com essas notas guia harmonizando uma melodia.

⁴⁰ Ainda não existe uma padronização universal ou regra com esse grau de detalhamento sobre a cifragem. Por isso o instrumentista desempenha uma importante função ao interpretar essas cifras, devendo estar atento à relação da melodia com a harmonia tendo em vista que nem sempre todas as informações harmônicas constam somente na cifra.

⁴¹ "Guide-tones are those chord tones which are responsible for creating a chords essential harmonic (vertical) quality or sonority." (CROOK, 1991).

Para essa etapa, aplicada nos arranjos-estudos de *O amor em paz*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes utilizamos a princípio a 3ª e a 7ª na mão esquerda, e a melodia na mão direita. Essa é uma prática muito comum entre vibrafonistas pois, além destas duas notas já representarem a "qualidade" e função dos acordes, a condução de vozes gerada pelo seu uso é suave, caminhando em grau conjunto ou cromático e, do ponto de vista ergonômico, o intervalo formado por elas (de 4ª ou 5ª) é muito confortável para a execução no instrumento.

Aqui trabalharemos em duas etapas. A primeira executando somente a melodia com mão direita e essas notas guia com a mão esquerda e a segunda já acrescentando outra nota aos acordes, além das notas guia e da melodia.

Melodia + terça e sétima

Na Figura 18, trazemos um trecho do arranjo-estudo 2, onde acontece a harmonização da melodia utilizando somente a 3ª e 7ª na mão esquerda. É interessante perceber o movimento suave das notas, quando a harmonia corresponde a uma cadência II – V – I. No encadeamento do primeiro (Bm7(b5)) para o segundo acorde (E7), isto é, da subdominante para a dominante, a 3ª (Ré) do primeiro acorde é a mesma nota que a 7ª do acorde seguinte, e a 7ª do primeiro acorde (Lá) está a um grau conjunto (1/2 tom) de distância da 3ª (Sol#) do acorde seguinte. Do segundo (E7) para o terceiro acorde (Amaj7), isto é, da dominante para a tônica, temos algo bastante semelhante: a 3ª (Sol#) se torna 7ª e a 7ª (Ré) está a um grau conjunto da 3ª (Dó#) do acorde de tônica. Ou seja, há um caminho melódico suave entre as notas, e que também facilita a execução no vibrafone, pois gera pouco movimento intervalar e trabalha com intervalos confortáveis (quartas e quintas) entre as baquetas da mesma mão.

The musical notation in Figure 18 shows three measures of music. Measure 13 is marked with a treble clef and a common time signature. It features a Bm7(b5) chord and a melodic line consisting of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4. Measure 14 features an E7(b13) chord and a melodic line: E4, F#4, G4, F#4, E4. Measure 15 features an Amaj7 chord and a melodic line: A4, B4, C#4, B4, A4. The notation includes various chord symbols above the staff and a final double bar line with repeat dots.

Figura 18. Compassos 13 a 15 do arranjo-estudo 2, da música *O amor em paz*.

O mesmo ocorre na Figura 19. A sequência de acordes é uma progressão II-V-I em que as notas guia dos acordes geram caminhos melódicos suaves semelhantes ao exemplo anterior.

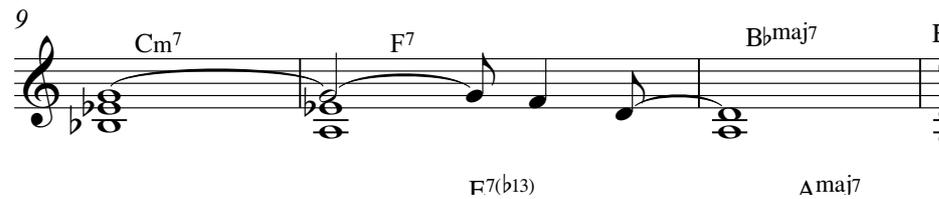


Figura 19. Compassos 9 a 11 do mesmo arranjo-estudo.

Na Figura 20 trazemos um trecho do mesmo arranjo-estudo que, em determinado momento (terceiro compasso do exemplo), a melodia já está na 3ª do acorde (Mi). Neste caso, ficamos apenas com uma nota na mão esquerda (a 7ª maior do acorde, isto é, a nota Si).



Figura 20. Compasso 1 a 4 do mesmo arranjo-estudo.

Há outras situações que também merecem especial atenção, por não ser possível utilizar essas duas notas para suprir a função de um acorde. É o caso dos acordes suspensos e acordes com sexta.

a) O acorde sus4:

"Derivado de um acorde maior (seja tríade ou téttrade). [...] é obtido substituindo-se a terça maior pela quarta justa em relação à fundamental. [...] Como téttrade, substitui o acorde dominante tradicional (ou seja, é formado por fundamental, quarta, quinta e sétima)." (ALMADA, 2009, p. 48).

Em um acorde sus4 deve-se, portanto, sempre omitir a 3ª dando lugar à 4ª do acorde. Ao harmonizar uma melodia baseando no uso das notas guia, 3ª e 7ª, o mesmo deve ocorrer, tornando a 4ª, uma nota guia em lugar da 3ª.

b) O acorde com sexta

"Formado por fundamental, terça, quinta e sexta, este acorde também sugere uma subversão ao princípio da superposição de terças (o último intervalo é uma segunda) [...] Neste caso, é a sétima da téttrade que dá lugar à sexta. A substituição pode ser feita em acordes maiores com sétima maior e menores com sétima, sempre pela sexta maior." (ALMADA, 2009, p. 49).

No exemplo da Figura 21, retirado do arranjo-estudo 2, encontramos dois acordes com 6ª, em que ocorreu substituição da 7ª por essa nota. A Harmonização do Cm6, por exemplo, passou a ser com o a 3ª e 6ª do acorde (Mib e Lá). O mesmo ocorre com o Bb6 no último compasso do exemplo, substituindo a 7ª pela 6ª do acorde. No caso do Cm6, esse acorde pode ser entendido como um substituto do F7, desempenhando uma função de dominante do Bbmaj7, sendo que as notas Mib e Lá são também notas guia do F7.



Figura 21. Compassos 25 a 28 do arranjo-estudo 2, exemplificando acordes com sexta.

A substituição da 7ª pela 6ª do acorde pode acontecer também por alguns outros motivos: (1) A busca por uma sonoridade mais suave (principalmente nos acordes maiores) pode justificar essa troca. (2) Para evitar um choque intervalar de entre a nota melódica de uma nota do acorde. Quando a melodia se encontra na fundamental de um acorde com sétima maior, o intervalo entre a nota da melodia e a sétima do acorde é um semitom ou uma nona menor. Nessa situação, é comum utilizar a 6ª no lugar da 7ª maior visando evitar esse intervalo no acorde maior com sétima maior, quando apresenta uma função de repouso. O intervalo entre a melodia e a nota que a harmoniza passa a ser portanto uma terça menor ou décima. (ALMADA, 2009, p. 49).

Melodia + 3ª e 7ª + outra nota

Até aqui, com a ferramenta anterior, a função harmônica e a melodia já estão asseguradas. Agora trazemos a proposta de adicionar mais uma nota na harmonização. Ou seja, teremos a melodia, 3ª, 7ª, e mais uma nota (à nossa escolha). A nota adicionada pode ser escolhida dependendo do contexto em que o acorde se insere, para dar determinado colorido ao acorde ou para favorecer um caminho melódico na progressão (isto é, com um sentido de *guide line*⁴²).

Para a adição de novas notas, inicialmente observamos a presença de alguma alteração na téttrade básica. Nos acordes com 5ª diminuta ou aumentada, por exemplo, essa é uma nota

⁴² Ideia que será trabalhada no próximo capítulo.

importante para ser acrescentada, caso ela já não seja a nota da melodia. O mesmo ocorre com acordes diminutos. As tensões harmônicas presentes na harmonia também são notas a serem acrescentadas, como 9^a, b9^a, #9^a, 13^a, b13^a, 11^a e #11^a.

Em progressões II-V-I, quando os acordes não tiverem alterações, como na 5^a, ou não for acordes diminutos, por exemplo, podemos pensar da seguinte forma para adicionar essa terceira nota que harmoniza: aos acordes de II (subdominante relativa) acrescentamos a 5^a; aos acordes de V (dominante) adiciona-se a 9^a (ou b9^a ou #9^a); ao acorde de I (tônica) adiciona-se a 5^a e/ou a 9^a. Mas lembramos que isso não é uma regra, pois depende também de qual é a nota da melodia, de qual região do instrumento a melodia está sendo tocada, se é possível usar uma abertura que permite o acréscimo dessas notas.

Para exemplificar essa etapa, usamos o arranjo-estudo 3, escrito com a mesma música do arranjo-estudo anterior. Na Figura 22 trazemos um trecho onde foi possível mantermos as notas guia na mão esquerda e a melodia na mão direita, adicionando uma outra nota com a baqueta 2.

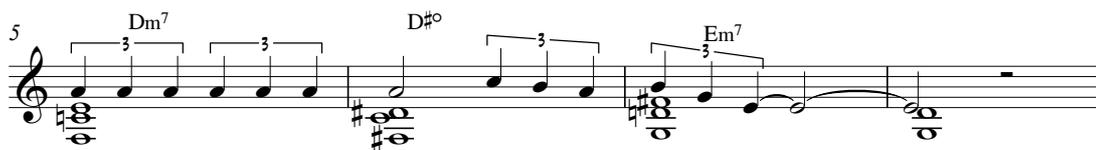


Figura 22. Compassos 5 a 8 do arranjo-estudo 2.

Mas muitas vezes acontece de a melodia se movimentar para baixo, chegando na oitava mais grave do instrumento. Isso impossibilita a separação das notas guia na mão esquerda com melodia e outra nota na mão direita, por não haver espaço para a adição dessa nova nota com a baqueta 2. Para isso, temos algumas possibilidades: (1) Tocar somente 2 ou 3 notas sendo pelo menos uma delas uma nota guia, preferencialmente a 3^a; (2) Tocar somente uma nota abaixo da melodia, sendo ela uma nota guia, preferencialmente a 3^a. (3) Tocar o acorde em posição fechada (como na primeira ferramenta apresentada no 2.3.1). (DELP, 1975).

Isso acontece no exemplo da Figura 23, onde, do quarto ao sexto compasso do trecho, optamos por usar os acordes em posição fechada.

Figura 23. Compassos 5 a 12 do arranjo-estudo 3 de *O Amor em Paz*.

Há momentos em que a própria melodia se encontra em uma das duas notas guia, como no terceiro compasso do exemplo da Figura 24. Nesse caso a melodia encontra-se na 3ª do acorde e em uma região grave. Por isso optamos por harmonizar usando duas notas, a 7ª e 5ª.

Figura 24. Primeiros compassos do arranjo-estudo 3.

Essa ferramenta de harmonização baseada no uso da 3ª e 7ª é importante de ser estudada para se criar um automatismo do uso dessas notas guia no momento de se harmonizar uma melodia. Como dito anteriormente, no contexto de músicas tonais, somente com essas duas notas do acorde, é possível ser percebida a qualidade e função do acorde; no vibrafone, estando as notas guia nas duas baquetas de uma mesma mão, o intervalo gerados por elas (quarta ou quinta) é confortável e a condução de vozes gerada pelo seu uso é bastante suave, com as vozes caminhando em grau conjunto, o que resulta em um gesto confortável para o vibrafonista, gerando também boas linhas melódicas no acompanhamento (que serão muito úteis nas discussões do próximo capítulo).

Questões ligadas à extensão do vibrafone

Como visto anteriormente, a extensão do vibrafone pode se tornar um fator que limita o uso de algumas ferramentas aqui apresentadas. Destacamos aqui duas possíveis soluções para este problema: a mudança da tonalidade e a alteração da oitava na qual a melodia é apresentada.

A mudança de tonalidade para a performance de uma música pode ser uma boa solução em algumas situações de performance ao vibrafone solo. Dependendo da extensão da melodia, se tocamos a música em uma outra tonalidade, pode se tornar possível explorar melhor a região mais grave do instrumento para harmonização, destacar mais a melodia em uma região médio-aguda e usar os acordes em posições abertas, possibilitando mais o uso de tensões harmônicas. Mas essa solução deve ser pensada caso a caso, dependendo das características melódicas e harmônicas de cada música. Há momentos em que a situação que estamos inseridos é de uma performance em grupo, ou até mesmo em um momento de vibrafone solo inserido dentro de um arranjo ou contexto maior, no qual não é possível a alteração da tonalidade da música. Por isso é importante pensarmos nas possibilidades de alteração de oitava da melodia, podendo tanto já iniciar a música em uma oitava mais aguda, quanto mudar a oitava em determinados trechos da música. É o que acontece nos arranjos-estudos 2 e 3, onde a melodia original desce para uma região bastante grave do instrumento. Em alguns destes casos optamos por mudar a oitava da melodia, como pode ser observado no trecho destacado na Figura 25.

Figura 25. Compassos 9 a 16 do arranjo-estudo 3.

Por fim, lembramos que essas ferramentas apresentadas aqui tem o intuito de capacitar o vibrafonista para que, na prática de *one-time arrangements* ou mesmo na criação de arranjos pré-estabelecidos, ele possua diferentes recursos a serem explorados. Apresentamos aqui diferentes situações que podem ocorrer ao se harmonizar uma melodia e possíveis soluções que funcionam e são bastante idiomáticas no vibrafone. A partir disso, essas ferramentas devem ser praticadas em diferentes músicas, o que gera situações particulares de cada melodia e harmonia, podendo o vibrafonista chegar também a outras diferentes soluções, baseadas nas mesmas ferramentas aqui apresentadas.

A partir do domínio de diferentes possibilidades de harmonizar uma melodia no instrumento, podem ser exploradas diferentes maneiras rítmicas de se tocar as notas escolhidas.

