

A TÉCNICA DE SEIS BAQUETAS EM INSTRUMENTOS BARRAFÔNICOS

por

ANA LETÍCIA DE BARROS SANTORO

Texto de Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito para a obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Marcos Vieira Lucas e coorientação do Professor Dr. Rodolfo Cardoso de Oliveira.

Rio de Janeiro, 2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

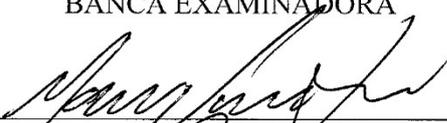
Mestrado e Doutorado

A TÉCNICA DE SEIS BAQUETAS EM INSTRUMENTOS BARRAFÔNICOS

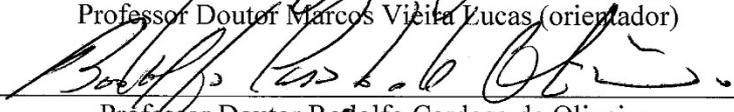
por

ANA LETÍCIA DE BARROS SANTORO

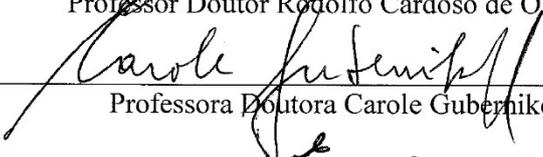
BANCA EXAMINADORA



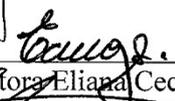
Professor Doutor Marcos Viçita Lucas (orientador)



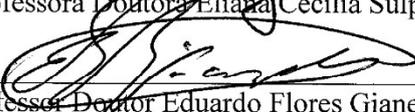
Professor Doutor Rodolfo Cardoso de Oliveira



Professora Doutora Carole Gubernikoff



Professora Doutora Eliana Cecília Sulpício



Professor Doutor Eduardo Flores Ganesella

Conceito: APROVADO

AGOSTO DE 2014

A Deus, criador da vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu amigo e mestre maior, pela serenidade e lucidez nos momentos mais difíceis. Ao meu amigo e marido, Paulo, por sua generosidade e apoio incondicional. Ao professor, amigo e coorientador, Dr. Rodolfo Cardoso, por tanta ajuda em tão curto período de tempo. Aos quatro grandes compositores e amigos que cederam seu tempo e juntos me ajudaram a construir este novo caminho, há tanto tempo vislumbrado por mim, para a percussão na música brasileira. Ao grande amigo e orientador, Dr. Marcos Lucas, pela orientação, apoio e confiança. Ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos que financiou esta pesquisa.

*... e os que foram vistos dançando
foram julgados insanos pelos
que não conseguiam
ouvir a música...*

Friedrich Nietzsche
(Assim falou Zaratustra)

SANTORO, Ana Letícia de Barros. *A Técnica de Seis Baquetas em Instrumento Barrafônicos*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta tese tem por objetivo traçar um panorama sobre a técnica de seis baquetas e sobre assuntos relativos à sua história e evolução, técnicas de composição e obras já compostas. Visa ainda disponibilizar material direcionado tanto a percussionistas como a compositores com o intuito de divulgar a técnica pouco conhecida no Brasil, porém muito praticada mundialmente nos teclados barrafônicos. Para tal, é elaborado um panorama histórico sobre o desenvolvimento da técnica e os principais artistas responsáveis pelo seu surgimento. Posteriormente, um capítulo dedicado aos compositores aborda questões idiomáticas relativas à técnica. As primeiras obras brasileiras, compostas por encomenda da autora, são brevemente analisadas e disponibilizadas neste trabalho. E, por fim, o último capítulo traz um catálogo de mais de 100 obras compostas no mundo para a técnica.

Palavras-chave: Teclados Barrafônicos – Seis Baquetas – Marimba

SANTORO, Ana Leticia de Barros. *The Six Mallets Technique on Percussion Keyboard Instruments*. 2014. Thesis (Doctorate in Music) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation aims to give an overview of the six mallets technique and of the issues related to its history and development, compositional techniques and works written to the present date. It also aims to provide materials concerned to both percussionists and composers in order to disseminate this relatively unknown technique in Brazil but otherwise widely practiced worldwide on percussion keyboards. For such it has been prepared a historical overview on the development of the techniques and on the main artists responsible for their emergence. Later, a chapter devoted to composers addresses technical and idiomatic issues related to the technique. The first Brazilian works, composed and commissioned by the author, are briefly analyzed and made available. Finally, the last chapter is a catalog sheet of more than 100 pieces written for the technique worldwide.

Key Words: Percussion Keyboards – Six Mallets – Marimba

SANTORO, Ana Leticia de Barros. La Technique de Six Baguettes pour Instruments de Percussion à Clavier. 2014. Thèse (Doctorat en Musique) – Programme d'Études Supérieures en Musique, Centre des Lettres et Arts, Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à donner un aperçu sur les techniques de six baguettes et de discuter des questions relatives à son histoire et de développement, des techniques de composition et des œuvres écrites à la date actuelle. Il vise également à fournir des matériaux ciblés deux percussionnistes et compositeurs afin de promouvoir la technique peu connue au Brésil, mais largement pratiquée dans le monde entier. Pour que tel, il a été préparé un aperçu historique sur le développement des techniques et sur les principaux artistes responsables de leur émergence. Par la suite, un chapitre consacré aux compositeurs aborde les questions techniques et idiomatiques liées à la technique. Les premiers travaux brésiliens, composées et mises en service par l'auteur, sont brièvement analysés et mis à disposition dans ce travail. Enfin, le dernier chapitre propose un catalogue de plus de 100 œuvres composées pour la technique dans le monde.

Mots-clés: Claviers de Percussion - Six Baguette - Marimba

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Formato antigo do xilofone (Fonte: BLADES, 1970, p.308).	20
Figura 2 – Hurtado Brother Royal Marimba Band, 1930 (EYLER, 2003).	23
Figura 3 – George Hamilton Green, 1915.	26
Figura 4 – Percussionista Clair Omar Musser, capa da revista <i>Percussive Notes</i> de abril de 1999.	27
Figura 5 – Keiko Abe utilizando a técnica de seis baquetas (1980).	28
Figura 6 – Foto de Keiko Abe utilizando a técnica de seis baquetas em um	28
Figura 7 – Vida Chenoweth, folheto de divulgação, 1962.	30
Figura 8 – Ney Rosauo executando uma de suas obras (2009).	31
Figura 9 – Exemplo do cruzamento das baquetas na técnica tradicional	34
Figura 10 – Dedos anelar e mínimo segurando as baquetas cruzadas na técnica tradicional (fonte: ZELTSMAN, 2003, p.3).	34
Figura 11 – Posição dos dedos polegar e indicador entre as duas baquetas (fonte: ZELTSMAN, 2003, p.4).	35
Figura 12 – Gary Burton mostrando sua técnica em seu livro <i>Four Mallets Studies</i> (1968) (fonte: BURTON, 1968, p.4).	36
Figura 13 – Mão direita de Vida Chenoweth utilizando a técnica Musser (fonte: SULPICIO, 2011, p.155).	37
Figura 14 – Ilustração da técnica Mainieri disponível em <i>Compendium of 4-mallets-techniques for Vibraphone, Marimba and other Percussion Instruments</i> , de W. Kostowa e M. Gieseck (apud SULPICIO, 2011, p.167).	38
Figura 15 – Técnica Burton, mão direita, palma da mão para baixo.	41
Figura 16 – Técnica Burton, mão direita, palma da mão para cima.	42
Figura 17 – Técnica Burton mais baqueta na posição 4, palma da mão para baixo.	42
Figura 18 - Técnica Burton mais baqueta na posição 4, palma da mão para cima.	43
Figura 19 – Técnica Burton com duas baquetas adicionadas na posição 3 e 4.	43
Figura 20 – Técnica Gronemeier, mão direita	45
Figura 21 – Técnica Musser/Stevens, mão direita, palma da mão para baixo.	46
Figura 22 – Técnica Musser/Stevens, mão direita, palma da mão pra cima.	47
Figura 23 – Técnica Musser/Stevens mais baqueta cruzada na posição 5,	47
Figura 24 – Técnica Musser/Stevens mais baqueta cruzada na posição 5,	48
Figura 25 – Técnica Musser/Stevens com baquetas cruzadas adicionadas	48
Figura 26 – Técnica tradicional, mão direita, palma da mão para baixo.	50
Figura 27–Técnica tradicional, mão direita, palma da mão para cima.	50
Figura 28 - Técnica tradicional mais uma baqueta na posição 6, palma da mão para baixo.	51
Figura 29 – Técnica tradicional mais uma baqueta na posição 6, palma da mão para cima.	51
Figura 30 – Técnica tradicional com duas baquetas adicionadas nas posições 1 e 6.	52
Figura 31 – Técnica Musser/Stevens, mão direita, palma da mão para baixo.	53
Figura 32 – Técnica Musser/Stevens, mão direita, palma da mão para cima.	54
Figura 33 – Técnica Musser/Stevens mais baqueta na posição 4, mão direita, palma da mão para baixo.	54
Figura 34 – Técnica Musser/Stevens mais baqueta na posição 4, mão direita, palma da mão para cima.	55
Figura 35 – Técnica Musser/Stevens com duas baquetas adicionadas.	55
Figura 36 – Kostowa-Giesecke Duo.	56
Figura 37 – Técnica tradicional estilizada utilizada por Kostowa e Giesecke, mão direita, palma da mão para baixo.	57

Figura 38 – Técnica tradicional estilizada utilizada por Kostowa e Giesecke, mão direita, palma da mão para cima.	58
Figura 39 – Técnica tradicional estilizada mais técnica Burton na posição 5, mão direita, palma da mão para baixo.	58
Figura 40 - Técnica tradicional estilizada mais técnica Burton na posição 5, mão direita, palma da mão para baixo.	59
Figura 41 – Técnica tradicional com duas baquetas adicionadas na técnica Burton nas posições 2 e 5.	59
Figura 42 – Karol Swanowski utilizando sua técnica de seis baquetas no vibrafone (fonte: pbase.com/michal235/image/103182303).	61
Figura 43 – Técnica tradicional, mão direita, palma da mão para baixo.	61
Figura 44 – Técnica tradicional, mão direita, palma da mão para cima.	62
Figura 45 – Técnica tradicional mais técnica Mainieri na posição 6, mão direita, palma da mão para baixo.	62
Figura 46 – Técnica tradicional mais técnica Mainieri posição 6, mão direita, palma da mão para cima.	63
Figura 47 – Técnica tradicional mais técnica Mainieri nas posições 1 e 6.	63
Figura 48 – Extensão comum do Glockenspiel, sol2 a dó5.	67
Figura 49 – Glockenspiel da marca Musser modelo M645.	67
Figura 50 – Extensão mais comum do xilofone, fá2 a dó6.	68
Figura 51 – Xilofone da marca Yamaha modelo YX-500RC.	68
Figura 52 – Extensão mais comum do vibrafone, fá2 a fá5.	69
Figura 53 – Vibrafone Adams modelo Artist AV-1.	69
Figura 54 – Extensões mais comuns da marimba: 4.3 oitavas e 5 oitavas, respectivamente. ...	70
Figura 55 – Marimba Musser modelo M250, quatro oitavas e uma terça.	70
Figura 56 – Marimba One modelo Soloist, cinco oitavas.	70
Figura 57 – Demonstração dos intervalos 1, 2 e 3.	71
Figura 58 – Movimento independente das baquetas 3 e 4.	73
Figura 59 - Movimento independente das baquetas 1 e 6.	75
Figura 60 – Movimento independente das baquetas 2 e 5.	77
Figura 61 – Movimento triplo paralelo.	77
Figura 62 – Alinhamento natural entre as baquetas.	78
Figura 63 – Acorde de Fá Maior onde as baquetas se encontram em seu alinhamento natural. Em vermelho, a posição necessária para a execução do acorde de Fá menor pouco idiomático na técnica de seis baquetas devendo ser evitado pelo compositor.	79
Figura 64 – Acorde de Mi bemol menor onde as baquetas se encontram em seu alinhamento natural. Em vermelho, a posição necessária para a execução de acorde de Mi bemol Maior pouco idiomático na técnica de seis baquetas devendo ser evitado pelo compositor.	79
Figura 65 – Toques simultâneos duplos de baquetas vizinhas, mão esquerda.	81
Figura 66 – Toques simultâneos duplos de baquetas vizinhas, mão direita.	81
Figura 67 – Toques simultâneos duplos de baquetas opostas.	82
Figura 68 – Toque independente da baqueta 1 alternado com toque simultâneo duplo das baquetas 2 e 3.	83
Figura 69 – Toque simultâneo duplo das baquetas 1 e 2 alternado com toque independente da baqueta 3.	84
Figura 70 – Toque simultâneo duplo das baquetas 4 e 5 alternado com toque independente da baqueta 6.	84
Figura 71 – Toque independente da baqueta 4 alternado com toque simultâneo duplo das baquetas 5 e 6.	84

