

Bruno Soares Santos

**DUOS PARA VIBRAFONE E PIANO: ESTUDO
INTERPRETATIVO DAS PEÇAS *SONATA PARA VIBRAFONE*
E PIANO DE ALMEIDA PRADO E *DOMUS AUREA* DE
EDMUND CAMPION**

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Doutor Fernando de Oliveira Rocha

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

S237c Santos, Bruno Soares

Duos para vibrafone e piano : estudo interpretativo das peças Sonata para Vibrafone de Almeida Prado e Domus Aurea de Edmundo Campion / Bruno Soares Santos. --2010.

123 fls., enc. ; il.

Acompanha um Compact Disc e um Programa do Recital

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

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha

1. Almeida Prado, José Antônio Resende de, (1943-). 2. Campion, Edmund. 3. Música - Análise, interpretação e apreciação. 4. Música para piano e vibrafone. I. Título. II. Rocha, Fernando de Oliveira. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música

CDD: 780.15

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus orientadores Fernando de Oliveira Rocha e Ana Cláudia de Assis pelas portas abertas e pelo estímulo; aos professores e funcionários do programa de pós-graduação da Escola de Música da UFMG; a Rubner de Abreu, Berenice Menegale e à Fundação de Educação Artística e seus funcionários; aos colegas professores, especialmente Maria Betânia Parizzi e Débora Baião pelo seu incentivo. Sou grato pelo aprendizado diário com todos os colegas músicos e sobretudo a Joana Boechat, Felipe Amorim e Flávio Ferreira.

Dedico este trabalho à minha família por todo apoio e inspiração; e à Mariana Borssatto por todo o carinho, suporte e compreensão.

RESUMO

As técnicas de performance dos instrumentos de percussão, sobretudo dos teclados, têm se desenvolvido continuamente nas últimas décadas. Obras e técnicas consideradas de difícil execução trinta ou quarenta anos atrás, hoje fazem parte do repertório habitual dos percussionistas. Neste sentido, é possível afirmar que uma tradição de escrita para estes instrumentos é ainda um processo em desenvolvimento.

Esta pesquisa busca, através da performance e análise de duas obras, enriquecer a discussão sobre técnica e escrita para os teclados de percussão, mais especificamente o vibrafone. Escolhemos analisar dois duos para vibrafone e piano: *Sonata para Vibrafone e Piano* de Almeida Prado e *Domus Aurea* de Edmund Campion. A análise destas duas obras nos ofereceu um ótimo material para a pesquisa pois elas possuem tipos de escrita diferentes e linguagens composicionais distintas. Desta forma, elas apresentam desafios diferentes para a interpretação. A reflexão sobre suas performances contribuiu para o reconhecimento de fatores característicos da técnica, escrita e performance do vibrafone.

ABSTRACT

The performance techniques of percussion instruments, particularly mallet instruments, have been developing continuously in recent decades. Works and techniques considered difficult to perform, thirty or forty years ago, are now part of the percussionists' regular repertoire. In this sense, it is clear that a tradition of notation for these instruments is still a developing process.

This research seeks, through the performance and analysis of two works, to enrich the discussion about technique and notation for mallet percussion, specifically the vibraphone. We chose to analyze two duos for vibraphone and piano: *Sonata for Piano and Vibraphone* by Almeida Prado and *Domus Aurea* by Edmund Campion. The analysis of these two works offered us a great material for research because they have different types of notation and distinct compositional languages. Thus, they present different challenges for interpretation. The reflection on their performance contributed to the identification of characteristic factors of the vibraphone's technique, notation and performance.

Sumário

1	Introdução.....	5
2	Aspectos Históricos.....	8
2.1	A criação do vibrafone	8
2.2	Trajectoria do vibrafone e sua literatura.....	13
3	O Timbre e a Produção Sonora no Vibrafone	19
4	<i>Sonata para Vibrafone e Piano</i> de Almeida Prado.....	30
4.1	O compositor.....	31
4.2	A forma sonata nesta obra	32
4.3	Análise interpretativa.....	36
4.3.1	Exposição	36
4.3.2	Desenvolvimento.....	40
4.3.3	Recapitulação	48
4.3.4	<i>Coda</i>	49
5	<i>Domus Aurea</i> de Edmund Campion.....	52
5.1	O compositor.....	54
5.2	Estrutura formal de <i>Domus Aurea</i>	54
5.3	Análise interpretativa.....	55
5.3.1	Abertura	55
5.3.2	Seção 1	58
5.3.3	Seção 2.....	68
5.3.4	Seção 3	76
6	Considerações Finais.....	84
7	Bibliografia.....	91
8	Anexos.....	96
8.1	Partitura da <i>Sonata para Vibrafone e Piano</i> de Almeida Prado	96
8.2	Programa do Recital + CD de áudio.....	96

1 Introdução

O contato com peças, arranjos, estudos e transcrições para teclados de percussão permite perceber diferenças no tipo de escrita que cada compositor, arranjador e educador utiliza. O uso de instrumentos como o vibrafone, marimba, xilofone e glockenspiel na música de concerto é recente se comparado a outros instrumentos, como o violino, a flauta e o piano, inseridos há séculos neste universo e com uma tradição de escrita já consolidada. O xilofone, por exemplo, só foi incluído na música de concerto em 1874 na obra *Dança Macabra* de Camille Saint-Saëns (BECK, 1995). O vibrafone e a marimba foram incluídos apenas no século XX. Por serem instrumentos relativamente “novos”, sobretudo no âmbito da música ocidental, tanto suas técnicas de performance e aspectos relativos à sua notação têm se desenvolvido consideravelmente. Neste sentido, é possível afirmar que um tipo de escrita totalmente idiomática para estes instrumentos é ainda um processo em desenvolvimento.

De fato, a técnica dos instrumentos de percussão passou por várias mudanças neste último século. O que era considerado de difícil execução no passado hoje faz parte do repertório habitual. Na década de 30, por exemplo, foram necessários um grande número de ensaios para a primeira montagem da obra *Ionisation* de Edgar Varèse. Atualmente o tipo de rítmica, linguagem musical e técnicas instrumentais presentes nesta obra são mais compartilhados pelos músicos e percussionistas. Nos teclados de percussão outro exemplo semelhante pode ser encontrado na evolução da técnica de quatro baquetas. No posfácio de seu livro *Method of Movement for Marimba* (1979), L.H. Stevens comenta, por exemplo, que a técnica chamada de “rulo independente” era considerada uma técnica de difícil execução nos anos 70 e hoje não é mais considerada uma técnica virtuosa, mas uma técnica necessária.

O desenvolvimento de uma escrita idiomática para percussão tem se beneficiado do trabalho de compositores instrumentistas como o próprio L.H. Stevens, Keiko Abe, Emmanuel Séjourné, Ney Rosauero e Carlos Stasi. Além disso, o processo de colaboração entre compositores e instrumentistas gera contribuições muito relevantes tanto do ponto de vista da técnica e da escrita instrumental, quanto da própria evolução da linguagem musical do repertório para percussão. Peças oriundas deste processo costumam desfrutar de um tipo de escrita na qual as idéias musicais do compositor se ajustam bem à técnica instrumental. Este argumento foi observado pelo contrabaixista Fausto Borém, o percussionista Fernando

Rocha e o compositor Lewis Nielson na preparação da peça *Danger Man*. Sobre a parte do contrabaixo, Fausto Borém afirma:

“a experimentação realizada diretamente no próprio contrabaixo, paralelamente ao processo criativo, permitiu ao compositor checar o resultado sonoro de suas idéias e incorporar técnicas e detalhes de instrumentação tornando as obras mais idiomáticas e mais confortáveis do ponto de vista de sua realização” BORÉM (2000).

Pesquisas acadêmicas e livros, como o de Stevens citado acima, enriquecem a discussão sobre a técnica e a escrita destes instrumentos e contribuem para o assentamento de um idioma. Em seu livro *How to Write for Percussion* (2002), Samuel Solomon afirma que “compositores frequentemente escrevem [para teclados de percussão] ao piano e estão, dessa maneira, pensando com dez dedos”.¹ Solomon defende em seu livro a idéia de que todo compositor deveria buscar uma escrita idiomática.

Esta pesquisa busca, através da performance e da análise de duas obras, enriquecer a discussão sobre técnica e notação musical para teclados de percussão, mais especificamente o vibrafone. No intuito de encontrar material para uma discussão que possa lançar luz a esta questão, escolhemos analisar duos de vibrafone e piano. Desta forma, além de usar a literatura do vibrafone, incluindo métodos e obras consagradas, como parâmetro para comparação da escrita, poderemos utilizar a escrita para o piano nestas obras como outra referência. O piano serve muito bem a este uso por ser um instrumento com algumas características semelhantes ao vibrafone e por possuir uma técnica mais consolidada, sobretudo devido à sua longa trajetória na música ocidental. De fato, se comparado ao piano, o vibrafone é um instrumento jovem: tem menos de um século de vida e não possui uma tradição tão consolidada.

As obras selecionadas são: *Sonata para Vibrafone e Piano* (1996), do compositor brasileiro Almeida Prado, e *Domus Aurea* (2001), do compositor norte-americano Edmund Campion. Cada obra contribui para este trabalho de forma diferente. O tipo de abordagem para a notação do vibrafone, especialmente no que se refere a questões técnicas, como uso do pedal, abafamento, manulação e tipos de baquetas, são distintos em cada obra. Isto está ligado, em parte, ao fato das peças explorarem diferentes possibilidades composicionais de interação entre o vibrafone e o piano, como será demonstrado a seguir.

¹ Tradução pelo autor.

Ao longo dessa pesquisa foi utilizada uma metodologia de caráter analítico e comparativo, desenvolvida em três etapas. Na primeira etapa foi feito um levantamento de obras para vibrafone e piano e, após a seleção de duas peças, preparamos suas performances. Simultaneamente, fizemos um levantamento de gravações das obras e material bibliográfico relacionados a estudos e exercícios de técnica de percussão que tivessem ligação com as obras selecionadas além de gravações das obras. Na segunda etapa, as peças foram executadas e gravadas em teatros de Belo Horizonte. Na terceira e última etapa foram feitas, a partir do material bibliográfico levantado e das gravações das obras, as análises das peças com o intuito de identificar os elementos vibrafonísticos na escrita de cada uma delas e discutir questões específicas à escrita e performance de teclados de percussão, sobretudo do vibrafone. Foi utilizado um sistema de análise apontando questões importantes para interpretação.

O texto está estruturado em seis capítulos. Após esta introdução abordaremos, no segundo capítulo, a história do desenvolvimento do vibrafone e de seu repertório. No terceiro capítulo exporemos as características da produção sonora do vibrafone e as compararemos com certas características do piano. Situaremos, nos capítulos 2 e 3, o vibrafone e seu “idioma”, agrupando as formas de produção de som, as formas de execução de melodias, acordes, *glissandi*, as possibilidades que o instrumento e sua técnica nos oferecem e a literatura dedicada a ele. No quarto e quinto capítulos faremos os estudos interpretativos das duas obras selecionadas, apresentando algumas considerações finais no sexto capítulo.

Este trabalho visa contribuir com os estudos sobre música de câmara para percussão, enriquecendo a discussão sobre suas possibilidades musicais, notação e performance. Visa também difundir e documentar a performance da música de câmara do século XX e XXI e tornar mais acessível, para a classe acadêmica e para o público em geral, duas obras de grande valor artístico sobre as quais não encontramos nenhum estudo acadêmico mais aprofundado.

2 Aspectos Históricos

2.1 A criação do vibrafone

O vibrafone faz parte de uma família de idiofones² de altura definida, nos quais há um conjunto de teclas ou lâminas organizados em um móvel ou algo similar. Podemos chamar esta família de teclados de percussão. Enquanto vários teclados de percussão, como o *balafon* africano por exemplo, são afinados em escalas tetratônicas ou pentatônicas, a grande maioria dos teclados usados na música ocidental são organizados em uma escala cromática da mesma maneira que um teclado de piano (notas naturais e sustenidos separadas). A tradicional marimba de Guatemala apresenta esta configuração.

Há alguns teclados de percussão antigos, tocados em músicas de culturas orientais milenares, que são similares ao vibrafone (HOWLAND, 1977). No Gamelão Javanês, por exemplo, há o *Saron* e o *Gender*. Ambos possuem teclas de metal e nas suas performances são utilizadas técnicas de abafamento semelhantes às que são usadas no vibrafone (ver próximo capítulo). O timbre do *Saron* é estridente, muito por causa do martelo de metal que é usado para percuti-lo. O *Gender* (Fig. 1), por sua vez, possui um timbre mais próximo ao do vibrafone. A baqueta usada pelo instrumentista de *Gender* tem um material macio na ponta, propiciando um timbre mais velado.



Fig. 1. O instrumento de Gamelão *Gender* e as baquetas utilizadas para tocá-lo.³

Apesar da similaridade destes instrumentos com o vibrafone, é pouco provável que eles tenham influenciado os inventores do vibrafone. Este foi inventado no início do século XX na América do Norte. O pesquisador Harold Howland afirma em seu artigo *The*

² Idiofone: “Instrumento musical cuja produção sonora é feita pela vibração do próprio corpo, sem necessitar de tensão como as cordas ou membranas” (FRUNGILLO, 2003).

³ Fonte: Sítio eletrônico do Museu Nacional da Música na Universidade da Dakota do Sul E.U.A. <http://orgs.usd.edu/nmm>, consultado em agosto de 2010.

Vibraphone: A Summary of Historical Observation: “O vibrafone é um produto da curiosidade de dois artesãos norte-americanos cuja ocupação diária incluía a invenção contínua de ‘instrumentos novidades’ para o *Vaudeville*”⁴ (HOWLAND, 1977, p. 79). Esses artesãos eram Herman Winterhoff, um empregado da *Leedy Drum Company of Indianápolis* e Henry Schluter, ex-engenheiro chefe da *J. C. Deagan Company* (MEYER, 1976).

O *Vaudeville* era um gênero teatral que se tornou muito popular nos Estados Unidos no começo do século XX. Sua estrutura era como um show de variedades: vários números sem relação uns com os outros se sucediam e tinham a participação de músicos clássicos e populares, atores, dançarinos, comediantes, acrobatas, animais treinados, mágicos, etc. O gênero foi por décadas uma das formas de entretenimento mais populares da América do Norte, que se encontrava no meio da *Gilded Age* (Era Dourada), período marcado pelo crescimento da população e pelos excessos e extravagâncias da classe alta. A industrialização e o aumento dos centros urbanos proporcionaram uma polarização exacerbada de riquezas. Esses fatores foram essenciais para o sucesso do *vaudeville*. Novas cidades construídas ao redor de indústrias e uma classe trabalhadora crescente fizeram de alguns produtores novos magnatas. Vários teatros foram construídos para apresentações do *vaudeville*, em um estilo de arquitetura da *Gilded Age*.

Os espetáculos do *vaudeville* incluíam a participação de orquestras que contavam com uma grande gama de instrumentos. Na década de 20, havia *luthiers* trabalhando para suprir estas orquestras. Marimbas e xilofones já eram utilizados nos *ragtimes* e tocados por grandes nomes como George Hamilton Green e Teddy Brown. Green, considerado um dos maiores xilofonista de toda a história, entrou para o *vaudeville* com 19 anos, em 1916. No mesmo ano o empregado da *Leedy Drum Company*, Herman Winterhoff, construiu a *Steel Marimba* (marimba de aço), um instrumento antecessor ao vibrafone que já possuía o efeito “*vox humana*”: um *tremolo* que imitava o *vibrato* da voz humana. “O senhor Winterhoff alcançou o efeito *vox humana* ao anexar um motor à marimba de aço, perto do chão, para levantar e abaixar os tubos ressonadores”⁵ (MEYER, 1976). Faremos maiores considerações sobre os termos *vibrato* e *tremolo* no próximo capítulo.

⁴ Tradução pelo autor.

⁵ Idem.

Outro instrumento antecessor do vibrafone criado na época foi o *marimbaphone* (Fig. 2). Seu teclado podia ser posicionado na vertical e suas teclas tinham as bordas côncavas, características que foram projetadas para facilitar sua execução com arcos.



Fig. 2. Foto de um *Marimbaphone*.⁶

Em 1921 outro instrumento construído pela companhia Leedy incorporou características relacionadas ao *vibrato* que estão presentes nos vibrafones de hoje. O motor foi posicionado embaixo do móvel e perto das teclas, ficando assim dentro do alcance do músico. O efeito “*vox humana*” não era mais produzido pelo movimento dos tubos ressonadores, como no modelo anterior, mas com o abrir e fechar da parte superior dos tubos. Discos de metal ligados ao motor por meio de uma vareta de metal, que servia de eixo, giravam abrindo e fechando os ressonadores (Fig. 3). Este modelo ainda não possuía o pedal abafador e foi o primeiro instrumento a ser batizado de vibrafone (MEYER, 1976).

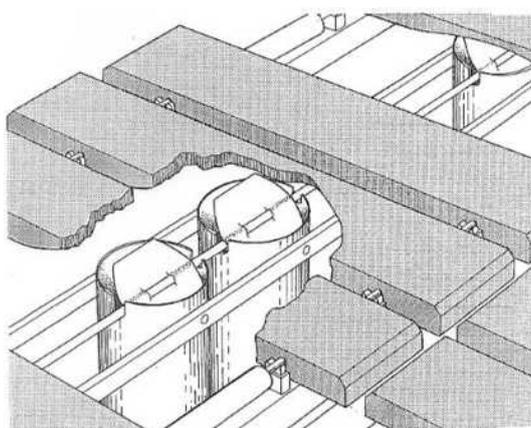


Fig. 3. Dispositivo para produzir o efeito “*vox humana*” (*tremolo*), que consiste em discos giratórios que fecham e abrem a parte superior dos tubos ressonadores.⁷

⁶ Fonte: Catálogo eletrônico *Deagan Resource* acessado em agosto de 2010.

Os próximos passos em direção à concepção do vibrafone, como o conhecemos hoje, seriam feitos pela companhia Deagan, rival da Leedy, ao lançar o *Deagan Vibra-Harp model 145* em 1927. Seu engenheiro chefe, Henry Schluter, havia desenvolvido uma forma de afinação das teclas em oitavas e quintas que resolveu um problema presente na região grave de modelos anteriores. Outra característica importante que Schluter iria incorporar ao modelo 145, e que se tornaria parte da identidade timbrística do vibrafone, foi o uso de teclas de alumínio no lugar das teclas de aço.

O modelo 145 da Deagan possuía o efeito “*vox humana*” com discos giratórios como o modelo da Leedy. No entanto a inclusão do pedal abafador foi um grande trunfo da Deagan. Como o teclado das teclas “brancas” (notas naturais) era posicionado rente ao teclado das teclas “pretas” (sustenidos), o uso de uma tira de feltro posicionada perpendicularmente entre as teclas “brancas” e “pretas” possibilitava o abafamento de todo o teclado. Este pedal, ao ser acionado, liberava as teclas do abafamento ao afastar a tira de feltro, de forma similar ao pedal do piano. As teclas eram presas ao móvel por meio de um sistema de cordas que as atravessavam no ponto nodal, isto é, na parte onde há menor vibração da tecla. Dessa maneira, o contato da corda com as teclas, furadas neste ponto, causava o menor abafamento da vibração (Fig. 4).

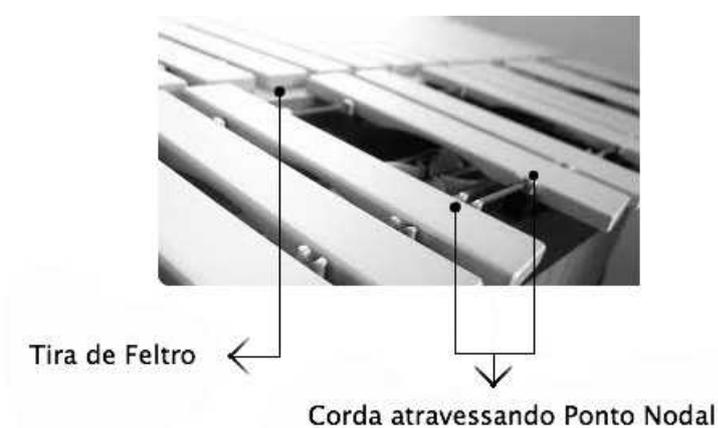


Fig. 4. Tira de feltro abafadora e sistema de cordas atravessando as teclas pelo furo no ponto nodal.

“[...] o timbre [do modelo 145 da Deagan] escuro e misterioso, sua entonação harmônica refinada e, provavelmente o mais significativo, a adição do pedal abafador para alcançar o controle máximo do fraseado e de

⁷ Fonte: SADIE, TYRELL, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

expressão superaram de longe a capacidade do vibrafone da Leedy”⁸ (HOWLAND, 1977).

Como citado acima, as melhorias na afinação e no timbre e principalmente a incorporação do pedal abafador no modelo 145 da Deagan (Fig. 5) foram muito importantes para a ampliação da linguagem do vibrafone, proporcionando diferentes formas de ataque, do *legato* ao *staccato*. “No vibrafone, o pedal é o dispositivo principal de fraseado”⁹ (BURTON, 1973). O pedal se tornou um elemento idiomático essencial do instrumento, que o difere de outros teclados de percussão. “O modelo 145 da Deagan representa o vibrafone como ele é hoje”¹⁰ (HOWLAND, 1977). A extensão deste modelo era de 3 oitavas (*Fá* 3 ao *Fá* 6). Esta continua a ser a extensão mais comum do vibrafone nos dias de hoje apesar de existirem vibrafones de até 4 oitavas (*Dó* 3 ao *Dó* 7).



Fig. 5. Modelo *Deagan Vibra-Harp* 145.¹¹

Mesmo com todos os avanços do modelo 145, os criadores destes instrumentos não tinham idéia, e nem pretensão, da popularidade que o vibrafone viria a desfrutar. “Devemos entender que durante a década de 20, nem a *Leedy* nem a *Deagan* tinham qualquer razão para crer que seus novos instrumentos estavam destinados a se tornar algo mais do que novidades para o *Vaudeville*”¹² (HOWLAND, 1977).

⁸ Tradução pelo autor.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

¹¹ Fonte: Catálogo eletrônico *Deagan Resource* acessado em agosto de 2010.

¹² Tradução pelo autor.

O nome do modelo *Deagan Vibra-Harp 145* causou uma confusão na nomenclatura do vibrafone. Como vimos anteriormente, este modelo foi o primeiro a reunir as características fundamentais do vibrafone como o conhecemos hoje. No entanto o nome deste modelo era *vibra-harp* e não *vibraphone*. “Possivelmente o problema de nomenclatura pode ser culpa da indústria do órgão”¹³ (HOWLAND, 1997). No começo do século XX era comum o uso de órgãos gigantescos que possuíam vários timbres proporcionados por uma variedade de acessórios. A palavra *harp* era usada no nome destes acessórios, como o acessório *Harp Celeste* da Deagan por exemplo. Órgãos como o *Mighty Wurlitzer* possuíam tambores, cornetas, pratos e teclados inteiros de percussão em seus enormes acessórios. Entre 1921 e 1927 a *Deagan* tinha produzido um novo acessório chamado *Vibra Harp* (Fig. 6). Este acessório possuía características que o modelo 145 iria incorporar, teclas de alumínio e pedal abafador e a palavra “*Harp*” (MEYER, 1976). Por causa desta confusão, até hoje os nomes *vibraphone*, *vibra-harp* e *vibes*, entre outros, são utilizados para se referir ao mesmo instrumento na língua inglesa.



Fig. 6. Acessório para órgão *Deagan Vibra Harp*.¹⁴

2.2 Trajetória do vibrafone e sua literatura

O uso do vibrafone, inicialmente apenas como um aumento no arsenal do naipe de percussão das orquestras do *Vaudeville*, logo deu lugar à sua utilização no *jazz*. O primeiro músico a tocar o vibrafone no *jazz* foi o multi-instrumentista Adrian Rollini (1904-1954) e a

¹³ Tradução pelo autor

¹⁴ Fonte: Catálogo eletrônico *Deagan Resource* acessado em agosto de 2010.

primeira gravação com o vibrafone neste estilo musical foi feita por Lionel Hampton (1913-2002): *Memories of you*, gravada com o trompetista Louis Armstrong em outubro de 1930 (FEATHER, 2007). Hampton atuava até então como baterista, e a partir dos anos 30 passou a ser mais reconhecido como vibrafonista. Com ele o vibrafone começou a ganhar um lugar de destaque neste novo gênero musical.