Ou seja, as notas dos acordes, apresentadas em bloco nos estudos, podem ser organizadas como arpejos, de duas em duas (uma mão e depois a outra) em diferentes ritmos, etc. Isto também demanda um importante estudo e, sobretudo, conhecimento das características dos gêneros que estão sendo tocados, de suas principais linhas rítmicas e possíveis levadas. No capítulo 4, focaremos em práticas e estudos de alguns desses elementos ao vibrafone. Antes disso, no próximo capítulo, abordaremos uma ferramenta a ser usada na performance, não baseada na harmonia em blocos, mas sim na introdução de frases melódicas e contrapontísticas de acompanhamento.

CAPÍTULO 3: UMA ABORDAGEM MELÓDICA E CONTRAPONTÍSTICA DO ACOMPANHAMENTO AO VIBRAFONE SOLO

Uma importante característica dos teclados de percussão é a de permitir a independência entre mão direita e mão esquerda em sua performance, o que traz a possibilidade de serem feitas duas linhas melódicas e contrapontísticas simultaneamente. Essa característica se aproxima mais das características do piano que às do violão, por exemplo. Evidentemente, quanto mais complexas são as linhas melódicas, mais difícil se torna essa execução ao instrumento. É comum no repertório para teclados de percussão essa independência ser explorada, mas muitas vezes ela exige um alto grau de preparação prévia, como por exemplo em performances das *Two-Part Inventions*, de Bach, que é muito estudada por percussionistas na marimba. Ao vibrafone, também é possível ser desenvolvida uma abordagem que trabalha essa independência no repertório de música popular, trazendo-a inclusive para a prática de *one-time arrangements*. Mas dependendo da complexidade das vozes, trechos com contrapontos tem que ser preparados e estudados previamente. Lembramos que, por conta do uso de no máximo duas baquetas em cada mão, não é possível, por exemplo, a realização de melodias muito rápidas executadas pela mesma mão. Desta forma, apesar da divisão entre as mãos permitir uma independência de vozes no vibrafone (mais semelhante ao piano, como dito anteriormente) é impossível se pensar nesta independência com a mesma complexidade que ela pode se dar no piano.

O presente capítulo trata, portanto, de uma abordagem melódica para a realização do acompanhamento de uma melodia principal ao vibrafone solo, levando em consideração as questões idiomáticas do instrumento. Portanto, as propostas aqui trabalhadas visam a preparação de ferramentas para se explorar essa abordagem melódica, sobretudo ferramentas possíveis de serem utilizadas na prática de *one-time arrangements*.

Uma gravação que se tornou um marco para a performance do vibrafone solo no repertório de música popular, é a performance de Gary Burton da música *Chega de Saudade* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) que está registrada no disco *Alone at Last* (1972).⁴³ Esta performance, bem como o disco em que ela foi lançada, representa um desenvolvimento da técnica de quatro baquetas no vibrafone fazendo uso de possibilidades nunca antes exploradas no instrumento. Uma importante característica presente na performance é justamente a forma

⁴³ A gravação pode ser encontrada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=i-yngWbMD5>. O disco foi gravado em 1971 registrando algumas faixas em uma performance ao vivo no Festival de Jazz de Montreux e outras faixas em estúdio, incluindo a música *Chega de Saudade*

como Burton trabalha a independência entre as duas mãos e a maneira como ele realiza o acompanhamento da melodia, isto é, utilizando um acompanhamento extremamente melódico e contrapontístico. Por isso, e pelo fato de que Burton foi citado como uma importante referência nas entrevistas que fizemos com vibrafonistas brasileiros, estamos utilizando esta gravação como uma referência para essa pesquisa. Iniciamos o capítulo com um estudo de caso da mesma que visa compreender e identificar elementos da performance de Burton que possam gerar possíveis ferramentas úteis à performance de músicas do repertório de MPIB ao vibrafone solo.

Vale a pena lembrar mais uma vez que executar duas linhas complexas e contrapontísticas no vibrafone é possível, mas muitas vezes exige um estudo muito grande, não sendo tão natural e facilmente aplicável em um *one-time arrangement*. Na própria performance de Burton, é possível perceber que algumas movimentações melódicas foram preparadas e estão cristalizadas em sua performance de *Chega de Saudade*. Evidentemente, o estudo preparatório faz parte de uma preparação de um *one-time arrangement* e, neste estudo, alguns elementos podem acabar sendo fixados, ou passarem a ser parte de uma bagagem de ideias que o performer carrega consigo, podendo utilizá-las ou não em uma determinada performance. Neste sentido, quando maior for a sua bagagem e quanto mais ferramentas ele dispor, mais liberdade terá o vibrafonista na sua performance.

3.1 Gary Burton e a performance da música *Chega de Saudade* ao vibrafone solo

Gary Burton é um dos vibrafonistas mais referenciados em termos de performance de vibrafone solo no jazz e a sua gravação de *Chega de Saudade* é um marco para a linguagem do vibrafone com quatro baquetas. Apresentaremos, a seguir, algumas considerações sobre sua formação musical e sua carreira, que julgamos importantes para contextualizar a escolha dessa gravação como referência de estudo para o presente trabalho. É importante destacar que uma transcrição da performance de Burton em *Chega de Saudade*, feita por Errow Rackipov (s.d), permitiu que muitos vibrafonistas pudessem executá-la, sendo eles estudantes de música popular ou não. Tal transcrição foi tão tocada por estudantes de teclados de percussão que já se tornou parte do repertório tradicional nos cursos de percussão em universidades e conservatórios de diversos países. Ao realizar uma simples busca no YouTube, por exemplo, encontramos muitos vídeos de recitais e apresentações com a performance dessa transcrição gravados em diferentes lugares.

Sobre a formação musical de Burton e o desenvolvimento da técnica *Burton grip*

A começar pela técnica de quatro baquetas que Burton desenvolveu (*Burton grip*) e é hoje amplamente usada por vibrafonistas de todo o mundo, sobretudo os que se dedicam ao jazz e música popular, ele levou a técnica desse instrumento a outro lugar até então nunca explorado.

Burton iniciou os estudos nos teclados de percussão com seis anos de idade e seu primeiro professor era marimbista. Sempre encorajado a tocar temas populares, praticar leituras de cifras e improvisar, iniciou cedo os estudos no jazz. Quando estava no colegial começou a tocar com quatro baquetas com a técnica tradicional, conhecida como *cross grip*, mas, com o intuito de tocar melodias com mais facilidade, utilizava muitas vezes somente duas baquetas. Como frequentemente tinha ideias de acordes com quatro notas enquanto tocava e improvisava com duas baquetas, Burton decidiu que precisaria usar quatro baquetas todo o tempo para conseguir tocar acordes durante seus improvisos. Por ter nascido em uma cidade pequena, onde havia poucos músicos para tocar, praticava frequentemente sozinho e sentia a necessidade de realizar uma performance mais completa, de maneira que soasse as linhas de baixo, harmonia e melodia. Foi então que começou a experimentar variações do *cross grip* e chegou na técnica que hoje é conhecida como *Burton grip*. Pela ausência de outros percussionistas próximos a ele, não havia com quem comparar seu estilo e técnica, bem como alguém que lhe alertasse que tocar o tempo inteiro com quatro baquetas era não usual e impraticável naquela época. Enquanto estava no último ano da escola, já tocava vibrafone e piano (instrumento que aprendeu de maneira autodidata, baseado em seu conhecimento do vibrafone) com músicos da sua cidade. Logo em seguida começou a tocar e gravar com músicos de jazz em cidades próximas, integrou o quarteto de Stan Getz, estudou na Berklee, recebeu premiações da revista *Down Beat*, gravou discos pela RCA Records, montou seu próprio grupo e, na década de 70, decidiu se dedicar ao seu trabalho de vibrafone solo. Foi então que gravou o disco solo *Alone at Last* (1971) e ganhou seu primeiro *Grammy Award*. Posteriormente se tornou professor da *Berklee School of Music*, em 1985 foi nomeado reitor do currículo na mesma escola e, em 1989, recebeu um doutorado honorário em música. Depois disso gravou discos e realizou turnês em diferentes formações, como em quarteto e em duos com os pianistas Chick Corea e Makoto Ozone. (BERKOWITZ, 2011)

Uma nova abordagem para o vibrafone com quatro baquetas

Ao observarmos a trajetória de Burton, percebemos porque essa performance, ainda que muito virtuosística, se mostra extremamente idiomática para o vibrafone com quatro baquetas. Além de desenvolver sua própria técnica, de maneira autodidata, desenvolvia também uma forma de tocar o vibrafone no contexto solo, suprimindo diferentes funções (melodia, harmonia, linhas de baixo e fluxo rítmico) e explorando ao máximo os recursos que o instrumento pode oferecer. Dessa forma, essa nova abordagem para o vibrafone com quatro baquetas se tornou uma importante referência e a partir dessa performance, registrada na década de 70, foram transmitidas informações acerca da técnica e linguagem do instrumento que ainda hoje são materiais para o estudo do vibrafone.

Para fins desta pesquisa, consideramos relevante a forma como é elaborado o acompanhamento da melodia, muito ativo e contrapontístico, tanto melódica quanto ritmicamente. Uma amostra disso é a maneira como são utilizadas as baquetas da mão esquerda com movimentações mais rápidas e frequentes do que o comum de serem utilizadas (principalmente a baqueta 4).

Na próxima seção identificaremos alguns elementos recorrentes nessa performance de Burton. A partir do entendimento destes elementos, sugerimos ferramentas de performance que podem ser estudadas e aplicadas em outras músicas. Por fim, apresentaremos uma proposta de estudo que visa ajudar o vibrafonista a incorporar estas ferramentas e outros elementos da performance de Bruton na sua preparação de *one-time arrangements*, como uma prática criativa em que todas as ferramentas apresentadas podem ser empregadas de maneira mais livre.

3.2 Ferramentas identificadas a partir da performance de Gary Burton

Através da análise da performance de Burton, identificamos três elementos recorrentes que são bastante úteis a essa pesquisa como ferramentas para a performance ao vibrafone solo: (1) mão esquerda acompanhando com duas notas do acorde simultâneas; (2) uso de *guide lines* na mão esquerda; (3) uso de linhas melódicas preenchendo espaços deixados pela melodia

O primeiro elemento se relaciona diretamente com as ferramentas apresentadas na seção 2.3.3 desse trabalho. O uso das notas guia (3^a e 7^a) na mão esquerda, trabalhado naquela seção, é muito explorado por Burton e, em geral a utilização de duas notas simultâneas na mão esquerda ocorre junto a uma movimentação rítmica mais articulada. Muitas vezes ele usa essas notas, articulando a mão esquerda de forma complementar ao ritmo da melodia e em outros momentos associa também a outras movimentações melódicas que serão trabalhadas no item

3.2.2. Vale destacar que este acompanhamento de Burton pela mão esquerda nem sempre é feito com a 3ª e 7ª dos acordes. Em diversos acordes ele opta em usar a tônica e outra nota na mão esquerda. Mas em momentos nos quais há uma progressão mais rápida de acordes e sequências de acordes com função de dominante, o uso da 3ª e 7ª é bastante recorrente. A Figura 26 mostra um exemplo deste procedimento em sua performance. As notas circulasdas em vermelho correspondem ao acompanhamento harmônico de duas notas executado pela mão esquerda.

The image displays a musical score for piano accompaniment, divided into two systems. The first system consists of three measures, with chords labeled above: GMaj7, Gmin6, F#m7, B13, and B7(#5). The second system consists of four measures, with chords labeled above: E9, A13sus4, F#m7, and B7(#5). In both systems, the left hand part features two-note chords in several measures, which are circled in red. Below the notes, there are rhythmic markings: a solid line for quarter notes, a dashed line for eighth notes, and an asterisk for sixteenth notes.

Figura 26. Compassos 29 a 32 da transcrição da performance de Burton da música Chega de Saudade.

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

Nas Figura 27 e Figura 28, trazemos outros trechos da transcrição que mostram a ocorrência de acompanhamento com duas notas na mão esquerda. É interessante notar como Burton emprega esta ideia com uma abordagem rítmica bastante peculiar. Percebemos que no momento em que ele usa esse recurso, trabalha com um ritmo independente da melodia, que é tocada pela mão direita. A mão esquerda muitas vezes completa os espaços deixados pela melodia gerando uma sequência de semicolcheias que ajuda a manter o fluxo rítmico da performance. Em outros momentos ela simplesmente apoia a melodia ou trabalha de maneira independente, mas sempre em torno de variações de semicolcheias.

Existem diversas possibilidades de se conectar dois acordes usando *guide lines*. Como vimos anteriormente, em progressões II – V – I, a 3ª e a 7ª de cada acorde formam boas *guide lines*. Outras notas dos acordes também podem gerar caminhos melódicos interessantes entre eles. Podemos utilizar estes caminhos para criar arranjos e contrapontos na nossa harmonização.

Na Figura 29 mostramos um trecho do Estudo 7, do livro *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling* (FRIEDMAN, 1973), que exemplifica o uso dessas linhas guia como uma ferramenta idiomática no vibrafone, presente em peças de um livro dedicado aos estudos técnicos no instrumento. Observamos que, como nesse exemplo, quando as notas do acompanhamento são longas, tocar a melodia em cima da ressonância das notas longas é algo simples no vibrafone, sendo possível usar o abafamento com a própria baqueta (*dampening*) para abafar notas da melodia que choquem com a harmonia ou com as outras notas da própria melodia. Os símbolos 'x' na pauta indicam o abafamento do tipo *dampening*, que é feito com a própria baqueta, ao tocar a nota seguinte da melodia. O símbolo abaixo das notas da pauta de baixo, indicam o uso do pedal para realizar o abafamento (similar ao símbolo para uso do pedal de piano) e as setas em vermelho indicam a troca de pedal sugerida por esse símbolo.

Figura 29. Trecho do Estudo 7, do livro *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling*.