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – Linha Melódica muito próxima ao acompanhamento harmônico. <i>Itsuki Fantasy for Six Mallets</i> , de Keiko Abe, compassos 11 e 12.	74
Exemplo 2 – Cruzamento de mãos. <i>Movimento I de Three Technical Sketches for Marimba</i> , de Bob Margolis, compassos 1 e 2.	74
Exemplo 3 – Melodia afastada do acompanhamento harmônico. <i>A Snowwhite Little Bird</i> , de Flor Verschueren, compassos 57 e 58.	75
Exemplo 4 – Linha de baixo independente. <i>Zita</i> , de Kai Stensgaard, compassos 20 e 21.	76
Exemplo 5 – Contrapontos com intervalos distantes entre as mãos. <i>Galilee Impressions</i> , de Keiko Abe, compassos 44, 45 e 46.	76
Exemplo 6 – Harmonização realizada pela mão esquerda. <i>Itsuki Fantasy</i> , de Keiko Abe, compassos 8 e 9.	80
Exemplo 7 – Harmonização realizada pela mão direita. <i>Ballade de Three Pieces for Six Mallets</i> , de Gerhard Stengert. Sistema 7.	80
Exemplo 8 – Textura Coral. <i>A Snowwhite Little Bird</i> , de Flor Verschueren, compassos 95 a 98.	80
Exemplo 9 – Toque simultâneo duplo de baquetas vizinhas 5 e 6. <i>Marimba Studies</i> , V mov., de Randall Snyder, compassos 12 e 13.	81
Exemplo 10 – Toque simultâneo duplo de baquetas vizinhas 4 e 5, 2 e 3. <i>Tied by Red</i> , de Dean Gronemeier, compassos 30 a 34.	81
Exemplo 11 – Toques Simultâneos duplos de baquetas opostas. <i>Divertimento for Marimba and Alto Saxophone</i> , de Akira Yuyama, compassos 73 e 74.	82
Exemplo 12 – Toques simultâneos de baquetas opostas, mão direita. <i>6 Baguettes</i> , de Emmanuel Séjourné, compassos 33 a 35.	83
Exemplo 13 - Toque independente da baqueta 1 alternado com toque simultâneo duplo das baquetas 2 e 3. <i>Salsa Mexicana</i> , de Kai Stensgaard, compassos 9 a 12.	85
Exemplo 14 - Toque simultâneo duplo das baquetas 4 e 5 alternado com toque independente da baqueta 6 e simultâneo duplo das baquetas 2 e 3 alternado com toque independente da baqueta 1. <i>Zita</i> , de Kai Stensgaard, compassos 60 a 62.	85
Exemplo 15 – Rulo de apenas uma mão, mão esquerda usando as baquetas 1, 2 e 3. <i>Tied by Red</i> , de Dean Gronemeier, compassos 11 e 12.	86
Exemplo 16 – Rulo de apenas uma mão, mão direita usando as baquetas 4, 5 e 6. <i>Five Short Works for Solo Marimba, I. Genesis</i> , de Dean Gronemeier, compassos 18 a 27.	87
Exemplo 17 – Rulo realizado pelas duas mãos simultaneamente. <i>Marimbamania</i> , de Fabian Bohez, compassos 63 a 66.	87
Exemplo 18 – Trecho com variação da densidade harmônica. <i>6 Baguettes</i> , de Emmanuel Séjourné, compassos 1, 2 e 3.	88
Exemplo 19 – Arpejos lentos, mão direita. <i>Tied by Red</i> , Dean Gronemeier, compassos 190 e 191.	89
Exemplo 20 – Arpejo rápido realizado pelas duas mãos. <i>Flame Dance</i> , de Wan-Jen Huang, compassos 1 a 5.	89

SUMÁRIO

	Página
I – O DESENVOLVIMENTO DA TÉCNICA DE SEIS BAQUETAS NOS TECLADOS BARRAFÔNICOS	19
II – PRINCIPAIS TÉCNICAS UTILIZADAS ATUALMENTE	33
II.1 – Técnicas de Quatro Baquetas Utilizadas na Construção das Principais Técnicas de Seis Baquetas	33
II.2 – Principais Técnicas de Seis Baquetas Utilizadas Atualmente	39
II.2.a – Técnica base Burton + baquetas nas posições 3 e 4	40
II.2.b – Técnica base Musser/Stevens + Técnica Burton na posição 2 e 5	44
II.2.c – Técnica base tradicional + baquetas nas posições 1 e 6	49
II.2.d – Técnica base Musser/Stevens + baquetas nas posições 3 e 4	52
II.2.e – Técnica tradicional + técnica Burton na posição 2 e 5	56
II.2.f – Técnica tradicional + técnica Mainieri nas posições 1 e 6	60
III – ASPECTOS COMPOSICIONAIS SOBRE A TÉCNICA	65
III.1 – Extensão dos Instrumentos Barrafônicos	66
III.2 – Combinação Intervalar entre as Baquetas (Figura 57)	71
III.3 – Movimentações das Baquetas	73
III.3.a – Toque Independente das Baquetas Internas 3 e 4 (Figura 58)	73
III.3.b – Toque Independente das Baquetas Externas 1 e 6 (Figura 59)	75
III.3.c – Toque Independente das Baquetas Centrais 2 e 5 (Figura 60)	76
III.3.d – Toque Triplo Paralelo (Figura 61)	77
III.3.e – Toques Simultâneos Duplos de Baquetas Vizinhas	80
III.3.f – Toques Simultâneos Duplos de Baquetas Opostas (1 e 3) e (4 e 6) (Figura 67)	82
III.3.g – Toques Simultâneos Duplos Alternados com Toques Independentes	83
III.3.h – Rulo	85
III.3.i – Arpejos	88
IV – PRIMEIRAS OBRAS BRASILEIRAS PARA SEIS BAQUETAS	91
IV.1 – <i>Ondas</i> para marimba de Alexandre Schubert	92
IV.1.a – Sobre o Compositor	92
IV.1.b – Sobre a Obra (Anexo 1)	93
IV.2 – <i>Relógios Antigos</i> para vibrafone de Marcos Vieira Lucas	96
IV.2.a – Sobre o Compositor	96
IV.2.b – Sobre a Obra (Anexo 2)	98
IV.3 – <i>A Ignorância Vai Sentada e Usa Cinto</i> para marimba de Paulo Rios Filho	101
IV.3.a – Sobre o Compositor	101
IV.3.b – Sobre a Obra (Anexo 3)	102
IV.4 – <i>A Prima do Pedro</i> para vibrafone de Sergio Roberto de Oliveira	105
IV.4.a – Sobre o Compositor	105
IV.4.b – Sobre a Obra (Anexo 4)	106

V – CATÁLOGO DE OBRAS PARA SEIS BAQUETAS	109
V.1 – Objetivos e Metodologia.....	109
V.2 – Catálogo de Obras (Organização alfabética pelo nome do compositor).....	112
V.3 – Índice Remissivo de Obras para Seis Baquetas	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
REFERÊNCIAS	162
ANEXO	168
ANEXO 2	172
ANEXO 3	177
ANEXO 4	199

INTRODUÇÃO

A técnica utilizada nos instrumentos barrafônicos¹² de percussão tem sua história firmemente construída no decorrer dos últimos três séculos. A técnica de duas baquetas – uma em cada mão – foi inicialmente a mais utilizada desde a introdução e estabelecimento destes instrumentos na música de concerto ocidental. No início do século XX, a técnica de quatro baquetas também se tornou extremamente popular devido ao estrondoso sucesso dos grupos latinos de marimba nos Estados Unidos que disseminaram a técnica considerada por eles como tradicional para o instrumento.

No entanto, seu desenvolvimento não parou por aí. Desde o início do século XX é possível encontrar relatos de personalidades que testaram a utilização da técnica de quatro baquetas com a adição de mais uma baqueta em cada mão em suas performances em instrumentos como o xilofone, a marimba e, mais tarde, o vibrafone. Todas estas tentativas foram as sementes que permitiram o surgimento e o estabelecimento de uma nova prática no final do século. Enquanto a técnica de quatro baquetas surgiu e rapidamente se estabeleceu na música erudita no início do século XX, o uso de seis baquetas se desenvolveu de forma paralela e mais lenta. Seu estabelecimento se deu somente a partir dos anos 70, quando um número maior de artistas começou a utilizá-la com maior frequência. Apenas ao final do século XX, a nova prática ganhou o mesmo *status* formal da técnica de quatro baquetas com o surgimento de diversos livros, obras e recitais dedicados a ela.

Apesar de existirem mais de cem obras compostas pelo mundo e vários métodos didáticos dedicados unicamente à técnica de seis baquetas, a nova prática ainda não conquistou seu espaço no Brasil. O compositor brasileiro e percussionista Ney Rosauero é o

¹ Instrumentos percutidos com baquetas, constituídos por um teclado à semelhança do piano e, como tal, se caracterizam por emitirem sons de altura determinada. Seus representantes mais conhecidos no âmbito da música ocidental são a marimba, o vibrafone, o *glockenspiel* e o xilofone.

² De acordo com Curt Sachs e seu estudo organológico, a classificação dos instrumentos de percussão barrafônicos segue o padrão 1.1.1.3.2.3: Instrumentos idiófonos, percutidos, diretamente, por um objeto não sonoro, em placas ou lâminas, em grupo de placas.

autor da única obra que utiliza mais de quatro baquetas em sua execução. *Bem-Vindo* (1988) foi composta em homenagem ao nascimento de seu filho Ricardo Rosau. A obra possui em sua seção final um trecho que requer três baquetas na mão direita para execução de tríades. Segundo palavras do próprio compositor: “minha peça não foi escrita para se tornar um exemplo do uso da técnica de seis baquetas, eu simplesmente preenchi a harmonia na segunda parte da obra adicionando uma baqueta a mais na mão direita³”.

Foi através da obra *Bem-Vindo* que tive o primeiro contato, em 2004, com o que viria a ser meu objeto de pesquisa do doutorado. Ao estudar a obra, deparei-me com a escassez de material didático sobre o assunto no Brasil. Não foi encontrado nenhum trabalho sobre o tema escrito no país.

Em total contraste, através da internet, é possível encontrar inúmeros artistas espalhados pelo mundo que utilizam a técnica com extrema perfeição e fascinam o público com sua maturidade musical. Cada obra ouvida demonstra solidez e conteúdo técnico tão intrínseco que deixa óbvio que a utilização da técnica acontece por uma premência musical. A densidade harmônica e suas texturas requerem a execução de seis notas simultâneas. A necessidade musical constrói o método, e não o contrário.

Depois deste primeiro contato, algumas importantes informações didáticas surgiram através da minha pesquisa. Segundo alguns educadores⁴, é de comum acordo que a utilização da técnica de seis baquetas, como parte integrante do curso superior de percussão impulsiona o aluno a atingir níveis técnicos tão elevados que a técnica de quatro baquetas se torna mais madura musicalmente em curto período de tempo, consequência da utilização de uma técnica mais complexa que requer o desenvolvimento de habilidades superiores à utilização de quatro baquetas apenas.

³ Informação verbal.

⁴ Educadores principalmente dos Estados Unidos, como Dean Gronemeier, Timothy Jones, Rebecca Kite; e também do Japão, como a marimbista Keiko Abe.