Enquanto isso, na música erudita orquestral, possivelmente o primeiro uso significativo do vibrafone foi na ópera *Tiger* de Brian Havergal (BLADES e HOLLAND, 2001). Parte desta obra foi orquestrada nos anos de 1928 e 1929. Outra obra orquestral que utilizou o vibrafone, agora na década de 30, foi a ópera *L'Annonce faite à Marie* (1932) do compositor francês Darius Milhaud cuja admiração pelo *jazz* norte americano se refletia em sua música. Milhaud foi importante para a história do vibrafone na primeira metade do século XX por ter composto o primeiro concerto escrito para o instrumento, *Concerto para Marimba, Vibrafone e Orquestra* (1947). “Não há como negar a importância desta obra para a história do vibrafone [...]” (CHAIB, 2007).

Além do concerto de Milhaud, outros concertos para o instrumento podem ser citados: o *Concerto para Vibrafone e Orquestra de Cordas* (1959), composto pelo percussionista e compositor alemão Siegfried Fink e dedicado a Milt Jackson, o *Concerto para Vibrafone e Orquestra* (1996), de Ney Rosauero, dedicado à percussionista escocesa Evelyn Glennie, e o *Concerto para Vibrafone e Orquestra de Cordas* (1999), do vibrafonista e compositor Emmanuel Sèjourné.

A ligação do vibrafone com o *jazz* foi sempre muito forte e muitas partes importantes do próprio repertório do vibrafone na música orquestral se encontram em obras de compositores que têm o *jazz* como influência. Um bom exemplo é *West Side Story*, composta pelo compositor norte americano Leonard Bernstein em 1957, que possui uma das passagens orquestrais mais famosas escritas para o vibrafone. No entanto, alguns compositores que escreviam sem uma influência tão evidente do *jazz* também incluíram o vibrafone em suas obras: Alban Berg o utilizou em sua ópera *Lulu* em 1935 por exemplo.

Outras obras que utilizaram o vibrafone na música sinfônica foram: *Trois Petites Liturgies* (1944) de Olivier Messien, *Sinfonia de Primavera* (1949) e *Um Sonho de uma Noite de Verão* (1960) de Benjamin Britten, *Die Zauberflöte* (1935) de Werner Egk, a Terceira Sinfonia (1940) de Roy Harris, *Turangalila* (1949) de Olivier Messiaen, as Sinfonias 6, 7 e 8

(1951-1962) de Karl Amadeus Hartmann, a ópera *Elegy for Young Lovers* (1961) de Hans Werner Henze, *Pli selon pli* para Soprano e Orquestra (1962) de Pierre Boulez, *Gruppen für drei Orchester* (1963) de Karlheinz Stockhausen e *Echoes from an Invisible World* (1976) de Lesile Bassett.

Segundo Harold Howland (1977), o vibrafonista Milt Jackson (1923-1999) foi o primeiro vibrafonista “verdadeiro”, em oposição aos bateristas ou xilofonistas que migraram para o vibrafone. Em 1946 Jackson se tornou vibrafonista da banda do então famoso trompetista de *jazz* e *band leader* Dizzy Gillespie o que lhe deu visibilidade e reconhecimento. A importância dele na construção da linguagem idiomática do vibrafone no *jazz* é reconhecida pelo vibrafonista Gary Burton (1943-) em seu artigo *Evolution of Mallet Techniques*: “[...] as coisas mudaram muito quando Jackson apareceu, e a fluência melódica do vibrafone se tornou conhecida”¹⁵ (BURTON, 1973). Mais tarde, na década de 60, o próprio Gary Burton se tornou um dos instrumentistas que mais contribuiu para o desenvolvimento da técnica de quatro baquetas no vibrafone.

Outros nomes como Red Norvo (1908-1999) e Terry Gibbs (1924-) foram também importantes na inserção do vibrafone nas bandas de *jazz*. “O vibrafone se tornou parte da instrumentação padrão em muitos dos mais proeminentes grupos no auge dos *jazz super clubs* da década de 60 [...]”¹⁶ (BECK, 1995).

O espaço ocupado pelo vibrafone no *jazz* não era o mesmo em outras áreas da música. “Apesar de bem estabelecido no *jazz*, na música popular, teatral e educativa [o vibrafone] é menos proeminente no palco sinfônico que outros teclados de percussão”¹⁷ (BECK, 1995). De fato, o vibrafone ainda não ganhou tanto espaço na orquestra como o xilofone ou o glockenspiel, porém seu uso na música de câmara e em solos tem crescido bastante, sobretudo a partir da década de 70. Podemos destacar seu uso na música de câmara do século XX em obras como *Le Marteau Sans Maître* (1955) de Pierre Boulez, *Durations 4* (1961) de Morton Feldman, *Madrigals, Book I* (1965) de George Crumb, *Linea* (1973) de Luciano Berio, *Bog Music* (1978) de Michael Udow, *Rain Tree* (1981) de Toru Takemitsu, *Quarteto* (2009) de Eduardo Campolina e *Emblema* (2010) de Rogério Vasconcelos.

¹⁵ Tradução pelo autor.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

A obra *Linea*, escrita para dois pianos, vibrafone e marimba pelo compositor Luciano Berio, mostra a riqueza e fusão de timbres destes instrumentos (Fig. 7). Há uma grande fusão de timbres do vibrafone e do piano em especial. Isto se dá em parte pela capacidade de sustentação das notas de ambos, que os difere da marimba, e pelo pedal abafador que ambos possuem.

The image displays a musical score for Luciano Berio's 'Linea'. It consists of four staves: Vibraphone (Vibr.), Piano I (Pi. I), Piano II (Pi. II), and Marimba (Mar.). The Vibraphone part starts at measure 124 and features a melodic line with various dynamics like *pp* and *pppp*. The Piano parts (Pi. I and Pi. II) play a rhythmic accompaniment with notes marked with circled numbers (1C, 3C) and dynamics like *pp* and *pppp*. The Marimba part provides a low-frequency accompaniment with notes marked with circled numbers (1C, 3C) and dynamics like *pp* and *pppp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 7. Excerto da obra *Linea* (BERIO, 1973).

Alguns compositores exploraram as possibilidades que o vibrafone e piano proporcionam escrevendo duos para esta formação. Em 1965 a percussionista e compositora Marta Ptaszynska compôs seus *Quatro Prelúdios para Vibrafone e Piano*. Dois anos mais tarde Koji Takeuchi compôs, usando técnicas do dodecafonismo, suas *Cinco Improvisações para Vibrafone e Piano*. Na década seguinte o compositor argentino Luis Jorge Gonzalez compôs *Mutables para Vibrafone e Piano* (1974). O jovem instrumento, com 50 anos de existência, já se tornara presente em vários espaços da música pelo mundo. Outros duos para vibrafone e piano que destacamos são: *Music for Joan* (1988) de Betsy Jolas, *Transparências* (1987) de Ricardo Tacuchian, *Sonata para Vibrafone e Piano* (1996) de Almeida Prado, *Tombeu im Memoriam Gérard Grisey* (1999) de Philippe Hurel, *Cartas Celestes XI* (2000) para marimba, vibrafone e piano (dedicada a Joaquim Abreu) de Almeida Prado, *Domus Aurea* (2000) de Edmund Campion, *Fragments* (2001) de John Psathas e *Nouer III* (2008) para vibrafone e piano de Eli-Eri Moura.

No *jazz*, o dueto de vibrafone e piano também gerou frutos. Em 1972 Gary Burton e o renomado pianista norte americano Chick Corea introduziram esta formação camerística ao *jazz* com o álbum *Cristal Silence* que lhes rendeu o prêmio *Grammy* daquele ano. Em 1994 Bobby Hutcherson e o pianista McCoy Tyner gravaram o álbum *Manhattan Moods*. O

próprio Gary Burton viria a lançar dois álbuns com o pianista japonês Makoto Ozone, *Face to Face* (1995) e *Virtuosi* (2002). Recentemente Gary Burton e Chick Corea reativaram seu dueto premiado com o álbum *The New Cristal Silence* (2008). Burton também gravou o álbum *Alone at Last* (1971) no qual se apresentou solo. Este álbum recebeu o prêmio *Grammy* de melhor álbum solo daquele ano. Através deste álbum, Burton registrou sua contribuição para o desenvolvimento da técnica de quatro baquetas, ao tocar arranjos que demandavam grande habilidade utilizando sua abordagem da técnica. Este álbum também marcou a história do vibrafone como umas das primeiras aparições do vibrafone como instrumento solo.

Paralelamente, o vibrafone destacava-se como instrumento solista em outras áreas da música, como na música contemporânea. Este fato pode ser conferido nas obras *Trois Caprices for vibraphone op.70* (1966) de René Leibowitz, *Seis Reflexões* (1973) de Pedro Cameron, *Links* (1974) de Stuart Smith, *Phenix* (1981) de François-Bernard Mâche, *Mourning Dove Sonnet* (1983) de Christopher Deane, *Gender Barangan* (1984) de José Luiz Martines, *Omar* (1985) de Franco Donatoni, *Le Livre des Claviers* (1988) de Philippe Manoury, *Cálculo Secreto* (1995) de José Manuel López López, *Solo III Ops 83* (1995) de Marlos Nobre, *Quase um rondó* (1995) de Gilberto Mendes, *Losing Touch* (1995) de Edmund Campion, *Linde* (1996) de Daniel Almada, *Modelagem X-a* (1997) de Edson Zampronha, *Transformantes III* (1997) de Flo Menezes, *Loops II* (2000) de Philippe Hurel, *Vibra Elufa* (2003) de Karlheinz Stockhausen e *Duas Peças Breves* (1983), *Anamorfozes* (2007) de Sérgio Freire, *Tetragrammaton VI* (2007) e *Quatro Instantâneos* (2008) de Roberto Victorino. Podemos encontrar uma lista extensa de obras escritas para vibrafone solo no Brasil na monografia *Repertório Brasileiro para Vibrafone Solo* (2009) de Ronan Gil de Moraes pela UNESP.

Outras contribuições para a literatura do vibrafone estão presentes em métodos, artigos e trabalhos acadêmicos. Entre os métodos destacamos: *Modern School for Xilophone, Marimba & Vibraphone* (1950) de Morris Goldenberg, *Méthode Complete de Vibraphone* (1963) de Jacques Delecluse, *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling* (1973) de David Friedman, *19 Études Musicales de Vibraphone* (1989) de Emmanuel Séjourné, *Solo Jazz Vibraphone Etudes* (1990) de Arthur Lipner e *Four Mallet Studies* (1995) de Gary Burton. Diversos artigos têm sido publicados na revista *Percussive Notes*, entre eles:

Evolution of Mallet Techniques (1973) de Gary Burton, *Early History and Development of the Vibes* (1976) de Jacqueline Meyer, *The Vibraphone: A Summary of Historical Observation with a Catalog of Selected Solos and Small Ensemble Literature* (1977) de Harold Howland e *Stuart Smith's "Links" Series* (1983) de John Welsh. Mais recentemente artigos em português foram publicados. O percussionista Fernando Chaib publicou o artigo *Let vibrate: Um breve panorama sobre o vibrafone na música do século XX* (2008) pela revista Opus da Universidade Federal de Goiás. Trabalhos acadêmicos em português ainda são poucos, mas podemos citar as dissertações de Mestrado: *Vibrafone: Guia de Estudo* (1994) de André Pinheiro de Souza pela UNICAMP, *Técnica de Duas Baquetas para Teclados de Percussão* (1997) de Carlos Tarcha pela USP e *Exploração Timbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López* (2007) de Fernando Chaib pela Universidade de Aveiro em Portugal.

3 O Timbre e a Produção Sonora no Vibrafone

Neste capítulo, apresentaremos características referentes ao timbre e à produção sonora do vibrafone, e as compararemos com algumas características do piano pertinentes a esta dissertação por auxiliarem a análise das obras.

Uma característica importante que une o vibrafone ao piano é o fato de os dois serem instrumentos dos quais o som é extraído por meio da percussão. No caso do vibrafone são percutidas as teclas, e no caso do piano, as cordas. As teclas do vibrafone sustentam a ressonância por um longo período após serem percutidas, assim como as cordas do piano. Ambos são, por conseguinte, instrumentos de ataque e ressonância. O material que percute as cordas do piano é um martelo de madeira revestido por um feltro, semelhante às baquetas utilizadas para percutir o vibrafone. O próprio mecanismo que está entre a tecla e o martelo do piano reproduz uma técnica de percussão básica: “[...] os martelos atingem as cordas em alta velocidade e imediatamente ricocheteiam, de maneira que os martelos não amortecem as vibrações que haviam iniciado”¹⁸ (RIPIN, 2001). Um gesto muito semelhante ao mecanismo descrito acima é realizada pelos braços, mãos e dedos na técnica da maioria dos instrumentos tocados com baquetas, como exemplo o próprio vibrafone e o saltério ou cimbalão (Fig. 8); um antecessor mais velho do piano, presente na música folclórica húngara, que ilustra a característica percussiva deste instrumento.



Fig. 8. O saltério e as baquetas utilizadas para percutir suas cordas.¹⁹

As **baquetas** (Fig. 9) utilizadas no vibrafone possuem três partes: o cabo, a ponta e o revestimento da ponta. O cabo pode ser de bambu do tipo *rattan*, de madeira ou de plástico. O cabo de bambu é mais usado por possuir maior flexibilidade. Por ser menos rígido, ele

¹⁸ Tradução pelo autor.

¹⁹ Fonte: Sítio eletrônico do Museu Nacional da Música na Universidade da Dakota do Sul E.U.A. <http://orgs.usd.edu/nmm>, consultado em agosto de 2010.

pode ajudar na execução de técnicas relacionadas ao vibrafone como o abafamento, que discutiremos mais adiante. A ponta da baqueta para vibrafone é geralmente de borracha e seu revestimento é geralmente de linha. A dureza da baqueta vai depender da dureza da borracha e também do tipo de linha usada para revesti-la. A lã também é usada como revestimento (mais tradicionalmente em baquetas para marimba). O feltro é usado em baquetas para tímpano. Metal, plástico e madeira são materiais usados como pontas para baquetas de xilofone, *glockenspiel* e *crotales*. Estas baquetas não revestidas também podem ser utilizadas em momentos específicos no vibrafone, como discutiremos mais adiante.



Fig. 9. Exemplo de alguns tipos de baquetas.

“Como regra geral, as baquetas de ponta dura realçam os harmônicos superiores e as de ponta macia realçam a nota fundamental” (FRUNGILLO, 2003). Podemos ilustrar este fato através da visualização do espectro sonoro. Realizamos a análise espectral da nota *A4* do vibrafone percutida por uma baqueta macia (Fig. 10) e outra dura (Fig. 11), em ambos os casos com o pedal acionado. Pode-se notar que na figura 11 há maior intensidade de harmônicos superiores.

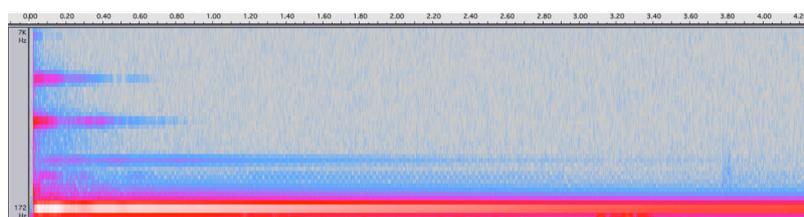


Fig. 10. Espectro sonoro da nota *Lá* da oitava central do vibrafone percutida por uma baqueta de ponta de borracha **macia** revestida de linha.

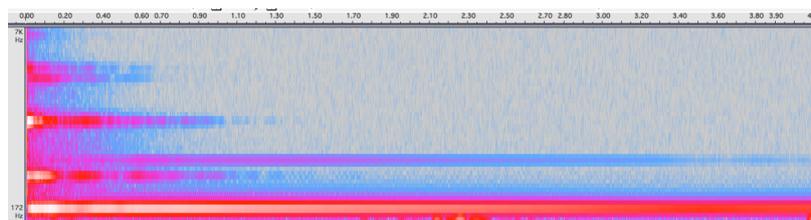


Fig. 11. Espectro sonoro da nota *Lá* da oitava central do vibrafone percutida por uma baqueta de ponta de borracha **dura** revestida de linha.

O pianista não pode “trocar os martelos” do piano como um percussionista pode trocar de baquetas, mas pode conseguir um contraste de ataque e dinâmica semelhante ao contraste proporcionado pelas baquetas duras ou macias ao mudar o número de cordas percutidas pelo martelo do piano. Como veremos no capítulo 5 desta dissertação, o compositor Edmund Campion utiliza este contraste em sua obra *Domus Aurea*. Ao acionar o pedal esquerdo do piano, seus martelos são posicionados de maneira a percutirem menos cordas do que sem o acionamento do pedal. Na região média do piano, por exemplo, uma corda é percutida no lugar de três cordas. Geralmente *tre corde* e *una corda* são as maneiras de notação utilizadas para o piano. Na percussão, a notação de baquetas duras ou macias pode ser simplesmente uma nota em forma de texto na partitura ou um desenho das baquetas. Usaremos a notação com desenhos nesta dissertação. Os desenhos de baquetas com ponta branca representam as baquetas macias e os desenhos com ponta preta representam as baquetas duras (Fig. 12).

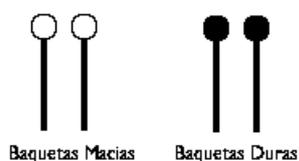


Fig. 12. Forma de notação de baquetas macias e duras utilizadas na obra *Domus Aurea*.

O termo **manulação** na percussão é análogo ao termo digitação no piano. Quando temos uma baqueta em cada mão temos somente duas opções: mãos direita e esquerda. O **toque simples** significa o uso das mãos direita e esquerda alternadamente e o **toque duplo**, o uso de dois toques em cada mão. No entanto quando utilizamos duas baquetas em cada mão, temos quatro opções: baquetas 1, 2, 3 e 4. Não há um consenso entre os métodos para teclado de percussão quanto à maneira de numeração das baquetas. Há métodos que consideram a

baqueta número 1 a baqueta da extrema direita, que normalmente estaria mais perto das notas mais agudas. Outros consideram que a baqueta número 1 é a baqueta da extrema esquerda. Nesta dissertação utilizaremos a segunda opção, na qual a baqueta número 1 é a baqueta que tocaria as notas mais graves (Fig. 13). Esta é a maneira utilizada no livro *Method of Movement for Marimba* (1979) de Leigh Howard Stevens. Dessa maneira as baquetas 1 e 2 são seguradas pela mão esquerda e as baquetas 3 e 4 pela mão direita.

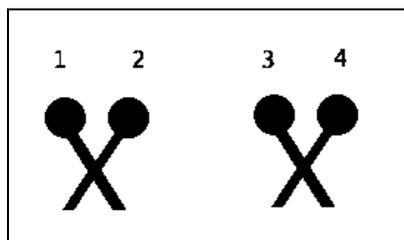


Fig. 13. Numeração das baquetas.

O vibrafone, como um de seus protótipos (ver capítulo anterior), também pode ser tocado com um **arco** de violoncelo ou de contra-baixo para extrair um som contínuo e sem ataque. O arco deve ser posicionado de forma perpendicular em relação às teclas e friccioná-las na borda. A maneira mais natural de tocar o vibrafone com o arco é partindo do *pianissimo* no começo da arcada e realizar um *crescendo* durante a arcada sempre com o pedal abaixado para depois deixar a nota soando (Fig.14). Há outras maneiras de usar o arco, como por exemplo friccionar uma tecla sem acionar o pedal. Dessa maneira a nota terá um corte na ressonância assim que a arcada acabar. O vibrafonista pode segurar até dois arcos, um em cada mão, deste modo possibilitando a fricção de duas notas simultaneamente.



Fig. 14. Exemplo de escrita para vibrafone com arcos retirada da obra *Só Assim Eu Ficaria com os Meus Sapatos Floridos* (2006) de Guilherme Nascimento.

Um **glissando** de pouca extensão pode ser realizado no vibrafone tocando-se rapidamente uma escala cromática. Este efeito é bem diferente de um *glissando* feito por um violoncelo no qual há uma alteração contínua de uma frequência para outra (*glissando* contínuo). No caso dos teclados, tanto do piano quanto do vibrafone, não há a mudança contínua de frequência. O *glissando* passa somente pelas frequências das teclas tocadas

(*glissando* discreto). Uma técnica muito utilizada, que possibilita *glissandi* de maior extensão, consiste em deslizar as baquetas sobre as teclas, de forma semelhante à de um pianista passando os dedos sobre o teclado do piano. Há três opções em termos de notas a serem tocadas com esta técnica: notas naturais (teclas “brancas”), notas sustenido (teclas “pretas”) ou ambas simultaneamente. Em termos de direção há as opções ascendente e descendente. A obra *Zyklus* (1959) para percussão múltipla solo de Karlheinz Stockhausen explora muito bem todas estas possibilidades.

Com a segunda técnica mencionada acima, se houver intenção de evidenciar o começo e o fim do *glissando*, pode-se usar o recurso de percutir a nota de saída e a nota de chegada do mesmo. A nota de saída pode ser percutida tanto pela mão que irá realizar o *glissando* quanto pela outra mão. A nota de chegada por sua vez deve ser tocada pela mão que não está realizando o *glissando*, caso contrário haverá uma “quebra” no final do mesmo. Quanto mais rápido o *glissando*, mais som é extraído do instrumento. Baquetas mais duras e sem revestimento são capazes de produzir um *glissando forte* e baquetas revestidas e mais macias produzem um *glissando* mais suave. Outra maneira de aumentar a intensidade é usar mais de uma baqueta para realizar o efeito.

Outra maneira de realizar um *glissando* mais *forte* é posicionar a baqueta de maneira que sua ponta entre em contato com o meio da tecla e parte do cabo entre em contato com a ponta da tecla. Dessa maneira as teclas serão tocadas simultaneamente pela ponta e também pelo cabo da baqueta, proporcionando um *glissando* mais incisivo e com mais ataque. Este procedimento é mais comum na marimba e se assemelha ao *marimbashot*, que é um tipo de ataque no qual “a ponta da baqueta e o cabo percutem a tecla simultaneamente”²⁰ (SOLOMON, 2002).

Outro tipo de *glissando* possível em teclados de percussão, especialmente no vibrafone, é um procedimento conhecido em inglês como “*pitch bend*”²¹, através do qual pode-se alterar a nota de uma tecla gerando um *glissando* curto, mas contínuo. Para isto, deve-se posicionar uma baqueta de plástico ou borracha dura, não revestida, em cima do ponto nodal da tecla (consultar capítulo anterior) e, após percuti-la com outra baqueta, deve-se arrastar a baqueta dura em direção ao centro da tecla. Este procedimento adiciona massa à

²⁰ Tradução pelo autor.

²¹ “Inflexão de uma frequência”. Tradução pelo autor.

tecla e abaixa sua frequência em aproximadamente meio tom. O contrário pode ser realizado se começarmos com a baqueta dura no centro da tecla. Os dois procedimentos também funcionam friccionando a tecla com um arco em vez de percuti-la com uma baqueta.

É possível extrair **harmônicos** dos teclados de percussão. Este recurso não funciona tão bem no registro agudo destes instrumentos. No vibrafone, por sua capacidade de sustentar a ressonância com o pedal acionado, os harmônicos soam por mais tempo. A maneira de realizar este recurso é colocar a ponta do dedo ou a própria baqueta bem no meio da tecla e, após percutir a mesma tecla no ponto nodal, retirar o dedo ou baqueta do centro da tecla. Este efeito funciona igualmente bem com arcos. O harmônico extraído dessa forma é de duas oitavas acima da nota percutida ou friccionada.

Na percussão, **rulo** é a “técnica utilizada para executar o maior número possível de batidas no instrumento (sobretudo nos membranofônicos) de modo que simule a produção de um som contínuo” (FRUNGILLO, 2003). A técnica funciona especialmente bem no registro grave da marimba e com baquetas macias, gerando uma nota longa na qual cada ataque é imperceptível. No registro mais agudo da marimba e em outros teclados de percussão é praticamente impossível tornar os ataques inaudíveis. Na maior parte do tempo os rulos são realizados com as duas mãos alternadamente. A técnica de quatro baquetas possibilita realizar um rulo com duas baquetas de uma só mão, baquetas 1 e 2 ou 3 e 4, de maneira a deixar a outra mão livre. Este rulo é chamado de **rulo independente**. Ele pode ser feito em uma ou duas superfícies ou, no caso dos teclados de percussão, teclas. Como o vibrafone já possui notas longas naturalmente, o rulo pode ser usado como um efeito.