Fonte: Livro *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling* (FRIEDMAN, 1973)

Trazemos na **Erro! Fonte de referência não encontrada.** e na Figura 31 exemplos da presença de *guide lines* na performance de Burton. No trecho da **Erro! Fonte de referência não encontrada.**, ele usa o baixo dos acordes (Ré no primeiro acorde, Dó no segundo e Si no terceiro acorde), seguido de movimentos em graus conjuntos que ligam a outras notas dos próximos acordes (Lá, Sol#, Sol e Lá). Já no trecho da Figura 31 ele também usa movimento

cromático para conectar o baixo dos dois primeiros acordes, movimento que encontramos várias vezes em sua performance (cromatismo para conectar notas de dois acordes).

The image shows a musical score for the first four measures of a transcription. The top system is in 19/2 time and features a chromatic bass line connecting Dm, Dm7/C, E7/B, and E7(b9)/B. The bottom system shows the A7(b9) chord and its bass line.

Figura 30. Primeiros compassos da transcrição

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

The image shows a musical score for measures 9 to 11 of the transcription. The top system continues the chromatic bass line through Dm, Dm7/C, and E7/B. The bottom system shows the A7(b9) chord and its bass line.

Figura 31. Compassos 9 a 11 da transcrição da mesma transcrição.

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

Guide lines podem ser encontradas nas mais diversas progressões harmônicas de músicas de caráter tonal. Assim uma boa ideia de estudo para o vibrafonista é identificar em seu repertório, *guide lines* que possam ser empregadas como bons acompanhamentos. Um primeiro exemplo que podemos citar está na Figura 32, com um trecho inicial da melodia da música *Caminhos Cruzados*, de Tom Jobim e Newton Mendonça. Contida na progressão dos quatro primeiros acordes está uma uma linha cromática descendente (Sol# - Sol - Fa# - Fa),

que passa pela 7^a dos dois primeiros acordes e depois pela 3^a dos dois próximos. Esta linha funciona como um ótimo acompanhamento para a melodia.



Figura 32. Primeiros compassos da música *Caminhos Cruzados* com o uso de uma *guide line*.

Outro exemplo de como podem ser criadas boas *guide lines* é quando há inversões no baixo dos acordes; essas inversões geralmente indicam linhas melódicas que podem ser usadas para um acompanhamento ao vibrafone. Na música popular brasileira, essas inversões são muito comuns nas "baixarias" presente nos choros e sambas e, tradicionalmente, são realizadas pelo violão de sete cordas. O exemplo da Figura 33 é um trecho do arranjo escrito⁴⁴ do choro *Ainda me recordo* de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Como podemos observar, nesse exemplo, o baixo dos acordes forma uma *guide line*, que pode ser reproduzida na mão esquerda, ao mesmo tempo que tocamos a melodia com a mão direita.

Figura 33. Uso de *guide lines* em trecho do choro *Ainda me Recordo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Na Figura 34 temos outro exemplo que segue o baixo dos acordes, usando também outras notas para a formação de uma *guide line* usada no arranjo de *O mundo é um moinho*, de Cartola, que foi elaborado ao longo da pesquisa.

⁴⁴ Esse arranjo para vibrafone solo foi escrito durante a pesquisa e está disponível no Apêndice do presente trabalho.

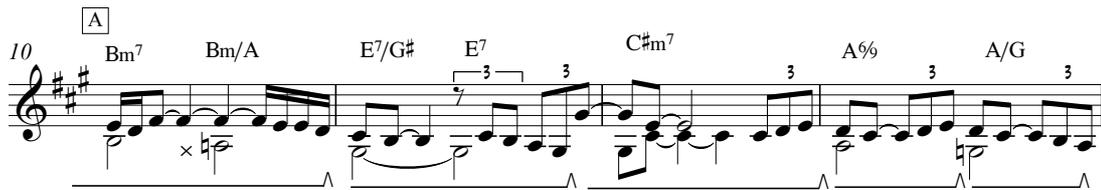


Figura 34. Uso de *guide lines* em trecho da música *O mundo é um moinho*, de Cartola.

Outras possibilidades de *guide lines* podem aparecer em tensões harmônicas ou alterações dos acordes. Trazemos na Figura 35, um trecho da música *Wave*, de Tom Jobim, onde, no terceiro e quarto compassos do exemplo, acontece uma linha entre a 13^a do acorde F#7, que depois passa para b13, 9^a do B7 e b9 do mesmo acorde (Ré# - Ré - Dó# - Dó).



Figura 35. Trecho da música *Wave*, de Tom Jobim.

Em resumo, para o uso desta ferramenta em *one-time arrangements*, sugerimos que o vibrafonista identifique no seu estudo diversas possibilidades de *guide lines* nas progressões harmônicas do seu repertório e as experimente junto a melodia da música. Com isto ele vai enriquecer sua bagagem de ideias que podem ser usadas nas suas performances.

3.2.2 Uso de linhas melódicas preenchendo espaços rítmicos deixados pela melodia

Uma característica bastante marcante na performance de Burton é a maneira que ele preenche os espaços rítmicos deixados pela melodia. Isto fica evidente durante toda sua performance. Em inúmeros momentos em que na melodia consta uma nota longa, ele inclui um acompanhamento preenchendo ritmicamente o espaço deixado pela melodia e gerando uma alternância de movimentações rítmicas entre melodia e acompanhamento. A própria ideia de *guide line* pode ser usada no preenchimento, mas o que entendemos como elemento que diferencia a ferramenta apresentada aqui das *guide lines* é a movimentação rítmica mais rápida e que permite também o uso de arpejos, escalas e diferentes construções melódicas. Apresentamos na Figura 36, o compasso 5 da transcrição da performance de Burton, onde destacamos em vermelho um exemplo de movimento melódico ascendente em arpejo no acorde

Bm7(b5), preenchendo um espaço da melodia (que está em uma semínima) e conecta ao acorde seguinte em um movimento cromático (Sol para o Sol# do E7).

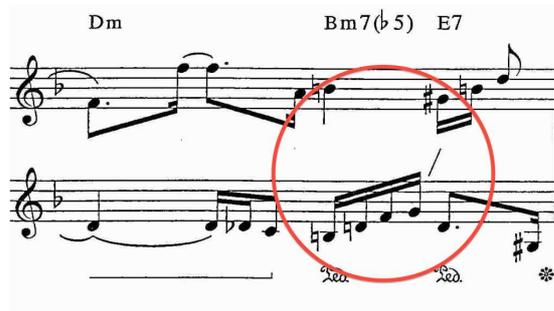


Figura 36. Uso de frase melódica preenchendo espaço da melodia. (c. 5)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

Uma observação mais geral a respeito do uso desse tipo de acompanhamento no vibrafone é sobre a movimentação rítmica dessas linhas melódicas. Quando a melodia é mais rápida, o acompanhamento melódico é, em geral, mais lento (ou seja, com mais notas longas); em momentos que a melodia deixa mais espaço (ou seja, possui pausas ou notas longas), é possível se preencher com caminhos melódicos mais rápidos. Estes preenchimentos funcionam, em geral, como linhas melódicas de caráter contrapontístico. Mas podem, em alguns casos, ser entendidos como ornamentos ou preparação da melodia principal, como no trecho da Figura 37, onde circulamos de vermelho o movimento ascendente que prepara a nota da melodia, indicada com a seta.



Figura 37. Compasso 7 da transcrição.

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

A seguir destacamos outros trechos onde ocorrem frases melódicas de preenchimento, tirados da mesma transcrição. Na Figura 38 temos outro exemplo de preenchimento de um espaço da melodia com uma frase melódica em movimento ascendente usando as notas do

arpejo (inclusive a nona bemol), seguida de uma aproximação cromática para a nota Lá (fundamental do acorde).



Figura 38. Uso de frase melódica preenchendo espaço rítmico da melodia. (c. 8)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

Na Figura 39 acontece um movimento descendente, também com notas do arpejo e passagens escalares preenchendo um espaço rítmico da melodia.

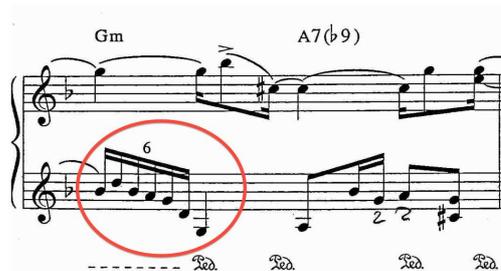


Figura 39. Uso de frase melódica preenchendo espaço rítmico da melodia (c. 13)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

Na Figura 40 trazemos um exemplo do uso de frases melódicas com uso de arpejo e passagem escalar que preenchem um espaço da melodia, no arranjo-estudo 5, da música *Água de Beber*, de Tom Jobim. As semicolcheias marcadas em vermelho preparam a melodia que está indicada com uma seta.

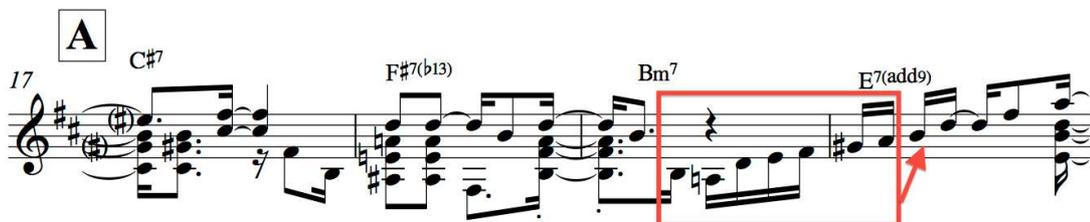


Figura 40. Compassos 17 a 20 do arranjo-estudo 5.

Na Figura 41 mostramos um trecho do arranjo de *O mundo é um moinho*, elaborado ao longo da pesquisa, onde usamos o mesmo recurso, preenchendo espaços da melodia com notas do acorde e passagens escalares.

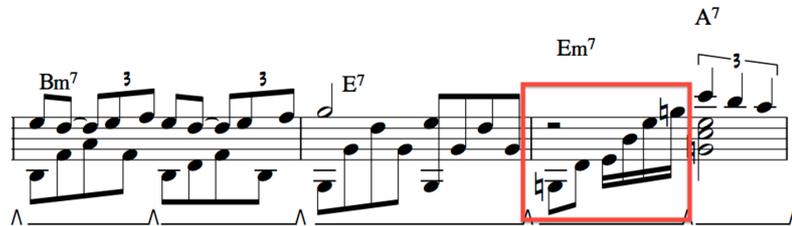


Figura 41. Trecho do arranjo de *O mundo é um moinho*.

Já na Figura 42, trazemos um exemplo tirado do arranjo para vibrafone solo do choro *Ainda me recordo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Este arranjo foi escrito ao longo da pesquisa, com o objetivo de testar possibilidades do uso de contrapontos na performance de vibrafone solo. Para isto, o arranjo partiu da combinação da melodia da obra com um contraponto de autoria dos próprios compositores. No choro é muito comum termos contrapontos e/ou linhas de baixo, já criados pelo compositor, além de outros que acabam se tornando intrínsecos à composição a partir da própria prática de performance. Às vezes não é possível reproduzir ambas as linhas no vibrafone em função da movimentação rítmica ser muito rápida em ambas as vozes, até porque geralmente são tocadas por dois instrumentos. Em outros casos, porém, esses contrapontos acontecem sobre espaços da melodia (ou sobre trechos melódicos mais simples), tornando sua execução possível no vibrafone. É o que acontece em *Ainda me Recordo*. Diversos contrapontos acontecem em espaços rítmicos da melodia, o que favorece a sua execução. Logo no segundo compasso, a melodia principal deixa uma pausa, que é preenchida pelo contraponto.



Figura 42. Primeiros compassos do arranjo de *Ainda me Recordo*.

Ao analisarmos a performance de Gary Burton, percebemos uma abordagem que é recorrente em suas frases melódicas: a combinação de arpejos com passagens escalares em

fragmentos melódicos típicos da improvisação jazzística. Esses padrões que passam pelas notas do acorde intercaladas por graus da escala gerada por esse acorde são comuns em estudos de improvisação. Isso demonstra como o uso dessa ferramenta depende também da habilidade do performer enquanto improvisador. Portanto, é recomendado também o estudo de improvisação que siga a linguagem de cada gênero, para que, ao preparar esse tipo de ferramenta no instrumento, a abordagem melódica seja coerente com o contexto musical inserido. A partir desse estudo sobre a harmonia da música, podem ser descobertos caminhos melódicos que funcionam melhor para preparar determinado trecho da melodia, por exemplo, ou preencher espaços da melodia de diferentes formas. Assim como para o uso das *guide lines*, para o uso desta ferramenta em *one-time arrangements*, é importante que o vibrafonista encontre esses caminhos do acompanhamento em seu repertório e os experimente junto à melodia, enriquecendo, mais uma vez, sua bagagem de ideias para serem usadas nas suas performances.

3.3 Proposta de estudo baseada na abordagem de Burton para o vibrafone com quatro baquetas

Trazemos agora uma proposta de estudo que tem o objetivo de trabalhar a independência entre a mão esquerda e direita, bem como essa abordagem melódica do acompanhamento da melodia ao vibrafone, incluindo as ferramentas citadas anteriormente. A criação desta proposta tem como referência um vídeo⁴⁵ no qual o vibrafonista Ed Saindon⁴⁶ demonstra alguns passos e técnicas de estudo direcionadas à performance da música *Chega de Saudade* aprendidos por ele quando era aluno de Burton. O vídeo apresenta uma maneira gradual de se estudar o arranjo criado por Gary Burton, trabalhando as duas mãos separadamente e com foco nas principais abordagens melódicas e rítmicas propostas por Burton. Acreditamos que esta proposta possa ser muito útil ao estudo de outras músicas, sobretudo porque essa abordagem contrapontística impões diversos desafios técnicos ao vibrafonista, que a proposta apresentada por Saindon ajuda a resolver.

No vídeo de Saindon, são exemplificados alguns passos, dos quais destacamos e ilustramos aqui os três mais relevantes para a presente pesquisa: (1) Mão direita (MD) tocando a melodia; (2) Mão esquerda (ME) tocando acompanhamento e (3) As duas mãos tocando juntas.