O vasto material encontrado no exterior deixou clara a carência de pesquisas no Brasil sobre o tema. Além disso, as performances que se utilizam desta técnica ainda são raras em nosso país. Este fato trouxe consigo a informação que tornou decisiva a escolha deste tema para o presente trabalho: a introdução da técnica de seis baquetas na música brasileira.

Não existe atualmente informação no Brasil sobre a utilização desta técnica. Nenhum material didático, nenhuma dissertação, nenhuma tese de doutorado foram redigidas em instituições de pesquisa no país até o momento.

No entanto, existem diversos trabalhos científicos espalhados pelo mundo sobre o tema. A maioria dos percussionistas que utilizam a técnica realizou trabalhos acadêmicos sobre o assunto. É o caso de Dean Gronemeier, *Universidade de Nevada*; Timothy Jones, *Universidade de Nevada*; Rebecca Kite, *Indiana University*; Robert Paterson, *Eastman School of Music*; entre outros. Suas técnicas serão comentadas e analisadas no segundo capítulo.

Um trabalho em que se discutissem e se esclarecessem dúvidas relativas à escrita para instrumentos barrafônicos utilizando-se a técnica de seis baquetas assumiu então uma grande importância. Tendo em vista a existência de uma lacuna na literatura específica, imagina-se que tais esclarecimentos teriam como consequência o enriquecimento da literatura brasileira para estes instrumentos, gerando trabalhos mais bem redigidos e maiores possibilidades de performances dentro deste novo cenário.

Neste trabalho é traçado um panorama sobre a técnica de seis baquetas, através de um breve estudo sobre seu desenvolvimento, técnicas disponíveis e consequentes problemas relativos à execução e composição para a técnica.

No primeiro capítulo é apresentada a história de seu surgimento através dos principais intérpretes que a utilizaram no decorrer do século XX. Apesar da escassez de documentos sobre o tema, a história da técnica foi construída através de performances cada vez mais frequentes de artistas que a adotaram e a desenvolveram colaborando assim para sua

estruturação e divulgação no meio musical no decorrer dos últimos 100 anos. Através de artigos de revistas e jornais como *The Percussionist* e *Percussive Notes* publicados sobre a técnica e os artistas desde 1910 nos Estados Unidos, é possível traçar um panorama sobre seu desenvolvimento.

O segundo capítulo é dedicado à descrição e análise das técnicas já existentes e é baseado no material didático de autoria dos principais artistas, como por exemplo: *The Six Mallet Grip*⁵ (2008), de Kai Stensgaard, Dinamarca; *6-Mallet Compendium*⁶, de Mark Andreas Giesecke e Wessela Kostowa, da Suíça; e *The New Vibraphone Method*⁷, de Lionel Hampton e Jean Claude Forestier, dos Estados Unidos.

O terceiro capítulo é destinado aos compositores brasileiros que desejarem se aprofundar no assunto e contém uma descrição detalhada da técnica bem como uma discussão sobre questões idiomáticas essenciais para a composição de novas obras. Espera-se que este material possibilite uma visão mais ampla e profunda, tornando o compositor mais independente e possibilitando a composição de obras que ousem tanto musical quanto tecnicamente. Através de exemplos musicais de obras já existentes são abordadas questões envolvendo textura, melodia, independência das baquetas e possibilidades harmônicas na composição que utiliza a técnica.

O quarto capítulo é destinado às primeiras obras brasileiras compostas utilizando a técnica de seis baquetas. Quatro compositores brasileiros foram convidados a compor novas obras utilizando as informações contidas no terceiro capítulo. As obras foram analisadas e breves considerações sobre técnica foram feitas. Através destas quatro obras brasileiras inéditas, esperamos contribuir para que a técnica seja definitivamente introduzida na música brasileira.

⁵ A Pegada de Seis Baquetas

⁶ Compêndio sobre 6 Baquetas

⁷ O Novo Método de Vibrafone

E, finalmente, no quinto capítulo foi disponibilizado um catálogo de obras compostas utilizando a técnica. Atualmente, este número é em torno de cento e vinte obras oficialmente editadas. O catálogo apresentado é temático, e contém informações fundamentais para a identificação das obras, tais como: nome, nome do compositor, citações de notas (incipt), ano de composição, etc. As peças documentadas estão agrupadas de duas formas. A primeira por ordem alfabética pelo nome do compositor seguido de suas obras apresentadas em ordem cronológica de composição. A segunda parte será um índice remissivo com os nomes das obras. Assim, tanto um pesquisador que procure pelo nome do compositor ou da obra terá facilidade em localizar a informação.

Destinado a compositores, percussionistas e músicos em geral, espera-se que o presente trabalho possa contribuir para que a técnica de seis baquetas crie suas primeiras raízes na música brasileira através de novas composições e mais frequentes performances.

I – O DESENVOLVIMENTO DA TÉCNICA DE SEIS BAQUETAS NOS TECLADOS BARRAFÔNICOS

A literatura disponível sobre a história e o desenvolvimento dos instrumentos de percussão é de fato pequena se comparada ao volume de documentos históricos referentes às demais famílias de instrumentos da orquestra. Os instrumentos barrafônicos do naipe de percussão – nesta família incluem-se marimba, vibrafone, xilofone, *glockenspiel*⁸ – não se tratam de exceção dentro deste naipe.

A razão por trás deste fato pode estar baseada, possivelmente em duas questões: 1) o naipe de percussão somente se tornou um grupo coeso com seu atual formato há menos de cem anos; 2) instrumentos de percussão ainda se encontram em meio a experimentações acústicas: alguns tiveram seus formatos e extensões padronizados recentemente, enquanto outros ainda possuem diferentes formatos e tamanhos (extensões, no caso dos instrumentos de altura determinada) sob uma única denominação. Um exemplo desta questão é mostrado claramente no livro de Samuel Solomon, *How to Write for Percussion*⁹(2002), onde no capítulo de número seis, sobre os instrumentos barrafônicos, o autor descreve seis diferentes extensões para a marimba como a seguir:

1. comum (cada vez mais obsoleta) – 4 oitavas¹⁰
2. mais comum – 4.3 oitavas¹¹
3. mais ou menos comum – 4.5
4. mais ou menos comum – 4.6 oitavas¹²
5. comum (cada vez mais comum) – 5 oitavas¹³
6. rara – marimba-baixo¹⁴

A estas extensões se poderia ainda adicionar mais uma, totalizando sete diferentes extensões para um mesmo instrumento: 5.5 oitavas com a descrição ‘rara’, utilizada principalmente por solistas que interpretam transcrições de sonatas e prelúdios de violino do

⁸ Apesar de serem parte integrante do naipe de percussão, os sinos tubulares, frequentemente citados como integrantes dos instrumentos barrafônicos de percussão – por possuírem altura determinada e disposição das notas a semelhança de um teclado de piano – não fazem parte da família instrumental descrita por Curt Sachs (nota de rodapé n.2) adotada neste trabalho. Outra questão pertinente para sua exclusão é a não utilização da técnica de seis baquetas nestes instrumentos.

⁹ Como Escrever para Percussão

¹⁰ Common (becoming more obsolete) – 4 octaves

¹¹ Most common – 4.3 octavesw

¹² Somewhat common – 4.5 e 4.6 octaves

¹³ Common (becoming more common) – 5 octaves

¹⁴ Rare – bass-marimba

compositor Johan Sebastian Bach. Este é o retrato, segundo Samuel Adler, em seu prefácio ao livro de Solomon, deste “muitas vezes misterioso naipe da orquestra¹⁵”.

O exemplo acima não reflete apenas um caso isolado dentro do naipe de percussão. Os instrumentos barrafônicos têm uma história ainda muito recente dentro do cenário da música ocidental. Apesar de terem ingressado na formação orquestral a partir do século XVII, os barrafones tiveram sua tímida estreia apenas cem anos depois, no século XVIII. Handel, em seu oratório *Saul* (1738), foi o precursor da utilização de um instrumento que simulava o som de sinos. Todas as evidências indicam que se tratava do atual *glockenspiel*, ou *bells*. Somente cinquenta anos depois da primeira obra, Mozart também escreveu para o que se supõe ser o mesmo instrumento, em sua ópera *A Flauta Mágica* (1791) (BLADES, 1970, p.263).

O xilofone foi o segundo barrafone utilizado na orquestra quase cento e cinquenta anos após o *glockenspiel*, no século XIX. O primeiro compositor a utilizá-lo em sua obra foi Camille Saint-Saens (1835-1921) em *Danse Macabre!*¹⁶(1874). No entanto, seu formato era bem diferente do conhecido atualmente (Fig.1).



Figura 1 – Formato antigo do xilofone (Fonte: BLADES, 1970, p.308).

O formato atual do xilofone – teclas dispostas como no piano, sustentidos e bemóis localizados um degrau acima das teclas diatônicas – teve sua derivação da marimba, instrumento cujas origens são incertas, porém pressupõe-se neste caso africana, mas que teve

¹⁵ Often mysterious section of the orchestra.

¹⁶ Dança Macabra!

seu pleno desenvolvimento na Guatemala, no fim do século XIX (SULPICIO, 2014), onde passou a integrar grupos de música popular (MONTAGU, 2002). Este formato da marimba somente foi adotado no xilofone no início do século XX.

O desenvolvimento e utilização da marimba tem sua história paralela à orquestra e ao naipe de percussão, tendo sido as primeiras obras escritas para instrumento solista e não como parte integrante do naipe de percussão.

Segundo Frungillo (2002), marimba é um termo quimbundo citado desde 1681. Em Moçambique, na África, significa o plural de *rimba*, nome da tecla de madeira utilizada para construir o instrumento. Este é composto de lâminas de madeira, geralmente dispostas numa só fileira, alinhados em estrutura também de madeira, tendo sob cada tecla um ressonador feito de cabaça. A marimba se desenvolveu grandemente durante os séculos XVII e XVIII, tornando-se um instrumento bastante popular nos países da América Central.

Em 1940, o compositor norte americano Paul Creston (1906-1985) escreveu a primeira obra que inseria a marimba no contexto orquestral, o *Concertino Opus 21*. O concerto teve sua estreia em Nova York, na famosa sala de concertos *Carnegie Hall*, interpretado pela orquestra composta somente por mulheres, a *Orchestrette Classique*, regido pela maestrina Frederique Petrides (1903-1983), tendo a marimbista Ruth Stuber como solista (SMITH, 1996). De acordo com Ruth Stuber, em entrevista a revista *Percussive Notes*¹⁷ sobre o *Concertino* de Paul Creston,

Petrides queria destacar, em algum momento, todos os membros da orquestra. Eu tocava tímpano no grupo, mas não havia concertos para tímpanos disponíveis. Como eu tinha a marimba comigo em Nova York, eu a sugeri como uma alternativa. Ela gostou da ideia e propôs encomendar a qualquer compositor que escrevesse para o instrumento¹⁸ (...) levou um ano para que a maestrina Petrides encontrasse um compositor disposto a escrever o concerto (SMITH, 1996).

Segundo Stuber, as críticas ao concerto foram bastante favoráveis: “ninguém sabia exatamente o que era uma marimba. Era 1940, e o instrumento não era tão popular¹⁹” (SMITH, 1996). A marimba utilizada possuía a extensão de 3 oitavas e meia, modelo obsoleto atualmente. O vibrafone, também conhecido como *vibraharp* (ROSAURO, 1991, p.32), surgiu de experimentações de Herman Winterhoff funcionário da firma Leedy Drum Co., nos anos de 1916 a 1921, que teve a ideia de criar uma marimba com teclas de metal. Para isso, o instrumento ganhou um pedal de sustentação graças à capacidade de reverberação das teclas,

¹⁷ SMITH, Sarah. *The Birth of the Creston Marimba Concerto: An Interview with Ruth Jeanne*. In: Revista *Percussive Notes*. Volume 34. Número 2. Abril de 1996.

¹⁸ “Petrides wanted to feature, at some time, all the members of the orchestra. I had been playing timpani in the group, but there were no available timpani concertos. Since I had the marimba with me in New York, I suggested that as an alternative. She liked the idea and set out to commission any composer to write for the instrument”.