Um mecanismo importante que o vibrafone e o piano compartilham é o **pedal**. O pedal do vibrafone funciona como o pedal direito do piano. Estes pedais funcionam como “agenciadores de ressonância” (ASSIS, 1997): ao acioná-los o material abafador perde o contato com as teclas, ou cordas, liberando assim sua vibração. Como vimos no capítulo anterior, a adição do pedal foi de vital importância para a identidade sonora do vibrafone. Este fato ocorreu também na história do piano:

“É, justamente, devido ao uso do pedal e às possibilidades de gradações de toque, que o piano se distingue de todos os outros instrumentos. Através do pedal, o pianista pode controlar a diminuição do som de diversas maneiras [...]” (ROSEN, 2000).

Como no piano, podemos lançar mão de técnicas como o **meio-pedal** e *after pedaling* no vibrafone. Como descrito por Carlos Tarcha (1997), *after pedaling* é um recurso no qual o pedal é ligeiramente acionado após o toque de uma nota qualquer. “A tecla ainda vibra, mesmo estando abafada no instante que é percutida”. O intuito aqui é fazer as notas atacadas anteriormente à pedalização²² soarem mais ligadas ao próximo ataque. Outro cenário que este recurso possibilita é o de tocar duas notas próximas e deixar somente a segunda nota soando, acionando o pedal logo após a segunda nota ser tocada.

Outro recurso possibilitado pelo pedal do vibrafone é o **pedal gradual** (Fig. 15). Este recurso se dá ao fazermos a barra de abafamento “encostar ou desencostar das lâminas gradualmente, abafando-as ou deixando-as ressoar pouco a pouco” (CHAIB, 2007).

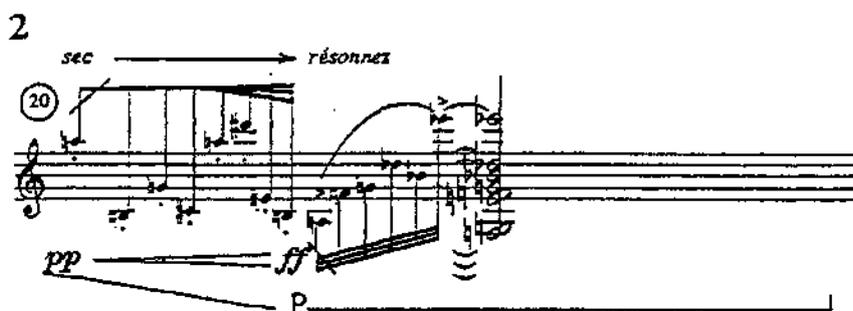


Fig. 15. Exemplo de pedal gradual no compasso 20 da peça *Le Livre des Claviers* (MANOURY, 1987).

O **meio-pedal** consiste em diminuir “a pressão que a barra de feltro exerce sobre as teclas” (TARCHA, 1997), “[...] criando um meio-termo de atrito entre a barra de abafamento e as lâminas” (CHAIB, 2007). A tradução em inglês para este termo seria *half-pedal*. Uma dificuldade que geralmente se apresenta para a execução desta técnica é o fato de que nem sempre o feltro abafador está completamente nivelado. John Welsh (1983) aponta para este problema ao falar do uso do meio-pedal em uma passagem de uma das peças *Links 3* do compositor Stuart Smith. Segundo ele, o meio pedal é muito arriscado para a passagem e a marcação de meio pedal deve ser interpretada “como um *staccatto* seco, exceto quando o feltro estiver absolutamente nivelado”²³. Se o feltro abafador não estiver nivelado o que acontece é que certas áreas do vibrafone vão soar presas e outras soltas, já que a falta de

²² Termo que significa o uso do pedal, utilizado em (ASSIS, 1997).

²³ Tradução pelo autor.

nivelamento vai fazer com que as regiões do teclado encostem no feltro de maneira não uniforme.

Outra forma de minimizar o risco causado pela falta de nivelamento do feltro abafador é utilizar o chamado *flutter-pedal*, que seria uma segunda tradução possível para o termo meio-pedal em inglês. Esse segundo termo nos dá outra visão da técnica de meio-pedal. “Essa técnica consiste em pressionar e liberar o pedal repetitivamente, apenas levemente, e não o bastante para separar o abafador das teclas”²⁴ (WALKER, 2001). Uma possível tradução literal para *flutter-pedal* seria “pedal agitado”.

O sistema de abafamento do vibrafone abafa e libera todas as notas de uma vez através do uso do pedal. Este fato o torna mais limitado que o sistema de abafamento do piano no qual há a possibilidade de sustentar a ressonância de notas individualmente.

“O uso do pedal é limitado pela impossibilidade de se controlar separadamente a duração de cada nota, como se faz com os dedos ao piano. O recurso possível no vibrafone é o *dampening*, ou seja, o abafamento de determinadas notas com as baquetas ou as mãos [...]” (TARCHA, 1997).

O **abafamento**, *dampening* em inglês, citado por Carlos Tarcha consiste na interrupção da vibração de uma tecla individualmente através do contato de algum material sobre ela. Este material pode ser as próprias baquetas, as mãos ou o próprio corpo. Com esta técnica é possível realizar uma articulação mais *legato* ao abafar uma nota que esteja soando no instante em que outra nota é tocada. “Depois que a primeira nota é tocada, ela é abafada com uma baqueta ao mesmo tempo que a próxima nota é tocada por outra baqueta”²⁵ (FRIEDMAN, 1979). Nos teclados de percussão do gamelão (ver capítulo anterior) os dedos e a mão que são usados para abafar as teclas. Quanto mais macio o material que entra em contato com a tecla para fazer o abafamento, menor a chance de haver ruído no momento do contato. Destas três opções acima citadas, as baquetas são o material menos macio. Apesar disso “por conferir maior agilidade, esta técnica [de abafamento com baquetas] é mais utilizada [...]” (TARCHA, 1997). O vibrafonista deve dominar esta técnica e ser capaz de executá-la em diferentes combinações e manulações, por exemplo: a mesma mão que toca a nota sendo a mão a realizar o abafamento ou uma mão toca a nota e a outra realiza o abafamento.

²⁴ Tradução pelo autor.

²⁵ Idem.

Há um tipo de abafamento chamado “*slide*” ou “abafamento em deslize” (CHAIB, 2007). Este abafamento consiste em tocar notas, geralmente em grau conjunto, com uma baqueta em uma mão e deslizar uma baqueta na outra mão de forma a abafar todas as notas tocadas. Este procedimento possibilita que movimentos melódicos rápidos soem limpos e *legato* enquanto o pedal continua acionado e outras notas podem permanecer soando. Há outro abafamento deste tipo no qual uma mesma baqueta toca uma tecla e é imediatamente deslizada em direção a uma outra tecla que já estava soando, abafando-a. Na maioria das vezes este abafamento é utilizado entre teclas adjacentes.

“[O abafamento] [...] permite ao vibrafonista ter a mesma capacidade disponível aos pianistas: a habilidade de alterar notas dentro de um acorde sem ter que atacar o acorde inteiro novamente, e a habilidade de tocar uma melodia em movimento sobre uma nota ou acorde soando, ambas oferecem um grande progresso na fluência e variedade”²⁶ (BURTON, 1973).

Uma forma de realizar um toque ultra *staccato* e abafar a ressonância de uma tecla é através do **toque morto** ou *dead stroke*. Este consiste em um “ataque sem o ressalto da baqueta sobre a lâmina. Ao realizarmos um ataque contra a lâmina a baqueta permanecerá sobre a mesma, impossibilitando a sua vibração” (CHAIB, 2007). Esta técnica causa uma “distorção” no timbre da tecla que é intrínseca ao efeito *staccato* (STEVENS, 1979). Para ilustrar este fato realizamos a análise espectral da nota *Eb4* do vibrafone percutida pelo mesmo tipo baqueta (média), ora com um toque comum (Fig. 16), ora com o toque morto (Fig. 17). Podemos visualizar que o toque morto ressalta ainda mais o quinto harmônico, que naturalmente já é bastante audível nos teclados de percussão, sobretudo nas regiões mais graves. Como aponta Solomon (2002) ao abordar a escrita para marimba de cinco oitavas, “as notas na oitava mais grave têm harmônicos muito fortes e claros; o harmônico três oitavas e uma terça maior acima é especialmente aparente.”²⁷

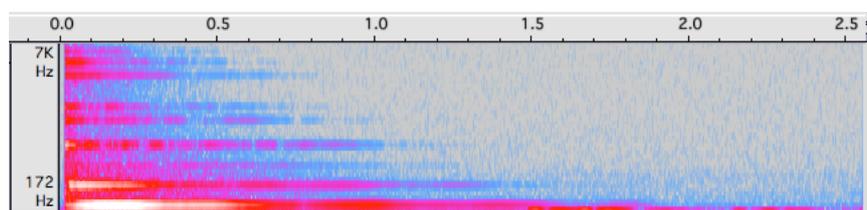


Fig. 16. Espectro sonoro da nota *Eb4* percutida por uma baqueta de dureza média com o **toque comum**.

²⁶ Tradução pelo autor.

²⁷ Idem.

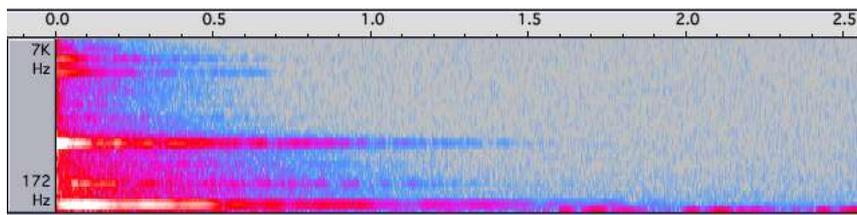


Fig. 17. Espectro sonoro da nota Eb4 percutida por uma baqueta de dureza média com o **toque morto**.

Um exemplo da utilização do toque morto se encontra na obra *Xerox Book: Nove Miniaturas para Piano e Percussão* (2001) de Christopher Burns (Fig. 18). A sétima miniatura é um solo de vibrafone no qual as notas representadas com o símbolo “X” devem ser abafadas, enquanto outras devem possuir ressonância. Como o pedal está abaixado em quase toda a passagem, deve-se se abafar as notas com “X” através da técnica do toque morto.

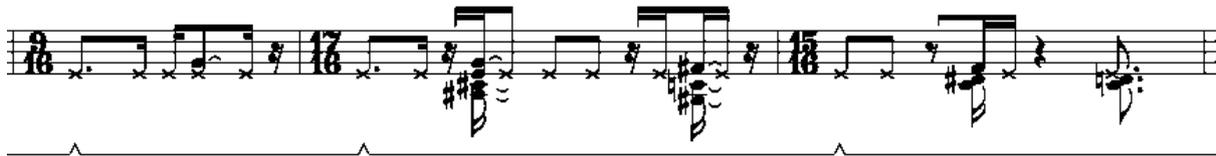


Fig. 18. Excerto da sétima miniatura da obra *Xerox Book* (BURNS, 2001).

Outra questão importante para a identidade sonora do vibrafone é o efeito provocado pelos discos giratórios que fecham e abrem a parte superior dos tubos ressonadores (ver capítulo anterior). Ao posicionarmos os discos de modo a fecharmos os tubos ressonadores o vibrafone perde amplitude sonora por não poder contar com a amplificação causada pelos tubos. No entanto as notas adquirem maior duração com os tubos posicionados desta maneira. O contrário acontece quando posicionamos os discos de modo a deixar aberta a passagem dos tubos: As notas têm mais volume e menor duração. O intérprete deve sempre considerar estes fatores ao tocar um trecho de uma obra. Na maioria das situações se toca com os tubos abertos ou semi-abertos para assim explorar a maior extensão de dinâmica que o vibrafone oferece. No entanto muitas vezes uma maior duração das notas ajuda a execução de uma idéia musical e, neste caso deve-se tocar com a parte superior dos tubos fechadas. No exemplo abaixo (Fig. 19) temos *glissandi* em quase toda extensão do vibrafone que criam um *cluster*. Enquanto este *cluster* soa o intérprete deve abafar algumas notas, atacar outras e, dessa maneira, transformar o *cluster* em outro acorde sem utilizar o pedal. Quanto maior o tempo de duração das notas, mais tempo o intérprete terá para realizar esta “transformação”.

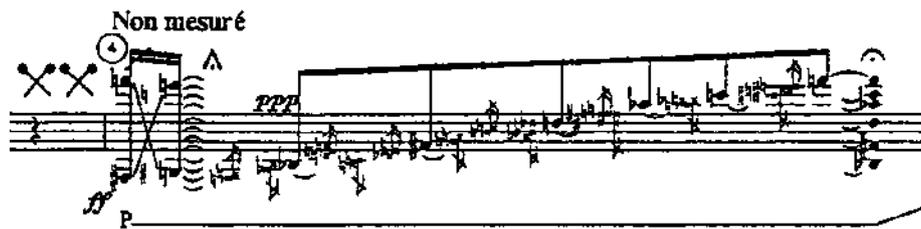


Fig. 19. Excerto de *Le Livre des Claviers* (MANOURY, 1987)

O efeito causado quando ligamos o motor, que gira os discos fechando e abrindo a parte superior dos tubos ressonadores, foi chamado de *vox humana* ou *vibrato* pelos criadores do vibrafone. Há uma certa confusão acerca desta questão pois o próprio nome “vibrafone” se refere ao efeito *vibrato*, recurso bastante usado no canto. Podemos dizer que o *vibrato* é uma variação regular da frequência. Na verdade o que ocorre ao fecharmos e abriremos a parte superior dos tubos do vibrafone é uma variação de amplitude, que por sua vez é chamada de *tremolo*. Podemos afirmar portanto que o efeito proporcionado pelos discos giratórios que fecham e abrem a parte superior dos tubos ressonadores é o *tremolo*. A velocidade com que o motor gira os discos pode ser controlada na maioria das vezes, proporcionando tremolos de velocidades diferentes.

“O fato de que nunca houve um ‘tremolofone’ da Leedy ou um ‘*tremoloharp*’ da Deagan é explicado por que havia uma tendência menor de precisão semântica (especialmente entre os construtores de instrumentos) nos anos 20 do que hoje em dia”²⁸ (HOWLAND, 1977).

Há uma outra maneira de criar um *tremolo* no vibrafone que consiste em posicionar a boca bem próxima a uma tecla e, depois de toca-la, abrir e fechar a boca. Este **Vibrato de boca**, como é conhecido, cria uma variação de amplitude pois a boca se torna um segundo tubo ressonador. Este efeito é diferente ao causado pelo motor do vibrafone pois, ao abrir e fechar a boca cria-se espaços de tamanhos diferentes dentro da mesma e dessa forma, diferentes harmônicos da nota emitida pela tecla entram em ressonância com o espaço criado pela boca. Este efeito funciona somente em uma certa extensão do vibrafone (geralmente do *Sol 4* ao *Fá 6*).

²⁸ Tradução pelo autor.

4 *Sonata para Vibrafone e Piano* de Almeida Prado

A *Sonata para Vibrafone e Piano* de Almeida Prado foi composta em 1996 e foi dedicada ao vibrafonista André Juarez. A estréia foi feita pelo percussionista Fernando Rocha e pela pianista Ana Cláudia de Assis em 2002, no Quarto Encontro de Compositores e Intérpretes Latino-americanos realizado na Fundação de Educação Artística em Belo Horizonte.

Neste capítulo discutiremos vários aspectos da obra, enfocando sobretudo a relação entre a escrita do compositor e as técnicas utilizadas para a performance da parte do vibrafone. Nosso intuito é promover uma reflexão e discussão sobre o uso e escrita do instrumento na obra e relacioná-los à performance. O diálogo entre o piano e o vibrafone presente nesta peça e as formas de valorizá-lo nos proporcionam um ótimo material para essa discussão. Também faremos uma análise da peça, uma vez que todas as escolhas com relação à utilização de baquetas, pedal, posicionamento corporal e outros aspectos da técnica do vibrafone foram feitas em função de tornar evidente algumas questões relativas à forma, harmonia, fraseado e timbre presentes na obra musical.

Vale ressaltar que a obra possui certas características claramente ligadas a tendências estéticas da música do século XX, como o uso do tonalismo livre e de uma rítmica complexa em alguns momentos mas, por outro lado, ela se baseia na forma sonata, utilizada desde o classicismo na música européia. O “caráter duplo dos códigos” (JENCKS, 1986), como a interação entre passado e presente, é atribuído ao pós-modernismo. Se na primeira metade do século XX e na década de sessenta observava-se uma inclinação ao rompimento com o passado, “a partir de 1970 ocorre uma inversão com a disseminação de obras que cada vez mais se utilizavam de procedimentos amplamente baseados na tradição de outras épocas musicais [...]” (IAZZETTA, 2005). Podemos encontrar essas características na *Sonata para vibrafone e piano* de Almeida Prado e o próprio compositor a considera como pertencente a este universo.²⁹

²⁹ Palestra de Almeida Prado na série Viva Música da Escola de Música da UFMG no dia 14 de outubro de 2009.

4.1 O compositor

Almeida Prado é uma das figuras mais importantes na música brasileira dos séculos XX e XXI. Ele é da mesma geração de compositores brasileiros como Willy Corrêa de Oliveira (1938-), Ricardo Tacuchian (1939-) e Marlos Nobre (1939-). A geração anterior a ele, que teve como representantes Camargo Guarnieri (1907-1993), César Guerra-Peixe (1914-1993) e Cláudio Santoro (1919-1989), entre outros, estabeleceu uma identidade brasileira na música de concerto com o movimento nacionalista. A geração de Almeida Prado pôde desfrutar deste legado, herdando uma sólida referência brasileira.

Graças ao contato que Almeida Prado teve com ícones de diversos movimentos da música do século XX, sua obra também possui elementos oriundos de diferentes técnicas de composição. Segundo Gilberto Mendes, Almeida Prado “parece não sentir mais aquela obrigação com nosso folclore, embora ainda procure uma solução intermediária que aproveite seu temário através dos métodos da vanguarda” (MENDES, 2007).

José Antônio de Rezende Almeida Prado nasceu em Santos no ano de 1943. Ele estudou piano antes de estudar composição, mas já tocava e compunha desde muito novo. Com 14 anos estudou com Camargo Guarnieri, músico do movimento nacionalista brasileiro. Em entrevista concedida a Matheus G. Bitondi para a revista eletrônica *Trópico*, Almeida Prado comenta a influência de Guarnieri em seu aprendizado:

“Ele decidiu que eu estudaria tudo desde o zero, harmonia, contraponto e o seu método de composição: o estudo do folclore em variações, *fugatos* e invenções, para que eu adquirisse os cacoetes do folclore sem usar melodias folclóricas. Assim, eu me tornaria um nacionalista ‘inconsciente’, que é o pensamento de Mário de Andrade, que eu não sei se hoje em dia ainda é válido, mas na época era” (PRADO, 2009)

Prado iria adquirir o arsenal do ideal do Nacionalismo, já que seu professor Guarnieri era o compositor com ligação mais estreita com Mário de Andrade, intelectual deste movimento. Sobre o encontro entre Mário e Guarnieri, José Maria Neves comentou: “Aí estava alguém (Guarnieri) que merecia a ajuda do mestre do nacionalismo e do modernismo, que logo o toma como discípulo” (NEVES, 1981).

Contudo, a trajetória de Almeida Prado e sua geração foi diferente. Depois de estudar muitos ponteios, *fugatos* e variações com temática folclórica, Almeida Prado encontrou Gilberto Mendes, um compositor mais conhecido fora do que dentro de nosso país. Nas

palavras do compositor Boudewijn Buckinx: “no Brasil [...] também existe uma figura importante da qual de repente se diz: ‘Veja, nada mais nada menos que um pioneiro da nova era’” (BUCKINX, 1998). Prado freqüentava a casa de Gilberto Mendes e este lhe mostrava a música de compositores como Boulez, Stockhausen, Messiaen, Pousseur, Schönberg e Webern. Isto fez sua perspectiva da música nacionalista mudar, ele achava que sua linguagem estava ficando ultrapassada e que Guarneri ou Osvaldo Lacerda, com quem também tinha aulas, não lhe abriam outras janelas. “A partir daí, eu comecei a ver que havia um outro lado, que não era ‘baião’, ‘toada’ e ‘cururu’” (PRADO, 2009)

Depois de ter algumas composições premiadas, como um concerto para piano em que ele próprio foi o solista da estréia, Prado foi estudar em Paris. Estudou com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen e teve contato com outros compositores europeus de renome. “Nestes quatro anos em Paris, estudei a técnica dos *Modes de Valeur et Intensité*, do Messiaen, vi análises com Stockhausen, Ligeti e Xenakis de suas próprias peças e estudei novamente harmonia e contraponto com Boulanger” (PRADO, 2009).

De volta ao Brasil Prado teve uma passagem rápida no conservatório de Cubatão como diretor. Depois foi dar aula de composição na Unicamp, onde se aposentou em 2000. Almeida Prado define a estética de sua música recente:

“um pouco como Schnittke, ou como Ricardo Tacuchian, Marlos Nobre e todos da minha geração. Também como Pärt, como os compositores da Nova Consonância e como o minimalismo de Philip Glass, Steve Reich e John Adams e contra aquela histeria de variação contínua de Boulez e Stockhausen, que já é passado e que você usa quando precisa” (PRADO, 2009).

4.2 A forma sonata nesta obra

A forma sonata é utilizada em outras obras de Almeida Prado, como a *Sonata para Flauta e Piano* (1983). A *Sonata para Vibrafone e Piano* segue quase estritamente a forma sonata tradicional e esta é vital para o entendimento de sua análise. A seguir apresentamos uma rápida descrição desta peça dividida pelas seções da forma sonata:

1. Exposição - página 2 até página 8, compasso 1 ao 48.
 - Tema 1 “Enérgico”: Compasso 1 ao 9, página 2 até 3 (Fig. 20).

Energico, rítmico, solar [$\text{♩} = 108$]

Vibraf. *f* *Sonoro!*

1

3

6

8

7 8

fff

Fig. 20. Prado, Sonata: primeiro tema.

- Transição: Compasso 10 ao 24, página 3 até 5.
- Tema 2 “Calmo”: Compasso 25 ao 48, página 5 até 8 (Fig. 21).

Calmo [♩ = 76]

25 *p* *cantante!*

28

31

34 *f* *p*

Fig. 21. Segundo tema.

2. Desenvolvimento, “Rondó” - página 8 até 18, compasso 49 ao 119.

- Parte A – *Fugato*, Enérgico: Compasso 49 ao 52, página 8 e 9.
- Parte B – *Ostinato*: Compasso 53 ao 65, páginas 9 e 10.
- Parte A' – Piano solo: Compasso 66, página 11.
- Parte C – Preparação: Compasso 67 ao 73, página 11.
- Parte A'' – Quartas: Compasso 74, página 12.
- Parte D – 3-3-2: Compasso 75 ao 81, página 12.
- Parte A''' – Ponte: Compasso 82 ao 89, página 13.
- Parte E – Interlúdio-Fantasia, Lento: Compasso 90 ao 98, páginas 14 e 15.
- Parte A'''' – Retransição: Compasso 99 ao 119, página 16 até 18.

3. Recapitulação – página 18 até 21, compasso 120 ao 142.
 - Tema 1 “Enérgico”: Compasso 120 ao 127, páginas 18 e 19.
 - Transição: Compasso 128 ao 131, página 19.
 - Tema 2 “Calmo”: Compasso 132 ao 142, página 19 até 21.
4. *Coda* - página 21 até 26, compasso 143 ao 230 fim.
 - I. Scherzo – Fulgurante: Compasso 143 ao 186, página 21 até 23 (Fig. 22).

Scherzo-Coda

Fulgurante [♩. 144]

143

3/32

3/32

3/32

ped. pp ** ped. ped.*

Fig. 22. Primeiros compassos do *Scherzo-Coda*.

- Lento – Valsa: Compasso 187 ao 203, página 24 (Fig. 23).

Lento [♩. = 56] ou [♩. 44]

187

pp *pp* *pp*

pp

Fig. 23. Primeiros compassos do *Lento*.

- Scherzo – Fulgurante: Compasso 204 ao 230, página 25 e 26.

4.3 Análise interpretativa

4.3.1 Exposição

A exposição do primeiro tema se dá em uma textura de dobramento em oitavas. Ele é tocado em três oitavas diferentes e o vibrafone executa a voz da oitava do meio. A melodia do tema sugere uma harmonia em mudança constante, percorrendo diferentes centros tonais. A figura 20 (pág. 33) mostra a parte do vibrafone neste trecho, correspondendo exatamente à exposição do primeiro tema.