⁴⁵ Link para acesso ao vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=X58kAKH0kXk>

⁴⁶ Ed Saindon é atual professor da Berklee e foi aluno de Burton entre 1972 e 1976 na mesma escola.

1- Mão direita tocando a melodia

A proposta é trabalhar tocando somente a melodia com a mão direita, adicionando pequenos embelezamentos⁴⁷ sempre que possível. Os embelezamentos podem ser entendidos como ornamentos nas notas da melodia ou preenchimentos de espaços rítmicos da melodia. São exemplos do que pode ser utilizado:

- notas dos acordes e arpejos;
- passagens escalares;
- inflexões melódicas⁴⁸;
- *double stop* abaixo da melodia.

Double stop é um termo comumente usado em cordas orquestrais (violino, cello, etc) e também na guitarra, que significa tocar duas notas simultaneamente. Nesse caso, uma das notas é a nota da melodia e a outra é uma nota que a harmoniza, movimentando-se paralelamente à melodia, geralmente em intervalo de 3^a, 4^a, 5^a ou 6^a abaixo da melodia.

As figuras a seguir apresentam trechos tirados da transcrição da performance de Burton, para exemplificar o uso de embelezamento, ornamentos e preenchimento da melodia, como apresentadas anteriormente. Todos os exemplos serão destacados em vermelho nas figuras, indicando a movimentação que está sendo observada.

A Figura 43 apresenta os dois primeiros compassos da transcrição. No primeiro compasso do exemplo, observamos uma inflexão melódica para a nota fá da melodia. No segundo compasso, foi acrescentada uma nota do acorde (si) antecedendo a nota mi da melodia.

The image shows a musical score for 'Chega de Saudade' in 2/4 time, with a tempo of 132. The score is written for guitar. The first measure starts with a Dm chord and a melodic line. A red circle highlights a melodic inflection (a grace note) leading to the note F. The second measure starts with a Dm7/C chord and a melodic line. A red circle highlights a chord note (Si) preceding the note Mi. The bass line is indicated by 'Red' and 'x' marks.

Figura 43. Exemplo de embelezamento da melodia na transcrição de Chega de Saudade. (c.1 e 2)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

⁴⁷ Termo traduzido do inglês: *embellishments*; usado por Ed Saindon no vídeo em questão.

⁴⁸ "Também conhecida como *nota estranha ao acorde* e *nota de aproximação*, a *inflexão* presente numa determinada linha melódica desempenha um papel meramente *transitório*, de passagem, isto é, ela *não* interfere na característica harmônica do trecho." (ALMADA, 2012, p. 89)

Nas figuras Figura 44 e Figura 45 observamos o uso de *double stop* abaixo da melodia, em sua maioria em intervalos de 3ª.

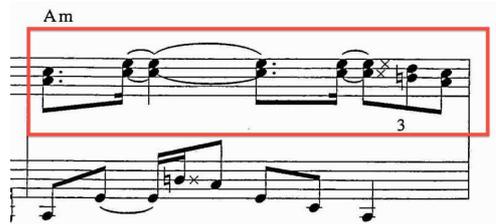


Figura 44. Uso de *double stop* abaixo da melodia. (c. 6)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

Figura 45. Uso de *double stop* abaixo da melodia. (c. 13 e 14)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

Na Figura 46, observamos um cromatismo acrescentado à melodia, como recurso de embelezamento.

Figura 46. Exemplo de embelezamento da melodia na transcrição de Chega de Saudade (c. 17)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

Na Figura 47 vemos o uso de uma nota do acorde (fá#) acrescentada, preenchendo espaço da melodia, seguido do uso inflexões melódicas exemplificando embelezamentos da melodia.

Figura 47. Exemplo de embelezamento da melodia. (c. 25 e 26)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

Na Figura 48 exemplificamos o preenchimento de espaços rítmicos da melodia. Nesse exemplo, a melodia original aconteceria em notas longas (duas mínimas) e nessa performance foram utilizadas frases melódicas em semicolcheias e sextinas, preenchendo os dois tempos das notas melódicas (que são as notas destacadas em azul).

Figura 48. Preenchimento de espaço da melodia. (c.20)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

2- Mão esquerda acompanhando

Para uma performance com essa abordagem ao vibrafone, uma mão esquerda ativa é muito importante. Ao observarmos a performance de Burton e acompanharmos a transcrição da mesma, uma das características que mais se destaca é a forma como ele articula a mão esquerda, de forma extremamente ativa rítmica e melodicamente. Portanto essa etapa do estudo traz a proposta de trabalhar apenas com a mão esquerda, tentando manter o fluxo rítmico e fazendo soar a harmonia. Os mesmos recursos apresentados na etapa anterior, bem como nas primeiras ferramentas trabalhadas no presente capítulo podem ser usados aqui também: notas dos acordes e arpejos, passagens escalares, inflexões melódicas e *double stop*.

Saidon também destaca em seu vídeo a importância de conectar um acorde a outro com um movimento gradual. E isso também deve ser assimilado nesse estudo da mão esquerda fazendo o acompanhamento isolado.

A seguir trazemos exemplos retirados da transcrição com trechos em que observamos a ocorrência das movimentações sugeridas nessa etapa para o acompanhamento da melodia. Na Figura 49 temos uma amostra do uso de arpejo no acompanhamento, com uma movimentação rítmica que preenche o espaço de uma nota longa da melodia.



Figura 49. Uso de arpejo no acompanhamento. (c. 6)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

A Figura 50 traz um exemplo do uso de *double stop* no acompanhamento com a mão esquerda.

The image shows a musical score for a piece in D major. The top staff contains a melodic line. The bottom staff shows a rhythmic pattern of eighth notes, with a section circled in red. This section is labeled 'double stop' and consists of two notes played together. The score includes several chords: F#7, Bm7, Bbm7, Am7, and D7. A '*' and 'Red.' are written below the bottom staff, likely indicating a recording or editing mark.

Figura 50. Uso de *double stop* no acompanhamento. (c.28)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

3- Mão esquerda e direita juntas:

A terceira etapa do estudo trata-se do momento de juntar as duas mãos, após ser realizado um intenso estudo de cada mão e sua respectiva função separadas. A proposta aqui é praticar uma versão mais lenta com a mão direita tocando a melodia e a mão esquerda realizando o acompanhamento juntas.

Por se tratar de uma prática que exige uma independência maior entre mão direita e mão esquerda (MD e ME), propomos uma divisão desse estudo em duas etapas graduais:

1. MD: Melodia mais reta, sem nenhum enfeite. ME: acompanhamento preenchendo os espaços da melodia, usando apenas notas dos acordes.

2. MD: Melodia acrescentando embelezamentos. ME: acompanhamento podendo usar outras movimentações além das notas dos acordes, como passagens escalares, inflexões melódicas e *double stop*.

Outras duas ideias importantes nessa etapa são: (1) há momentos onde ambas as mãos trabalham juntas para executar trechos da melodia ou preencher espaços rítmicos com escalas ou arpejos. (2) tentar manter o fluxo das semicolcheias⁴⁹, preenchendo os espaços de semicolcheias da melodia com o acompanhamento da mão esquerda sempre que possível.

Trazemos na Figura 51 e Figura 52 exemplos retirados da transcrição onde ambas as mãos trabalham juntas para realizar escalas e arpejos que preenchem espaços da melodia.⁵⁰

Figura 51. Duas mãos trabalhando juntas para preencher espaços da melodia (c. 5)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

⁴⁹ Nesse caso, usamos semicolcheias pois é a figura da subdivisão predominante na música que estamos trabalhando. Mas em outros casos, onde a subdivisão for diferente, a ideia é manter o fluxo da subdivisão característica da música tocada.

⁵⁰ Que pode também ser associado à ferramenta trabalhada no item 3.2.2.

Figure 52 shows a musical score with two staves. The top staff is labeled $BbMaj7$. The bottom staff has the word "Tea" written under it. A red circle highlights a specific rhythmic pattern in the bottom staff.

Figura 52. Duas mãos trabalhando juntas para preencher espaços da melodia (c. 7)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

As Figura 53 e Figura 54 apresentam exemplos onde a ME realiza um acompanhamento que completa os espaços de semicolcheias da melodia, que é realizada pela MD. É interessante observar que dessa maneira, ao preencher todas as semicolcheias dos tempos, são geradas linhas com rítmicas complementares entre as duas mãos, algo que contribui para manter o fluxo rítmico da música.

Figure 53 shows a musical score with two staves. The top staff has chords Gm , $A7(b9)$, Dm , and $Dm7/C$. The bottom staff has the word "Tea" written under it. A red box highlights a section of the bottom staff.

Figura 53. ME realizando acompanhamento que preenche os espaços de semicolcheias da melodia.
(c. 14)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

Figure 54 shows a musical score with two staves. The top staff has chords $GMaj7$, $Gmin6$, $F\#m7$, $B13$, and $B7(\#5)$. The bottom staff has the word "Tea" written under it. Red boxes highlight sections of the bottom staff.

Figura 54. ME realizando acompanhamento que preenche os espaços de semicolcheias da melodia
(c. 29 e 30)

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

Esse estudo apresentado serve como uma maneira de absorver as diferentes ferramentas propostas neste trabalho, sobretudo aquelas que geram a necessidade de uma maior independência entre as mãos esquerda e direita. Relembramos a importância de praticá-lo com várias músicas e também em andamentos diferentes, o que proporciona a abertura de outras possibilidades técnicas. A prática de várias possibilidades diferentes de arranjo para a mesma música é também uma ótima forma de preparação para a performance de *one-time arrangements*. Com isso, acreditamos que possa ser criada uma boa fundamentação para o emprego dessas ideias de uma maneira mais livre em uma prática criativa de performance.

Lembramos, por fim, a importância do estudo que englobe também outros elementos de linguagem dos gêneros da música popular brasileira para a prática de um repertório de MPIB. O capítulo seguinte propõe algumas maneiras de se realizar estudos que agregam as ideias rítmicas e de levadas da bossa nova, em diferentes abordagens ao vibrafone solo.

CAPÍTULO 4: ABORDAGENS RÍTMICAS PARA O ACOMPANHAMENTO

O presente capítulo é dedicado à investigação sobre possíveis maneiras de se incorporar a linguagem rítmica característica de gêneros da MPIB, às ferramentas de harmonização apresentadas anteriormente. Os exemplos a serem apresentados serão baseados em padrões rítmicos relacionados à bossa nova, por razões já salientadas anteriormente e pelo fato da maior parte dos estudos utilizados durante as outras etapas da pesquisa terem sido em músicas deste repertório.

Tendo em vista a carência de materiais que orientem o estudo do vibrafone no contexto da música popular brasileira, recorreremos a materiais dedicados a outros instrumentos harmônicos (violão, guitarra e piano), que já possuem uma linguagem consolidada na MPB e materiais com uma metodologia clara para o estudo dessa prática musical. Como descrito no início deste trabalho, essa foi também uma experiência destacada pelos vibrafonistas entrevistados, ao sugerirem referências de outros instrumentos para o estudo do vibrafone.

Ao longo da pesquisa, identificamos que é possível realizar o acompanhamento de uma melodia no vibrafone solo seguindo três abordagens principais: a primeira possui uma estruturação mais vertical, onde o acompanhamento utiliza os acordes tocados em blocos, apoiando ritmicamente em notas da melodia; a segunda tem uma construção mais horizontal, em que o acompanhamento se desenvolve de maneira melódica e contrapontística; a terceira é caracterizada pelo uso ritmicamente independente da mão direita (melodia) em relação à mão esquerda (acompanhamento), que possibilita tanto o suporte e/ou complemento da melodia, quanto a execução de ostinatos no acompanhamento. Mas independentemente dessas três abordagens distintas ao instrumento, um elemento que é sempre fundamental quando se trata do estudo de ritmo na música popular são as características rítmicas do gênero musical tocado.

Células rítmicas identificáveis, manutenção do fluxo rítmico, acentuações e articulações da melodia, padrões rítmicos típicos, ritmos guia (baseados nos padrões do gênero), ritmos baseados na estrutura dos temas, são todos elementos essenciais no estudo de qualquer gênero da música popular. Desta forma, para estabelecermos uma proposta de abordagem rítmica voltada para o vibrafone, levaremos estes aspectos em consideração.

4.1 Considerações sobre estudos rítmicos em música popular brasileira

"Conhecer a *clave* correta (tipo e lado) e marcar o ritmo determinado por ela é um recurso que facilita a interpretação das músicas cubanas. Por esse motivo esse recurso se constitui numa valiosa dica na performance de tais músicas. Afirmamos também que para tocarmos o jazz estadunidense bater o pé ou estalar os dedos marcando os tempos 2 e 4 do compasso também pode auxiliar

na qualidade da interpretação, na medida em que facilita o suingue. O que propomos aqui é usarmos o mesmo recurso para alguns ritmos brasileiros. (CARVALHO, 2011, p. 135)

Alguns autores e pesquisadores brasileiros, como Tânia Mara Cançado (1999), Tiago de Oliveira Pinto (2000), Carlos Sandroni (2001) e José Alexandre Leme Lopes Carvalho, têm desenvolvido pesquisas importantes em torno desse elemento fundamental para o estudo de gêneros da música popular. Denominado por *clave* por uns, ou *time line*, linhas guia, ou ritmos guia por outros, apesar dos nomes e regiões de uso serem diferentes, o objeto nominado é o mesmo. Para o presente trabalho ficamos com o termo *ritmo guia*, usado por Tiago Pinto e Alexandre Carvalho.