¹⁹ “No one really knew what a marimba was. It was 1940, and the instrument was not that popular”.

que era bem maior que a das teclas feitas de madeira. A ideia inicial era criar um instrumento com um timbre próximo à voz humana. Para isso, foi adicionado um mecanismo especial que consistia de pequenas placas de metal movimentadas por um motor elétrico que abriam e fechavam os tubos, produzindo o efeito *vibrato*, comum à voz humana (MEYER, 1973). O primeiro modelo deste novo instrumento possuía teclas de aço. Somente em 1927, o vibrafone ganhou teclas mais leves de alumínio e seu formato final, bem próximo ao conhecido atualmente.

Alguns anos se passaram antes que o vibrafone se tornasse realmente parte integrante da orquestra e fosse empregado em importantes composições. Sua primeira aparição na orquestra foi através da obra de Alban Berg (1885-1935), em 1934, na ópera *Lulu*. Depois de Berg, o vibrafone foi utilizado por Britten (1913-1976) somente em 1949, em sua *Sinfonia da Primavera*, e, pouco tempo depois, em sua ópera *A Midsummer Night's Dream* (1960) (ROSAURO, 1991, p.32).

Segundo Kastner (1989), os instrumentos de teclado tiveram um desenvolvimento técnico, musical e pedagógico fascinante em apenas 50 anos, e foi nos EUA que estes instrumentos encontraram seu lugar nas salas de concerto e iniciaram sua jornada no repertório da música contemporânea ocidental.

A contribuição dada pelos Estados Unidos se estendeu além das fronteiras do país. Através de missionários americanos, a marimba chegou também ao Japão no ano 1950 e impressionou a jovem xilofonista Keiko Abe, que se tornou uma das maiores marimbistas da atualidade.

Segundo Kastner (apud. SULPICIO, 2011, p.106), “o Japão é o único país no mundo a sustentar uma produção significativa que favoreceu um desenvolvimento independente e com uma abordagem clássica para a marimba”.

Durante o último século, inúmeras técnicas foram empregadas na execução destes instrumentos. A técnica de duas baquetas era a mais utilizada tanto na marimba como no xilofone no início do século XX. Paralelamente, os grupos latinos de marimba que fizeram grande sucesso nos EUA no início do século XX, divulgaram amplamente naquele país a já culturalmente tradicional técnica de quatro baquetas (Figura 2).



Figura 2 – Hurtado Brother Royal Marimba Band, 1930 (EYLER, 2003).

Além da tradicional utilização das técnicas de duas e quatro baquetas, as tentativas de ampliação técnica do início do século não pararam por aí. O século XX foi um período marcado por profícuas experimentações e a técnica dos instrumentos barrafônicos se encontrava em constante evolução. Assim, percussionistas tentaram, com diferentes níveis de sucesso, aumentar o número de baquetas utilizadas na performance destes instrumentos.

Segundo Timothy Jones (2003), não existe atualmente nenhum tipo de documento que trace a história sobre a técnica de seis baquetas, como é comumente chamada. As performances cada vez mais frequente realizadas por artistas de renome foram se tornando comuns no decorrer do século XX. Segundo Roberto Paterson (2008), provavelmente, a maioria dos famosos marimbistas e vibrafonistas já usaram ou, ao menos, experimentaram a técnica de seis baquetas. Assim, à medida que a técnica era divulgada, novas obras eram compostas.

O desenvolvimento da técnica de seis baquetas pode ser dividido em três períodos distintos, cada período tendo sido marcado por diferentes atitudes em relação ao surgimento e emprego desta nova técnica. O primeiro período, entre 1915 e 1975, foi marcado por esporádicas experimentações feitas por poucos instrumentistas *virtuoses*. Considerado por muitos como uma técnica “inatingível”, era destinada apenas a um grupo seleto de artistas dotados de “dons extraordinários”. A atitude de muitos percussionistas, com algumas exceções, era considerar o uso das seis baquetas como um dom divino recebido por artistas

“iluminados” e não como uma técnica séria de performance. Era utilizada para chamar atenção e atrair olhares curiosos para o artista em ascensão.

Entre os anos de 1975 até 1990, surgiu um expressivo número de artistas que se esforçou por disseminar a técnica tornando o uso de cinco e seis baquetas prática comum entre os percussionistas. À medida que experimentações da técnica foram se tornando mais comuns, composições de diferentes níveis de dificuldade foram surgindo. Conseqüentemente, o uso de seis baquetas deixou de possuir um caráter místico e virtuosístico, passando a fazer parte do currículo de muitas universidades dos Estados Unidos da América, da Europa, e do Japão (JONES, 2003, p.45).

De 1990 até os dias atuais, a técnica de seis baquetas se estabeleceu entre os percussionistas ganhando o respeito e aceitação já existente entre as demais. Foi neste último período que a técnica chegou ao seu ápice através de um maior desenvolvimento da independência entre as baquetas.

Durante os últimos 40 anos, mais de 100 obras foram compostas e oficialmente publicadas empregando esta técnica, especialmente na última década. Atualmente, muitos artistas ao redor do mundo realizam performances utilizando a técnica de seis baquetas. Entre estes grandes artistas, podemos citar: Dame Evelyn Glennie (Inglaterra); Keiko Abe (Japão); Pei-Ching Wu (Taiwan); Rebecca Kite (EUA); Dean Gronemeier (EUA); Kai Stensgaard (Dinamarca); Zeferino Nandayapa (México); Ludwig Albert (Bélgica); Robert Paterson (EUA); Brian Zator (EUA); Michael Rosen (EUA); Linda Pimentel (EUA); Les Blachut (Polônia); Jean-Claude Forestier (França); Bill Molenhof (EUA); entre muitos outros.

Apesar de sua ampla utilização atual, o surgimento da técnica de seis baquetas não pode ser atribuído a um artista ou uma data específica. No entanto, alguns proeminentes percussionistas merecem destaque como responsáveis por sua criação e evolução.

O legendário vibrafonista George Hamilton Green (1893-1970), considerado pela crítica como “o mais rápido, o mais artístico, e o mais maravilhoso xilofonista e solista do país (Estados Unidos) e no exterior²⁰” (BRIDWELL, 1987), foi o primeiro percussionista a utilizar mais de quatro baquetas em suas performances: “a plateia se maravilhava com seu costume de pegar baquetas extras para preencher a harmonia e ocasionalmente ele fascinava o público com acrobacias de seis a oito baquetas²¹” (BRIDWELL, 1987).

²⁰ "the fastest, most artistic, and most wonderful xylophonist and soloist in this country or abroad"

²¹ Audience marveled at his practice of picking up extra mallets to fill out the harmonies, and occasionally he would dazzle them with stunts of six and eight mallets.” (Bridwell, Barry and Lyons, Scott, A Salute to George Hamilton Green, Xylophone Genius, Percussive Notes, Volume 25, Number 5, Summer 1987, p. 55).

Em uma dessas performances em que utilizava suas acrobacias de múltiplas baquetas, Green causou grande comoção na plateia. Em janeiro de 1915, em Chicago, quando Green participou de um concerto no antigo Gaiety Theater, inspirou a seguinte manchete no jornal: “George Green, Jr. uma comoção no Teatro Gaiety – Xilofonista coloca casa abaixo – Show é interrompido à tarde²²” (LEWIS, 2008, p.36). O repertório incluía um arranjo solo para seis baquetas da obra *The Rosary* (1898), do compositor e famoso violinista austríaco Fritz Kreisler (1875-1962).

George Green, Jr., “Rei da Velocidade dos xilofonistas”, bem conhecido no sul de Chicago, de visita aqui por algum tempo, está provando ser um tremendo sucesso em cartaz no Gaiety esta semana. O Sr. Green é certamente um veloz artista na manipulação das baquetas de xilofone, e também um genuíno músico. Todos pareceram apreciar seu empenho na noite passada, ao passo que ontem a tarde sua performance efetivamente parou o show, a plateia recusou permitir que a performance continuasse até que ele atendesse a diversos pedidos de números extras. Sua versão de “*The Rosary*”, utilizando seis baquetas, é uma obra excepcionalmente inteligente que a plateia facilmente aprecia²³ (LEWIS, 2008, pág. 36, grifo original).

No entanto, segundo Jones (2003), Green abandonou a técnica bastante cedo em sua carreira, por volta dos anos 20, por medo de ser rotulado como ‘showman’.

George Hamilton Green faleceu em 1970, deixando um grande legado musical e educacional. Seu livro *Instruction Course for Xylophone: A complete Course of Fifty Lessons*²⁴ ainda é amplamente utilizado no ensino do xilofone por todo o mundo.

²²George Green, Jr. a ‘Riot’ at the Gaiety Theatre – Xylphonist Brings Down the Hours – Stopped Show in Afternoon.

²³George Green, Jr., “Speed King of Xylophonists,” who is well known in South Chicago, having visited here for some time, is proving a tremendous “hit” on the Gaiety bill this week. Mr. Green is certainly some speed artist in the manipulation of the xylophone hammers, and he is likewise a genuine musician. Everyone seemed to appreciate his efforts last evening, while yesterday afternoon his act actually stopped the show, the audience refusing to allow the performance to continue until he had responded to several extra encores. His rendition of “*The Rosary*,” “using six hammers, is an exceptionally clever piece of work, which the audience readily appreciates.

²⁴ Curso de Instrução para Xilofone: Um Curso Completo em Cinquenta Lições



Figura 3 – George Hamilton Green, 1915²⁵.

Clair Omar Musser (1901-1998), grande percussionista do século XX, foi também um grande divulgador da técnica. Em 1945, apareceu na capa da revista *Percussive Notes* utilizando seis baquetas. Esta foto pode ser encontrada na famosa revista *Percussive Notes* de abril de 1999 (Figura 4), em homenagem póstuma ao grande artista.

Ambos, Musser e Green, foram considerados expoentes musicais em seu tempo. Sempre exploraram novas possibilidades nos instrumentos e nas técnicas utilizadas e, conseqüentemente foram responsáveis por grandes inovações utilizadas até hoje.

²⁵ Disponível em: www.hamiltongreen.com. Acesso em: 25/06/2012.

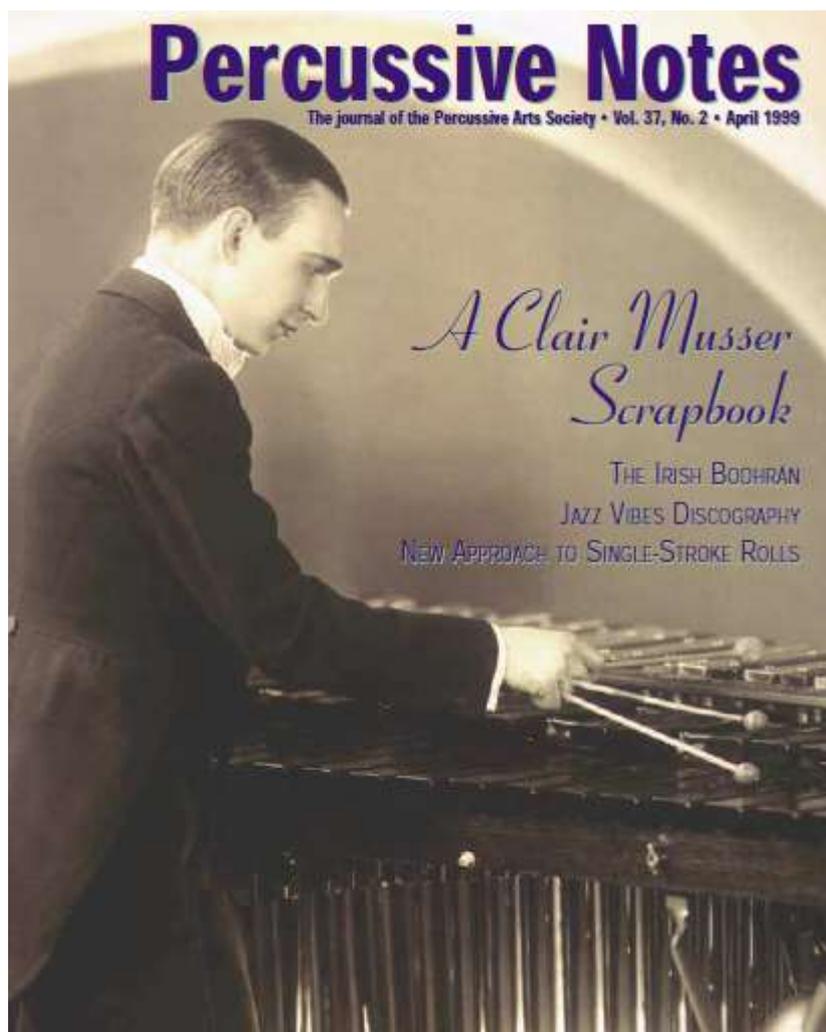


Figura 4 – Percussionista Clair Omar Musser, capa da revista *Percussive Notes* de abril de 1999.