A textura do dobramento em oitavas faz com que a exposição do primeiro tema seja clara. Não há acompanhamento ou nada que não seja a melodia até o compasso nove. A grande distância das vozes e o dobramento em oitavas desta passagem faz com que o ataque de cada voz seja distinto. Com isso em mente escolhemos as baquetas de vibrafone médias (nem macias, nem duras) para essa passagem. Essas baquetas proporcionam um ataque semelhante ao do martelo do piano, principalmente na região média deste instrumento. Esse tipo de ataque intermediário entre o agudo e o grave faz as três oitavas soarem equilibradas.

Almeida Prado não incluiu instruções sobre o tipo de baquetas, tampouco sobre o uso do pedal do vibrafone neste trecho. Desta forma as escolhas devem ser todas feitas pelo percussionista. Mesmo com uma escrita com ligaduras, acentos e durações que é bastante clara, existem diferentes formas de interpretar certas passagens dessa peça. Para uma avaliação mais aprofundada sobre este aspecto foram importantes os ensaios realizados com a professora e pianista Ana Cláudia de Assis, que foi a orientadora desta pesquisa em sua primeira etapa. Além de tentar reproduzir o que a notação nos transmitia, buscamos ouvir cada passagem e discutir sobre o uso do pedal, toque, baquetas e abafamento.

No intuito de evidenciar o ritmo, duração das notas e fraseado presentes na partitura na exposição do primeiro tema, decidimos usar o pedal de acordo com a técnica de meio-pedal ou “pedal agitado” (ver capítulo anterior), com pequenos movimentos rápidos e sucessivos abaixando o pedal sem afastar a barra de feltro das teclas (TARCHA, 1997). A figura 24 demonstra a maneira que foi utilizado o pedal nos primeiros compassos da peça. O símbolo “V” refere-se a momentos nos quais o pedal é pressionado suavemente, utilizando o meio-pedal (*flutter pedal*). O símbolo “L” refere-se aos movimentos onde o pedal é

pressionado de forma a liberar as teclas totalmente. A partir do quarto tempo do compasso 8, página 3 (Fig. 25), o pedal fica abaixado já que do compasso 9 até o fim da passagem não há troca de acorde e o *Fá#* deve soar durante todo o compasso.

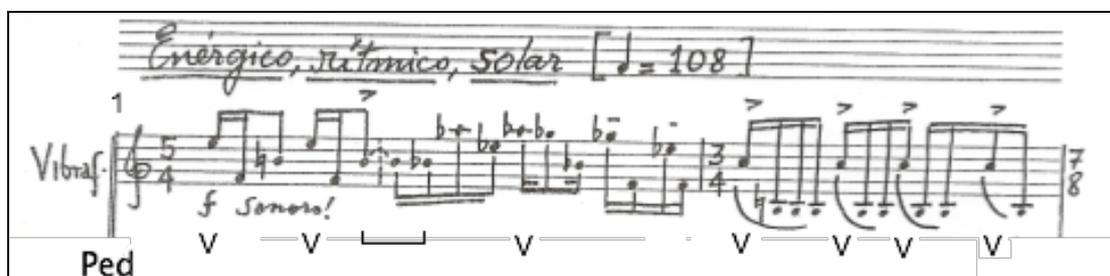


Fig. 24. Marcação do pedal³⁰ nos primeiros compassos da exposição do primeiro tema (primeiros 2 compassos da peça).

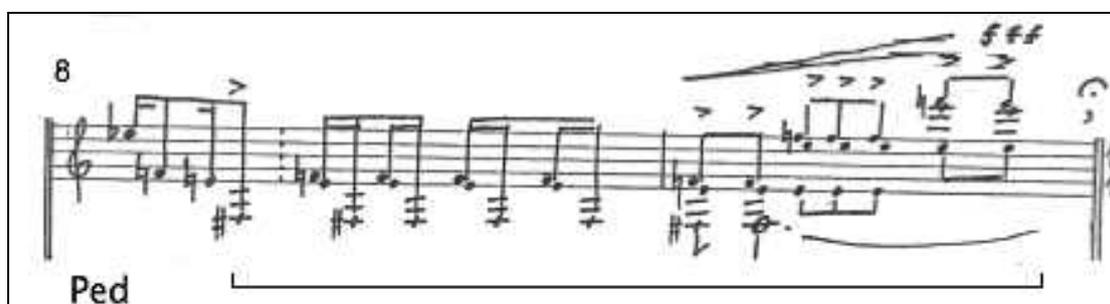


Fig. 25. Marcação do pedal nos últimos compassos da exposição do primeiro tema (compassos 8 e 9).

Na transição para o segundo tema o vibrafone faz uma melodia baseada no primeiro tema e é acompanhado pelo piano que executa um ritmo baseado no padrão 3-3-2, ou seja, um ritmo com duas células de 3 tempos e uma de 2 tempos. Neste exemplo o ritmo aparece escrito em 3 semicolcheias + 3 semicolcheias + 2 semicolcheias. Ritmos em 3-3-2 estão presentes em culturas no mundo todo. No Brasil esse tipo de ritmo é bastante presente no Baião, no Xaxado, no Coco e no Samba de Roda que também são notados em semicolcheias. Pela trajetória do compositor e sua formação dentro do movimento nacionalista, é bem possível que algum destes estilos seja sua inspiração.

Ainda na transição, a melodia do primeiro tema aparece com ritmo e caráter diferentes, mas na mesma região tonal. O pedal do vibrafone pode ser usado com o intuito de fazer essa passagem soar mais *legato* em oposição ao *ostinato* rítmico tocado pelo piano (Fig. 26).

³⁰ As marcações de pedal, abafamento e manulação em todas as figuras deste capítulo foram inseridas por Bruno Santos.

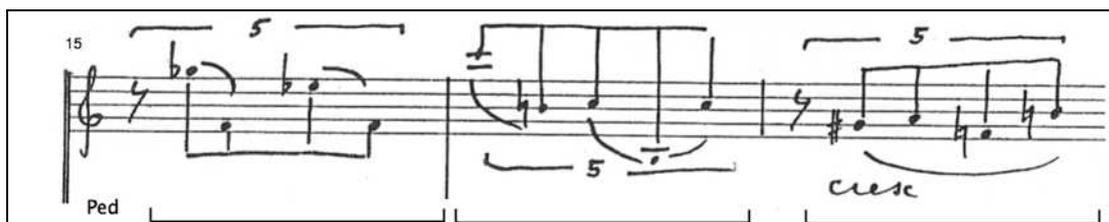


Fig. 26. Marcação do pedal na transição (compassos 15 ao 17).

Como disse Edson Zampronha em entrevista a Chaib (2008), o vibrafone possui “[...] um controle de duração e articulação do som impressionantes. A possibilidade do uso do pedal juntamente com a possibilidade de ir abafando as notas permite todo tipo de *legatos*, meio *legatos* e *staccatos*.” Na performance dos teclados de percussão, há também artifícios dos quais podemos lançar mão para simular um som *legato* sem utilizar o pedal. Como afirma Stevens (1979), uma ligadura entre duas notas pode ser simulada ao regular a força do ataque da nota seguinte à vibração da nota anterior. Essa é a maneira que utilizamos para interpretar as ligaduras de frase da transição. No compasso 15 as notas *Sol \flat* e *Mi \flat* são tocadas com um leve acento (Fig. 26). Dessa forma podemos garantir o fraseado da passagem, mesmo com o uso do pedal não coincidindo com as ligaduras de frase.

A exposição do segundo tema é feita pelo vibrafone sem acompanhamento (Fig. 21). Como em sonatas tradicionais, o segundo tema tem caráter mais lírico. O uso de baquetas mais macias nessa passagem pode ajudar a obter um som mais *legato* e com menos ataque. O percussionista também pode utilizar diferentes tipos de ataque para conseguir uma mudança na articulação. Discutiremos sobre o tipo de ataque *staccato* e *legato* mais adiante. Como há tempo suficiente para a troca de baquetas, escolhemos a opção das baquetas mais macias.

A segunda vez que é tocado, o segundo tema é dividido entre o piano e o vibrafone do compasso 37 ao 42. Apesar de haver somente duas marcações de pedal (compassos 46 página 7 e 126 página 19) e nenhuma de abafamento em toda a peça, a exposição do segundo tema tem uma escrita que se assemelha à escrita encontrada na literatura de técnica de abafamento e uso de pedal do vibrafone, como o exemplo ilustrado abaixo (Fig. 27).



Fig. 27. Excerto do exercício número 7 do livro *Vibraphone Technique-Dampening and Pedaling* (1973) de David Friedman.

Como na exposição do segundo tema da Sonata este exercício de David Friedman possui duas vozes. Friedman sugere uma abordagem para o uso de pedal neste exercício que torna a duração das notas bem claras. O pedal é usado quando as notas das duas vozes mudam juntas. Quando a nota de uma voz muda e a nota da outra voz continua soando, abafa-se a nota que está mudando.

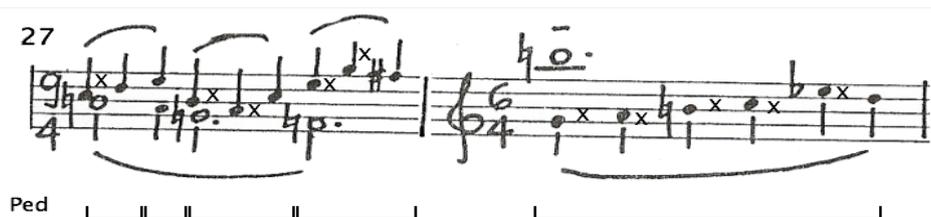


Fig. 28. Pedalização e abafamento na exposição do segundo tema.³¹

Entendemos que na exposição do segundo tema, no que se refere ao abafamento e pedal, a mesma abordagem que Friedman sugere no exemplo acima (Fig. 27) é efetiva em quase todo o trecho (Fig.28). Como discutido no capítulo anterior o uso do abafamento com as baquetas dá ao vibrafonista a possibilidade de gerenciar a ressonância de cada nota individualmente, ao contrário do uso do pedal que abafa todas as notas de uma vez. Em algumas frases do segundo tema, contudo, optamos por não abafar as notas, visto que a partitura indica uma textura de maior ressonância tanto no vibrafone quanto no piano, como nos compassos 45 e 46 página 7, nos quais há uma das únicas marcações de pedal para o vibrafone da peça.

³¹ As marcações de pedal e abafamento foram inseridas por Bruno Santos.

4.3.2 Desenvolvimento

O desenvolvimento possui uma forma híbrida entre o rondó e a fuga. Ele começa com um *fugato* a quatro partes com três contra-sujeitos fixos. O sujeito do *fugato* é uma mistura dos dois temas expostos. Há transfigurações nos temas de ordem tonal e também na métrica, que agora é mais irregular em um compasso 13/8. Este compasso é subdividido em três partes: um 2/4, um 6/8 e um 3/8. Como podemos ver na figura 29, o começo do primeiro tema está presente na primeira parte do compasso 49 e na segunda parte é o começo do segundo tema que está presente.

Uma diferença importante para a interpretação é a articulação, que agora é *legato*. O uso do pedal é requerido nesse momento para evidenciar essa diferença.

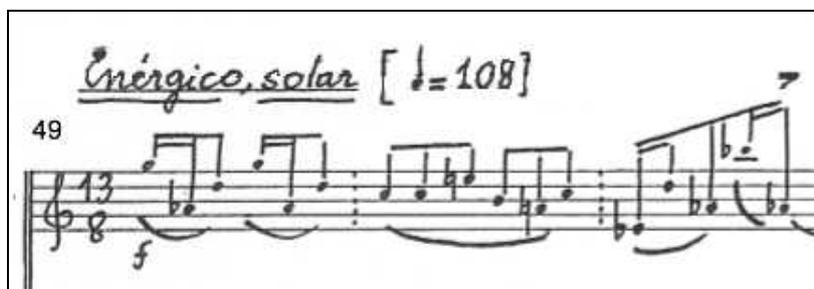


Fig. 29. Sujeito do *fugato*.



Fig. 30. Contra-Sujeito 1.

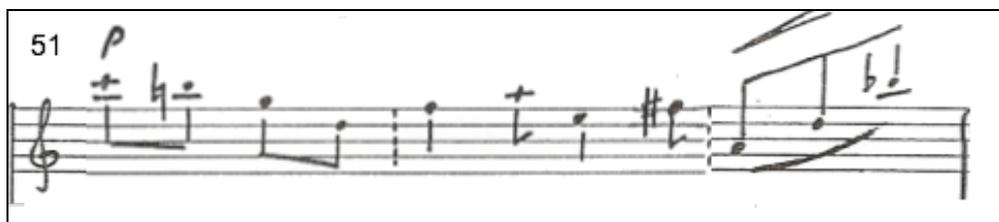


Fig. 31. Contra-Sujeito 2.



Fig. 32. Contra-Sujeito 3.

As sonatas de Almeida Prado têm grande influência das sonatas para piano de Beethoven. Prado se inspirou na sonata número 29 em *Si \flat* (opus 106) de Beethoven que também abre o desenvolvimento com uma *fuguetta*.³²

O vibrafone apresenta o sujeito e os contra-sujeitos 1 (Fig. 30) e 2 (Fig. 31). A apresentação desses contra-sujeitos acontece na voz mais aguda e a apresentação do contra-sujeito 3 (Fig. 32) é a única que é feita pelo piano e é a única que aparece em uma voz mais grave. Além disto este contra-sujeito é tocado em dinâmica *piano*, o que o faz passar despercebido. Nesse momento as quatro vozes estão sendo tocadas, duas pelo vibrafone (Fig. 33) e duas pelo piano.

Fig. 33. Marcação de pedal e manulação no compasso 52.

Apesar da voz de baixo ter a dinâmica menos forte, o vibrafonista deve priorizar a mesma no que se refere ao uso do pedal. Esta voz contém notas longas e para fazê-las soar durante o tempo necessário o pedal precisa ser trocado somente após o final da duração de cada nota. A voz de cima é tocada mais forte, mas o pedal é feito em função da voz de baixo. A figura 33 demonstra como o pedal foi utilizado.

³² Palestra de Almeida Prado na série Viva Música da Escola de Música da UFMG no dia 14 de outubro de 2009.

A manuação³³ na terceira parte do compasso 52 é bastante delicada. A manuação que decidimos usar é a marcada na figura 33. Na seqüência as vozes se cruzam e então há uma troca: a mão que está tocando uma voz passa a tocar a outra e vice-versa. A terceira parte do compasso 52 serve como uma transição para a troca. Vale lembrar que manuações são escolhas de cada intérprete e "mesmo as passagens mais complexas admitem diversas manuações" (TARCHA, 1997).

Esse “fugato” pode ser considerado como a **parte A** de uma espécie de “rondó”. A primeira “digressão” deste rondó, **parte B**, é uma zona de grande instabilidade. Politonalismo e polirritmias são utilizados como elementos formais no desenvolvimento da sonata. O vibrafone continua tocando duas vozes, sendo que uma é um *ostinato* em semicolcheias na nota *Fá#* tocada pela mão direita (Fig. 34). A outra voz contrapõe o que é tocado pelo piano e deve ficar em um plano mais elevado que o *ostinato* tocado pela mão esquerda. O ápice dessa passagem se dá quando todas as outras vozes se juntam ao *ostinato* fechando a “digressão” em um grande crescendo.

Fig. 34. Manuação dos compassos 59 ao 61.

Nesse momento escolhemos utilizar as baquetas 3 e 4, como em um rulo independente (ver capítulo 3), para tocar o *ostinato* em semicolcheias (Fig. 34). A idéia aqui é minimizar o esforço causado por tocar este *ostinato* do compasso 53 ao 65, com a mesma baqueta, a um tempo de semínima igual a 108 bpm³⁴. Para tal é necessário uma mudança da posição do corpo com relação ao instrumento (Fig. 35). O pé direito continua no pedal e o pé esquerdo passa por trás do corpo proporcionando uma rotação do tronco em sentido anti-horário. O corpo fica de lado em relação ao vibrafone.

³³ Consultar figura 13, no capítulo 3.

³⁴ Batidas por minuto.



Fig. 35. Mudança da posição do corpo – compassos 53 ao 60.

No momento em que a voz do *ostinato* passa para na nota *Ré#* (compasso 60), as semicolcheias do *ostinato* passam a ser tocadas por uma só baqueta e o corpo volta para a posição anterior (de frente para o vibrafone). Nos compassos seguintes as duas vozes passam a tocar o *ostinato* em semicolcheias do *pianissimo* para o *fortissimo*. A posição do corpo de frente para o vibrafone e a minimização do esforço nos compassos anteriores ajudam a execução de um *crescendo* efetivo e equilibrado entre as duas vozes.

Na volta da **parte A** (compasso 66) o sujeito e contra-sujeito 2 são tocados somente uma vez pelo piano solo e a segunda digressão, **parte C**, ocorre rapidamente em direção a uma dinâmica *piano*. Essa dinâmica e acordes tocados pelo vibrafone em quartas servem de preparação para a terceira **parte A**. Dessa vez o sujeito do *fugato* é tocado dobrado em quartas pelo vibrafone, o contra-sujeito 3 também é tocado em quartas pela mão direita do pianista e o contra-sujeito 1 é tocado em oitavas pela mão esquerda do pianista. Tudo isso é tocado na dinâmica *forte* e ocorre apenas uma vez como na **parte A** anterior. Essa parte é uma das que apresenta maior dificuldade técnica para o pianista.

Fig. 36. Manulação do compasso 74.

Para tocar essa parte com o máximo de articulação e extrair do vibrafone esse *forte sonoro* que o compositor deseja, as quartas foram sempre tocadas com as baquetas da mesma mão, ou seja, baqueta 1 com baqueta 2 ou baqueta 3 com baqueta 4, como a marcação de manulação indicada na figura 36. Isso propicia uma manulação com toques simples. Na primeira e na terceira parte desse compasso, onde estão as figuras com semicolcheias, o uso dessa manulação é quase compulsório. Escolhemos manter essa manulação na segunda parte do compasso, salvo os dois primeiros ataques: feitos com toque duplo pelo fato de possuírem as mesmas notas. Há várias outras opções possíveis neste trecho mas essa maneira nos pareceu a de mais fácil execução apesar de causar o cruzamento das mãos. Podemos dizer que esta manulação facilitou a execução de uma articulação *stacatto* por ela proporcionar um maior tempo de preparação para cada golpe.

A digressão 3 (compassos 75 ao 81), **parte D** do “rondó”, utiliza o material derivado da transição do primeiro tema para o segundo tema, que é um ritmo acentuado em 3-3-2, e o material do que antecede, que são as quartas. O vibrafone e o piano executam esse ritmo mas de forma defasada. Esse “desencontro” causa uma grande instabilidade novamente e culmina em um grande crescendo. Esta é a segunda digressão com esse mesmo discurso.

Em seguida (compassos 82 ao 85), a **parte A** do “rondó” é executada novamente. Esta é a única ocasião na qual o sujeito é tocado mais de uma vez. Na primeira vez, os dois instrumentos tocam na dinâmica *piano* e na segunda vez o piano toca o sujeito do *fugato* oitavado em dinâmica *forte* e o vibrafone se mantém *piano* e faz o contra-sujeito 1 e 3 (Fig. 37). É a primeira vez que o contra-sujeito 3 aparece no vibrafone em uma voz aguda. Desta vez este contra-sujeito é bastante perceptível em oposição à sua apresentação no começo do desenvolvimento. Da polifonia entre essas duas vozes tocadas pelo vibrafone acontece a ponte e a parte seguinte (Fig. 38). Com cada vez mais ressonância o vibrafone caminha em direção ao *cluster* inicial da última digressão: “Interlúdio e Fantasia”.

Fig. 37. Marcação de pedal e abafamento do vibrafone no compasso 85.

Fig. 38. Compasso 86 a 89.

A passagem mostrada na figura 37 apresenta maior dificuldade técnica para o vibrafonista. A voz mais aguda é rápida demais para se fazer com uma mão só. Então a mão esquerda deve tocar a voz de baixo e algumas notas da voz de cima. Na entrada da segunda parte do compasso 85 a troca de pedal deve ser feita em conjunto com o abafamento das duas últimas notas da parte anterior, *Ré^b* e *Dó^b* (Fig. 37). Como estas notas são atacadas logo antes da troca de pedal, há uma tendência de elas não serem abafadas pelo pedal e ficarem soando. Uma solução para este problema é abafar as notas junto com a troca de pedal. A manulação escolhida foi providencial para a realização deste abafamento.

O **Interlúdio-Fantasia** é a parte de mais ressonância da peça e de maior riqueza timbrística. A ressonância é o material mais importante desta parte. Ao citar a obra de Almeida Prado para piano a pianista Ana Cláudia de Assis afirma: “é notória a importância dada às ressonâncias do instrumento” (ASSIS, 1997). O uso de muita ressonância é uma característica tão forte na música de Almeida Prado que ele criou um sistema de organização próprio da percepção das ressonâncias. “Quanto às ressonâncias, Almeida Prado criou, na época que compunha as *Cartas Celestes*, um sistema intitulado ‘Sistema Organizado de Ressonância’” (ASSIS, 1997). Neste trecho Almeida Prado utilizou o que ele chama de “Zona de Ressonância Múltipla”:

“[Ela acontece] quando o uso de acordes simultâneos ou seqüenciais, constituídos de ressonâncias misturadas, criam um turbilhão de ressonâncias, tornando quase impossível a distinção pelo ouvido. Este acumulativo de notas é de incrível poder sonoro, devido ao batimento desordenado das vibrações estranhas” (PRADO, 1985).

No segundo compasso do Interlúdio-Fantasia (Fig. 39), *glissandi* no vibrafone são adicionados à ressonância dos ataques fortes no piano. À ressonância das notas dos primeiros dois ataques do piano é acrescida a ressonância dos *glissandi*, que possuem uma extensão de uma oitava acima da nota tocada pelo piano. Na terceira nota tocada pelo piano, *Fá#*, o *glissando* do vibrafone é mais extenso, do *Fá#* uma oitava abaixo ao *Fá#* uma oitava acima. Esse procedimento de mudança da ressonância faz com que apareça um novo timbre.

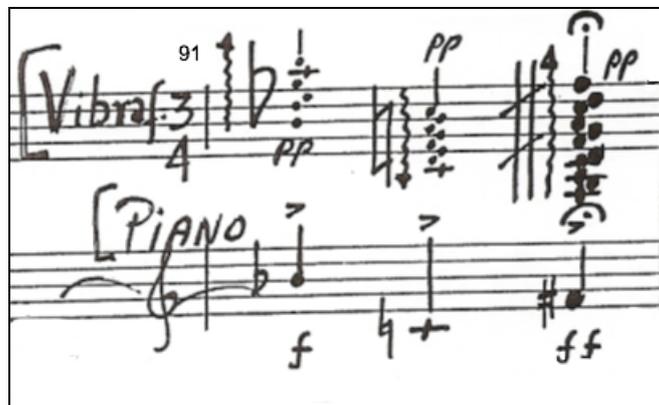


Fig. 39. Compasso 91.

O contrário acontece nos compassos 93 e 94 (Fig.40). O vibrafone passa a fazer ataques com a melodia do tema dois e uma espécie de harmônico inferior tocado a duas oitavas mais graves no vibrafone simultaneamente. A resultante dessas duas notas atacadas pelo vibrafone cria um timbre complexo, lembrando o som de sinos. O piano acresce *clusters* à ressonância destes ataques. Os *clusters* aparecem antes dos ataques do vibrafone. Como falado no capítulo anterior, tanto o vibrafone como o piano são instrumentos de ataque e ressonância. A antecipação da ressonância, um artifício usado em música eletroacústica, manipula justamente essa condição dos instrumentos, ampliando a gama timbrística dessa formação.

The image shows a musical score for two measures, 93 and 94. The top staff contains a melodic line with accents and a forte (f) dynamic. The lower two staves contain chords, with piano-piano (pp) dynamics. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Fig. 40. Compasso 93 e 94.