[...] marcação regular e assimétrica, via de regra de origem africana, que, sobreposta a uma base formada por pulsos regulares e simétricos, cria uma situação de tensão-relaxamento ou o contrário, na qual a marcação rítmica é favorecida e o estilo fixado. Esta marcação pode ser efetivamente tocada por um instrumento ou não. (CARVALHO, 2011, p. 106)

Os ritmos guia podem se manifestar nas músicas de duas maneiras: (1) sonoramente ou (2) conceitualmente. Na primeira maneira, o padrão do ritmo guia é executado integralmente por algum instrumento, estando presente na instrumentação. Ou seja, o ritmo guia encontra-se materializado. No segundo caso, o padrão do ritmo guia não é executado de maneira completa ou constante pelos instrumentos, mas está presente na estruturação dos temas e na performance dos músicos na forma de guia, orientando as frases do discurso musical. (CARVALHO, 2010)

Portanto, a partir do ritmo guia de uma música, de uma levada de violão ou piano, bateria ou naipe de percussão, percebemos ser possível absorver a essência do ritmo para adaptá-lo a outro instrumento que não seja tradicional da prática musical e cultural originária, como é o caso do vibrafone na música popular brasileira.

Variações rítmicas da melodia

Nas práticas de performance apresentadas no presente trabalho, uma importante característica que deve ser lembrada a respeito da música popular brasileira é a ocorrência frequente de variações das melodias. Se compararmos diferentes gravações da mesma música, por exemplo, vamos observar que o ritmo da melodia em geral apresenta diferenças. Portanto é sempre muito importante ouvir diferentes registros da música, tocar a melodia junto com essas gravações e identificar as possíveis variações que aquela melodia permite ou até mesmo sugere. Muitas vezes o acompanhamento também muda em função da rítmica da melodia. A Figura 55 mostra uma sequência de variações possíveis de uma mesma melodia com suas possíveis

transformações rítmicas chegando a um resultado com mais síncopes, o que é muito característico da bossa nova, choro e samba, por exemplo.

Figura rítmica:

Exemplo melódico:

a)

b)

d)

e)

f)

Figura 55. Transformação de uma figura rítmica em outra mais sincopada.

Fonte: (COLLURA, 2013)

4.2 Três abordagens para uso do ritmo no acompanhamento ao vibrafone solo

4.2.1 Acordes em bloco em notas de apoio

A primeira abordagem que destacamos, articula o ritmo harmônico do acompanhamento tocando os acordes em bloco, junto com notas da melodia que chamamos de nota de apoio (DELP, 1975, ADOLFO, 2013). Para isso, é interessante manter sempre a melodia na voz mais aguda dos acordes, montando o acorde abaixo da nota melódica. O ritmo da melodia que orientará a ocorrência rítmica do acompanhamento. Entendemos que essa abordagem trabalha com uma construção vertical do acompanhamento, pela realização dos acordes em blocos, sem utilização de arpejos nem contrapontos.

"Ritmo harmônico significa o ritmo que você usará com os acordes, que podem ou não ser o mesmo que o ritmo melódico. Os vibrafonistas raramente harmonizam todas as notas de melodia, a menos que as notas sejam de longa duração (semibreve, mínima, etc). Em vez disso, o acorde geralmente é tocado com a primeira nota de melodia que ocorre na duração do acorde e possivelmente com outra nota enfatizada durante a duração do acorde. Notas

ênfatisadas são aquelas que são mais longas que as notas ao redor, ou aquelas que são acentuadas."⁵¹ (DELP, 1975, p. 41)

Consideramos notas de apoio: a primeira nota da melodia que ocorre dentro de um acorde; notas antecipadas através de síncopes; notas ênfatisadas, que são aquelas que possuem uma acentuação inerente a sua posição na rítmica e altura da melodia.

Na Figura 56 apresentamos quatro compassos do arranjo-estudo 4, da música *Influência do Jazz*, de Carlos Lyra, onde trabalhamos com uma sugestão de acompanhamento harmônico seguindo essa abordagem.



Figura 56. Primeiros compassos do arranjo-estudo de *Influência do Jazz*.

Nesse trecho, a melodia possui uma nota no primeiro tempo dos compassos 1 e 4, ocorrendo sempre junto com o acorde, essas são consideradas notas de apoio. No compasso 2 temos exemplo de nota de apoio que antecipa o acorde seguinte, assim como acontece no último tempo do primeiro e quarto compassos do exemplo.

Há momentos em que a própria melodia forma um arpejo do acorde, como no quarto compasso do exemplo da Figura 56. Nesse caso, como a melodia já é um arpejo do acorde, não há necessidade de complementar o acorde com outras notas em bloco, mas o acorde completo também pode ser tocado em algum momento, como junto da primeira nota do arpejo. Nesse caso, como a melodia se encontra num registro médio-agudo, optamos por tocar o acorde completo em um registro mais grave.

Muitas vezes a melodia também possui uma movimentação rítmica maior e em uma mesma nota, como no primeiro compasso do exemplo da Figura 57. Nesse caso, não há necessidade de repetir o acorde em bloco, por exemplo.

⁵¹ Tradução livre da autora. Texto original: "*Harmonic rhythm means the rhythm you will use with the chords which may or may not be the same as the melodic rhythm. Vibists rarely harmonize every melody note unless the notes are of long duration (half notes, whole, etc). Instead, the chord is usually played with the first melody note that occurs on the chord's duration and possibly with any other emphasized note during the chord's duration. Emphasized notes are those which are longer in duration than the surrounding notes, or those which are accented.*"

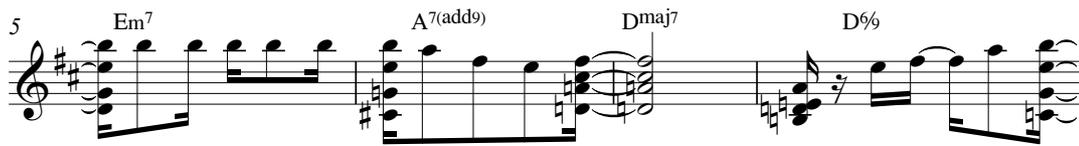


Figura 57. Compassos 5 a 8 do arranjo-estudo de Influência do Jazz.

Quando a melodia possui um ritmo acéfalo, ou uma pausa mais longa no momento da mudança de acorde, como no quarto compasso da Figura 57. Podemos tocar o acorde em bloco na cabeça do compasso ou do tempo, ou tocar o acorde junto com a primeira nota da melodia. Nesse exemplo, optamos por tocar o acorde antes da melodia.

Para o estudo dessa abordagem, sugerimos que pratique as ferramentas de harmonização trabalhadas no Capítulo 2, agora utilizando um ritmo harmônico que acompanha a melodia nas notas de apoio. Com a prática, a percepção dessas notas de apoio acontecerá de maneira mais natural.

4.2.2 Acompanhamento melódico e contrapontístico

Na performance de Gary Burton em *Chega de Saudade* são diversos os trechos onde ele utiliza um acompanhamento melódico e contrapontístico, preenchendo os espaços deixados entre as notas da melodia. Como vimos no Capítulo 3, estas movimentações rítmicas ajudam a manter a articulação constante de semicolcheias que garante um fluxo rítmico a sua performance. Em muitos dos gêneros da música popular brasileira a base rítmica se constrói toda baseada na estrutura de semicolcheias. No samba, por exemplo, as semicolcheias são tocadas pelo ganzá, no choro pelo pandeiro, na bossa pelos pratos ou pela caixa com escovinha (em ambos os casos ‘representando’ o ganzá). Portanto, a segunda abordagem de acompanhamento que trazemos é baseada na performance de Burton, que foi trabalhada com mais detalhamento no Capítulo 3.

Na Figura 58 trazemos um trecho da performance de Burton onde podemos perceber a realização de um acompanhamento que exemplifica essa abordagem, onde a rítmica da melodia junto ao acompanhamento completam todas as semicolcheias ou geram resultantes rítmicas de figuras de semicolcheias.

Figura 58. Compassos 109 e 110 da transcrição

Fonte: Partitura da transcrição feita por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

Na Figura 59, trazemos um trecho do arranjo de *Ainda me Recordo*, já apresentado anteriormente, onde os contrapontos utilizados exemplificam o preenchimento das semicolcheias ou uso de padrões rítmicos em semicolcheias típicos do choro.

Figura 59. Compasso 14 a 17 do arranjo de *Ainda me recordo*.

No caso desse exemplo, o contraponto escrito é originalmente escrito pelo compositor da música, que geralmente é tocado por um instrumento de sopro mais grave ou o violão de 7 cordas. No arranjo, foi escrito para o vibrafone solo tocar ambos os elementos: melodia e contraponto. Isso exemplifica a possibilidade das duas mãos trabalharem de maneira mais independente no instrumento. Mas a diferença dessa abordagem para a próxima que será apresentada é que aqui essas movimentações rítmicas do acompanhamento se submetem mais às articulações da melodia, executando frases mais movimentadas ritmicamente nos momentos em que a mesma deixa mais espaço, com notas longas ou pausas.

O exercício de preencher os espaços da melodia com frases ritmicamente adequadas ao gênero tocado é um recurso interessante para se manter o fluxo rítmico da performance solo. Desta forma é importante que o vibrafonista conheça o tipo de fraseado típico do gênero. Nas próximas seções, serão discutidas com mais profundidade como o vibrafonista pode desenvolver um fraseado rítmico adequado ao seu repertório.

4.2.3 Uso independente da mão esquerda no acompanhamento

A terceira e última abordagem trabalha o acompanhamento com base em ostinatos rítmicos, com o uso de levadas e ritmos guia. Para isso, apresentaremos aqui propostas de estudos que objetivam o desenvolvimento de independência entre mão esquerda e direita, que ficarão divididas em ostinato rítmico-harmônico e melodia.

Encontramos na literatura dedicada ao estudo de rítmica e levadas brasileiras para outros instrumentos, como bateria e piano, uma metodologia com algumas características em comum e possíveis de aplicar no estudo de independência das mãos ao vibrafone, priorizando elementos da rítmica brasileira. A partir da metodologia encontrada em COLLURA (2009), TORRES (2018) e GOMES (2008), apresentamos, portanto, uma série de exercícios que trabalham coordenação e independência das duas mãos associados aos ritmos guia e acentuações características do samba e da bossa nova. O objetivo é trabalhar em várias etapas, com exercícios que fundamentem a performance para que no momento do vibrafonista realizar uma performance livre, já tenha adquirido a memória das possíveis combinações rítmicas entre as duas mãos, em uma prática criativa e idiomática, fundamentada ritmicamente, com acentuações e articulações que caracterizem o gênero musical.

Estudos para independência entre melodia e acompanhamento com base nos grupos quaternários

A partir dos estudos propostos por Sérgio Gomes (2008) em seu trabalho de ritmos brasileiros na bateria, trazemos uma proposta de desenvolvimento da independência baseada no uso das variações de semicolcheias e a aplicação de padrões característicos de cada ritmo.

Os estudos a seguir apresentam exercícios para serem realizados na prática de repertório. Ou seja, são etapas para se estudar uma mesma música, sugerindo articulações rítmicas que orientam o acompanhamento da mão esquerda enquanto a mão direita toca a melodia da música. Inicialmente trabalharemos com a mão esquerda tocando prioritariamente terças e sétimas (como na ferramenta 2.3.3) e, eventualmente a tônica e a quinta (semelhante ao que Burton faz em alguns momentos de *Chega de Saudade*). A partir disso, com a articulação rítmica definida e a harmonia bem conhecida, o vibrafonista pode alcançar uma maior liberdade na escolha das notas da mão esquerda.

Sergio Gomes ressalta a importância de estudar os grupos quaternários quando se pretende trabalhar com gêneros brasileiros como o samba, bossa nova, choro e baião. Como esses gêneros estão ritmicamente assentados sobre divisões pares, Sérgio ressalta a importância

de familiarizar-se com os grupos quaternários e seus desdobramentos sendo o primeiro passo para compreendê-los.

The image displays two columns of musical notation, each representing a four-measure rhythmic group. The measures are numbered 1, 2, 3, and 4 at the top of each column. Each measure is written on seven staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with accents and beams connecting notes across staves. The first column shows a progression of rhythmic complexity, starting with a simple eighth-note pattern in measure 1 and becoming more intricate in subsequent measures. The second column shows a different set of rhythmic patterns, also progressing in complexity.

Figura 60. Agrupamentos de semicolcheias que compõem A Série.

Fonte: Livro *Novos Caminhos da Bateria Brasileira*, de Sérgio Gomes (2008, p. 12)

Para exercitar os grupos quaternários, sugerimos trabalhar com todas as combinações de semicolcheias, assinaladas na Figura 60, mas para os exemplos de práticas propostas a seguir, usamos somente algumas células rítmicas e acentuações que observamos serem mais relevantes para exemplificar esse estudo, que é voltado para o repertório de bossa nova. A seguir, da Figura 61 à Figura 68, apresentamos algumas das células rítmicas selecionadas para exemplificarem os possíveis padrões para a mão esquerda, seguidas de exemplos de aplicação na música *Água de Beber*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. A partir dessa prática, que deve ser realizada também com outros padrões resultantes dos agrupamentos de semicolcheias, é possível ser conquistada uma maior independência entre mão direita e mão esquerda para então ser possível o uso de diferentes levadas e ritmos guia no acompanhamento, que trabalharemos mais à frente.



Figura 61. Célula rítmica 1 para uso na mão esquerda.

A musical staff in 2/4 time, key of B minor. It shows the application of rhythmic cell 1. The chords are Bm7, C#7, F#7(b13), and Bm7. The notes are: Bm7 (B, D, F#), C#7 (C#, E, G, B), F#7(b13) (F#, A, C, E), and Bm7 (B, D, F#). The rhythmic cell is applied to the notes in each measure.

Figura 62. Aplicação da célula rítmica 1



Figura 63. Célula rítmica 2 para o uso na mão esquerda.

A musical staff in 2/4 time, key of B minor. It shows the application of rhythmic cell 2. The chords are Bm7, C#7, F#7(b13), and Bm7. The notes are: Bm7 (B, D, F#), C#7 (C#, E, G, B), F#7(b13) (F#, A, C, E), and Bm7 (B, D, F#). The rhythmic cell is applied to the notes in each measure.