No entanto, segundo Jones (2003), a utilização da técnica de seis baquetas por Green e Musser se deu apenas no início de suas carreiras antes de se tornarem artistas de renome. Esta informação merece destaque por refletir a forma como a técnica era entendida neste período do início do século. De acordo com Jones, muitos aspirantes artistas utilizavam a técnica como uma forma de ‘atrair holofotes’ para suas carreiras. Depois de atingirem a maturidade musical, abandonavam a técnica.

Por outro lado, Keiko Abe, nascida em 1937 e ainda ativa marimbista, foi a primeira percussionista a qual se pode creditar um verdadeiro comprometimento, estudo e desenvolvimento da técnica de seis baquetas. Abe se tornou conhecida nos anos 50, ainda muito jovem por sua musicalidade e naturalidade. Atualmente, é conhecida no mundo inteiro como uma das maiores marimbistas do mundo. Além de grande estudiosa da técnica, é a responsável pelo alargamento da extensão da marimba que nos anos 50 possuía apenas 4 oitavas, e através de sua contribuição e pesquisa musical chegou a extensão atual de cinco

oitavas, nos anos 80. Como compositora, suas obras vão da utilização simples de duas até seis baquetas, onde a música é o fator determinante da técnica utilizada.



Figura 5 – Keiko Abe utilizando a técnica de seis baquetas (1980)²⁶.



Figura 6 – Foto de Keiko Abe utilizando a técnica de seis baquetas em um folheto anunciando seu Master Class em 2009 no Japão²⁷.

Segundo Jones (2003), em 1957, Keiko Abe começou a trabalhar em estúdios de gravação em Tóquio onde ela utilizava a técnica de seis baquetas para substituir uma grande variedade de instrumentos e sonoridades nas gravações de grandes nomes da música japonesa.

²⁶ Disponível em: <www.marimba.fr/KeikoAbe>. Acesso em: 22 de junho de 2012.

²⁷ Disponível em: <www.thedrumdungeon.com/bios/keiko_abe_bio.html>. Acesso em: 22 de junho de 2012.

No início dos anos 60, o compositor Akira Yuyama conheceu Keiko Abe em um concerto onde ela utilizava a técnica. Impressionado pela performance da percussionista, Yuyama compôs a obra *Divertimento para marimba e saxofone alto* que é baseada em rulos de acordes de seis notas como acompanhamento do saxofone durante uma seção da obra.

Abe também compôs importante repertório para seis baquetas. Suas principais obras são *Wind Across Mountains* (1992) e *Itsuki Fantasy* (1993). Sua obra *Prism Rhapsody* (1995) para marimba e orquestra de sopros também utiliza a técnica de seis baquetas em sua primeira metade.

Outra artista de grande destaque na divulgação da técnica foi Vida Chenoweth (1929). Segundo Wu (2005), a artista começou a utilizar a técnica em seus concertos no início dos anos 60. Em abril de 1964, a revista *Percussionist* publicou uma crítica sobre uma de suas performances de *Etude for six-mallets*, de Robert Chenoweth. De acordo com o artigo, sua performance foi a primeira utilizando seis baquetas nos Estados Unidos. “...‘Etude’ é primeiramente um desafio técnico até agora inédito da escrita para seis baquetas... seis baquetas ainda não haviam sido utilizadas por nenhum marimbista...”²⁸ (PETERS, 1964). Neste período, os artistas japoneses, como Keiko Abe, por exemplo, não eram ainda conhecidos nos Estados Unidos.

²⁸ “... ‘Etude’ is primarily a technical challenge in its heretofore unheard of six-mallet scoring... six-mallets have never before been attempted by any marimbist...”

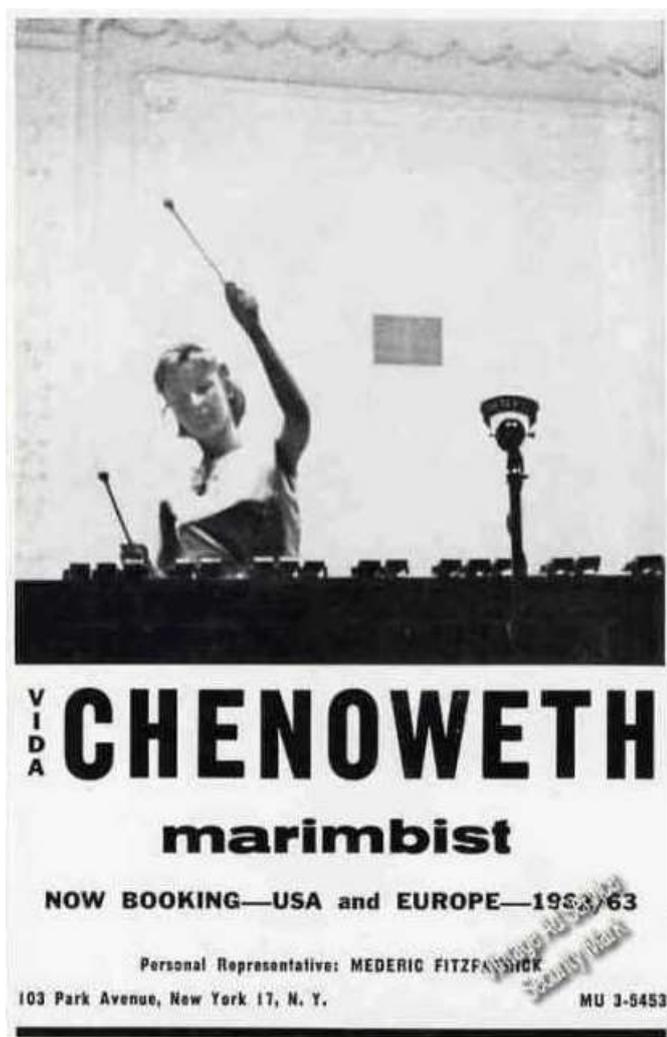


Figura 7 – Vida Chenoweth, folheto de divulgação, 1962²⁹.

George Hamilton Green, Clair Omar Musser, Keiko Abe e Vida Chenoweth representam o início da história da técnica de seis baquetas. Suas contribuições para o desenvolvimento e estabelecimento da técnica a elevaram de seu caráter pejorativo no início do século XX ao status de técnica tradicional do instrumento no século XXI.

Apesar do seu amplo estudo e reconhecimento fora do Brasil, dentro do país, no entanto, o desenvolvimento da técnica de seis baquetas tem sido timidamente percebido. Do número bastante expressivo de compositores no mundo que têm utilizado a técnica, poucos são brasileiros. Ney Rosauro, pioneiro no uso da técnica no país, já atuou como chefe do departamento de percussão da Universidade de Miami, na Flórida. Sua obra *Bem-Vindo* (1988) é composta para quatro baquetas, onde a partir da metade da música mais uma baqueta é adicionada na mão direita. A utilização das baquetas na mão direita, no entanto, apenas executa blocos de acordes sem a independência de movimentos que a técnica permite.

²⁹ Disponível em: <<http://www.vintageadbrowser.com/music-ads-1960s/10>>. Acesso em: 28 de junho de 2012.

Segundo o próprio compositor, “minha peça não foi escrita para se tornar um exemplo do uso da técnica de seis baquetas, eu simplesmente preenchi a harmonia na segunda parte da obra adicionando uma baqueta a mais na mão direita” (ROSAURO, 1997). Dimitri Cervo (n.1968), também compôs a obra *Canauê* (2005), que utiliza cinco baquetas em seu segundo movimento, três na mão direita e duas na mão esquerda. Segundo o próprio compositor em conversa informal com a autora, sua obra foi escrita inicialmente para seis baquetas, mas o resultado final não lhe agradou. Dimitri achou a performance do segundo movimento muito lenta e creditou isso a dificuldade técnica da obra com a utilização de seis baquetas, modificando-a para a versão atual de cinco baquetas. Perguntado sobre a versão original onde utilizou seis baquetas, o compositor informou que não conseguia encontrar as partes da primeira versão. Além dessas obras, pouquíssimos compositores brasileiros se aventuraram a escrever para a técnica, sendo raríssimas essas performances no país.



Figura 8 – Ney Rosauro executando uma de suas obras (2009)³⁰.

No *website* youtube.com³¹, conhecido por seu grande acervo de vídeos de performances tanto profissionais como amadoras, dos mais de 300 vídeos disponíveis com performances de percussionistas utilizando a técnica de cinco ou seis baquetas, nenhuma é realizada no Brasil, ou sequer por brasileiros. Até mesmo a obra *Bem-Vindo*, do compositor

³⁰ Disponível em: <www.neyrosauro.com>. Acesso em : 30 de junho de 2012.

³¹ Disponível em: <www.youtube.com>. Acesso em: 22 de abril de 2011.

brasileiro Ney Rosauo, é executada por percussionistas de diversas nacionalidades e apenas poucos brasileiros (três até o término desta pesquisa).

A história desta técnica no Brasil ainda representa um tímido alvorecer do que pode vir a se tornar um profícuo relacionamento entre a técnica de seis baquetas e a música brasileira.

II – PRINCIPAIS TÉCNICAS UTILIZADAS ATUALMENTE

II.1 – Técnicas de Quatro Baquetas Utilizadas na Construção das Principais Técnicas de Seis Baquetas

As principais técnicas de seis baquetas utilizadas atualmente têm como base ao menos uma das técnicas de quatro baquetas existentes com a posterior adição de mais uma baqueta em cada mão. Cada adição é realizada de forma particular, conferindo assim características específicas às técnicas que serão descritas neste trabalho.

As principais técnicas de quatro baquetas utilizadas como base na construção das técnicas de seis baquetas são:

- técnica Tradicional
- técnica Burton
- técnica Musser/Stevens
- técnica *Mainieri*

Além das técnicas citadas anteriormente, segundo Sulpicio (2011), existem ainda mais duas técnicas de quatro baquetas: técnica *Stout*, técnica *Fulcrum*. No entanto, estas não são utilizadas na construção das técnicas de seis baquetas apresentadas neste trabalho e, por este motivo, não serão abordadas.

A numeração das baquetas nas técnicas apresentadas no decorrer deste trabalho será considerada de um a quatro, da esquerda para a direita.

TÉCNICA TRADICIONAL

Também conhecida como *técnica Delecluse* (KOSTAWA, 1996, p.7), *crossgrip*³² ou *cross stick grip n°.2*³³ (GLASSOCK, 1973, p.9), a técnica tradicional consiste em duas baquetas cruzadas no centro da mão.

Com a palma da mão paralela ao chão, a baqueta interna da mão direita (número três) tem o cabo cruzado por cima da baqueta externa (número quatro) (Figura 9). O dedo anelar e mínimo estão sempre em contato com a palma da mão apoiando as baquetas no seu ponto de cruzamento (Figura 10). O dedo polegar e indicador se posicionam entre as duas baquetas controlando o espaço da abertura entre elas (Figura 10 e Figura 11) (ZELTZMAN, 2003, p.3).

³² Técnica cruzada

³³ Cruzamento de baquetas n°.2



Figura 9 – Exemplo do cruzamento das baquetas na técnica tradicional
(fonte: ZELTSMAN, 2003, p.3).



Figura 10 – Dedos anelar e mínimo segurando as baquetas cruzadas na técnica tradicional
(fonte: ZELTSMAN, 2003, p.3).