A extensão dos *glissandi* é pequena, por exemplo uma oitava nas teclas pretas significam somente 6 notas. Por isso o uso de baquetas corretas nessa parte é fundamental. Escolhemos executar os *glissandi* deslizando as baquetas sobre as teclas. Como exposto no capítulo anterior, esta técnica produz menos efeito quando a extensão do *glissando* é pequena. Usamos baquetas duras para contra-balancear este fato. Outra maneira possível seria percutir todas as teclas que estão contidas dentro do *glissando* o mais rápido possível na direção indicada, ascendente ou descendente. Neste caso baquetas macias seriam mais adequadas. Baquetas duras também funcionam bem no compasso 93 tornando os ataques mais incisivos. Para realmente extrair o *fortissimo* dos dois *glissandi* finais usamos baquetas duras de xilofone.

A última **parte A** do “rondó” funciona como uma retransição em uma sonata tradicional, na qual há um grande prolongamento da dominante para preparar a recapitulação do tema. Nesta retransição (Fig. 41), Almeida Prado ao mesmo tempo afirma e desconstrói o sujeito do *fugato* que, com outros materiais do *fugato*, é tocado em ritmos e alturas diferentes em um contraponto cada vez mais caótico e complexo ritmicamente. A desconstrução do tema cria uma grande turbulência que novamente chega ao ápice em um *crescendo* e

accelerando. Esta instabilidade sucedida de um *crescendo*, presente nas digressões B e D, é uma articulação formal importante em todo o desenvolvimento.

The image shows a musical score for five measures, numbered 114. It is divided into three systems. The top system is a treble clef staff with a melody of eighth notes, marked with 'ff' at the end. The middle system is a staff with chords, marked with 'Cresc' in the center. The bottom system is a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with '3' and '8?'. The bottom staff also has a 'Cresc P' marking at the end.

Fig. 41. Final da retransição.

4.3.3 Recapitulação

Depois de uma breve pausa, o primeiro tema, “Enérgico”, é tocado em sua forma original, mas dessa vez com acompanhamento. O vibrafone toca a primeira parte do tema e é acompanhado pelo piano. Na segunda parte os papéis são trocados. O acompanhamento tanto no piano como no vibrafone são acordes atacados em tempos fortes dos compassos. Os acordes consistem em nada mais do que as notas da melodia, agora dispostas de forma “vertical”.

A transição para a recapitulação do segundo tema, “Calmo”, começa como um eco do último ataque da recapitulação do primeiro tema feito pelo vibrafone. O piano continua essa idéia com acordes em um movimento ascendente que culmina no *tremolo*, ou rulo, da nota $Dó^{\sharp}$, que é a primeira nota da melodia do segundo tema, tocado pelo vibrafone.

A melodia da recapitulação do segundo tema é tocada pelo vibrafone mas dessa vez o acompanhamento consiste em um *tremolo* no piano. Esse *tremolo* altera a ressonância das notas tocadas pelo vibrafone numa alusão ao interlúdio-fantasia. A repetição do segundo tema na recapitulação é exatamente a mesma que na exposição. Somente no final o piano

assume a melodia e o vibrafone ataca acordes contendo o intervalo de segundas maiores antecipando a temática da parte seguinte.

4.3.4 Coda

A *coda* tem três partes. Duas movimentadas, tensas e crescentes, “fulgurante” e uma lenta e delicada, a “valsa”.

Fulgurante quer dizer brilhante, cintilante, resplandecente. O primeiro “fulgurante” é um *ostinato* em um grande crescendo do *pianissimo* ao *fortissimo*. O vibrafone ataca segundas oitavadas. A mão direita acentua o começo de cada mudança de acorde. A mão esquerda, preenchendo o espaço entre as notas tocadas pela mão direita, toca segundas na oitava de baixo, criando a ilusão de um rulo (Fig. 42). Este procedimento pode ser encontrado em vários estudos e peças para teclados percussão. Como o excerto abaixo da variação 6 da peça de Ney Rosauro (Fig. 43), *Variações sobre um tema do Rio Grande* (1993). Nesse primeiro fulgurante o piano apenas apóia os ataques do vibrafone.



Fig. 42. Prado, sonata: Compasso 143



Fig. 43. Excerto de Variações sobre um tema do Rio Grande (ROSAURO, 1993)

Após o *fortissimo*, a “valsa” começa com dinâmica *pianissimo*, o andamento lento e muita ressonância em grande contraste com o que a antecede. Esta idéia de materiais opostos é tradicionalmente presente em sonatas. A mão esquerda do pianista toca um baixo evidenciando o compasso ternário. O vibrafone ataca um acorde em quintas, ora na oitava de

cima, ora na de baixo. Esses acordes devem soar realmente *pianissimo* para enfatizar a discrepância entre as partes da *coda*.

O último “fulgurante” possui um *crescendo* ainda mais efetivo. O vibrafone faz a mesma idéia do primeiro “fulgurante” mas dessa vez o pianista utiliza o intervalo de segundas, criando uma relação rítmica de dois contra três com relação ao que o vibrafone está tocando.

Esse fulgurante final contém quatro frases em *crescendo* (Fig. 44). À cada nova frase é acrescido um compasso. A primeira frase tem cinco compassos e a última tem oito. Esse entendimento muda a maneira com que tocamos o trecho. Escolhemos começar cada frase numa dinâmica um pouco mais *piano* que a dinâmica anterior. Isso fez o *crescendo* de cada frase ser mais efetivos e a divisão das frases mais clara. O intervalo de segundas entre as notas *Dó* e *Ré* se repete do compasso 221 ao 229 da peça. Para valorizar a idéia do aumento sucessivo do tamanho das frases decidimos realizar um *piano* súbito no compasso 222. Desta forma marcamos o início da última frase neste compasso em vez de marcá-lo no compasso 221, onde iniciam os compassos de repetição. Este *piano* súbito também valoriza o *crescendo* que finaliza a obra. Essa também é uma passagem difícil para o pianista, que será discutida a diante.

A ausência de indicações quanto ao uso do pedal, abafamentos e tipo de baqueta na *Sonata para Vibrafone e Piano* de Almeida Prado não causa problemas para sua execução. Este fato na verdade abre possibilidades para o intérprete encontrar sua identidade dentro da performance desta obra. O percussionista deve fazer escolhas com relação a estas questões baseando-se em notações como ritmo, ligaduras de frase, caráter indicado, marcações de articulação e o mais importante: sua escuta.

215

mf

cresc

222

f

cresc

228

fff

Almeida Prado

Fig. 44. Prado, sonata: Compassos finais.

5 *Domus Aurea* de Edmund Campion

A obra *Domus Aurea* para vibrafone e piano foi composta no ano de 2000 pelo compositor norte-americano Edmund Campion. A peça foi encomendada por Daniel Ciampolini, que na época era percussionista do *Ensemble Intercontemporain*, e foi estreada por solistas deste grupo no centro *Georges Pompidou* em Paris no ano seguinte.

Edmund Campion se inspirou no livro do escritor Geoffrey Harpham “*On The Grottesque*” para escrever *Domus Aurea*. O título da peça, que significa “Casa de Ouro” em latim, se refere ao palácio construído na Roma Antiga pelo Imperador Nero logo após o grande incêndio (64 D.C.). Depois da morte de Nero este palácio ficou soterrado por mil e quinhentos anos até ser redescoberto durante a Renascença.

Na época deste redescobrimento, os afrescos³⁵ das paredes destas ruínas (Fig. 45), que na época se encontravam em bom estado, causaram grande impacto pela sua simetria e pela temática bizarra, muitas vezes contendo cabeças humanas, pequenas criaturas fantásticas e vegetais irreconhecíveis. “[Os afrescos] também incorporavam no seu *design* elementos interpretáveis, frequentemente humanos, então eles eram ambivalentemente portadores de sentido bem como decorativos”³⁶ (HARPHAM, 1982).



Fig. 45. Exemplo de Afresco das ruínas de Domus Aurea.

³⁵ A definição de afresco pelo Dicionário Barsa da Língua Portuguesa (1981) é: “Gênero de pintura que consiste em revestir de argamassa uma parede e, sobre a massa ainda fresca, pintar a cores embebendo as tintas na parede. A pintura feita deste modo”.

³⁶ Tradução pelo autor.

Este estilo de arte decorativa foi objeto de estudo e inspiração para grandes artistas como Michelangelo, Raphael e também Leonardo da Vinci que criou desenhos chamados “Cabeças Grotescas”. O estilo foi chamado de “*grotesche*”³⁷, se referindo ao aspecto de grutas ou cavernas dos aposentos do Domus Aurea, onde estas pinturas se encontravam. Este estilo não se prendeu à arte decorativa, sendo muito usado na literatura, no teatro e na arquitetura. O substantivo grotesco em inglês (*Grotesque*) pode referir-se às esculturas encontradas em catedrais góticas que têm como característica uma parte humana outra parte bestial.

Em entrevista à revista *Computer Music Journal*, Campion afirma: “Como o grotesco a música pode ser decorativa, sem sentido, profunda e reveladora, tudo ao mesmo tempo”³⁸ (MAKAN, 2004). Em *Domus Aurea* de Edmund Campion podemos encontrar paralelos com o grotesco em seu material e em sua própria concepção.

A fusão dos instrumentos é uma característica marcante nesta obra. Muitas vezes os instrumentos se encontram em um uníssono quase perfeito ou em paralelismo quase perfeito. A maneira que Campion trabalha a textura desta obra remete às esculturas, citadas acima, nas quais a fusão de criaturas bestiais e humanas é aparentemente perfeita mas causa estranhamento.

Tecnologias emergentes têm sido a fonte geradora da maioria das explorações musicais de Campion (MAKAN, 2004). Como os artistas da renascença que, para conceber um novo estilo, se basearam nos afrescos descobertos depois de mil e quinhentos anos soterradas no palácio de Nero, Campion se baseou em procedimentos encontrados na música eletrônica para conceber a escrita instrumental de *Domus Aurea*.

"Definição básica do grotesco: o conflito não resolvido de incompatibilidades em atividade e em reação. É significativo que este confronto seja colocado em paralelo com o caráter ambivalente do anormal presente no grotesco: podemos considerar uma definição secundária do grotesco como 'ambivalentemente anormal'"³⁹ (THOMPSON, 1972).

³⁷ Grotesco: “Pertencente ou relativo a gruta” (Sitio eletrônico Enciclopédia Multimídia Planeta, acessado em Julho/2010). Tradução pelo autor.

³⁸ Tradução pelo autor.

³⁹ Idem.

5.1 O compositor

Edmund Campion é natural de Dallas no estado do Texas, Estados Unidos, e nasceu no ano de 1957. Depois de fazer seu doutorado na Universidade de Columbia com Mario Davidovsky, foi para o Conservatório de Paris onde estudou com Gérard Grisey, um dos representantes da música espectral.

Em 1993 foi escolhido para trabalhar no IRCAM (*L'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) onde criou no ano seguinte sua primeira obra utilizando o computador: *Losing Touch* para vibrafone e tape. O sucesso de *Losing Touch* proporcionou a Campion outra encomenda do IRCAM em 1996: *Natural Selection* para piano acústico equipado com midi e *live electronics*.

Campion já recebeu numerosos prêmios, entre eles o prêmio de Roma, o prêmio Nadia Boulanger e o prêmio Charles Ives, concedido pela Academia de Artes e Literatura dos Estados Unidos. Atualmente leciona na Universidade de Berkeley na Califórnia, onde co-dirige o departamento de Música Nova e Música e Tecnologia.⁴⁰

5.2 Estrutura formal de *Domus Aurea*

- Abertura – Página 3, compassos 1 ao 14.
- Seção 1 – Página 4 até 11, compassos 15 ao 138.
 - a) *Energetico* – Páginas 4 e 5, compassos 15 ao 51.
 - b) *Martelatto* – Páginas 6 até 9, compassos 52 ao 122.
 - c) *Molto Risonante* – Páginas 9 até 11, compassos 123 ao 138.
- Seção 2 – Página 12 até 25, compassos 139 ao 414.
 - a) *Robusto con Forza* – Páginas 12 até 14, compassos 139 ao 160.
 - b) *Meccanico, Vivo* – Páginas 14 até 19, compassos 161 ao 305.
 - c) *Pesante X Risonante* – Páginas 20 até 23, compassos 306 ao 374.
 - d) *Senza Misura* – Páginas 23 até 25, compassos 375 ao 414.

⁴⁰ Acessado no sitio eletrônico: <http://cnmat.berkeley.edu/>, em 2010.

- Seção 3 – Página 26 até 31, compassos 415 ao 503.
 - a) *Non Expressivo* – Páginas 26 até 27, compassos 415 ao 429.
 - b) *Tranquilo, Poco Misterioso*– Páginas 27 até 29, compassos 430 ao 466.
 - c) *Coda* – Páginas 29 até 31, compassos 467 ao 503.

5.3 Análise interpretativa

5.3.1 Abertura

Grande parte dos materiais característicos de *Domus Aurea* já se encontram em sua abertura. Elementos como a fusão dos timbres, a manipulação da ressonância, o contraste entre materiais e ritmos complementares, presentes neste trecho, são encontrados em todo o decorrer da obra.

A maneira peculiar com a qual o som dos instrumentos é fundido cria uma riqueza timbrística que é a característica mais importante da abertura. Ela começa com ataques simultâneos em dinâmica *fortissimo*, que possuem notas coincidentes em um quase uníssono. O movimento melódico de segunda maior ascendente (*Fá#* e *Sol#*) é um material temático importante deste trecho e de toda a peça. Os ataques são feitos pelos dois instrumentos mas são seguidos pela ressonância de um só instrumento. O modo que o compositor manipula a natureza de ataque e ressonância do vibrafone e do piano cria um efeito semelhante ao “filtro” da ressonância, um recurso utilizado na música eletrônica. O procedimento que o compositor utilizou para possibilitar este efeito foi secar a ressonância de um dos instrumentos. Como podemos ver nos compassos 1 e 3 (Fig. 46), o vibrafone tem a marcação *senza pedale* e o piano permanece soando. Portanto este timbre possui os ataques do piano e do vibrafone mas somente a ressonância do piano. No compasso 4 o contrário acontece: o ataque dos dois instrumentos é usado mas somente a ressonância do vibrafone permanece. Esta forma de fusão dos instrumentos é um elemento formal importante nesta obra.

DOMUS AUREA
for vibraphone and piano

Edmund J. Campion

The image shows the first six measures of the musical score for 'Domus Aurea' by Edmund J. Campion. It is written for Vibraphone and Piano. The tempo is marked 'Grandioso' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The Vibraphone part starts with a *senza pedale* instruction and dynamic markings of *ff*, *pp*, *f*, *pp*, and *mp*. The Piano part starts with *ff* and includes markings for *pp*, *pppp*, and *ff*. There are also markings for *una corda* and *tre corda* at the bottom. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Fig. 46. Primeiros compassos de *Domus Aurea* (CAMPION, 2000).

A maioria dos ataques é sucedida por intervenções que emergem do fundo da ressonância. Elas são ora mesuráveis (quáltera de doze ou semifusas), ora não mesuráveis. No compasso 1 a marcação *senza pedale* para o vibrafone lhe proporciona um som *seco*. Mas a fusão dos timbres é tão efetiva que a ressonância do piano causa a ilusão do vibrafone estar soando. Por um momento é como se houvesse dois vibrafones, um tocando a ressonância do ataque e outro o trinado que sai de dentro da ressonância (compassos 1 e 2). Estas intervenções soam como “granulações” da ressonância dos ataques, o que também é um procedimento comum na música eletrônica.

Esta fusão total dos instrumentos pode ser observada até pela maneira que o compositor escreve o ritmo do vibrafone no compasso 6 (Fig. 47). Com a marcação *senza pedale*, se tocarmos somente a parte do vibrafone neste trecho, as notas *Si* e *Lá* não soarão como escrito.⁴¹ O resultado sonoro são notas com valores mais curtos. O que está representado nesta escrita é, na verdade, a fusão do piano e do vibrafone. Como anteriormente o primeiro ataque (nota *Si*) possui a ressonância da nota atacada pelo piano. No entanto o segundo ataque (nota *Lá*) é um trinado em semifusas, tocado pelo piano do *pianissimo* ao *fortissimo*. O efeito simula uma “ressonância ao contrário”.

⁴¹ Discutiremos a questão de duração de notas na notação para vibrafone no capítulo seguinte.

Fig. 47. Compasso 6 da abertura de *Domus Aurea*.

Após o ataque no início do compasso 7, as intervenções tomam corpo e passam a ser tocadas em quiálteras de semifusa, ora pelo vibrafone, ora pelo piano, em ritmos complementares (Fig. 48). O contraste causado pela separação dos instrumentos em uma rítmica mais complexa culmina em um gesto, tocado pelo vibrafone, partindo de um *forte* súbito até o “nada”. Este gesto se assemelha ao gesto do piano que antecede este trecho, mas com dinâmicas contrárias. Outro material importante formalmente para a obra é o agrupamento de 6 notas que, neste trecho, contém as notas *Mi, Sol#, Lá, Lá#, Si e Ré#*.

Fig. 48. Compassos 6 e 7 da Abertura de *Domus Aurea*.

A última parte da abertura começa com um ataque na dinâmica *piano* no qual somente a ressonância do piano é utilizada (Fig. 49). A fusão dos instrumentos volta à cena. Um movimento melódico em dinâmica *forte* repleto de segundas maiores culmina no último acorde deste trecho. Suas notas são divididas entre os instrumentos, o piano toca o baixo em uma região grave e o vibrafone toca o acorde completo na região aguda (Fig. 49 compasso 13). Para realizarmos esta fusão, que é uma das idéias centrais desta obra, é necessário que as notas sejam realmente atacadas simultaneamente e esta é uma dificuldade desta passagem.

Fig. 49. Últimos compassos da abertura.

O piano executa dois “ecos” do acorde atacado pelo vibrafone no compasso 13 (Fig. 49). Apesar de não haver marcação de pedal para o vibrafone neste trecho, entendemos que a pausa no compasso 14 deve ser respeitada. Isto resulta em um corte da ressonância do vibrafone simultâneo ao segundo ataque *secco* do piano. Salvo algumas exceções como a citada acima, o uso do pedal deve seguir estritamente a marcação para “filtrar” a ressonância da forma desejada pelo compositor. Um exemplo se encontra antes do compasso 4, onde o compositor usa uma notação de um pedal gradual (Fig. 50). Este procedimento propicia um filtro gradual da ressonância (ver capítulo 3).

Fig. 50. Pedal gradual do compasso 4.

5.3.2 Seção 1

Dividimos esta seção como o compositor o fez na partitura. São três subseções: *Energetico*, *Martellato* e *Molto Risonate*.

5.3.2.1 *Energetico*

Podemos dividir esta subseção em quatro trechos: ponte, introdução de um “motivo melódico”, reabertura e elaboração deste “motivo”.

Uma ponte faz a transição para o *Energetico* (Fig. 51). Ela tem um material sucinto: um ritmo repetitivo e somente duas notas, *Sol#* e *Si*. Os dois instrumentos tocam com o pedal acionado e em uníssono. Essa passagem antecipa o brilho e clareza da fusão dos instrumentos presente em quase toda seção 1. O andamento é mais rápido. É interessante notar que nesta

obra a maioria das mudanças de andamento são feitas por meio de modulação métrica. No caso, a quátiltera colcheias da abertura passa a ser a colcheia da seção 1. As subdivisões devem ser bem articuladas para evidenciar o caráter quase maquinal desta transição.

4

Vib. *Molto Energico, Sempre Preciso* $\text{♩} = 180$

Pno. *Molto Energico, Sempre Preciso* $\text{♩} = 180$

Fig. 51. Ponte para o *Energetico*.

Com o ritmo muito preciso e pulsante, é exposto o que chamaremos de “motivo melódico” principal da peça. Trata-se de um conjunto de seis notas, semelhante ao da abertura, (*Dó#, Sol, Sol#, Lá, Si e Ré#*), introduzido com um quase unísono (as notas são trocadas no compasso 23) enérgico e cristalino (Fig. 52). O tempo forte de cada compasso é evidenciado por acentos. A unidade de tempo passa a ser a semicolcheia. A mudança de compassos tende a ser sempre redutiva (6/16, 5/16, 4/16, 3/16) isto é, os compassos ficam menores e com isso a distância entre os acentos também diminui. Isto dá a este trecho um caráter ansioso. O movimento melódico é sempre ascendente. Há também uma redução no número de notas, sempre subtraindo as notas mais graves. Esta passagem é fechada com uma contundente frase em unísono e movimento ascendente *crescendo*.

Vib. *Energetico* *f p*

Pno. *Energetico* *p sempre* *sffz*

Fig. 52. Unísono do “motivo melódico” do *Energetico*.

A execução dos acentos deste “motivo melódico”, e em toda esta seção, deve se dar de forma a destacá-los do resto das outras notas. A intenção é evidenciar duas melodias: a melodia de todas as notas sendo tocadas e a das notas acentuadas. Tal procedimento é muito utilizado na literatura de música percussiva, como na peça para vibrafone solo *Le livre des Claviers* (1987) de Philippe Manoury (Fig. 53).

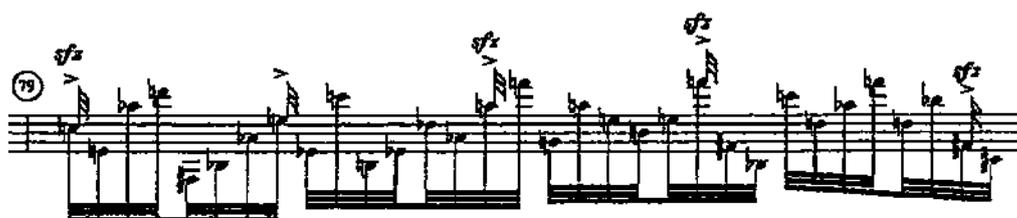


Fig. 53. Excerto de *Le Livre des Claviers* (MANOURY, 1987).

O próximo trecho é uma subseção (compassos 32 ao 51) que chamaremos de reabertura. Um gesto rápido (Fig. 54), que remete às intervenções da abertura, faz a transição de volta para o andamento da abertura (semicolcheia é igual à quiáltera semicolcheias). Resquícios da seção anterior voltam à cena com acordes atacados com articulação ora *staccato* ora *tenuto* e com quiálteras de semifusas tocadas em ritmos complementares.

Na última parte dessa subseção temos quatro elaborações a duas vozes do “motivo melódico” introduzido no compasso 21 (Fig. 52). Um instrumento executa o conjunto de seis notas de diversas formas. Na primeira e terceira elaborações é o piano que executa o motivo quase em sua forma original. Na segunda, uma espécie de inversão do conjunto de notas é tocada, também pelo piano, em um procedimento semelhante a procedimentos do serialismo (Fig. 54, compasso 38). Na quarta elaboração o vibrafone toca uma idéia expandida da inversão.

A outra voz possui materiais que criam um afastamento das duas linhas, enfraquecendo a fusão dos instrumentos até negá-la por completo. Na primeira elaboração, o vibrafone executa uma frase quase idêntica à original, mas com um intervalo de segunda maior de distância. Assim como os uníssonos da obra são imperfeitos (isto é, um quase uníssonos), este paralelismo também se mostra imperfeito em vários momentos. Na segunda elaboração, o vibrafone executa uma outra melodia utilizando, em cada compasso, um grupo de notas idêntico ou muito semelhante ao grupo de notas da primeira voz, e apresentando em vários momentos movimentos melódicos opostos e contrastantes aos da inversão do “motivo

melódico”, tocada pelo piano neste momento (Fig. 54, compasso 37). Na terceira elaboração o vibrafone executa em cada começo de compasso gestos rápidos em movimento ascendente, muito comuns ao longo de toda a peça. Cada gesto aumenta a distância das vozes (Fig. 54, compasso 42). A quarta elaboração funciona como uma ponte para a próxima subseção. O piano introduz uma nova rítmica (semicolcheias pontuadas), se afastando por completo da fusão dos instrumentos de outrora (Fig. 54, compasso 47). A mudança contínua de compassos com unidade de tempo de semicolcheia culmina em um compasso 2/8 com duas colcheias *sforzato* tocadas pelo vibrafone. Esse compasso cria uma estabilidade preparando o *Martellato*.

The image displays four systems of musical notation for Vibraphone (Vib.) and Piano (Pno.). Each system consists of a Vib. staff and a Pno. grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. The first system (measures 32-36) features a tempo marking of 'a tempo' and a metronome marking of '♩ = 180'. The second system (measures 37-41) continues the melodic development. The third system (measures 42-46) shows further elaboration. The fourth system (measures 47-51) concludes the sequence. Dynamic markings include *sfz*, *p*, *f*, *mp*, and *mf*. The Piano part often features a *sfz* marking in the bass line, while the Vibraphone part uses a variety of dynamics to shape the melodic line.

Fig. 54. Quatro elaborações do “motivo melódico”.