Figura 64. Aplicação da célula rítmica 2



Figura 65. Célula rítmica 3 para o uso na mão esquerda

A musical staff in 2/4 time, key of B minor. It shows the application of rhythmic cell 3. The chords are Bm7, C#7, F#7(b13), and Bm7. The notes are: Bm7 (B, D, F#), C#7 (C#, E, G, B), F#7(b13) (F#, A, C, E), and Bm7 (B, D, F#). The rhythmic cell is applied to the notes in each measure.

Figura 66. Aplicação da célula rítmica 3



Figura 67. Célula rítmica 4 para o uso na mão esquerda



Figura 68. Aplicação da célula rítmica 4

Uso de levadas e ritmos guia

Nesta seção mostraremos formas de aplicar levadas e ritmos guia (relacionados a bossa nova) no acompanhamento de uma melodia ao vibrafone solo. Apresentaremos, a seguir, algumas levadas de bossa nova encontradas em gravações e na literatura dedicada ao estudo de levadas de música popular brasileira.



Figura 69. Levada de bossa nova, conhecida como a "batida" de João Gilberto.

Fonte: PEREIRA, 2006

"Essa é a condução rítmica de bossa-nova que mais se aproxima do samba tradicional e que ficou consagrada como a 'batida' de João Gilberto. É a base mais adequada ao acompanhamento das canções com síncope no início das frases melódicas, em oposição às melodias que se iniciam no tempo forte do compasso." (PEREIRA, 2006, p.22)

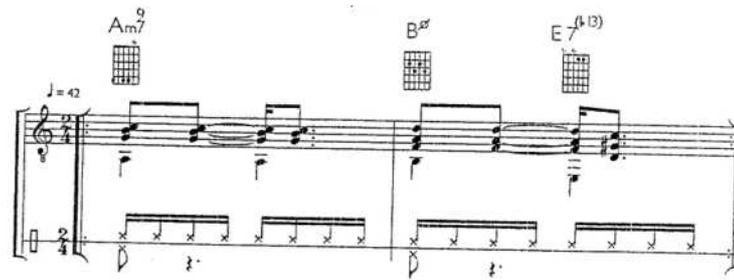


Figura 70. Levada mais simples de bossa nova

Fonte: PEREIRA, 2006

"É um modelo muito simples pois está reduzido a apenas um motivo rítmico. Ele se distancia da essência do samba que é a síncope e frequentemente resulta amarrado e repetitivo. [...] é preciso cautela porque são poucos os temas da Bossa Nova nos quais ele se aplica. Em canções lentas oferece um bom resultado e João Gilberto o utilizou de maneira muito convincente em algumas de suas interpretações." (PEREIRA, 2006, p.23)

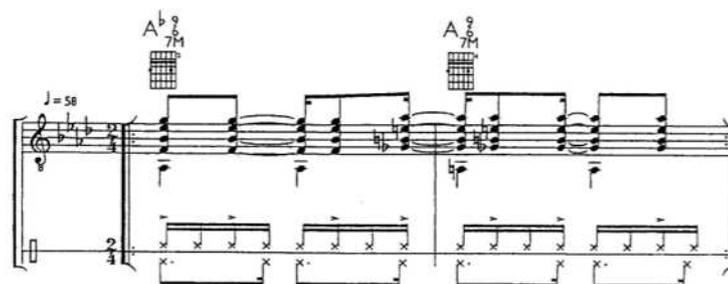


Figura 71. Variação de levada da bossa nova

Fonte: PEREIRA, 2006

"Essa variação da bossa nova é também uma condução rítmica de samba, mas com as inflexões e sínopes trocadas. [...] Resultou que muitas canções que foram compostas baseadas nessa fórmula rítmica, se consagraram e, com isso, consagraram a 'batida'." (PEREIRA, 2006, p. 23)

Sabemos que os ritmos guia que se manifestam muitas vezes sonoramente nas levadas de violão ou piano, bem como na percussão (aro da caixa ou tamborim) e também conceitualmente, em notas de apoio da melodia e também em variações das levadas. Nas figuras Figura 72 à Figura 77, apresentamos alguns padrões rítmicos que observamos nas levadas destacadas anteriormente e em outras, tiradas de gravações de João Gilberto de Tom Jobim.



Figura 72. Padrão rítmico de bossa nova 1.

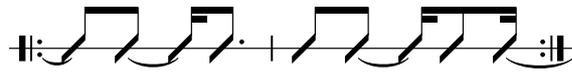


Figura 73. Variação do padrão rítmico de bossa nova 1



Figura 74. Padrão rítmico de bossa nova 2 .

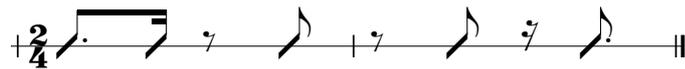


Figura 75. Variação do padrão rítmico de bossa nova 2. Comumente usado no tamborim ou aro da caixa.

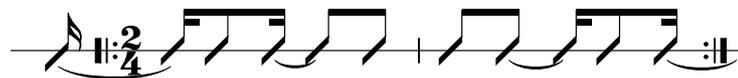


Figura 76. Padrão rítmico de bossa nova 3.



Figura 77. Variação do padrão rítmico de bossa nova 3

Nos dois exemplos a seguir, aplicamos alguns desses padrões típicos da bossa nova no acompanhamento da mão esquerda em um trecho da música *Água de Beber*. A mão esquerda mantém a ideia de 2 notas (preferencialmente a 3ª e 7ª, conforme trabalhado no item 2.3.3). Na Figura 78, utilizamos o padrão rítmico de bossa nova 1, apresentado na Figura 72, enquanto na Figura 79 exemplificamos o uso do padrão rítmico de bossa nova 3 com variação, apresentado na Figura 77.



Figura 78. Trecho da música *Água de beber* com acompanhamento que usa o padrão rítmico de bossa nova 1.



Figura 79. Trecho da música *Água de beber* com acompanhamento que usa o padrão rítmico de bossa nova 3 com variação.

Para exercitar o uso das levadas e padrões rítmicos nessa abordagem de acompanhamento, recomendamos que sejam praticadas músicas do repertório, com a mão direita executando a melodia e a mão esquerda realizando o padrão escolhido. Após praticar a mesma música várias vezes, cada uma com um padrão diferente, os diferentes padrões de levadas já serão internalizados, se tornando mais naturais no momento da performance livre.

Outras maneiras de evidenciar as levadas e ritmos guia

Há também outras maneiras de serem evidenciadas as levadas e ritmos guia no acompanhamento, sem que seja necessário o uso de ostinatos constantes na mão esquerda durante toda a música, por exemplo. Para aplicar os ritmos guia e os padrões de levadas de outras maneiras no acompanhamento, sugerimos as seguintes possibilidades:

- Em momentos de nota longa ou pausa na melodia, preencher com uso de arpejos e passagens escalares usando a rítmica dos ritmos guia ou completando com semicolcheias e acentuação destacando os ritmos guia;
- Em momentos de nota longa ou pausa na melodia, usar repetição da nota da melodia, alterando o ritmo original em função de preencher ritmicamente p trecho;
- Em momentos de nota longa ou pausa da melodia, usar ritmo guia repetidamente com os acordes formados por duas ou três notas, como a ideia de levada, acompanhando a melodia.

- Quando a melodia já possui um ritmo acéfalo, ou pausa mais longa no momento da mudança de acorde, tocar o acorde em bloco na cabeça do compasso ou do tempo, deixando em destaque a rítmica da melodia;

Com essas ideias, trazemos possibilidades de se intercalar o uso das diferentes abordagens trabalhadas ao longo do capítulo com a presença constante de manifestações dos ritmos guia ao longo da performance. Assim utilizamos elementos para se preencher ritmicamente, gerando um maior fluxo, muito importante para a performance da bossa nova, do samba e outros gêneros da música popular brasileira.

A seguir traremos exemplos de aplicação das três abordagens de forma mista, que mescla o uso dos acordes em blocos com acompanhamentos contrapontísticos e a utilização de levadas e ritmos guia.

4.2.4 Exemplos de utilização das três abordagens do acompanhamento

A seguir, da 0 à Figura 86, exemplificamos a execução de um mesmo trecho da música *O Amor em Paz* (que já foi usada nos arranjo-estudos 2 e 3), sendo que cada um dos exemplos, trabalha um acompanhamento realizado ritmicamente de forma diferente, usando as ideias abordadas no presente trabalho.

a) Uso de levada e acordes em bloco

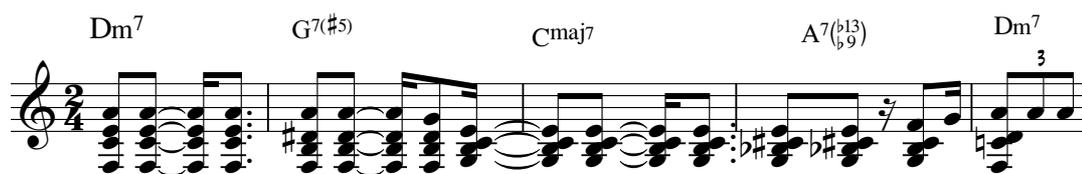


Figura 80. Primeiros compassos da música *O Amor em Paz* - Uso de levada e acordes em bloco

b) Acompanhamento com ostinato rítmico em colcheias

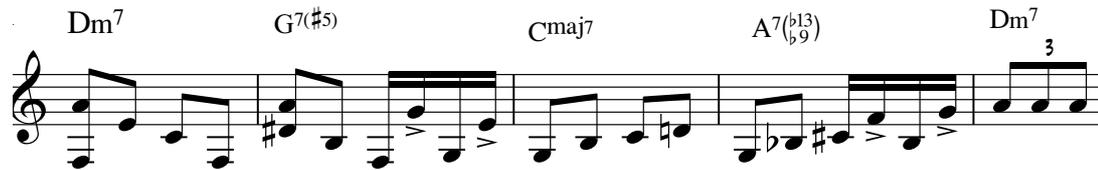


Figura 81. Primeiros compassos da música *O Amor em Paz* - acompanhamento em colcheias

c) Acompanhamento com ostinato rítmico em síncope



Figura 82. Primeiros compassos da música *O Amor em Paz* - acompanhamento com ostinato rítmico em síncope

d) Acompanhamento com ostinato rítmico em semicolcheias



Figura 83. Primeiros compassos da música *O Amor em Paz* - acompanhamento em semicolcheia

e) Acompanhamento em semicolcheias, enfatizando o ritmo guia da levada de bossa nova

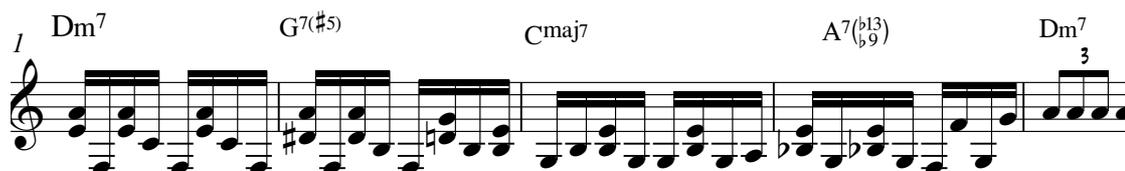


Figura 84. Primeiros compassos da música *O Amor em Paz* - Acompanhamento em semicolcheias, enfatizando o ritmo guia da levada de bossa nova

f) Uso de levada e frases melódicas no acompanhamento

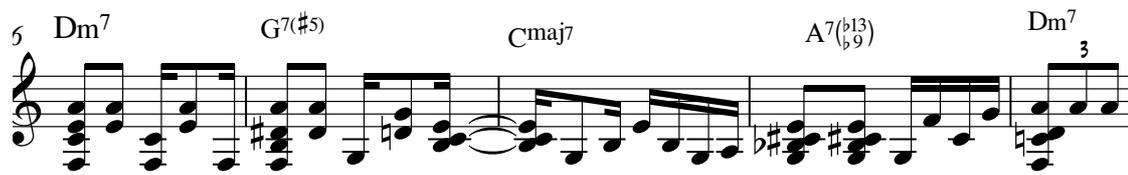


Figura 85. Primeiros compassos da música *O Amor em Paz* - Uso de levada e frases melódicas no acompanhamento

g) Acordes em bloco em notas de apoio e frases melódicas no acompanhamento

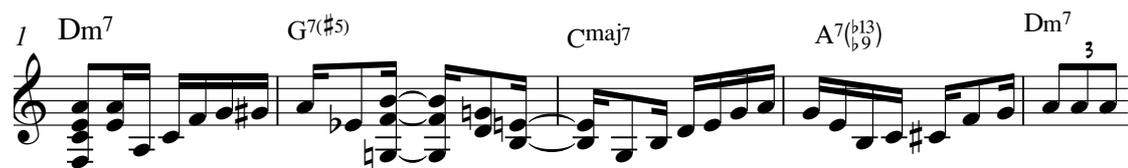


Figura 86. Primeiros compassos da música *O Amor em Paz* - Uso de acordes em bloco em notas de apoio e frases melódicas no acompanhamento

Por fim, trazemos alguns trechos do arranjo-estudo 5, da música *Água de Beber*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Esse arranjo-estudo foi elaborado utilizando as três abordagens para acompanhamento e as ideias de aplicação de ritmos guia e levada trabalhadas ao longo do presente capítulo.

No trecho da Figura 87 foi usado o ritmo guia do padrão 3 (Figura 76) no segundo compasso em arpejo preenchendo espaços da melodia, que está em uma nota longa. Na Figura 88 temos outro exemplo de uso de arpejo e passagens escalares preenchendo espaço de uma pausa da melodia, com uso de semicolcheias.

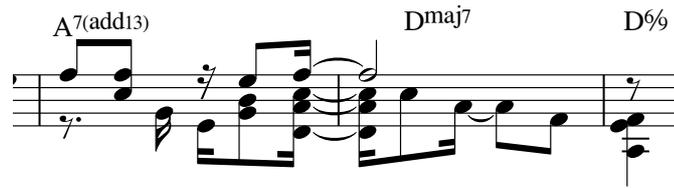


Figura 87. Exemplo de preenchimento de espaços da melodia com uso de arpejos em ritmo guia.