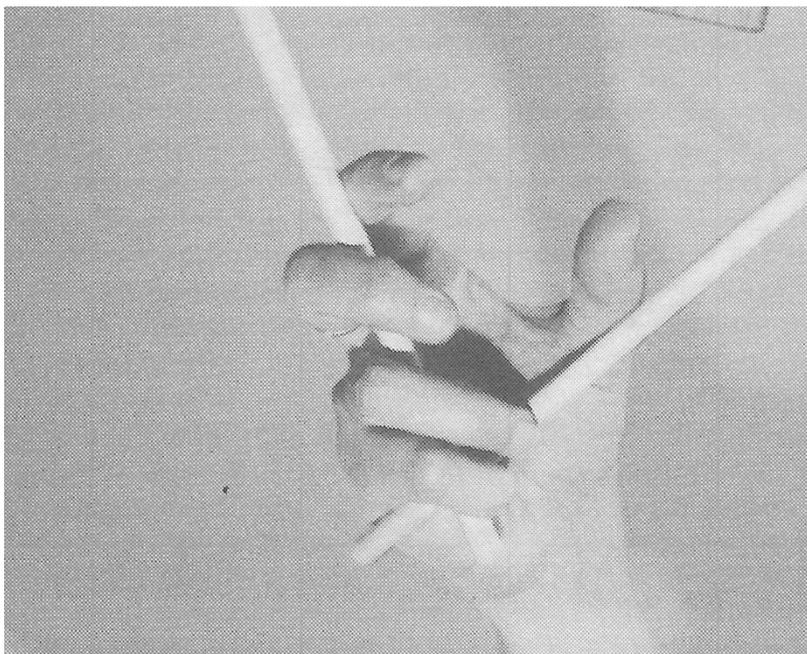


Figura 11 – Posição dos dedos polegar e indicador entre as duas baquetas (fonte: ZELTSMAN, 2003, p.4).

TÉCNICA BURTON

Criada pelo grande vibrafonista Gary Burton (1943) e também conhecida como *Cross Grip N°2*, esta técnica é considerada uma das mais populares atualmente (HOWARTH, 2002, p.35).

Burton foi autodidata e com apenas 28 anos (1971) assumiu a carreira de professor de percussão e improvisação na Universidade de Boston. É doutor honorário em música pela mesma instituição e, atualmente, está aposentado desde 2003.

A técnica Burton consiste, assim como a técnica tradicional, de duas baquetas em posição cruzada dentro da mão. A principal diferença, no entanto, é que esse cruzamento acontece de forma inversa. A baqueta interna da mão direita (número três³⁴) tem o cabo cruzado por baixo da baqueta externa (número quatro³⁵) (Figura 12).

Segundo Tachoir (1991, p.7), esta é a técnica mais apropriada para o vibrafone, uma vez que permite a execução de passagens rápidas e *dampenings*³⁶ de forma mais suave e eficiente.

³⁴ Como citado anteriormente, a numeração das baquetas neste trabalho será considerada de forma crescente da esquerda para direita.

³⁵ Idem ao 34.

³⁶ Técnica de abafamento das teclas do vibrafone realizada com a própria baqueta.



Figura 12 – Gary Burton mostrando sua técnica em seu livro *Four Mallets Studies* (1968) (fonte: BURTON, 1968, p.4).

TÉCNICA MUSSER/STEVENS

Criada pelo percussionista Clair Omar Musser (1901-1998), a técnica batizada em sua homenagem é principalmente utilizada na performance da marimba, por se tratar de uma técnica que permite aberturas mais amplas entre as baquetas.

Leigh Howard Stevens (1953) foi também um grande divulgador da técnica Musser. Seus estudos o levaram a desenvolver algumas adaptações a batizando com seu próprio nome.

Nesta técnica, as baquetas não se cruzam dentro da mão do executante. A baqueta número quatro³⁷ é envolvida pelos dedos mínimo e anelar, enquanto a baqueta interna de número três é apoiada no centro da mão e pelos dedos polegar, indicador e médio (Figura 13).

³⁷ Idem a 34.

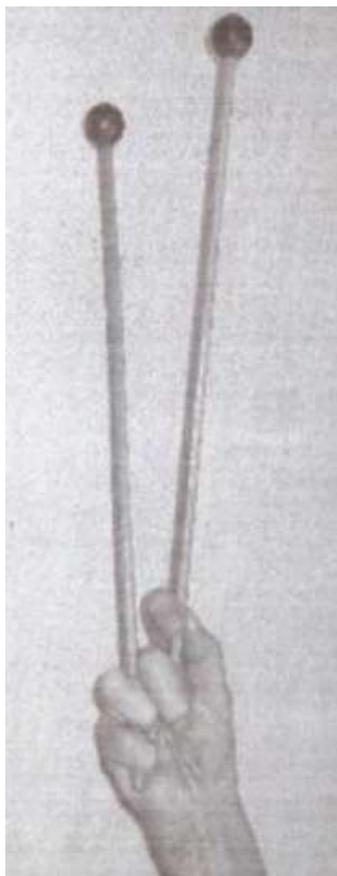


Figura 13 – Mão direita de Vida Chenoweth utilizando a técnica Musser (fonte: SULPICIO, 2011, p.155).

Segundo Vida Chenoweth (SULPICIO, 2011, p.164), uma das mais conhecidas alunas de Musser, a principal diferença entre as técnicas Musser e Stevens está no posicionamento do polegar em relação ao teclado. Enquanto, na técnica original de Musser não havia mudança na posição deste dedo em nenhum dos intervalos (aberturas) realizados pelas baquetas, na técnica Stevens o polegar se volta para cima em intervalos mais estreitos facilitando a aproximação entre as baquetas.

Tendo sido também professora de Stevens, Vida Chenoweth afirma em correspondência pessoal à percussionista Eliana Sulpicio (2011):

A ‘técnica Stevens’ É A TÉCNICA MUSSER. Eu a ensinei a ele! Todas as outras técnicas, indiferente de QUEM as utiliza ou anexa um nome a ela, são a ‘técnica de baquetas cruzadas’, que remonta ao final dos anos 30³⁸ (SULPICIO, 2011, p.253, grifo original).

A técnica Musser também é conhecida por requerer grande esforço muscular da mão e dedos do executante. Nas baquetas 1 e 4, que são seguras pelos dedos mínimo e anelar, o esforço exigido pode causar ‘bolhas’ e calos no dedos, além de problemas musculares. Por

³⁸The “Stevens grip” IS THE MUSSER GRIP. I taught it to him! All other grips are, regardless of WHO uses them or attaching a player’s name to it, is the “crosshammer grip”, dating back to the late 1930s.

este motivo, muitos percussionistas defendem que esta técnica é apropriada somente para especialistas no instrumento, uma vez que requerem prática e estudo diário para a manutenção do tônus dos grupamentos musculares envolvidos.

Segundo Vida Chenoweth, a técnica pode demorar mais de ano para se tornar confortável ao percussionista:

O Musser grip, por outro lado de início é desconfortável e muitas vezes surgem dores. No entanto, com a devida perseverança, os músculos dos dedos e do antebraço podem ser desenvolvidos de forma que o grip³⁹ seja naturalmente acomodado. Deve-se enfatizar que nem a proficiência nem o conforto deverão ser esperados em menos de um ano ou mais, e é ainda inútil prejudicar os músculos ou danificar a pele entre os dedos. Paciência é a palavra-chave, e quando os dedos ou braços começarem a doer, é aconselhável mudar o estudo para duas baquetas ou parar temporariamente (SULPICIO, 2011, p.158).

TÉCNICA MAINIERE

A técnica Mainieri tem uma configuração próxima a Stevens, no entanto, as baquetas 1 e 4 são seguras apenas pelo dedo mínimo (Figura 14), diferentemente da técnica Musser/Stevens que possuem o apoio dos dedos anelar e mínimo na movimentação das baquetas 1 e 4. É uma técnica raramente utilizada por exigir esforço muscular demasiado do dedo mínimo. A técnica foi criada pelo vibrafonista Mike Mainieri (1938), em Nova York.

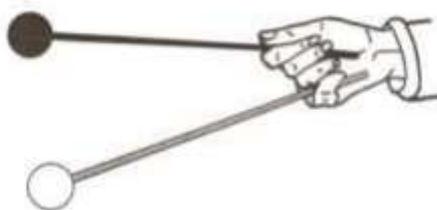


Figura 14 – Ilustração da técnica Mainieri disponível em *Compendium of 4-mallets-techniques for Vibraphone, Marimba and other Percussion Instruments*, de W. Kostowa e M. Gieseck (apud SULPICIO, 2011, p.167).

³⁹ Termo inglês para técnica de segurar as baquetas, pegada.

II.2 – Principais Técnicas de Seis Baquetas Utilizadas Atualmente

As técnicas de seis baquetas são em sua maioria derivadas das principais técnicas de quatro baquetas existentes. A adição de uma nova baqueta feita de forma particular gera uma nova pegada⁴⁰ que contém características particulares de mobilidade e independência.

Linda Pimentel corrobora esta afirmação quando escreve em seu artigo na revista *Percussive Notes* (1979) que a melhor forma de se iniciar a técnica de seis baquetas é partir da técnica de quatro já utilizada pelo percussionista. Assim, algumas das questões musculares e posturais envolvidas na aprendizagem da nova prática já estarão em parte solucionadas.

O objetivo das informações que se seguem é proporcionar aos percussionistas interessados informações organizadas sobre as principais práticas adotadas atualmente ao redor do mundo.

As técnicas descritas neste trabalho estão organizadas em forma decrescente de popularidade, considerada através do número de importantes artistas que as utilizam atualmente.

São elas:

- Técnica base Burton + baquetas nas posições 3 e 4;
- Técnica base Musser/Stevens + Técnica Burton nas posições 2 e 5;
- Técnica tradicional + baquetas nas posições 1 e 6;
- Técnica base Musser/Stevens + baquetas nas posições 3 e 4;
- Técnica tradicional + técnica Burton nas posições 2 e 5;
- Técnica tradicional + técnica Mainieri nas posições 1 e 6.

Neste trabalho, a numeração das baquetas utilizada será de 1 a 6, da esquerda para direita, palma da mão para baixo. A baqueta 1 corresponde a primeira baqueta da esquerda para direita do instrumento, na parte mais grave, e a baqueta 6 corresponde a última baqueta na parte mais aguda do instrumento. Quanto mais alto seu algarismo mais aguda sua posição no teclado e vice-versa. As fotos serão baseadas na técnica da mão direita, considerando que a mão esquerda desenvolve a técnica idêntica apenas em posição espelhada. Também foram tiradas fotos da palma da mão voltada para baixo e voltada para cima para que o leitor consiga uma visão mais ampla da técnica. Por fim, lembra-se ao leitor que cada pessoa possui diferente formato de mão ocasionando pequenas variações no visual da técnica.

⁴⁰ Técnica de segurar as baquetas.

As fotos utilizadas neste trabalho representam a utilização de cada técnica pela autora e não devem ser utilizadas como regras definitivas de posicionamento. A numeração das baquetas nas fotos foi realizada da seguinte forma: números fora do parêntese significam a numeração da baqueta na configuração visualizada na foto, números entre parênteses representam a numeração da técnica não presente na foto – quando a foto apresenta a técnica de seis baquetas, a numeração entre parênteses representa a de quatro baquetas base e vice versa.

As expressões utilizadas na adição de baquetas às técnicas demonstradas no trabalho ‘por baixo’ e ‘por cima’ referem-se ao posicionamento destas na técnica de seis baquetas em relação à proximidade à palma da mão. Uma baqueta inserida ‘por cima’ das demais baquetas da técnica, por exemplo, significa que seu posicionamento será mais distante da palma da mão – com a palma da mão voltada para o percussionista, a baqueta será pousada por cima das demais, ou seja, mais distante da palma da mão. Uma baqueta inserida ‘por baixo’ terá seu posicionamento mais próximo à palma da mão – com a palma da mão voltada para o percussionista, a baqueta será pousada por baixo das demais, ou seja, mais próximo à palma da mão.

Por fim, devido ao rápido crescimento e desenvolvimento dentro do naipe de percussão e em particular dos teclados barrafônicos, seria uma utopia afirmar que este trabalho trata de todas as técnicas existentes e esgota o assunto em questão.