Nesta subseção, além das marcação de pedal, a pedalização do vibrafone se embasou em pausas, ligaduras de frase e na notação *tenuto* e *staccato*. Isso difere da seção anterior na qual nos embasamos quase completamente na notação para pedal. Abaixo há um exemplo de como interpretamos os compassos 27, 28 e 29 da reabertura (Fig. 55). “Muitas vezes ligaduras de frase são usadas para indicar agrupamentos de pedal”⁴² (SOLOMON).

The image displays two musical staves for measures 27, 28, and 29 of a piece. The top staff is the original score, featuring a tempo of 120, a 3/4 time signature, and dynamics ranging from *mp* to *ff*, with accents (*sfz*) and a *ben marcato* marking. The bottom staff is an interpretation of the same passage, showing a 'Ped' line below the notes to indicate pedalization, with brackets indicating the duration of the pedal effect across the measures.

Fig. 55. A figura de cima é um excerto de *Domus Aurea* compassos 27, 28 e 29. A figura de baixo refere-se à interpretação na pedalização do mesmo trecho. A inclusão da marcação do pedal foi feita pelo autor.

5.3.2.2 *Martellato*

As duas colcheias tocadas no compasso anterior ao *Martellato* fazem a mudança da unidade de tempo para colcheia nesta subseção que começa com um ataque *forte* na nota *Mi^b* sucedido de um grande e contundente uníssonos. A linha melódica dessa passagem começa com seis notas novamente (*Mi^b*, *Fá*, *Sol*, *Lá*, *Dó#* e *Ré*), que são tocadas em grau conjunto em movimento “ondular” (ascendente e descendente). O começo desta subseção também possui um caráter “ansioso” propiciado pela redução da duração dos compassos (Fig. 56).

⁴² Tradução pelo autor.

6

The image shows the first measures of a musical piece titled 'Martellato'. It features two staves: Vib. (Violin) and Pno. (Piano). The Vib. staff starts at measure 31 with a 'Martellato' marking and a dynamic of sf . The Pno. staff starts at measure 32 with a 'Martellato' marking and a dynamic of ff . Both instruments play a series of sixteenth-note patterns. The Pno. staff includes a 'sost. ped.' marking at the beginning and a 'f sempre' marking later. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Fig. 56. Primeiros compassos do *Martellato*.

Este trecho é quase todo tocado em semicolcheias pelos dois instrumentos simultaneamente. Eles executam linhas melódicas que alternam entre o dobramento em unísono e o movimento melódico similar e contrário. Intervenções em subdivisões mais rápidas articulam o discurso musical desta subseção. No decorrer do *Martellato* são introduzidos elementos harmônicos predominantes na peça como escalas de tons inteiros e a tríade aumentada.

A fusão dos instrumentos é um elemento que dá unidade a toda seção 1. No exemplo abaixo (Fig. 57), o conjunto de seis notas, tocado pelos dois instrumentos em dobramento em oitavas, é defasado em uma semicolcheia. Além disso, no momento em que as fusas são tocadas o movimento da linha melódica passa a ser contrário entre os dois instrumentos. A rítmica igual dos instrumentos dá uma sensação de unidade mas a maneira que a textura é trabalhada nesta passagem cria uma incongruência. Aqui podemos fazer alusão a obras no estilo grotesco da renascença (Fig. 58): A simetria e os tons utilizados dão unidade a obra mas há um conflito causado pela incompatibilidade dos temas.

The image shows measures 93, 94, and 95 of the 'Martellato' piece. It features two staves: Vib. (Violin) and Pno. (Piano). Both staves start at measure 93. The Vib. staff has a 'sempre marcato' marking and a dynamic of f . The Pno. staff has a 'sempre marcato' marking and a dynamic of $sfz f$. Both instruments play a series of sixteenth-note patterns. The Pno. staff includes a 'sost. ped.' marking at the beginning. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Fig. 57. Compassos 93, 94 e 95 do *Martellato*.



Fig. 58. Ilustração do artista flamengo Joris Hoefnagel (1542-1601) no livro *Mira calligraphiae monumenta* (1561-62) do escritor Georg Bocskay (datas de nascimento e morte desconhecidas) pertencente ao J. Paul Getty Museum.

As semicolcheias, tocadas pelos dois instrumentos em dinâmica forte, proporcionam a contundência e o caráter *martellato* desta seção. No intuito de conseguir um som *martellato* e *marcato*, mesmo quando o pedal está acionado, utilizamos um tipo de toque mais articulado. Carlos Tarcha (1997) fala sobre um toque mais articulado e outro menos articulado. Segundo ele, para executarmos o toque mais articulado, devemos “apertar a pinça, tocar com um gesto mais brusco, enfatizar cada nota. A articulação tenderá assim, ao *staccato*”.

No final do *Martellato* a unidade de tempo varia entre a colcheia e a colcheia pontuada através de modulações métricas. Neste momento o piano volta a executar semicolcheias pontuadas e quando o vibrafone passa a executá-las, elas passam brevemente a ser a unidade de tempo. Nos últimos compassos desta subseção seu caráter *martellato* é reafirmado com a articulação *staccato* e *senza pedale* dos dois instrumentos (Fig. 59). Esta passagem *staccato* culmina em um ataque *tenuto* que antecipa o caráter contrastante da próxima subseção.

Fig. 59. Compassos finais do *Martellato*.

A notação do pedal nesta parte mostra com precisão onde deve haver cortes. Isto permite separar claramente os acordes formados pelas notas de cada compasso, e assim deixar clara a harmonia (Fig. 60). Nas notas de performance, o compositor menciona: “A letra ‘V’ invertida indica um breve toque do pedal abafador, cessando a ressonância e imediatamente a liberando”⁴³ (CAMPION, 2000). Este é um trecho movido, com muitas semicolcheias e, portanto, com pouco espaço entre as notas. Nestas condições há pouquíssimo tempo entre a última nota antes da marcação de pedal e a primeira nota depois. Por isso este trecho demanda um bom controle do pedal. Podemos encontrar na literatura percussiva exemplos que demandem este tipo de técnica de pedalização. Abaixo, exemplificaremos com o excerto do livro *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling* de David Friedman (Fig. 61).



Fig. 60. Exemplo da marcação de pedal com “V” invertido do compasso 74 ao 77 da seção *Martellato*.



Fig. 61. Excerto do Exercício 19 do livro *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling* (FRIEDMAN, 1973).

5.3.2.3 *Molto Risonante*

A fusão dos instrumentos causada pelo uníssono, ou pelo quase uníssono recorrente, é um fator importante na articulação formal desta peça. A subseção *Molto Risonante* começa com um uníssono perfeito, proporcionando uma grande fusão dos instrumentos (Fig. 62). Tanto o vibrafone quanto o piano deixam todas as notas soarem num grande *crescendo* ao *sforzato fortissimo*, criando uma zona de grande brilho e ressonância.

⁴³ Tradução pelo autor. “The inverted “V” symbol indicates a brief of the dampers, stopping the resonance and immediately releasing.

Fig. 62. Uníssono do início do *Molto Risonante*.

Além da ressonância, a dinâmica passa a ser um elemento importante na elaboração desta subseção. O direcionamento melódico sempre com a tendência para um registro mais agudo prepara o trecho final da seção 1.

O piano passa a tocar quiálteras de doze em uma região mais aguda (Fig. 63). A maneira como as quiálteras são articuladas, de 3 em 3 notas, adicionada às tercinas tocadas pelo vibrafone, cria uma rítmica mais complexa. Uma forma que encontramos para entender esta rítmica foi pensar na resultante das tercinas em oposição à primeira nota com acento de cada agrupamento das quiálteras de doze. A resultante é um três contra quatro, isto é: um ritmo no qual há 3 pulsos regulares (a tercina) contra 4 pulsos regulares (a nota inicial do agrupamento) em cada tempo do compasso.

Fig. 63. Compasso 133 do *Molto Risonante*.

A partir do compasso 137, o vibrafone também passa a tocar quiálteras de doze, mas as articula de 2 em 2 notas. Elas são tocadas em quintas paralelas em um movimento de segundas maiores em uma região aguda do instrumento. Esta passagem oferece uma nova

textura à obra: tanto o vibrafone como, principalmente, o piano tocam em regiões agudas. Este trecho é finalizado em dinâmica *fortissimo* com muita ressonância e brilho (Fig. 64) e antecede um trecho de grande força na articulação formal da peça: *Robusto con Forza*.

The image shows a musical score for Vibrafone (Vib.) and Piano (Pno.). The Vibrafone part is on a single staff with a treble clef, starting at measure 137. It features a melodic line with a fermata and a 'non rit.' marking. The Piano part consists of two staves with a grand staff clef, also starting at measure 137. It features a rhythmic accompaniment with '12' markings and a 'non rit.' marking. The score ends with a double bar line and a fermata.

Fig. 64. Final da seção 1: *Molto Risonante*.

5.3.3 Seção 2

Esta seção pode ser dividida em quatro subseções: *Robusto con Forza*, *Meccanico Vivo*, *Pesante x Risonante* e *Senza Misura*.

5.3.3.1 *Robusto con Forza*

Nesta seção o contraste entre os materiais é uma das características mais importantes, em oposição à fusão de instrumentos da seção anterior. O compositor utiliza a sobreposição de dois materiais antagônicos para criar uma “textura temática”. Um material, que chamaremos de “material A”, faz referência a elementos da seção anterior: frases rápidas em movimento ascendente com muita ressonância. O outro material, que chamaremos de “material B”, introduz um novo elemento com ritmo e articulação inconstantes (Fig. 65).

Fig. 65. Excerto de *Robusto com forza*.

O material B é tocado pelo piano em dinâmica *fortissimo* e *senza pedale* durante quase toda a subseção. Pontuações *staccato* encontram-se em relevo. Apesar da presença do compasso 18/16 em todo o trecho, a métrica é inconstante pois o compasso é subdividido pelo piano de formas diferentes em praticamente toda a seção. O compositor explicita isso ao utilizar da notação com figuras geométricas (Fig. 65). Isto gera uma irregularidade métrica. A marcação “*robusto com forza, molto rítmico*” se refere ao material B.

Em contraposição, o material A tocado pelo vibrafone tem dinâmica *pianissimo* e métrica regular (o compasso de 18/16 é sempre dividido em 6+6+6/16). A linha melódica de cada compasso é praticamente igual. A troca de pedal e harmonia também ocorre no começo de cada compasso. A regularidade deste material o faz soar como um *ostinato* e o contrapõe ao material B, que está em primeiro plano.

Como indicado na partitura, essa passagem deve ser tocada com baquetas macias. Pela primeira vez o compositor mostra o tipo de baquetas que devem ser utilizadas. As baquetas macias são perfeitas para esta passagem pois facilitam a execução do *pianissimo*, além de ajudar a criar uma nuvem sonora, já que elas proporcionam menos ataque.

Até o ápice do final da seção 1 todos os acontecimentos da obra são muito dinâmicos, se não frenéticos. Apesar da constante mudança de harmonia do material A e da irregularidade do material B, o *Robusto con Forza* tem um caráter mais estático, quase repetitivo. Os materiais não apontam em nenhuma direção com convicção até o trecho final da subseção, no qual o piano abandona o material B e se junta ao vibrafone quase em

uníssono. Novamente frases em movimento ascendente, cada vez no registro mais agudo e com muita ressonância dão movimento ao trecho e finalizam esta subseção.

Esta é uma das partes mais difíceis para o pianista, e isto se dá pela complexidade rítmica, pelos grandes saltos e pelo caráter percussivo presentes nesta subseção. A polirritmia gerada pelas formas distintas de dividir o compasso cria uma grande dificuldade de execução neste trecho.

5.3.3.2 *Meccanico, Vivo*

O material introduzido na subseção passada, o material B, se torna o material central do *Meccanico Vivo*. Este material, frases *staccato* com rítmica irregular em *fortissimo*, é tocado pelo dois instrumentos (Fig. 66). Nesta subseção o contraste está na dinâmica e articulação, amparado pelo uso de baquetas diferentes e o uso do pedal *una corda* do piano.

The image shows a musical score for two instruments: Vibraphone (Vib.) and Piano (Pno.). The score is for the piece 'Meccanico, Vivo' at a tempo of 180. The Vibraphone part begins at measure 161 with a 'marcato' marking and a 'sempre ff' dynamic. The Piano part also begins at measure 161 with a '5ma marcatissimo' marking and a 'sempre ff' dynamic. Both parts feature complex, irregular rhythms. The piano part includes a 'senza pedale' instruction.

Fig. 66. Primeiros compassos *Meccanico Vivo*.

O começo do *Meccanico Vivo* contém uma longa frase tocada duas vezes em dinâmica *fortissimo*. Essa frase irregular possui micro-fragmentos tonais. A tessitura e articulação proporcionam um grande contraste entre o começo desta subseção e o final da anterior.

Na primeira execução, a longa frase é realizada pelos dois instrumentos em um quase paralelismo e em uma textura heterofônica. A segunda execução possui outra voz tocada pelo vibrafone. As duas vezes são tocadas em ritmos complementares. No final de cada frase, a variação frenética de pulso e o caráter *secco* são trocados por uma rítmica simples (compasso ternário 3/8) e uso de mais ressonância. Isso causa uma grande sensação de repouso.

O compositor indica o uso de baquetas duras nesta passagem. Isto facilita muito a execução do *fortissimo*. Esse tipo de baqueta proporciona mais ataque, o que ajuda na extração de um timbre mais *martellato*.

Com uma marcação *senza pedale* em quase todo este trecho, interpretamos a articulação indicada como a interpretaríamos em uma marimba ou xilofone (instrumentos que não possuem o pedal). As notas *tenuto* foram tocadas com uma leve acentuação por exemplo. Além da acentuação, “a escolha da manulação tem relação importante com a articulação” (TARCHA, 1997). Abaixo demonstramos a nossa escolha de manulação dos compassos 174 até 178 (Fig. 67).



Fig. 67. Manulação dos compassos 174 ao 178 do *Meccanico Vivo* (inseridas pelo autor).

Ambos os compassos 175 e 176 são 6/16. No entanto eles são subdivididos de formas diferentes. O compasso 175 é subdividido em três grupos de duas semicolcheias enquanto o compasso 176 possui dois grupos de três semi-colcheias. A manulação que escolhemos para esses compassos busca uma lógica parecida (Fig. 67). No compasso 175 temos a manulação: 1-4-2-3-2-3. A ordem das mãos é direita-esquerda, direita-esquerda, direita-esquerda, ou seja três grupos de duas notas (direita-esquerda). Por outro lado, no compasso 176 temos a manulação: 2-3-4-2-1-4. Neste caso temos dois grupos de três notas, esquerda-direita-direita e esquerda-esquerda-direita.

O próximo trecho possui um grande contraste na dinâmica e articulação. No entanto a pouca ressonância, com marcação *senza pedale*, e a inconstância rítmica, (referentes ao material B da subseção anterior) dão unidade a toda esta subseção.

Podemos destacar dois tipos de passagens neste trecho. Uma passagem, indicada como *delicato*, tem como característica uma dinâmica *pianissimo* e uma articulação com menos ataque. Outra passagem, indicada como *pesante*, possui dinâmica *fortissimo*, e uma articulação com mais ataque. As mudanças entre o *delicato* e o *pesante* são sempre bruscas.

O compositor indica o uso de duas baquetas macias e duas baquetas duras simultaneamente nesta passagem. As baquetas macias são usadas no *delicato* e as duras no *pesante*. Isso proporciona uma mudança de timbre rápida e efetiva e uma discrepância maior entre as partes. O piano segue a mesma lógica ao tocar com *una corda* o *delicato* e com *tre corda* o *pesante*. A maneira de organizar as baquetas sugerida pelo compositor é a seguinte (Fig. 68):

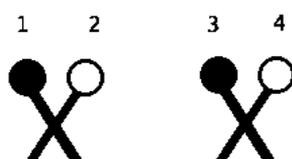


Fig. 68. Modo sugerido pelo compositor na partitura para a posição das baquetas em parte do *Meccanico vivo*.

Esta maneira provou ser muito funcional. Ela propicia que o percussionista tenha uma baqueta dura e uma macia em cada mão, possibilitando uma rápida troca do tipo de ataque. A escrita ajuda muito neste trecho: as passagens na região aguda do vibrafone geralmente são tocadas pelas baquetas macias e as notas mais graves do vibrafone são tocadas com as baquetas duras. Esses fatores colaboram para que esta organização das baquetas não gere grandes problemas de performance.

O último trecho desta subseção, com a indicação *grottesco* na partitura, é o ápice da instabilidade da seção 2. Em caráter *pesante*, a rítmica inconstante associada a ritmos complementares propicia uma zona de grande instabilidade. Esta é estancada quando os instrumentos se unem ritmicamente e utilizam maior ressonância em caráter *delicato*. O timbre do piano se distingue neste trecho através da ressonância por simpatia de notas pertencentes a um acorde tocado com o pedal *sostenuto*, anteriormente ao trecho.

Na última parte do trecho *grottesco*, os compassos passam a mudar na mesma ordem que o “motivo melódico” do começo da seção 1: 6/16, 5/16, 4/16, 3/16. Os materiais de caráter *pesante* e *delicato* são unidos em pequenos gestos: ataques *fortissimo* e notas *pianissimo* em seguida. A notação utilizada nesta passagem se apóia no tamanho das notas: as notas grandes têm dinâmica *fortissimo* e as pequenas, *pianissimo* (Fig. 69).



Fig. 69. Exemplo de notação usada do compasso 285 até 300.

Apesar do compositor não indicar, escolhemos executar as notas *fortissimo* com baquetas duras e as notas *pianissimo* com baquetas macias no intuito de fazer a disparidade dos materiais, *pesante* e *delicato*, mais efetiva. Estes materiais contrastantes são agrupados de maneira tão próxima que se perde a noção de onde um começa e o outro acaba. O design das cabeças grotescas do artista flamengo Cornelis Floris (Séc. XVI) pode ser descrito de maneira similar (Fig. 70). A ambivalência desta passagem, e da gravura abaixo, remete à definição de grotesco: “ambivalentemente anormal” (THOMPSON, 1972).

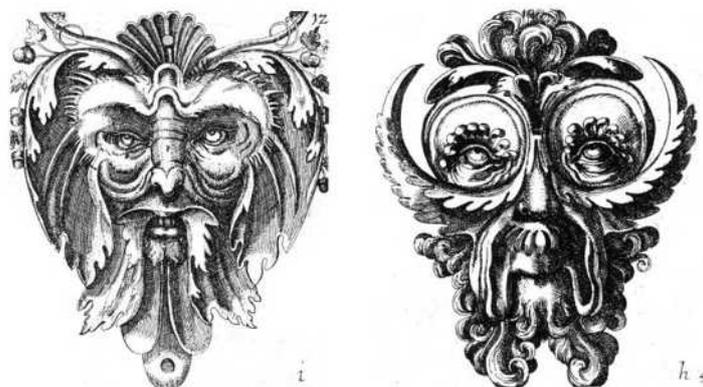


Fig. 70. Gravura do artista flamengo Cornelis Floris (Séc. XVI), pertencente ao *Musee Royal des Beaux-Arts*.

5.3.3.3 *Pesante X Risonante*

O conjunto de seis notas do começo da seção 1 (compasso 21) faz a transição para o *Pesante X Risonante*. A repetição com a redução do número de notas (6, 5, 4, 3 e 2) acontece como antes: com a subtração das notas mais graves. Isto é tocado pelo vibrafone e acompanhado com notas pontuais *staccato* executadas pelo piano. A relação destes dois materiais, *resonante* e *staccato*, é semelhante à relação presente no *Robusto con Forza*. Este

gesto é tocado 4 vezes, com pequenas mudanças. Há uma redução na duração dos gestos e no último e menor dos gestos os papéis são trocados: o vibrafone com articulação *staccato* e o piano com ressonância. Isso dura apenas um compasso de 6/16 mas resume a subseção por vir.

Nos próximos compassos temos novamente uma região estática muito semelhante ao *Robusto con Forza* em uma re-elaboração da “textura temática”. Há dois materiais antagônicos que desta vez trocam de mãos. O material *pesante*, que se relaciona ao material B do começo da seção é tocado pelo vibrafone. O material *risonante*, que se relaciona ao material A, é tocado pelo piano (Fig. 71).

Fig. 71. Uso de figuras geométricas nos compasso 347 e 348.

O compasso da passagem é 24/16 e é subdividido em 9+7+5+3/16 pelo piano. O vibrafone subdivide o compasso de formas diferentes. O “desencontro métrico” causado pelas formas diferentes de subdividir o mesmo compasso proporciona uma polirritmia bastante rica. A execução desta passagem é auxiliada por figuras geométricas na notação (Fig. 71). O desencontro é amenizado à medida que os compassos se tornam menores (15/16, 10/16 e 5/16) (Fig. 72). A subseção é fechada com acordes atacados simultaneamente com grande ressonância.

Fig. 72. Mudanças de compasso do *Pesante X Risonante*.

Pela primeira vez o compositor usa a notação “*Ped. Ad Lib*” (*Pedale Ad libitum*), presente em quase toda subseção. Abaixo exemplificamos a maneira por nós escolhida no que se refere à pedalização em um trecho desta passagem (Fig. 73). Além de criar uma linha melódica clara, o pedal foi usado no intuito de evidenciar a métrica das frases tocadas pelo vibrafone. Deste modo evidenciamos a incongruência entre as métricas sugeridas pelo vibrafone e pelo piano, o que reforça a idéia musical deste trecho.

Fig. 73. Pedalização realizada em trecho da passagem com “*Pesante X Risonante*”. Marcação de pedal inserida pelo autor.

Incluimos um “X” no quinto tempo do compasso 349 para marcar o abafamento realizado da nota *Sol* \flat . Assim a curva melódica fica mais evidente já que nota *Fá* soa sem interferência da segunda menor acima.

5.3.3.4 *Senza Misura*

Um gesto em dinâmica *crescendo* e em movimento descendente tocado pelo vibrafone faz a transição para o *Senza Misura*. O piano começa uma grande frase em dobramento em oitavas que faz referência a materiais do *Martellato* da seção 1 (Fig. 74). Não

há indicação de compasso para o piano, que executa frases com articulação *legato* em um grande *decrescendo*.

Novamente o compositor utiliza métricas diferentes para cada instrumento como forma de simbolizar a ambivalência da obra. O vibrafone acompanha o piano com uma espécie de *ostinato* que, além de criar um padrão rítmico, produz muita ressonância. À medida que as notas mais graves deste *ostinato* são subtraídas, a ressonância é filtrada em um procedimento característico desta obra. Isto propicia um *decrescendo* “natural” do vibrafone pois ele acompanha o tempo de ressonância de cada nota que deixou de ser tocada. Este longo *decrescendo* produz um efeito de *morrendo* neste trecho, que antecede um momento de grande força na articulação formal da obra: *Poco Agitato*.

Fig. 74. Primeiros compassos do *Senza Misura*.

5.3.4 Seção 3

Esta seção possui três subseções: *Non Expressivo*, *Tranquilo poco Misterioso* e *Coda*.

5.3.4.1 *Non Expressivo*

A transição para o *Non Expressivo* expõe, em uma textura coral, o material harmônico mais importante da seção 3: acordes aumentados (introduzidos no *Martellato* da seção 1). Uma sucessão de poliacordes são tocados em uma textura coral. As vozes agudas contém intervalos de terça maior e são tocadas pela mão direita do pianista e pelo vibrafonista em uníssono e em movimento descendente cromático (Fig. 75). A mão esquerda do pianista toca as vozes mais graves que contém intervalos de quintas e terças maiores em um movimento contrário aos intervalos tocados pela mão direita.

26

Poco Agitato $\text{♩} = 90$

Vib. *p*

Poco Agitato $\text{♩} = 90$

Pno. *mp sempre*

loco *legato*

loco

(una corda) ped. ad lib.

Fig. 75. Trecho do *Poco Agitato*.

No compasso 417, os acordes passam a andar duas vezes mais rápido no piano e as vezes trocam de intervalos. O vibrafone executa terças maiores em movimento cromático com uma subdivisão mais rápida. Isto culmina em um acorde *sforzato* atacado pelos dois instrumentos no qual somente o piano deixa sua ressonância e o vibrafone faz uso do “toque morto”. O compositor utiliza o símbolo “+” para simbolizar o “toque morto” ou “*dead stroke*” (consultar capítulo 3). Em seu livro “*Mirror from Another*” o vibrafonista David Friedman utiliza esse artifício com a mesma notação (Fig. 76) e descreve o “toque morto”: “[...] deixe a baqueta na tecla, impedindo sua ressonância”⁴⁴ (FRIEDMAN, 1987).

a tempo

pp

Repeat and fade

Fig. 76. Excerto da Peça “*Mirror from Another*” (FRIEDMAN, 1987).