Figura 88. Exemplo de preenchimento espaços da melodia com uso de arpejo e passagens escalares.

Na Figura 89 e Figura 90 foram usadas levadas, sendo que na primeira, a melodia possui notas longas e teve seu ritmo alterado usando repetições da nota da melodia para acompanhar a rítmica da levada e na segunda, a levada se manteve constante, de maneira independente da melodia.



Figura 89. Ideia de levada no acompanhamento.

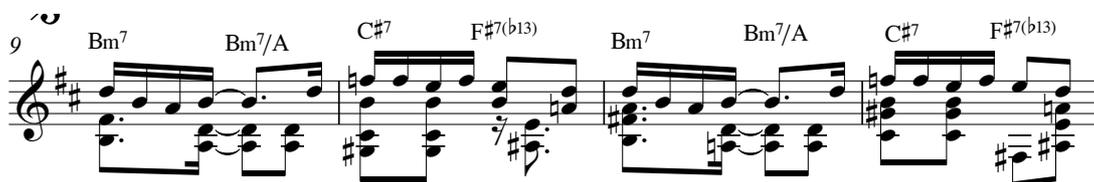


Figura 90. Ideia de levada para acompanhando da melodia

A Figura 92 e Figura 92 apresentam momentos onde a melodia tem um ritmo acéfalo, e nos dois exemplos, tocamos o acorde em bloco na cabeça do compasso.



Figura 91. Acorde em bloco na cabeça do compasso, onde a melodia é acéfala.



Figura 92. Acorde em bloco na cabeça do compasso, onde a melodia é acéfala.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo de questões que surgiram durante minha atuação como instrumentista na área da música popular instrumental brasileira, a presente pesquisa buscou encontrar caminhos para práticas de performance no vibrafone, sobretudo em contexto solo. Como as referências bibliográficas (e mesmo discográficas) diretamente relacionadas a este assunto são ainda pequenas, busquei me apoiar na bibliografia existente para o vibrafone que é direcionada ao jazz, bem como a estudos de harmonia na música popular e em livros e métodos sobre a prática da música popular brasileira voltados para outros instrumentos (piano e violão). Uma outra importante referência para o trabalho foi a análise da performance de Gary Burton, em *Chega de Saudade*, citada como referência por outros vibrafonistas brasileiros. A partir do estudo deste material e de minha prática pessoal ao vibrafone foi possível se chegar a algumas ferramentas que podem auxiliar os músicos interessados na performance deste repertório.

Em cada capítulo, trabalhamos algumas ferramentas com foco em diferentes abordagens para o desenvolvimento da performance de música popular ao vibrafone solo: abordagem harmônica no Capítulo 2, melódica no Capítulo 3 e rítmica no Capítulo 4. Todas as ferramentas trabalhadas visam a construção do acompanhamento de uma melodia ao vibrafone solo, visto que esse foi percebido como o maior desafio para essa prática no instrumento, sobretudo para a práticas de *one-time arrangements*. Para exemplificar as ferramentas de estudo citadas, também escrevemos 5 arranjos-estudos que se encontram nos apêndices desta dissertação. Todas as ferramentas foram pensadas de forma a favorecerem o idiomatismo do vibrafone.

O recorte para a harmonia tonal e a escolha de um repertório, em sua maioria, de bossa nova para serem trabalhadas as ferramentas, aplicadas em arranjos-estudos, se fez necessário, por entendermos que seria impossível abrangermos toda a diversidade presente na MPIB em um trabalho como este. Acreditamos, porém, que muitas das ferramentas apresentadas são compatíveis com outros repertórios dentro da MPIB.

Ao serem exploradas as diferentes abordagens trabalhadas nessa dissertação, acreditamos ser possível a criação de texturas e densidades diferentes na performance que, se combinadas com outras questões, de dinâmica, variações de melodia, improvisação, variações de forma, re-harmonizações, por exemplo, permitem a construção de uma performance bem como criação de arranjos mais completos e fundamentados.

Enxergamos um longo caminho para a pesquisa sobre a performance de música popular brasileira no vibrafone com a linguagem de quatro baquetas, pois, ao mesmo tempo que percebemos a falta de referências que criem uma ideia de "escola de vibrafone brasileiro",

também conseguimos vislumbrar esse caminho sendo trilhado por vibrafonistas que atuam hoje e têm sede pela produção da nossa música em seu instrumento.

Há ainda muitos campos a serem investigados a partir dessa pesquisa. O estudo de linguagem de cada gênero da MPIB e a investigação sobre a performance desses gêneros ao vibrafone é um importante passo. A adaptação dos estudos de levadas de ritmos brasileiros no violão ou no piano para o vibrafone, por exemplo, é um caminho que ainda tem muito a ser explorado, assim como estudos de harmonia modal, também muito presente em gêneros e músicas do repertório de MPIB. Além disso, a abordagem harmônica aqui mostrada ainda pode ser enriquecida a partir, por exemplo, de estudos de re-harmonização. De todo modo, imaginamos que este trabalho possa auxiliar e ser um ponto de partida para qualquer um destes outros estudos, além de funcionar como um referencial para a produção de uma apostila de exercícios (ou método) destinada ao estudante de vibrafone interessado na performance da Música Popular Instrumental Brasileira.

REFERÊNCIAS

- ADOLFO, Antonio. **Workshop de música brasileira**. São Paulo: Irmãos Vitale S.A Indústria e Comércio. 2013
- ALMADA, C. **Harmonia Funcional**. 2a. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- ANDRADE, Marcos Vinícius de. **Teclas no Choro – uma nova vereda na trajetória do vibrafone em nosso país**. Artigo publicado no jornal Hora do Povo. Link de referência: <http://www.horadopovo.com.br/2015/05Mai/3346-20-05-2015/P8/pag8b.htm#> , 2015.
- BERKOWITZ, Adam Eric. **A Comparative Analysis of the Mechanics of Musser Grip, Stevens Grip, Cross Grip, and Burton Grip**. Tese de Doutorado. Florida Atlantic University Boca Raton, FL. 2011
- BURTON, Gary. **Alone at Last**. Gary Burton (vibrafone). Atlantic Records, 1972.
- CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. **A Utilização das Linhas-guia na Performance e no Ensino da Música Brasileira**. Anais do SIMPOM, n. 1, 2010.
- _____. **O Ensino do Ritmo na Música Popular Brasileira: Proposta de uma Metodologia Mestiça para uma Música Mestiça**. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Música, 2011.
- CIRINO, Giovanni. **Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira**. Diss. Universidade de São Paulo, 2009.
- CHAIB, Fernando Martins de Castro. **Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López**. Dissertação de Mestrado. Aveiro (Portugal): Universidade de Aveiro, 2007.
- COLLURA, Turi. **Rítmica e Levadas brasileiras para o piano**. Vitória: Salvatori Collura Edições. 4a Edição, 2009.
- CROOK, H. **How to Improvise: An Approach to Practicing Improvisation**. [s.l.] Advance Music, 1991.
- DAVIS, Thomas L. **Voicing and comping for jazz vibraphone**. [s.l.] Hal Leonard, 1999.
- DELP, R. **Vibraphone Technique - Four mallet chord voicing**. Boston: Berklee Press, 1975.
- DUTRA, Arthur. **Entrevista concedida através de questionário**. Enviado por email em Dezembro de 2018.
- FABRIS, Bernardo Vescovi. **O saxofone de Nivaldo Ornelas e seus arredores: investigação e análise de características musicais híbridas em sua obra e interpretação**. Tese de Doutorado, UFRJ. Rio de Janeiro, 2010.

FRIEDMAN, David. **Vibraphone technique: dampening and pedaling**. Berklee Press Publications, 1973.

GOMES, Sérgio. **Novos caminhos da bateria brasileira**. Irmãos Vitale, 2008.

JOBIM, Tom; MORAES, Vinícius de. **Chega de Saudade** (No More Blues) As performed by Gary Burton in "*Alone At Last*". Transcrito por Errow Rackipov. Editora Musical Arapua. (s.d.)

LEVINE, M. **The Jazz Piano Book**. Petaluma: Sher Music Co, 1989.

LIPNER, Arthur. **The Vibes Real Book**. MalletWorks Music, 1995

MORAES, Jota. **Entrevista concedida através de questionário**. Enviado por email em Agosto de 2018.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros para violão**. Campinas: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades**. In Rodrigo Torres (ed.) *Música Popular en América Latina: Actas del Ilo. Congreso Latinoamericano del IASPM*. Santiago de Chile: FONDART, pp. 383-398, 1999.

_____. **Brazilian Jazz and Friction of Musicalities**. In Jazz Planet, E. Taylor Atkins (ed.). Jackson: University Press of Mississippi, p. 41-58, 2003.

_____. **Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades**. Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

QUEIROZ, Flávio José Gomes de. **Caminhos da música instrumental em Salvador**. Tese (Doutorado em Música). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

RANDEL, Don Michael (Ed.). **Idiomatic in The Harvard Dictionary of Music**. 4. ed. Nova York: Harvard, 2003.

ROCHA, Marcel Eduardo Leal. **Elaboração de arranjo para guitarra solo**. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

SAINDON, Ed. **Chega de Saudade - A Study in Solo Vibraphone Plaing**. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X58kAKH0kXk>. Acesso em 24 mar. 2019. 2016

SOUZA, André Pinheiro de. **Vibrafone - Guia de estudo**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1994.

_____. **Entrevista concedida através de questionário**. Enviado por email em Outubro de 2018.

TORRES, Fábio. **Método de rítmica brasileira aplicada ao piano**. Acesso pelo link: <https://jazzbrasil.guru/metodo-de-ritmica-brasileira-aplicada-ao-piano/>. 2019

VALVERDE, Ricardo. **Entrevista concedida através de questionário**. Enviado por email em Julho de 2018.

VASCONCELLOS, Renato de. **A partitura cifrada e os descaminhos dos "fake books"**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2017.

APÊNDICE 01 – QUESTIONÁRIO ENVIADO AOS ENTREVISTADOS

ENTREVISTA:

A - SOBRE SEU INTERESSE/INFLUÊNCIAS E INÍCIO NO VIBRAFONE:

1. Como você se interessou pelo vibrafone?

Voce teve influência de outros vibrafonistas? Quem? Hoje há algum vibrafonista que você tem como referência?

Algum(s) músico de outros instrumento te influencia na performance do vibrafone? Quem?

2. Em qual contexto musical você começou a tocar vibrafone e qual era o tipo de repertório?

3. O vibrafone foi seu primeiro instrumento? Se não, qual seu primeiro instrumento?

Você aplica sua experiência/conhecimentos deste outro instrumento na performance do vibrafone? Como?

B - SOBRE SUA PRÁTICA/ESTUDO/PERFORMANCE NO INSTRUMENTO

4. Como você pensa a questão de harmonização no vibrafone? Você utilizou algum material específico para vibrafone, adaptou materiais de outros instrumentos ou desenvolveu uma maneira pessoal para essa prática?

Você pode falar um pouco mais sobre quais ferramentas, idéias e/ou estudos você utiliza para fazer acompanhamento harmônico no vibrafone e também para tocar melodia e acompanhamento ao mesmo tempo?

5. Especificamente na performance de música brasileira, você utilizou algum material específico para vibrafone, adaptou materiais de outros instrumentos ou desenvolveu uma maneira pessoal para essa prática?

Você pode falar um pouco mais sobre quais ferramentas, ideias e/ou estudos você utiliza na sua prática de música brasileira ao vibrafone?

6. Você tem experiência em tocar algum repertório de música popular brasileira no vibrafone **solo**? Já fez algum gravação que possa compartilhar?

VIBRAFONISTAS BRASILEIROS – 1930 a 1980



PINDUCA (Luiz D'Anunciação)

1926 -
2011

- 1940 – Orquestra Pinduca
- Orquestra Sinfônica Brasileira
- Manual de percussão
- 1965 – LP Sucesso é Pinduca

SYLVIO MAZZUCA

1919 - 2003

- 1954 – Chegou a Música! (Sylvio Mazzuca e sua Orquestra)
- 1957 – Em ritmo de dança (Pernambuco)
- 1958 – Baile de Aniversário (Sylvio Mazzuca e sua Orquestra)
- 1958 – Baile de formatura (Idem)
- 1962 – Baile de sucessos

ALTIVO PENTEADO “GAROTO”

1931 – 88 anos

- 1959 – Viva o Samba (Breno Sauer)
- 1960 – Viva a Música (Idem)
- 1960 – Samba irresistível (Casé e seu conjunto)
- 1961 – Viva a Bossa (Breno Sauer)
- 1962 – Viva o Ritmo (Idem)
- 1962 – Dick Farney apresenta sua Orquestra
- 1966 – Garoto + Sexteto

1936

LUCIANO PERRONE

1908 -
2001

- 1936 – “Luar do Sertão”- prefixo da Rádio Nacional
- 1940 – Garoto, lançado em 1979

1940

1954

CHUCA CHUCA (Chepsel Lerner)

1915 - 2001

- 1958 – Para Você Ouvir e Dançar (Angela Maria)
- 1958 – Dance com Chuca Chuca
- 1959 – Época de Ouro - Jacob e Seu Bandolim

1958

1959

JOSÉ CLAUDIO DAS NEVES

?