II.2.a – Técnica base Burton + baquetas nas posições 3 e 4

Também conhecida como técnica Wu, atualmente possui o maior número de famosos artistas adeptos. Sua construção é bastante simples e de fácil assimilação, pois não requer nenhuma considerável modificação na posição dos dedos e da mão da técnica Burton. No entanto, ainda assim permite considerável independência defendida pelos que fazem uso dela.

Importantes percussionistas adotaram esta técnica, entre eles, merece destaque Ney Rosauro, compositor e percussionista brasileiro que foi o autor da obra *Bem-Vindo* (1989), primeira obra escrita utilizando cinco baquetas (três baquetas na mão direita a partir da segunda metade da obra).

A lista de grandes artistas que utilizam a técnica é importante uma vez que é constituída de competentes profissionais, ratificando assim sua relevância e sua viabilidade. A seguir, a lista dos principais percussionistas que a utilizam:

1. Lionel Hampton (Estados Unidos) (1908-2002)
2. Ney Rosauero (Brasil) (1952)
3. Pei-Ching Wu (Taiwan) (1970)
4. Wesley Bulla (Estados Unidos) (1963)
5. Jean-Claude Forestier (França) (1940)
6. Bill Molenhof (Estados Unidos) (1954)
7. Emmanuel Sejourne (França) (1961)
8. Evelyn Glennie (Inglaterra) (1965)
9. Zeferino Nandayapa (México) (1931-2010)
10. Robert Paterson (Estados Unidos) (1970)
11. Joe Porter (1985)

A técnica consiste na pegada Burton como base (Figura 15 e Figura 16), e adição de uma baqueta, nas posições 3 e 4, em posição cruzada por cima da Burton (Figura 17 e Figura 18).

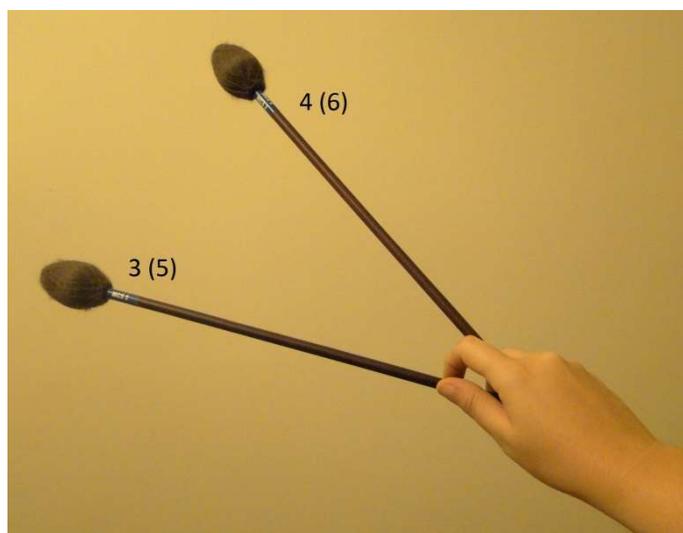


Figura 15 – Técnica Burton, mão direita, palma da mão para baixo.

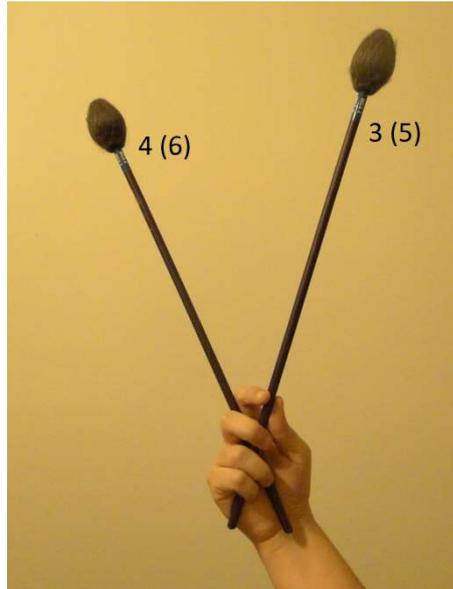


Figura 16 – Técnica Burton, mão direita, palma da mão para cima.

Na figura acima, a numeração da técnica Burton, 3 e 4, será alterada para 5 e 6 após a inserção de mais uma baqueta em cada mão (Figura 17 e Figura 18). Os dedos mínimo e anelar, que seguram as baquetas 2 e 3 nesta técnica (como no exemplo da mão direita, Figura 16), serão responsáveis também pelo apoio às novas baquetas 3 e 4 da nova configuração.

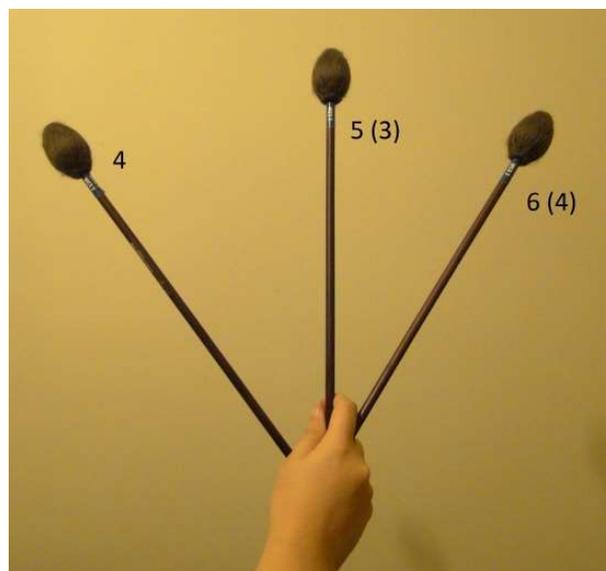


Figura 17 – Técnica Burton mais baqueta na posição 4, palma da mão para baixo.

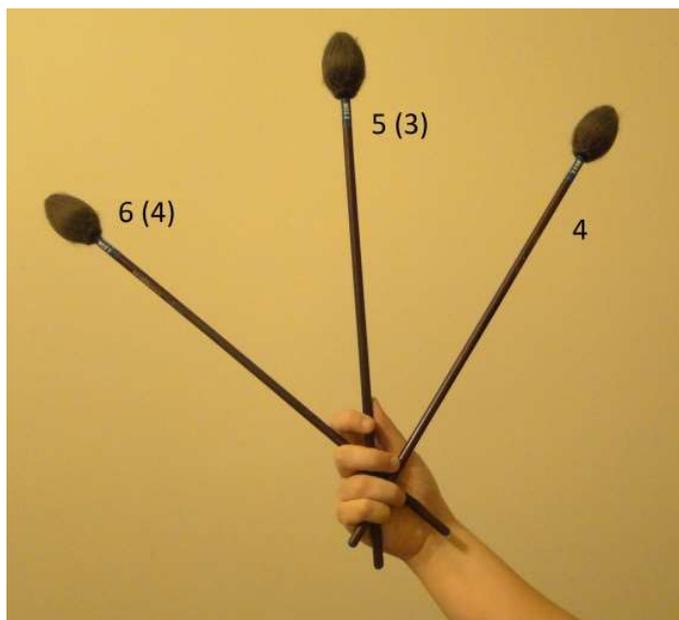


Figura 18 - Técnica Burton mais baqueta na posição 4, palma da mão para cima.

Finalmente, com as duas baquetas adicionadas, a técnica de seis baquetas com base Burton terá a seguinte configuração:

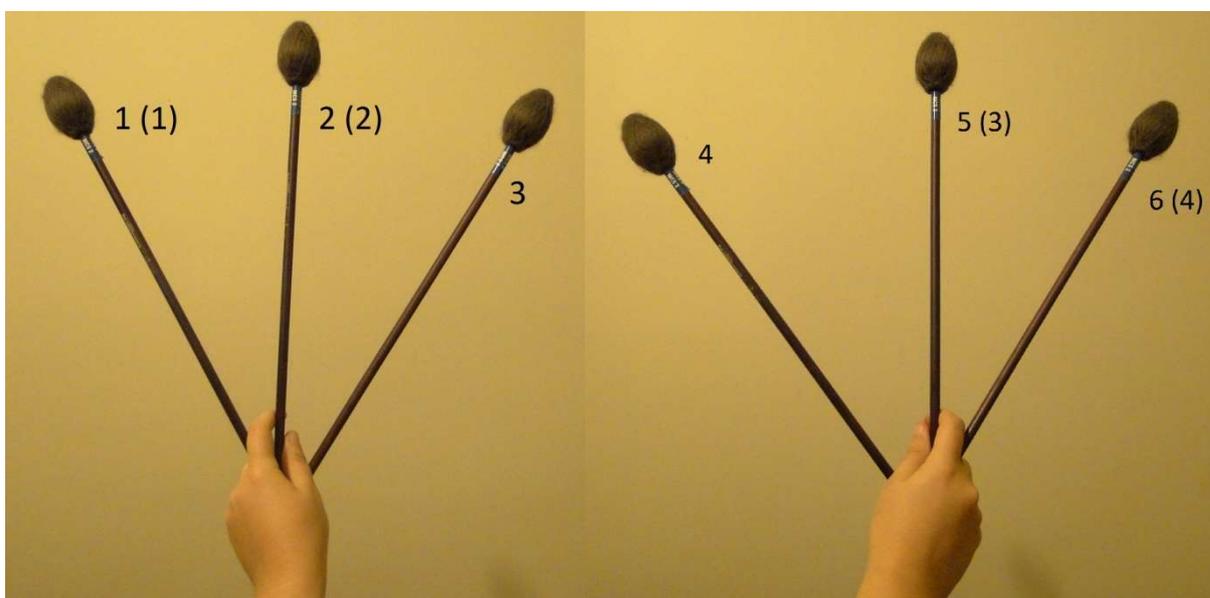


Figura 19 – Técnica Burton com duas baquetas adicionadas na posição 3 e 4.

Nesta técnica, é necessário que a musculatura dos dedos mínimo e anelar seja exercitada de forma a comportarem a nova carga extra de mais uma baqueta. Esse fortalecimento pode ser realizado através de breves e diários exercícios utilizando a técnica básica: a realização de tríades fixas para exercitar a musculatura do pulso e leves

movimentações entre as baquetas para a lenta interiorização dos novos movimentos entre as baquetas.

II.2.b – Técnica base Musser/Stevens + Técnica Burton na posição 2 e 5

A segunda técnica de seis baquetas mais popular é conhecida como técnica Gronemeier ou técnica Kai de seis baquetas. Seus desenvolvedores, Dean Gronemeier (Estados Unidos) e Kai Stensgaard (Dinamarca) criaram suas semelhantes técnicas em diferentes épocas e em seus respectivos países. Apesar disso, ambas as técnicas possuem características bastante semelhantes e por isso serão consideradas a mesma técnica neste trabalho.

Kai Stensgaard afirma ter desenvolvido sua técnica no ano de 1984, inspirado nos marimbistas de rua que teve oportunidade de conhecer em uma de suas viagens a Guatemala e ao México.

Eu viajava por dois meses, estudando a origem e cultura da Marimba. Na Guatemala, eu encontrei um marimbista tocando com seis baquetas pela primeira vez. Ele tocava uma marimba diatônica e utilizava uma pegada fixa. Depois desta experiência, eu comecei a pensar que deveria tentar escrever uma obra inspirada na música folclórica da Guatemala e do México utilizando seis baquetas. Para evitar muitos problemas técnicos, eu decidi escrevê-la em uma escala diatônica, e acabei utilizando Dó Maior, assim eu poderia evitar os acidentes. As obras que compus chamei de “Two Mayan Dances”. As danças eram “Manzanilla” e “Lain Nabaj”. As obras são tocadas utilizando uma pegada fixa e são peças fáceis para iniciantes em seis baquetas. (...)...alguns anos depois, eu decidi escrever ou arranjar alguma música mais avançada para tentar desenvolver a técnica de seis baquetas. Naquela época, eu utilizava a técnica Stevens, então baseei minha técnica de seis baquetas nesta pegada. Assim esta é a técnica que eu inventei em 1984 – a pegada Kai – e esta é a técnica que eu venho desenvolvendo desde então⁴¹ (STENSGAARD, 2009, p.3).

Dr. Dean Gronemeier, diretor do departamento de percussão da Universidade de Nevada desde 1989, fez suas primeiras experiências na utilização de seis baquetas no início dos anos 90 e desenvolveu sua própria técnica com o objetivo de promover maior independência entre as baquetas.