Este ataque *sforzato* é uma variação dos ataques da abertura da obra: uma fusão de timbres na qual os ataques dos dois instrumentos são utilizados, e somente a ressonância de um permanece. Desta vez esta fusão difere das ocorridas anteriormente pois, como discutido anteriormente, o “toque morto” do vibrafone, além de propiciar uma articulação *molto staccato*, destaca um caráter espectral mais complexo do ataque e ressalta ainda mais o quinto harmônico.

⁴⁴ Tradução pelo autor.

Esta forma de fundir os instrumentos e criar um novo timbre é um dos materiais mais importantes de toda a seção 3. O *Non Expressivo* é uma expansão desta idéia. A fusão ocorre em uma sucessão de frases contendo doze ataques, tocados em quiálteras de seis, que são executados simultaneamente pelos dois instrumentos (Fig. 77). Todos os ataques têm a ressonância “filtrada” e, desta vez, a ressonância do piano é descartada. O material melódico é quase todo oriundo dos acordes aumentados e da escala aumentada (segundas maiores). Entre estes gestos, há bastante espaço com muita ressonância. Apesar disso há uma sensação de desencontro pois a forma da linha melódica e articulação de frase dos dois instrumentos são muitas vezes antagônicas. Há muitos cruzamentos das vozes.

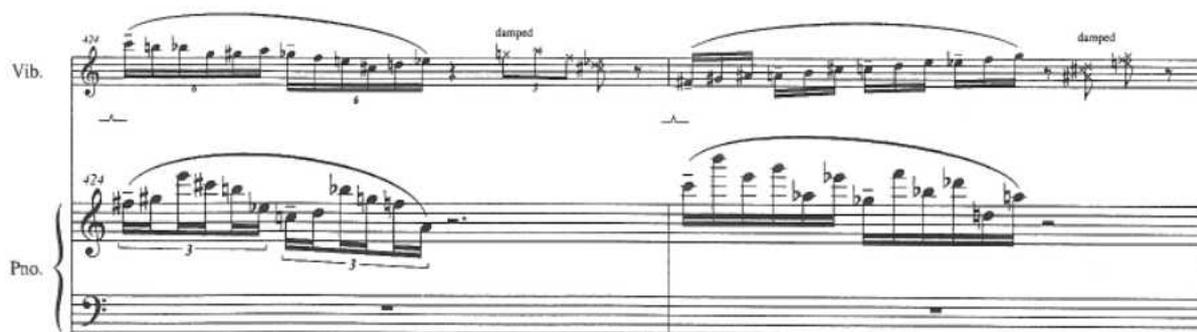


Fig. 77. Compassos 424 e 425 do *Non Expressivo*.

Há outro tipo de filtro da ressonância neste trecho: notas isoladas são abafadas e retiradas do meio da ressonância depois que todas as notas do gesto foram tocadas (Fig. 77). O compositor utiliza notação igual à notação utilizada pelo compositor Philippe Manoury, que utiliza o mesmo procedimento em sua obra *“Le Livre des Claviers”* (Fig. 78).

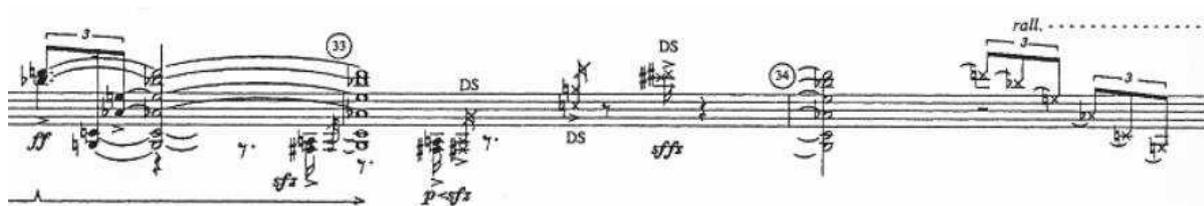


Fig. 78. Excerto da peça *“Le Livre des Claviers”* (MANOURY, 1987).

Como algumas notas devem ficar soando e outras devem cessar sua ressonância, o vibrafonista não pode usar o pedal pois isso abafaria todas as teclas de uma vez. Devemos então lançar mão da técnica de abafamento com as baquetas (discutida no capítulo 3).

No final do *Non Expressivo* (compassos 425 ao 429), há um *rallentando* escrito nos gestos que passam da quiáltera de seis para semicolcheia, e depois, para a quiáltera de colcheia. As quiálteras de colcheia se tornam a colcheia da próxima subseção.

5.3.4.2 Tranquilo, Poco Misterioso

Esta subseção possui 3 trechos: *Tranquilo*, *Fastidioso* e *Giocosu*.

O primeiro trecho do *Tranquilo, poco Misterioso* apresenta um novo material que será usado até o final desta peça: notas em um pulso regular criando um *ostinato*. Logo no início desta subseção, este novo material é tocado em colcheias por ambos, vibrafone e piano, em uníssono (Fig. 79).

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Tranquilo, Poco Misterioso' with a tempo of quarter note = 90. The first system is a single staff with the tempo marking and performance instructions 'non espressivo, non accento' and 'ped. ad lib.'. The second system is a grand staff with piano and vibraphone parts, including a 'poco sfz' marking and performance instructions 'non espressivo, non accento' and 'senza pedale'.

Fig. 79. Primeiros compassos da seção 10.

Há três vozes bem distintas neste trecho: o *ostinato*, intervenções em gestos rápidos e uma melodia. As intervenções, sempre com intervalos de três tons (quarta aumentada), são tocadas pelo piano em subdivisões mais rápidas, sempre em dinâmica *decrescendo*. A melodia, que é a mais *cantabile* de toda a obra, é tocada pelo vibrafone. O *ostinato* é tocado em uníssono pelos dois instrumentos.

Entendemos que a dinâmica da resultante do *ostinato* em uníssono deve ser a indicada: *mezzo piano*. Para alcançarmos este resultado foi necessário que cada intérprete tocasse em uma dinâmica mais *piano*. A execução do *ostinato* pelo piano possui muita ressonância pois, antes do começo desta subseção, o pedal *sostenuto* do piano é acionado liberando a ressonância de todas as notas presentes no *ostinato*. Este procedimento possibilita a articulação *staccato* de algumas intervenções.

Neste trecho o compositor utiliza da marcação de *Ped. Ad. Lib.* para o vibrafone novamente. No momento que somente o *ostinato* é tocado pelo vibrafone escolhemos pedalar o mínimo para a articulação do vibrafone assemelhar-se à do piano. A harmonia muda claramente no meio do *ostinato* quando a nota *Mi^b* dá lugar à nota *Mi[♮]*. A troca de pedal neste momento pode evitar o batimento da ressonância destas duas notas.

A melodia é a voz mais importante neste trecho. Quando ela e a do *ostinato* são tocados simultaneamente pelo vibrafone, a melodia deve ser priorizada no que se refere à dinâmica e ao uso do pedal. Com o intuito de deixar a melodia clara, optamos por pedalar uma vez por compasso. Desta maneira não haverá mais de duas notas da melodia soando ao mesmo tempo. Há um problema nesta opção: a última colcheia de cada compasso do *ostinato* terá uma duração menor que as três primeiras. No intuito de minimizar este problema, lançamos mão da técnica de “*after pedaling*” (ver capítulo 3).

Na próxima subseção, *Fastidioso*, o *ostinato* é tocado mais lentamente, somente pelo vibrafone. Ele não leva muitos compassos para mudar a rítmica, tocando colcheias pontuadas, cessa e volta a ser tocado “penosamente”. Nas intervenções tocadas pelo piano estão presentes ora intervalos de sétima maior e quintas, ora a segunda maior na forma da escala de tons inteiros. Isto é uma antecipação da *coda* da peça. Na última mudança (compasso 459) para colcheia pontuada temos uma modulação métrica e ela se transforma na semínima.

Neste trecho há uma marcação de *poco pedale* para o vibrafone. Escolhemos utilizar o abafamento (ver capítulo 3) por dois motivos: propiciar uma linha melódica clara evidenciando o *ostinato* e extrair um som *legato*, em contraposição às intervenções tocadas *senza pedale* pelo piano. “O *legato* obtido com essa técnica é, muitas vezes, superior em controle e sonoridade ao *legato* do pedal” (TARCHA, 1997).

A próxima subseção começa com um ataque *fortissimo* súbito e simultâneo dos instrumentos. O vibrafone executa o “toque morto” novamente. Como exposto no capítulo 3, este tipo de toque ressalta o quinto harmônico, de vigésima-quarta maior. Neste ataque simultâneo o piano toca a nota correspondente ao quinto harmônico da nota tocada pelo vibrafone. Este procedimento amplifica o quinto harmônico de maneira peculiar. No caso do exemplo abaixo, o quinto harmônico é “amplificado” e outra nota fora da série harmônica (*Fá#*) é inserida criando um timbre “improvável” (Fig. 80, compasso 464). O ataque deste

timbre, feito pelo vibrafone, é um “toque morto”, que é seco por natureza. Não se ouve o ataque do piano que está a cargo da ressonância deste timbre. Este gesto acontece três vezes, no começo, meio e fim do próximo trecho: *Giocososo*.

Fig. 80. Compassos 463 e 464 do trecho *Giocososo*.

O próximo trecho, *Giocososo*, é uma desconstrução dos trechos anteriores. A simplicidade rítmica do *ostinato* em colcheias, que continua presente, se transforma em algo complexo: pequenos fragmentos, agudos e *staccato*, aglomeram-se em volta dos tempos e contra-tempos. Uma melodia tocada pela mão direita do pianista dá o caráter *giocososo* do trecho. Apesar da rítmica cheia de semifusas e ornamentos, esta passagem não é de difícil execução: há quase sempre uma nota no tempo ou contratempo que garantem a fácil assimilação do ritmo tocado pelo outro instrumentista.

5.3.4.3 Coda

O *coda* possui três trechos: *Delicato*, *Calmo Ma Intenso* e *Calmo*.

O primeiro trecho, *delicato*, é uma recapitulação do *Non Expressivo* do começo da seção 3. O vibrafone, como anteriormente, toca quiálteras de seis e as deixa soando. O piano, desta vez em um gesto *leggiere*, toca quiálteras de doze com marcação *senza pedale*. O ritmo e articulação diferentes enfraquecem a fusão dos instrumentos. No meio da ressonância e entre cada gesto o piano executa frases na região grave do instrumento como respostas a cada gesto anterior (Fig. 81).

Fig. 81. Primeiros compassos do *Coda*.

No próximo trecho, *calmo ma intenso*, o *ostinato* em colcheias aparece de maneira ainda mais simples: somente duas notas, *Fá#* e *Dó#*, são tocadas em uníssono. Entre estas notas, o piano encaixa três fusas criando uma engrenagem tanto rítmica quanto harmônica (Fig. 82). Este trecho possui um caráter resolutivo e aponta em direção ao trecho final da obra: *Calmo*.

Fig. 82. Começo da subseção *Calmo Ma Intenso*.

Nos últimos compassos da subseção, *calmo ma intenso*, há uma modulação métrica. A fusão dos instrumentos acaba quando o vibrafone sai do uníssono e executa quiálteras de três semínimas. Neste momento acontece a última modulação métrica da obra, com a quiáltera de semínima se transformando na semínima do último trecho da obra, *calmo*. Nesta subseção, há dois materiais contrastantes: o *ostinato*, tocado pelo vibrafone, e intervenções tocadas pelo piano. O vibrafone toca o *ostinato*, que é uma série dodecafônica. A segunda metade desta série é a inversão da primeira metade (Fig. 83). Os intervalos de quintas e segundas estão presentes tanto na série quanto nas intervenções. O *ostinato* é executado, até o final da peça,

maquinalmente: *secco, non acento e non ritardando*. As intervenções, tocadas pelo piano, pontuam a caminhada do *ostinato* em direção ao final desta obra.



Fig. 83. Primeiros compassos do trecho *Calmo* da *Coda* de *Domus Aurea*.

Através de uníssonos, paralelismos e ritmos complementares, imperfeitos em sua maioria, Edmund Campion cria uma fusão de materiais conflitantes. Isto reflete na sua escrita que, para simbolizar a incongruência presente, indica com precisão execuções não óbvias: o uso do pedal, que discutiremos a diante, e os conflitos de métrica por exemplo. Este tipo de notação deixa, em princípio, menos espaço para a interpretação. Porém, como vimos, ainda restam decisões a serem tomadas pelos intérpretes e estas decisões podem se valer, e muito, do entendimento da obra. O desafio aqui é então buscar o entendimento musical necessário para encontrar o equilíbrio entre ser preciso e interpretar.



Fig. 84. Grotesco italiano por Agostino Veneziano (Séc. XVI), pertencente ao *Metropolitan Museum of Art*.

6 Considerações Finais

No decorrer desta pesquisa foi necessário rever conceitos relacionados a técnica, escrita e interpretação do vibrafone. Alguns aspectos referentes a performance se tornaram mais evidentes como, por exemplo, o conceito de meio-pedal discutido no capítulo 3. Isto foi possível graças à análise das obras.

O conhecimento mais profundo da obra a ser interpretada é de grande valia, se não essencial, para interpretação de obras contemporâneas, que costumam possuir notações e concepções musicais diversas. Isso é uma evidência de que a linguagem musical está em constante transformação e reformulação, o que por sua vez é um sinal de vitalidade (ASSIS, 1997). Dentro deste contexto, este trabalho procurou promover um conhecimento mais profundo do vibrafone, e dos teclados de percussão em geral. A interpretação das obras selecionadas nos proporcionou um material muito rico para tal. A seguir vamos sublinhar algumas formas de interpretação de notações para pedal, similaridades e diferenças de escrita e de técnica entre o vibrafone e o piano nas duas obras analisadas, formas de escrita rítmica para o vibrafone e mais algumas considerações finais.

Em ambas as obras há vários materiais que são tocados pelos dois instrumentos nos quais a escrita para um instrumento é “transferida” para o outro. Podemos achar dois bons exemplos na *Sonata para Vibrafone e Piano* de Almeida Prado. Quando a **parte A** do “rondó” do desenvolvimento é tocada pela terceira vez (compasso 74), o compositor usa o dobramento de quartas tanto no vibrafone quanto no piano. Esse dobramento em quartas é muito utilizado no repertório para piano. Podemos dizer que esse dobramento também é muito presente no repertório para vibrafone mas sua execução é um pouco mais exigente para o vibrafonista. Isto se dá por causa do tipo de movimento necessário para sua execução. A troca do intervalo *Fá e Sib* para o intervalo *Fá# e Si* por exemplo demanda um movimento chamado de “*leading with the elbow*”⁴⁵. Este movimento demanda mais energia e tempo que o movimento de dedos do pianista para posicioná-los sobre as teclas. No entanto, a maneira que o compositor utilizou as quartas no vibrafone não causa grandes problemas já que as possibilidades de manulação facilitam sua execução (ver capítulo 4.3.2).

⁴⁵ conduzido com cotovelo. (STEVENS, 1979). Tradução pelo autor.

Na última parte da *coda* o que acontece é o contrário. Os intervalos de segundas com baquetas da mesma mão não é dos mais confortáveis e inclusive é um aspecto técnico muito abordado na literatura didática dos teclados de percussão. No entanto, se não há mudanças para outros intervalos, como no caso da *Sonata*, a execução de segundas é relativamente fácil. Abaixo exemplificamos o uso de segundas na literatura para teclados de percussão com um excerto da peça *Marimbana* (1992) do compositor alemão Bertold Hummel dedicada a Ney Rosauro (Fig. 85). Intervalos de segunda são usados tanto no vibrafone quanto no piano na *coda* da *Sonata* de Almeida Prado. Nos ensaios com a pianista Ana Cláudia de Assis percebemos que a execução no piano deste trecho (Fig. 86) possui um caráter percussivo forte e lembra a técnica de quatro baquetas utilizada por percussionistas. O uso do polegar tocando duas teclas simultaneamente e dos dedos anelar e mínimo tocando as mesmas notas a uma oitava de distância dá à mão a forma de “duas baquetas”. Este fato faz a técnica utilizada pela pianista neste trecho se parecer com uma técnica descrita por Samuel Solomon em seu livro *How to Write for Percussion* (2002). Solomon afirma que compositores deveriam utilizar o piano para escrever para teclados de percussão utilizando uma técnica que ele chama de “dedões e dedinhos”⁴⁶. Esta técnica consiste em tocar o piano utilizando somente dois dedos, o polegar e o dedo mínimo, simulando as duas baquetas que o percussionista utilizaria em cada mão. “Isso pode ajudar o compositor a escrever idiomáticamente para estes instrumentos”⁴⁷ (SOLOMON, 2002). No caso da *Sonata* Almeida Prado escreveu algo que força o pianista a usar esta técnica. Poderíamos dizer que além da escrita, a técnica também foi “transferida” neste trecho da obra.



Fig. 85. Excerto da peça *Marimbana* (1992) de Bertold Hummel.

⁴⁶ Tradução pelo autor.

⁴⁷ Idem.



Fig. 86. Prado, *Sonata*: Parte do Piano no *coda* “Fulgurante”.

Um aspecto interessante na escrita para vibrafone é o pedal. A marcação de pedal funciona, na maioria das vezes, como uma informação a mais que mostra com mais clareza ao vibrafonista a idéia musical do compositor. Na peça para vibrafone solo de Philippe Manoury *Les Livres de Clavier* (1983) (Fig. 87), a marcação do pedal e também do abafamento, é muito precisa e muitas vezes funciona como uma confirmação muito concisa do que a escrita tradicional já está transmitindo:



Fig. 87. Excerto de *Le Livre des Claviers* (MANOURY, 1983).

Quando essas informações entram em conflito, ou seja, quando a escrita tradicional transmite uma idéia mas a marcação do pedal diz algo diferente, o percussionista deve ter cautela e critério ao tomar decisões musicais. O exemplo abaixo (Fig. 88) é um excerto da peça *Fragments* (2001) de John Psathas:



Fig. 88. Excerto da peça *Fragments* (PSATHAS, 2001).

Poderíamos interpretar essa escrita de duas formas. Se considerarmos a marcação do pedal, a idéia musical no segundo compasso é uma nuvem sonora logo após o *Lá^b*. Como a próxima nota é um *Sol⁴*, exatamente meio tom abaixo, ouve-se mais a relação entre essas

duas notas (uma segunda menor) do que a melodia resultante de uma sendo tocada após a outra. A nota *Fá* do terceiro compasso tem como nota seguinte o *Sol* novamente. Neste caso a melodia não é desarticulada como anteriormente. Isto se dá por dois motivos: a nota *Fá* está abaixo do *Sol* e o intervalo entre elas é menos dissonante, uma segunda maior. Cabe ao intérprete escolher onde utilizar o abafamento.

Outro exemplo de conflito de notações foi encontrado na peça *Domus Aurea* (CAMPION, 2000) entre os compassos 31 e 32. Há um “V” de ponta-cabeça que indica o abafamento de ressonância anterior com o pedal. O que contradiz esta informação são as pausas que estão antes desta marcação. As pausas representam o silêncio, então não haveria ressonância para ser abafada. Além disso o *decrescendo* se torna menos efetivo se não utilizarmos o pedal já que as notas tocadas em dinâmica *forte* cobririam as notas seguintes, tocadas em dinâmica *piano*. Isso deixa em dúvida se as últimas notas tocadas no primeiro compasso desse exemplo devem ficar soando ou não. Nossa escolha foi de não deixá-las soando para valorizar o *decrescendo*, priorizando neste caso a escrita tradicional.



Fig. 89. Excerto da peça *Domus Aurea*.

É certo que o vibrafone “herdou” algumas formas de escrita musical do piano como por exemplo a marcação de pedal. No entanto podemos encontrar diferenças na tradição dos dois instrumentos. Podemos conferir este fato na peça *Domus Aurea*. No começo desta obra os instrumentos executam ataques simultâneos cuja ressonância é “filtrada”: A ressonância de um instrumento é descartada e a do outro é utilizada no intuito de criar um novo timbre. A ressonância do piano é utilizada no primeiro ataque da peça (Fig. 90). A marcação de pedal e a duração prolongada por ligaduras nos transmitem essa informação claramente. No compasso 4 o piano descarta sua ressonância. A duração das notas e a marcação *secco* e *staccato* também transmitem esta outra informação precisamente.



Fig. 90. Primeiros compassos do piano em *Domus Aurea*.

Abaixo (Fig. 91) temos a parte na qual a ressonância do vibrafone é descartada e somente o ataque é utilizado. Há uma marcação *senza pedale*, no entanto a duração do som está prolongada por notas ligadas. Se quisermos fazer soar o que está indicado pela escrita tradicional, o pedal teria que ser usado invariavelmente. Entretanto conhecemos a intenção musical do compositor e devemos priorizar a marcação do pedal, justamente para privilegiar a idéia musical do filtro que é característica desta e de outras partes da obra.



Fig. 91. Excerto da peça *Domus Aurea*.

Neste caso podemos afirmar que a escrita utilizada pelo compositor para o vibrafone foi uma escrita baseada na tradição de escrita para percussão. Na escrita para instrumentos com pouca ou nenhuma ressonância natural, uma caixa clara ou um xilofone por exemplo, “[...] a duração das notas não precisa ser notada com exatidão; uma semibreve não vai soar mais que uma semicolcheia”⁴⁸ (SOLOMON, 2002). O vibrafone *senza pedale* entra nesta mesma categoria de instrumentos com pouca ressonância. Para instrumentos desta categoria “a notação precisa da duração das notas pode criar mais problemas e não valer a pena”⁴⁹ (SOLOMON, 2002). Ela pode criar uma escrita confusa com pausas em excesso. Podemos assumir assim que a escrita para o vibrafone *senza pedale* funciona de forma diferente que a escrita deste instrumento com a utilização do pedal. Podemos afirmar também que a notação

⁴⁸ Tradução pelo autor.

⁴⁹ Idem.

para o pedal é necessária no trecho citado, pois sem ela, a pedalização seria completamente diferente.

É importante sublinhar que há momentos, como o descrito acima, nos quais é necessário o uso do pedal de forma não óbvia para se realizar a idéia que o compositor concebeu. Aqui o uso de uma notação para o pedal se torna essencial. Nesses momentos, as indicações de pedalização presentes em *Domus Aurea* são bastante precisas. No compasso 89 de *Domus Aurea* há um bom exemplo de uma “pedalização improvável” (Fig. 92). O pedal indicado causa uma interrupção brusca e não natural para o fraseado. A idéia do compositor é realmente cortar a ressonância do vibrafone para dar espaço ao ataque que o piano realiza na cabeça do compasso 89. Se a ressonância não for completamente interrompida neste momento o impacto do ataque em dobramento de oitavas do piano não acontecerá e isto tornará o discurso musical da obra confuso.



Fig. 92. Notação de pedal dos compassos 85 ao 89 de *Domus Aurea*.

As duas peças analisadas têm abordagens diferentes no que se refere à notação para pedal. A obra *Domus Aurea* de Edmund Campion possui indicações sobre o uso do pedal em quase toda sua extensão. No entanto a *Sonata para Vibrafone e Piano* tem quase nenhuma marcação para pedal, o que é uma característica da escrita de Almeida Prado. “Assim como Debussy, Almeida Prado não é constante em suas orientações quanto ao uso do pedal” (ASSIS, 1997).

Em peças de vibrafone nas quais não há marcação de pedal, toda informação gráfica que o vibrafonista tem vem da representação de alturas, durações, dinâmica, ligaduras de frase e indicação de caráter. A *Sonata* de Almeida Prado é repleta destas indicações. Assim, a quase ausência de uma marcação com relação ao pedal, abafamento e uso de baquetas nesta obra não compromete sua performance, visto que partitura consegue transmitir uma quantidade suficiente de informações para o intérprete. É esperado que o percussionista treinado e conhecedor da técnica do vibrafone tenha a propriedade e as ferramentas para

resolver todos os aspectos relativos à técnica do instrumento com uma notação como a usada nesta peça. Essa maleabilidade dá ao intérprete mais possibilidades e, desta forma, pode gerar mais de uma possível decisão de performance para uma mesma passagem, isto é, um mesmo problema pode ter mais de uma resposta. Este fato foi conferido em gravações da peça com o percussionista que estreou a obra, Fernando Rocha. Descobrimos que várias escolhas que fizemos foram diferentes.