1960

- 1960 – Saxambando - Os saxambistas brasileiros
- 1962 – Percussão em Festa - Os Saxambistas brasileiros.
- 1963- The Bossa Nova Modern Quartet - Bossa Nova Jazz Samba
- 1964- Coisas - Moacir Santos
- 1965- Sambacana - Muito Pra Frente
- 1978 - Orlando Silveira - Choros de Ontem, hoje e sempre



APÊNDICE 02 – LINHA DO TEMPO DE VIBRAFONISTAS
BRASILEIROS DA DÉCADA DE 1930 A 1980

VIBRAFONISTAS BRASILEIROS – 1930 a 1980



UGO MAROTTA
1942 – 77 anos

- 1963 - "A Bossa Nova de Roberto Menescal e Seu Conjunto"
- 1964 - "Bossa Nova"
- 1966 - "Surf board"
- 1967- Menescal and his Group "Soul Beat Brazil"
- 1964 - Maysa (LP "Maysa")
- 1964 - Marcos Valle "Samba Demais"
- 1964 - Wilson Miranda Miranda (A outra face de Wilson Miranda)
- 1965 - Wanda Sá "Wanda Vagamente"
- 1966 - Sylvia Telles - "It Might As Well Be Spring"
- 1968 - Musica nossa - Diversos intérpretes

1962

BRENO SAUER
1919 - 2017

- 1963 – Sambabessa - Breno Sauer Quinteto
- 1965 – Quatro no Sucesso
- 1966 – Quatro na Bossa
- 1966 – Leny Andrade – (México)



1963

AÉCIO FLÁVIO
1940 – 79 anos

- 1964 – Aécio Flávio e seu Conjunto "O melhor da noite"
- 1965 – Aécio Flávio Sexteto, Berimbau Trio, Quinteto Sambatida - Música Popular Brasileira em Expansão



1964

JOÃO PEGORARO
?

- 1969 – Brazilian Octopus



1969

JOTA MORAES
1948 – 71 anos

- 1980 - Jota Moraes
- 1990 - Victor Assis Brasil
- 1994 - Leila Pinheiro
- 2002 - Cama de Gato - Água de chuva
- 2005 - Tempo Caboclo, com Mauro Senise
- 2008 - Carta de Pedra - com Zé Nogueira
- 2014 - Danças - Mauro Senise
- 2016 - Amor até o fim – Mauro Senise



1980

APÊNDICE 03 – ESTUDOS BÁSICOS DE HARMONIA AO VIBRAFONE

1- Estudo dos acordes em *drop 2*

Tocar todos os acordes maiores com sétima maior (Maj7), menores com sétima (m7) e maiores com sétima (7) com cada nota do acorde na voz mais aguda

Exemplo:

2- Estudos de cadência II-V-I

Exemplo:

Acordes sempre em posição fechada

Inversão 1

Inversão 2

Inversão 3

Acordes abertos utilizando Drop 2

Inversão 1

Inversão 2

Inversão 3

* Troca da 7ª pela 6ª do acorde para evitar o intervalo de b9 entre a 7ª e fundamental

APÊNDICE 04 – ARRANJOS - ESTUDOS

Eu sei que vou te amar

Arranjo Estudo 1

Harmonização a quatro vozes,
com a melodia na voz mais aguda

Vibrafone solo

Tom Jobim e Vinícius de Moraes

A

Cmaj7 D#°7 Dm7

Vibraphone

4 F#°7 Em7 E7 Fmaj7 Fm(maj7) 11

B

9 Em7 B/D# Dm7 G7(#5add9)

13 E7(add13) (b13) A7(add9) (b9) D7 G7(b9)

A'

17 Cmaj7 D#°7 Dm7 F#°7 Gm7

22 C7(#5) Fmaj7 Fm(maj7) 11 Cmaj7/E D#°7

27 Em7(b5) A7(b9) D7 G9(add4) (b9)

31 D7/F# Fm6 C/E Cm/Eb Dm G7(add13) C%6

O amor em Paz

Arranjo Estudo 2

Tom Jobim e Vinícius de Moraes

Harmonização baseada no uso da 3ª e 7ª

Etapa 1: melodia + 3ª e 7ª

♩=140

Vibraphone

5

Vib.

9

Vib.

13

Vib.

17

Vib.

21

Vib.

25

Vib.

29

Vib.

33

Vib.

Dm⁷ G7(#5) Cmaj⁷ A7(^b13)

Dm⁷ D#^o Em⁷

Cm⁷ F7 B^bmaj⁷ B^b6

Bm⁷(b5) E7(b13) Amaj⁷ A7(b9)

Dm⁷ G7(#5) Cmaj⁷ A7(^b13)

Dm⁷ D#^o Em⁷

Cm⁷ Cm⁶ B^bmaj⁷ B^b6

Bm⁷(b5) E7(b13) Amaj⁷ D7(add9)

Gmaj⁷ Gm⁶ Fmaj⁷ Fmaj⁷

Detailed description: This is a musical score for Vibraphone and Vibes. It consists of ten staves of music, each with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 140. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, and 33 indicated at the start of their respective staves. The music features a variety of chords and melodic lines. Chords are labeled above the notes, including Dm7, G7(#5), Cmaj7, A7(b13), D#o, Em7, Cm7, F7, Bbmaj7, Bb6, Bm7(b5), E7(b13), Amaj7, A7(b9), Dm7, G7(#5), Cmaj7, A7(b13), Dm7, D#o, Em7, Cm7, Cm6, Bbmaj7, Bb6, Bm7(b5), E7(b13), Amaj7, D7(add9), Gmaj7, Gm6, Fmaj7, and Fmaj7. Melodic lines are often marked with triplets (indicated by a '3' over a group of notes) and slurs. The Vibraphone part is the top staff, and the Vibes parts are the subsequent staves.

2

1. $F\#\circ$ Fm^6 Am $A^7(\flat^1_3)$

Vib. 37

2. $F\#\circ$ Fm^6 Em^6 $E\flat^7$

Vib. 41

45 D^7 Dm^7 Am/C

Vib.

48 B^7 $B\flat maj^7$ Am $Am^9(\flat^6)$

Vib.

O amor em Paz

Arranjo Estudo 3

Vibrafone Solo

Harmonização baseada no uso da 3ª e 7ª
Etapa 2: melodia + 3ª e 7ª + uma nota

Tom Jobim e Vinícius de Moraes

1 Dm7 G7(#5) Cmaj7 A7(b13)

5 Dm7 D#o Em7

9 Cm7 F7 Bbmaj7 Bb6

13 Bm7(b5) E7(b13) Amaj7 A7(b9)

17 Dm7 G7(#5) Cmaj7 A7(b13)

21 Dm7 D#o Em7

25 Cm7 Cm6 Bbmaj7 Bb6

29 Bm7(b5) E7(b13) Amaj7 D7(add9)

33 Gmaj7 Gm⁶ Fmaj7 Fmaj7

Vib.

37 1. F#^o Fm⁶ Am A7(b¹³₉)

Vib.

41 2. F#^o Fm⁶ Em⁶ Eb⁷

Vib.

45 D⁷ Dm⁷ Am/C

Vib.

48 B⁷ Bbmaj7 Am Am⁹(b6)

Vib.

Influência do Jazz

Arranjo Estudo 4

Carlos Lyra

Uso de chord melody em notas de apoio

Vibrafone Solo

Vib. Musical notation for Vibraphone Solo, measures 1-4. Chords: Em7, A7(b9), Dmaj7, B7(b9).

Vib. Musical notation for Vibraphone Solo, measures 5-8. Chords: Em7, A7(add9), Dmaj7, D%.

Vib. Musical notation for Vibraphone Solo, measures 9-12. Chords: Am7, D7(b9), G#m7(b5), Gm6.

Vib. Musical notation for Vibraphone Solo, measures 13-16. Chords: D6/F#, F°, Em7, A7(add13), 1. D%, B7(b9).

Vib. Musical notation for Vibraphone Solo, measures 17-20. Chords: 2. D%, G#m7(add11), G7(#11), F#m7, B7(add9), F#m7, B7(add9).

Vib. Musical notation for Vibraphone Solo, measures 21-24. Chords: F#m7, B7(add9), F#m7, B7(add9), G#m7, C#7(add9), G#m7, C#7(add9).

Vib. Musical notation for Vibraphone Solo, measures 25-28. Chords: F#m7, Fm7, Em7, A7(b9), D%, D%.

D.C. al Coda

Vibrafone Solo

Água de Beber

Arranjo estudo 5

Tom Jobim
Vinícius de Moraes

INTRO

Vib. Bm^7 Bm^7/A $C^{\#7}$ $F^{\#7}(b13)$ Bm^7 Bm^7/A $C^{\#7}$ $F^{\#7}(b13)$

Vib. 5 Bm^7 Bm^7/A $Gmaj^7$ Bm^7 $F^{\#m^7}(b5)$

Vib. 9 Bm^7 Bm^7/A $C^{\#7}$ $F^{\#7}(b13)$ Bm^7 Bm^7/A $C^{\#7}$ $F^{\#7}(b13)$

Vib. 13 Bm^7 Bm^7/A $Gmaj^7$ Bm^7 Bm^7

A

Vib. 17 $C^{\#7}$ $F^{\#7}(b13)$ Bm^7 $E^7(add9)$

Vib. 21 $Em^7(add9)$ $A^7(add13)$ $Dmaj^7$ $D^{\flat}6$

Vib. 25 $C^{\#7}$ $C^7(add9)$ $Bm^{\flat}6$ $B^{\flat}6$ $D^{\flat}6/A$ $D^7(\#9)$ $C^{\#7}$

2

29 **C#7(b9)** **F#7(sus4)** **Bm7** **B7**

Vib.

B 33 **E7** **Em7(add9)** **Bm7** 1. **B7**

Vib.

2. **F#m7(b5)** **Bm7** **Bm7/A** **C#7** **F#7(b13)**

INTRO

Vib.

D.S. al Fine

40 **Bm7** **Bm7/A** **C#7** **F#7(b13)** **Bm7** **Bm7/A**

Vib.

43 **Gmaj7** **Bm7** **F#m7(b5)**

Vib.

APÊNDICE 05 – ARRANJOS PARA VIBRAFONE SOLO

O mundo é um moinho

Vibrafone solo

Cartola

INTRO

1 4 7 10 14 18

Chord symbols: D#m7(b5), E/D, C#m7, C°, Bm7, Bm9, E13, Amaj7, G7, F#7, Bm7, Bm/A, E7/G#, E7, C#m7, A%, A/G, D/F#, Bm7, E7, C#m7(b5), F#7, Bm7, Bm/A, E7/G#, E7, C#m7, A%, A/G.

22

D/F# Bm7 E7 Em7 A7

[B]

26

D#m7(b5) E/D C#m7 C°

30

Bm7 E7 C#(b5) F#7 F#/E

[B2]

34

D#m7(b5) E/D C#m7 C°

38

Bm7 E7 Amaj7

Ainda me Recordo

Vibrafone Solo
 Arranjo: Natália Mitre

Pixinguinha e Benedito Lacerda

Vib.

5

9

14

18

22

26

A

F7 E7 Eb7 D7

G#o F F

F D7 Gm7 C7 F D7 Gm7 C7

F C7/G F/A C7

F C7/G F/A C7

D7/F# Gm E7/G# Am C7

F A7 Dm D7 Gm D7 Gm D7 Gm D7 Gm

2
30 B \flat B $^{\circ}$ F/C A \flat° Gm $_3$ C $_7$ Am $^7(b5)$ D $_7$

34 Gm G \sharp° F/A D $_7$ Gm C $_7$ F D $_7$

38 Gm $_7$ C $_7$ Fm A \flat_7 D \flat_7 C $_7$ Fm A \flat_7 D \flat_7 C $_7$

B
43 Fm Fm/E \flat G $_7/D$ B $\flat m^6/D\flat$ C $_7$ Fm E \flat_7

48 A \flat D \flat_7 C $_7$ F $_7/A$ B \flat_7

53 E \flat_7/G A \flat A $\flat/G\flat$ D \flat/F D \flat_7 C $_7$

58 Fm C \sharp_7 C $_7$ Fm C \sharp_7 C $_7$ Fm E \flat_7

C

63 A^b E^b7/G G^b6 D^b/F D^bm6/F^b A^b/E^b 3

69 B^b/D E^b D^b7 C^7 Fm Fm/E^b G^7/D B^bm6/D^b

73 C^7 C/B^b F^7/A B^bm Fm G^7 C^7

78 F D^7 Gm^7 C^7 F D^7 Gm^7 C^7

D.S. al Coda

82 Coda F $F^\#$ G $G^\#$ A B^b

85 C^7 F F

88 F F F

Assanhado

Vibrafone solo
 Arranjo: Natália Mitre

Jacob do Bandolim

INTRO

Voz aguda: tocar em cima do nó e aos poucos ir para o centro das teclas
cresc.

Vibraphone

Vib. 8

Vib. 14

Vib. 18

Vib. 26

Deixa nota aguda soar.

Vib. 32

Vib. 37

Vib. 42

Vib. 46

A

50 Vib. 1. *mf*

54 Vib. **B** D7 A6 *mf*

59 Vib. D7 A6 *mf*

63 Vib. E7(add9) *mf*

69 Vib. A6 *mf*

75 Vib. A6 **C** *mf*

79 Vib. A7 D7 *mf*

83 Vib. G7 C7 *mf*

Vib. 87 F⁷ B^{b7}

Vib. 91 E⁷ A

Vib. 95 A⁷ D⁷

Vib. 99 G⁷ C⁷

Vib. 103 F⁷ B^{b7}

Vib. 107 E⁷

Vib. 111 A⁶ mf.

Vib. 115 1. 2. pp

B'

120 - D7 A7

Vib.

125 D7 A7 3 3

Vib.

129 Gmaj7 F#m Bm

Vib.

135 A6 Gmaj7 F#m

Vib.

Ponte

141 Bm A6

Vib.

145 Gmaj7 F#m

Vib.

149 Bm A6 1.

Vib.

C'

153 A7 D7 2.

Vib.

158 G7 C7

Vib.

162 F7 Bb7

Vib.

166 E7 A

Vib.

170 A7 D7

Vib.

174 G7 C7

Vib.

178 F7 Bb7

Vib.

182 E7

Vib.

186 A'' A6

Vib.

190

Vib.

194

Vib.

198

Vib.

203

Vib.