Em *Domus Aurea*, por sua vez, a notação é bastante rica de indicações de pedal e baquetas. As diferenças de notação musical para os teclados de percussão, portanto, constituem desafios a serem superados pelos intérpretes, que podem contribuir para sua evolução técnica. "As técnicas de execução de um instrumento são aperfeiçoadas e ampliadas pela instigação de novas demandas musicais colocadas diante do músico" (BURTON, 1973).

Paralelamente a este desenvolvimento da técnica está aberta também a possibilidade de expressão artística do músico, pois através de suas escolhas se manifesta sua identidade e o que o diferencia de outros intérpretes. O próprio Almeida Prado reconheceu essa abertura de possibilidades interpretativas. Em entrevista à professora Júnia Canton Rocha (PRADO, 2005), quando perguntado sobre diferentes formas do uso de pedal em certa parte da sua obra *Noites no Deserto* para piano solo, disse que "[...] é perfeitamente possível eu gostar de mais de uma maneira. Quando eu o toco, é tão meu, que eu não posso dizer 'põe pedal, porque é assim'. Você tem que encontrar a sua ressonância."

Todos esses "problemas", "respostas" e discussões são questões relevantes tanto para que o intérprete encontre sua "ressonância" quanto para o desenvolvimento e estabelecimento de uma possível tradição de escrita para o vibrafone e os teclados de percussão e assim contribuem para sua evolução técnica e artística.

7 Bibliografia

- BARSA PLANETA. *Dicionário Barsa da Língua Portuguesa*. Edições Melhoramentos. Rio de Janeiro - São Paulo. 1981
- ASSIS, Ana Cláudia de. *O Timbre em Ilhas e Savanas de Almeida Prado: Uma Contribuição as Práticas Interpretativas*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro. Uni-Rio, Centro de Letras e Artes. 1997.
- BECK, John H. *Encyclopedia of Percussion*. Garland Publishing, Inc. New York & London. 1995.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover. 1987.
- BLADES, James; HOLLAND, James. Vibraphone. In: *The SADIE*, Stanley; TYRREL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan, 2001. P 521-523.
- BORÉM, Fausto. *"Pérolas" e "Pepinos" do Contrabaixo: Um Compêndio para Musicólogos, Analistas, Compositores, Performers e Educadores Musicais*. UFMG. Belo Horizonte. 2003.
- _____. *Duo Concertant. Danger Man de Lewis Nielson: Aspectos da Escrita Idiomática para Contrabaixo*. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.2, 2000. p. 40-49.
- BUCKINX, Boudewijn. *O pequeno pomo: ou a história da música do pós-modernismo*. Editora Giordano, 1998.
- BURN, Andrew. *The Musical Times*, Vol. 128, No. 1731 May, 1987.
- BURTON, Gary. *Evolution of Mallet Techniques*. *Percussionist* Volume X PAS n. 3 pag. 74-82. 1973.
- _____. *Four Mallet Studies*. Illinois: Creative Music, 1995.
- CHAIB, Fernando Martins de Castro. *Let vibrate: Um breve panorama sobre o vibrafone na música do século XX*. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 50-64, jun. 2008.
- _____. *Exploração Timbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López*. Dissertação de Mestrado. Aveiro (Portugal): Universidade de Aveiro, 2007.
- CIRONE, Anthony J. *Master Technique Builders for Vibraphone and Marimba - Two and Four Mallet Technical Exercises*. Alfred Publishing Co., Inc. 1985.
- FEATHER, Leonard; GITLER, Ira. *The Biographical Encyclopedia of Jazz*. Oxford University Press. 2007.

- FONSECA, João Gabriel Marques. *Frequência dos problemas neuromusculares ocupacionais e sua relação com a técnica pianística – uma leitura transdisciplinar da medicina do músico*. Tese de doutorado. Faculdade de Medicina da UFMG, 2007.
- FRIEDMAN, David. *Vibraphone Technique: Dampening and Pedaling*, Steve Weiss Publications, 1973.
- _____. *Mirror From Another, A Collection of Solo Pieces for Vibraphone*. Belwin Mills Publishing corp., 1987.
- FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- GOLDENBERG, Morris. *Modern School for Xylophone, Marimba & Vibraphone*. Chappell and Co., 1950.
- GREEN, George Hamilton. *Introduction Course for Xylophone*. Meredith Music Publications, 1984.
- HAENEN, G. Moens-. Vibrato. In: *The SADIE*, Stanley; TYRREL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan, 2001. P 523-525.
- HARPHAM, Geoffrey. *On the grotesque*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1982.
- HOWLAND, Harold. *The Vibraphone: A Summary of Historical Observation with a Catalog of Selected Solos and Small Ensemble Literature*. In: *Percussionist* Volume XV PAS n. 1 pág. 20-40 e Volume XIIV PAS n. 3 pág. 77-93. 1977.
- IAZZETTA, Fernando. *Além da vanguarda musical*. Em *O Pós Modernismo*. J. Guinsburg & Ana Mae Barbosa (eds.). São Paulo: Ed. Perspectiva, pp. 227-246. 2005.
- JENCKS, Charles. *What is Post-Modernism?* (3 ed, 1989). Londres/ Nova Iorque, Academy Editions/St. Martin`s, 1986.
- LIPNER, Arthur. *Solo Jazz Vibraphone Etudes*. Ludwig Music. 1990.
- MAKAN, Keeril. *An Interview With Edmund Campion*. *Computer Music Journal*, Vol. 28, número 4, páginas 16-24, 2004.
- MEYER, Jacqueline: *Early History and Development of the Vibes*. *Percussionist* Volume XIII PAS n. 2 pag. 38-47. 1976.
- MENDES, Gilberto. “A música”. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*, p. 127-138. Editora Perspectiva, São Paulo. 2007.
- MORAIS, Ronan Gil de. *Repertório Brasileiro para Vibrafone Solo*. Monografia de final de curso.

- UNESP. 2009.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*, p. 66. 1981.
- PRADO, José Antônio de Rezende Almeida. *Cartas Celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. 2 vol. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 1985.
- _____. *Um mestre da música contemporânea no Brasil*. Revista Eletrônica Trópico, 03 dezembro de 2004. Entrevista concedida a Matheus G. Bitondi. Disponível em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2492,1.shl>. Acesso em julho de 2009.
- _____. Entrevistado por Júnia Canton Rocha na revista *Per Musi – Revista Acadêmica de Música* – n.11, 136 p., jan - jun, 2005.
- _____. Palestra na série Viva Música da Escola de Música da UFMG no dia 14 de outubro de 2009.
- RIPIN, Edwin M. Pianoforte I: History of the Instrument. In: SADIE, Stanley; TYRREL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan, 2001. P 655-688.
- ROCHA, Fernando de Oliveira. *A Improvisação na Música Indeterminada*. Dissertação de mestrado. Escola de Música UFMG. 2001.
- ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo: Edição da Universidade de São Paulo, 2000.
- SADIE, Stanley; TYRREL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.
- SÉJOURNÉ, Emmanuel. *19 Etude Musicale de Vibraphone*, Alphonse Leduc. 1989.
- SOUZA, André Pinheiro de. *Vibrafone: Guia de estudo*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 1994.
- STEVENS, Leigh Howard. *Method of Movement for Marimba*, Keyboard Percussion Publications, 1979.
- SOLOMON, Samuel Z. *How to Write for Percussion: a comprehensive guide to percussion composition*. New York, NY, 2002.
- TARCHA, Carlos. *Técnica de Duas Baquetas para Teclados de Percussão*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes USP. 1997.
- THOMPSON, Philip. *The Grottesque*. Methuen. London, 1972.
- TÚLLIO, Eduardo Fraga. *O Idiomatismo nas Composições para Percussão de Luiz D’Anunciação*,

Ney Rosauro e Fernando Iazzetta. Dissertação de mestrado. Escola de Música Universidade Federal de Goiás. 2005

VASARI, Giorgio; *Vidas de Pintores, Escultores y Arquitectos Ilustres*. Trad. Castellana de Juan B. Righini y Ernesto Bonasso. Buenos Aires: 1945.

WELSH, John. *Stuart Smith's "Links" Series*. Percussive Notes Volume 21, número 3 página 75, 1983.

PARTITURAS

BERIO, Luciano. *Linea*. Universal Edition. 1973. 2 Pianos Marimba e Vibrafone.

BURNS, Christopher. *Xerox Book*: Nove Miniaturas para Piano e Percussão. 2001. Percussão e Piano.

CAGE, John. *Dream*. Edition Peters. 1948. Piano solo.

CAMPION, Edmund. *Domus Aurea*. Edition Peters. 2000. Vibrafone e Piano.

_____. *Losing Touch*. Edition Peters. 1994. Vibrafone e Tape.

CAMPOLINA, Eduardo. *Quarteto*. Belo Horizonte. 2009. Vibrafone, Piano, Flauta e Clarineta.

GONZALEZ, Luis Jorge. *Mutables para Vibrafone e Piano*. Kendor Music. Nova Iorque: 1974.

HUMMEL, Bertold. *Marimbana* op. 95d. Zimmermann. 1992. Marimba solo.

JOLAS, Betsy. *Music for Joan*. Édition Salabert. Paris: 1988. Vibrafone e Piano.

MANOURY, Philippe. *Les Livre de Clavier*. Amphion Éditions Musicales. 1987. Vibrafone solo.

NASCIMENTO, Guilherme. *Só Assim Eu Ficaria com os Meus Sapatos Floridos*. Rio de Janeiro. 2006. Vibrafone, Piano e Flauta.

OLIVEIRA, João Pedro de. *Towdah*. Lisboa. 2009. Vibrafone, Piano, Flauta e Clarone.

PRADO, Almeida. *Sonata para Vibrafone e Piano*. Manuscrito 1996. Vibrafone e Piano.

PSATHAS, John. *Fragments for Vibraphone and Piano*. Promethean Editions. 2001. Vibrafone e Piano.

_____. *Matres Dance*. Promethean Editions. 1991. Percussão e Piano.

PTASZYNSKA, Marta. *Quatro Prelúdios para Vibrafone e Piano*. PWM Editions. Polônia: 1965.

ROSAURO, Ney. *Variações sobre um Tema do Rio Grande*. Santa Maria: Pró Percussão. 1993. Marimba solo.

- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Zyklus*. Universal Edition. Darmstadt. 1959. Percussão solo.
- TAKEUCHI, Koji. *Cinco Improvisações para Vibrafone e Piano*. Universal Editions. 1967.
- VASCONCELOS, Rogério. *Emblema*. Belo Horizonte. 2010. Vibrafone, Piano, Flauta e Clarineta.

DISCOGRAFIA

- BERIO, Luciano. *Berio: Chamber Music*. MD&G. 1998.
- _____. *Linea*. In: BIONDI; BRUNIALTI, Paola; Débora. *Piano Four Hands, Two Pianos in the XX Century*. Dynamic. 2004.
- BURTON, Gary; COREA, Chick. *Crystal Silence*. Ecm Records. 1972.
- CAMPION, Edmund. *Domus Aurea*. In: LIMOGE, Philippe. *Magic Vibes*. Phill Publications. 2005.
- HUTCHERSON, Bobby; TYNER, McCoy. *Manhattan Moods*. Blue Note Records. 1994.
- PRADO, Almeida. *Sonata para Vibrafone e Piano*. In ROCHA, Fernando de Oliveira. *Áudio do Recital de Doutorado*. Montreal: 2007.
- PSATHAS, John. *Fragments for Vibraphone and Piano*. In: FITZSIMONS, Jeremy. *Psathas/Fragments*. Hrl Morrison Music Trust. Nova Zelândia: 2003.
- _____. *Matres Dance*. In: GLENNIE, Evelyn. *Drumming*. Catalyst. 1996.
- ROSAURO, Ney. *Variações sobre um Tema do Rio Grande*. In: GOULART, Gilmar. *The World of Marimba*. 1993.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Kontakte, Refrain, Zyklus*. Alemanha: Koch Schwann. 1994.

SÍTIOS ELETRÔNICOS

- Catalogo Virtual Deagan: www.deaganresource.com.
- Enciclopedia Multimidia Planeta online: <http://www.planetasaber.com/updateenciclopedia/>
- Museu Nacional da Música na Universidade da Dakota do Sul E.U.A.: <http://orgs.usd.edu/nmm>.
- New Music and Audio Technologies at UC Berkeley: <http://cnmat.berkeley.edu/>.
- WALKER, James. *How the damper system works*. Sitio Eletrônico *Mallet Jazz*, 2001: www.malletjazz.com/.

8 Anexos

8.1 Partitura da *Sonata para Vibrafone e Piano* de Almeida Prado

8.2 Programa do Recital + CD de áudio

②

Sonata

para Vibrafone e Piano

- Ao André Juarez de Souza -

Almeida Prado

Campinas 15/01/96

Energico, Rítmico, Solar [♩ = 108]

1

Vibraf. *f* *Sonoro!*

Piano *f*

3

in loco



3

6

Musical score for measures 6-8. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 6 has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. Measure 7 has a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a common time signature. Measure 8 has a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp) and a common time signature. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes with various accidentals and dynamics.

8

Musical score for measures 8-10. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 8 has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. Measure 9 has a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp) and a common time signature. Measure 10 has a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp) and a common time signature. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes with various accidentals and dynamics. The bottom staff has a *pp* dynamic marking.

10

Musical score for measures 10-12. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 10 has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. Measure 11 has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. Measure 12 has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes with various accidentals and dynamics. The bottom staff has a *pp* dynamic marking.

(4)

12

Musical score for measures 12-14. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The time signature is 8/16. Measure 12 starts with a whole rest in the Treble staff. Measure 13 features a melodic line in the Treble staff with notes G4, A4, Bb4, and C5, marked with a *p* dynamic and a 5:4 ratio bracket. The Bass staff has a continuous eighth-note accompaniment. The lower Bass staff shows chordal accompaniment with notes G2, Bb2, D3, and F3.

15

Musical score for measures 15-17. The system consists of three staves. Measure 15 has a melodic line in the Treble staff with notes G4, A4, Bb4, and C5, marked with a *cresc.* dynamic and a 5:4 ratio bracket. The Bass staff continues with eighth-note accompaniment. The lower Bass staff shows chordal accompaniment with notes G2, Bb2, D3, and F3.

18

Musical score for measures 18-20. The system consists of three staves. Measure 18 has a melodic line in the Treble staff with notes G4, A4, Bb4, and C5, marked with a 5:4 ratio bracket. The Bass staff continues with eighth-note accompaniment. The lower Bass staff shows chordal accompaniment with notes G2, Bb2, D3, and F3.

21 *f* *5* *5* *ff* *5* (5)

cresc *ff*

Calmo [♩ = 76]

24 *p* *p* *cantante!*

p *p* *pp*

28

6

31

Handwritten musical score for measures 31-33. The top staff contains a melodic line with various accidentals and slurs. The middle and bottom staves are empty.

34

Handwritten musical score for measures 34-36. The top staff contains a melodic line with slurs and accidentals. The middle and bottom staves are empty, with measure numbers 5, 6, and 4 written below them.

37

Handwritten musical score for measures 37-40. The top staff contains a melodic line with slurs and accidentals. The middle and bottom staves contain bass lines with slurs and accidentals.

Handwritten musical score for measures 38-41. The score is written on three staves (treble, bass, and a lower bass staff). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 6/4. Measure 38 starts with a treble clef and a dynamic marking of *f*. Measure 39 features a triplet of eighth notes in the bass staff. Measure 40 has a dynamic marking of *f*. Measure 41 ends with a dynamic marking of *ff*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Handwritten musical score for measures 42-43. The score is written on three staves. Measure 42 begins with a dynamic marking of *p*. Measure 43 features a dynamic marking of *p* and a change in the lower bass staff to a 6/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Handwritten musical score for measures 44-45. The score is written on three staves. Measure 44 begins with a dynamic marking of *pp*. Measure 45 features a dynamic marking of *pp* and a *ped.* (pedal) instruction. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

8

47

pp

rall.

13 8

13 8

13 8

*

* *Energico, solar* [$\text{♩} = 108$]

49

f

mf

50

13 8

13 8

13 8

51

p

f

mf

13 8

13 8

13 8

*: Fuga a 4 partes com 3 contrasujeitos fixos

52

Vibraf.

piano

53

10

Sempre pp

libra

55

59

63

66

Musical score for measures 66-68. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 13/8 time signature, containing rests. The middle staff is a treble clef with a 13/8 time signature, containing a melodic line with various accidentals and dynamics. The bottom staff is a bass clef with a 13/8 time signature, containing a bass line with various accidentals and dynamics, including a *ff* marking. The system ends with a double bar line and a 3/8 time signature.

67

Musical score for measures 69-71. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 3/8 time signature, containing rests. The middle staff is a treble clef with a 3/8 time signature, containing a melodic line with various accidentals and dynamics, including a *ff* marking. The bottom staff is a bass clef with a 3/8 time signature, containing a bass line with various accidentals and dynamics. The system ends with a double bar line.

70

Musical score for measures 72-75. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 7/8 time signature, containing a melodic line with various accidentals and dynamics, including a *p* marking. The middle staff is a treble clef with a 13/8 time signature, containing a bass line with various accidentals and dynamics. The bottom staff is a bass clef with a 13/8 time signature, containing a bass line with various accidentals and dynamics, including a *pp* marking and a *sub* marking. The system ends with a double bar line and a 13/8 time signature.

(12) 74

f *sonoro!*

Musical score for measures 74-76. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The time signature is 13/8. The key signature has one flat (B-flat). The music is marked *f* (forte) and *sonoro!* (sonorous). The notation includes complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. There are dynamic markings *f* and *ff* throughout the section.

75

Musical score for measures 75-77. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The music is marked *p* (piano) and *sub.* (subito). The notation includes complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. There are dynamic markings *p* and *ff* throughout the section.

78

Musical score for measures 78-80. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked *cresc.* (crescendo) and *ff* (fortissimo). The notation includes complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. There are dynamic markings *cresc.* and *ff* throughout the section.

p Sub.

p
sub.
pp
sub.

pp 83

pp
pp
p
ottavo
ottavo

85

p
Sensero!
f in loco
f

(14)

86

pp *rall.*

Interlúdio - Fantasia

90

Lento

Vibr. [Vibr.]

Piano [PIANO]

pp pp pp pp

f ff

pp

pp
ped.

* Tocar os "clusters" com os braços

93

15

Handwritten musical score for measures 93-94. The top staff contains six measures of music with dynamic markings 'f' and 'f#'. The middle and bottom staves contain six measures of music with dynamic markings 'pp' and 'ped.'. There are asterisks at the end of the system.

95

Handwritten musical score for measures 95-96. The top staff is mostly empty with a 'Vibraf' marking. The second staff has 'ped' and 'fff' markings. The third and fourth staves have 'pp' and 'ff' markings. There are asterisks at the end of the system.

16 Enrízico

99

Handwritten musical score for measures 99-103. The score is written on three staves. The top staff is for Vibraphone (Vibraf.) and the middle staff is for Piano. The bottom staff is for Bass. The time signature is 2/4. The key signature has two sharps (F# and C#). The Vibraf. part starts with a forte (f) dynamic and includes the instruction 'Sonoro'. The Piano part starts with a piano (p) dynamic. The Bass part features a series of chords and eighth notes.

104

Handwritten musical score for measures 104-108. The score is written on three staves. The top staff is for Vibraphone (Vibraf.) and the middle staff is for Piano. The bottom staff is for Bass. The time signature is 2/4. The key signature has two sharps (F# and C#). The Vibraf. part includes a triplet of eighth notes and a 3:2 ratio. The Piano part includes a triplet of eighth notes and a 7:4 ratio. The Bass part features a series of chords and eighth notes.

Four empty musical staves, likely for other instruments or as a continuation of the score.

108

17

cresc accel....

114

cresc

ff

ff

cresc

ff



MAOS VITALE
EDITORES

18 *Energico, ritmico, solar* [$\text{♩} = 108$]

119

Musical score for measures 119-120. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Pedal. The time signature is 3/4. Measure 119 starts with a 5/4 time signature. Dynamics include *ff* and *f*. There are accents (>) and slurs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 120 ends with a star symbol (*). The word "ped" is written below the Pedal staff.

121

Musical score for measures 121-122. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Pedal. The time signature is 3/4. Measure 121 starts with a 3/4 time signature. Measure 122 starts with a 7/8 time signature. Dynamics include *f*. There are accents (>) and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

123

Musical score for measures 123-124. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Pedal. The time signature is 3/4. Measure 123 starts with a 3/4 time signature. Measure 124 starts with a 2/4 time signature. Dynamics include *8^a*. There are accents (>) and slurs. The key signature has one flat (B-flat). The word "in loco" is written below the Pedal staff.

126

Musical score for measures 126-127. The score is written for three staves in 7/8 time. Measure 126 features a melody in the upper staff with dynamic markings *f* and *ff*, and a piano accompaniment in the lower two staves. Measure 127 begins with a vibrato marking (*Vibr.*) and includes dynamic markings *pp*, *p*, and *rall.*. A bracket above the first staff in measure 127 is labeled *8:7*. The score concludes with a *ff* dynamic marking.

127

Musical score for measures 127-129. The score is written for three staves. Measure 127 includes a vibrato marking (*Vibr.*) and dynamic markings *pp*, *p*, and *rall.*. Measure 128 features a piano accompaniment with dynamic markings *pp* and *p*. Measure 129 includes a *ped.* marking and a tempo change to *Adagio* with a metronome marking of $\text{♩} = 76$. The score concludes with a *pp* dynamic marking.

130

Musical score for measures 130-131. The score is written for three staves. Measure 130 includes a vibrato marking (*Vibr.*) and dynamic markings *ppp* and *p*. Measure 131 includes a tempo change to *Adagio* with a metronome marking of $\text{♩} = 76$ and a marking *(sem Tremulo)*. The score concludes with a *ppp* dynamic marking.

20
133

gliss suave

ppp 15

p

pp

pp

Tam

135

pp

pp

pp

137

ped.

pp

ped.

139

141

143

Scherzo - Coda

Fulgurante [♩. 144]

ped. pp * ped. ped. *

(*) ler explicações no final da partitura.

(22) [>]

150

cresc. poco a poco

ped. *p* * *ped.* *

155

cresc

ped. * *ped.*

mf

160

mf

ped. *ped.* *mf* * *ped.*

168 *f*

f
8:.....
ped.
in loco * *ped.* *ped.*

174 *ff*

ff
* *ped.* *ped.* *ped.*

cresc. fulgurante fff

180

ped. *ped.* *ped.* *ped.* *ped.* *ff*
8:.....

24 *Lento* [♩. = 56] ou [♩. 44]

187

ppp
pp
ppp
pp
ped.

193

199

rall.
x

Fulgurante [♩. = 144]

(25)

204 *pp*

Musical score for measures 204-208. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes. Handwritten annotations include '2:3', '2:37', and '2:7'. A dynamic marking of *pp* is at the start, and *mf* is at the end. A *ped.* marking is present below the first staff.

209

Musical score for measures 209-213. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Handwritten annotations include '2:37', '2:3', and '8: +'. Dynamic markings include *mf* and *f*. A *ped.* marking is present below the first staff.

215

Musical score for measures 215-219. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Handwritten annotations include '2:37', '2:3', and '8: +'. Dynamic markings include *mf* and *f*. A *ped.* marking is present below the first staff.

26

222 *cusc.*

228

Almeida Prado

Campinas 15/01/96

* Obs: Se o Vibrafonista sentir-se mais à vontade com esta articulação alternativa em Todo Scherzo-toda:

etc, pode utilizar-se o movimento inteiro.

DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG

RECITAL DE DEFESA DE BRUNO SANTOS

Orientador: Dr. Fernando Rocha

Programa

Dream Bruno Santos
John Cage (vibrafone e marimba)

Domus Aurea Bruno Santos (vibrafone)
Edmund Campion Joana Boechat (piano)

Fragments Bruno Santos (vibrafone)
John Psathas Joana Boechat (piano)

Emblema Ana Cláudia de Assis (piano)
Rogério Vasconcelos Bruno Santos (percussão)
Felipe Amorim (Flauta)
Flávio Ferreira (clarineta)
Rubner Abreu (Regência)

Sonata para Vibrafone e Piano Bruno Santos (vibrafone)
Almeida Prado Ana Cláudia de Assis (piano)

UFMG



Belo Horizonte, 04 de outubro de 2010
Sala Sérgio Magnani
Fundação de Educação Artística

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)