De acordo com suas próprias palavras em seu artigo à revista americana *Percussive*

Notes:

⁴¹I was traveling for 2 months, studying the origin and the culture of the marimba. In Guatemala I met a marimba player playing with six mallets for the first time. He was playing a diatonic marimba and he was using a fixed grip. After having experienced that, I started thinking that I would try to write a piece inspired by the folklore music of Guatemala and Mexico, using six mallets. To avoid too many technical problems I decided to write it in a diatonic scale, and I ended up using C-Major, so that I could avoid accidentals. The pieces I came up with I called “Two Mayan Dances”. The dances were “Manzanilla” and “Lain Nabaj”. The pieces are played using a fixed grip and are easy six mallet beginner’s pieces. (...) ...some years later I decided to write or arrange some more advanced music to try to develop the 6 mallet grip. At that time I was playing the Stevens grip, so I based my six mallets on that grip. So that’s the grip I came up with in 1984 – the Kai grip – and that’s the grip I have been developing ever since then.

Aproximadamente cinco anos atrás, eu tive a ideia de adicionar maior independência à técnica de seis baquetas. A base é a técnica não cruzada Musser com a técnica cruzada Burton superposta, onde a baqueta interna estaria normalmente na técnica de quatro baquetas (veja Figura 1 [Figura 20]). Esta técnica permite a independência de todas as seis baquetas individualmente, qualquer duas baquetas em uma mão sem empregar a terceira. Além da independência básica, tem-se a facilidade de expandir e contrair intervalos em cada mão juntamente com a realização de técnicas como rulo⁴² de uma mão, rulo de três baquetas⁴³ (GRONEMEIER, 1995, 41, grifo original).

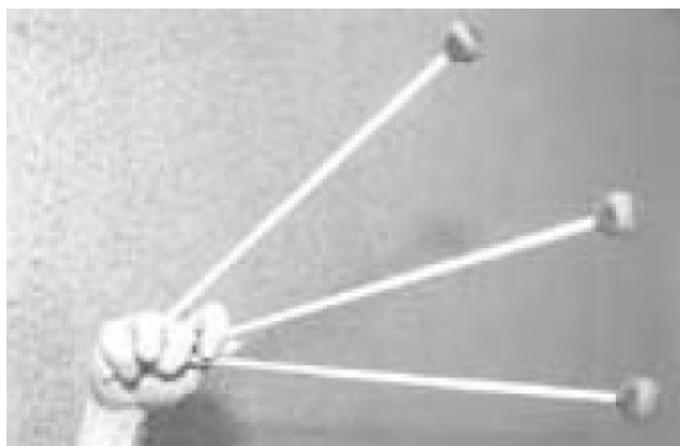


Figura 20 – Técnica Gronemeier, mão direita
(fonte: GRONEMEIER, 1995, p.41).

Desde sua criação, a técnica de Gronemeier foi bastante aceita tanto por profissionais como por estudantes. Como professor e compositor, Dean contribuiu enormemente para a divulgação da técnica através da composição de mais de 10 obras e para a formação de dezenas de alunos que estudaram a técnica na Universidade de Nevada. Dr. Gronemeier leciona e dirige o departamento de percussão tendo adicionado a técnica de seis baquetas como parte integrante do currículo da graduação em percussão da universidade. Seus trabalhos como compositor obtiveram críticas bastante positivas na imprensa especializada sempre o incentivando a continuar o estudo e desenvolvimento da técnica. “Espera-se que Gronemeier, que já começou a disseminar informação sobre seu contato com a performance

⁴² Técnica utilizada para o prolongamento do som emitido por alguns instrumentos de percussão onde se percutem o maior número possível de notas simulando uma nota longa em instrumentos que possuem curta reverberação sonora.

⁴³ Approximately five years ago I had an idea to add greater mallet independence to six-mallet technique. The basis is a non-crossed Musser grip with a Burton cross-grip superimposed where the inside mallet would normally be on the four mallet grip. (See photo 1.) This grip allows for independence of all six mallets individually, or for any two mallets in a hand without employing the third. In addition to the basic independence, one has the facility to expand and contract intervals within each hand along with performing such techniques as the one handed, three-mallet roll.

de seis baquetas continue o processo de ajudar aos percussionistas a superar essa nova fronteira⁴⁴” (RAUSH, 1996, p.74).

De acordo com Brian Zator (2009), em sua crítica ao livro *The Six Mallets Grip*, de Kai Stensgaard (2009), a técnica de Gronemeier e Stensgaard é bastante similar. “A diferença se encontra na descrição dos tipos de toques e mudanças de intervalos⁴⁵” (ZATOR, 2009, p.61).

A seguir, a lista dos principais artistas que fazem uso desta técnica de seis baquetas:

1. Kai Stensgaard (Dinamarca) (1952)
2. Dean Gronemeier (Estados Unidos) (1969)
3. Timothy Jones (Estados Unidos) (1972)
4. Michael Rosen (Estados Unidos) (1948)
5. Brian Zator (Estados Unidos) (1972)

A técnica Gronemeier ou técnica Kai consiste na técnica Musser/Stevens (Figura 21 e Figura 22) com adição de mais uma baqueta entre as duas baquetas da técnica Musser/Stevens (Figura 23). Esta nova baqueta é cruzada com a baqueta de número 4 formando uma pegada Burton nas duas baquetas internas, baquetas 4 e 5.

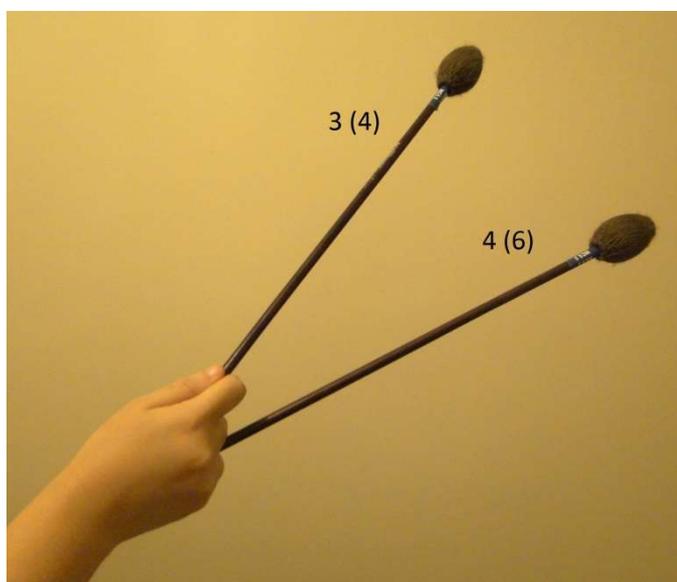


Figura 21 – Técnica Musser/Stevens, mão direita, palma da mão para baixo.

⁴⁴One hopes that Gronemeier, who already has begun to disseminate information about his approach to six mallets performance (as at PASIC '95) will continue the process of helping mallet players confront this new frontier.

⁴⁵The difference is in the description of stroke types and interval changes.

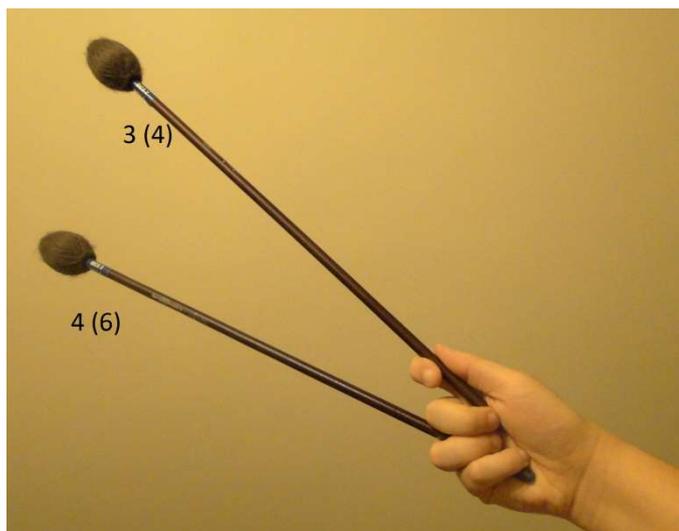


Figura 22 – Técnica Musser/Stevens, mão direita, palma da mão pra cima.

Nas figuras acima (Figura 21 e Figura 22), a numeração das baquetas 3 e 4 será alterada para 4 e 6 após a inserção de mais uma baqueta em cada mão entre as duas baquetas originais da técnica Musser/Stevens. Os dedos polegar, indicador e médio, antes responsáveis pela movimentação de apenas uma baqueta (Figura 22), agora serão responsáveis pelas duas baquetas cruzadas que formam a técnica Burton (baquetas 2 e 3, mão esquerda; baquetas 4 e 5, mão direita) (Figura 23).

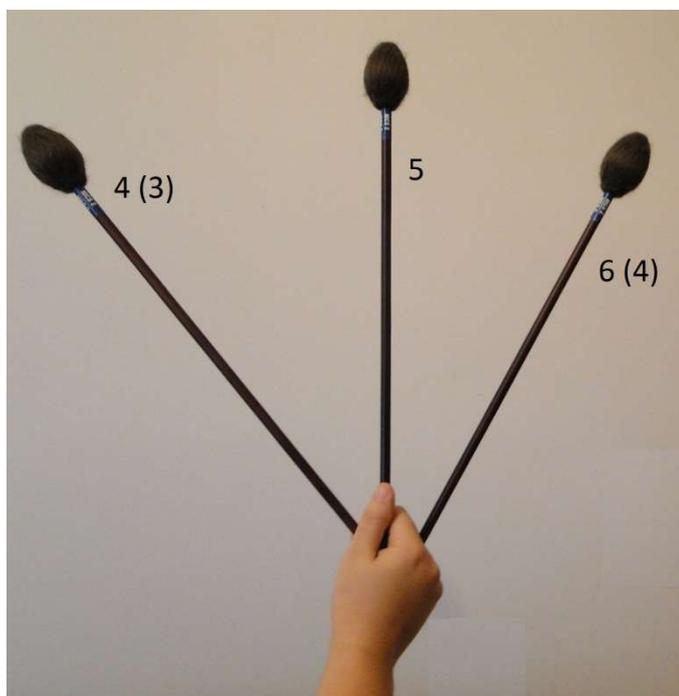


Figura 23 – Técnica Musser/Stevens mais baqueta cruzada na posição 5, palma da mão para baixo.

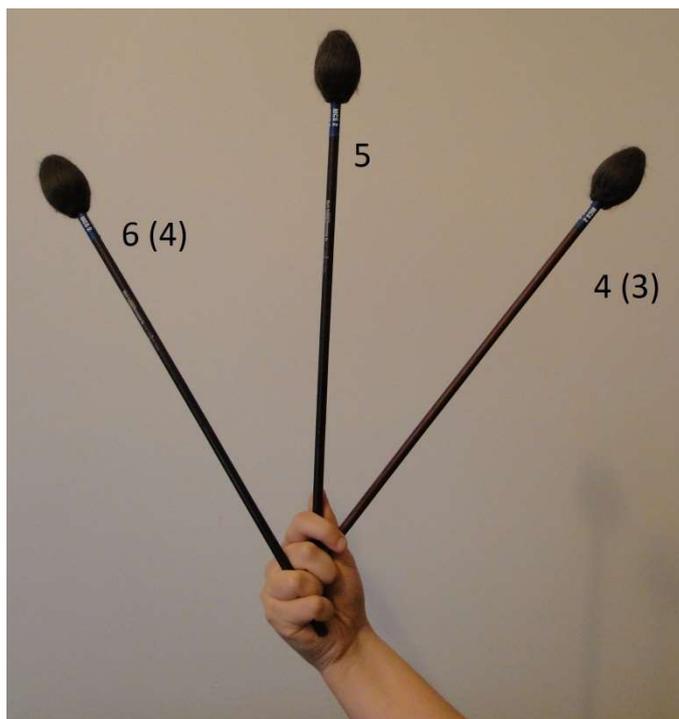


Figura 24 – Técnica Musser/Stevens mais baqueta cruzada na posição 5, palma da mão para cima.

Com as duas baquetas nas posições 2 e 5, a técnica Musser/Stevens mais baqueta cruzada estilo Burton tem a seguinte configuração:

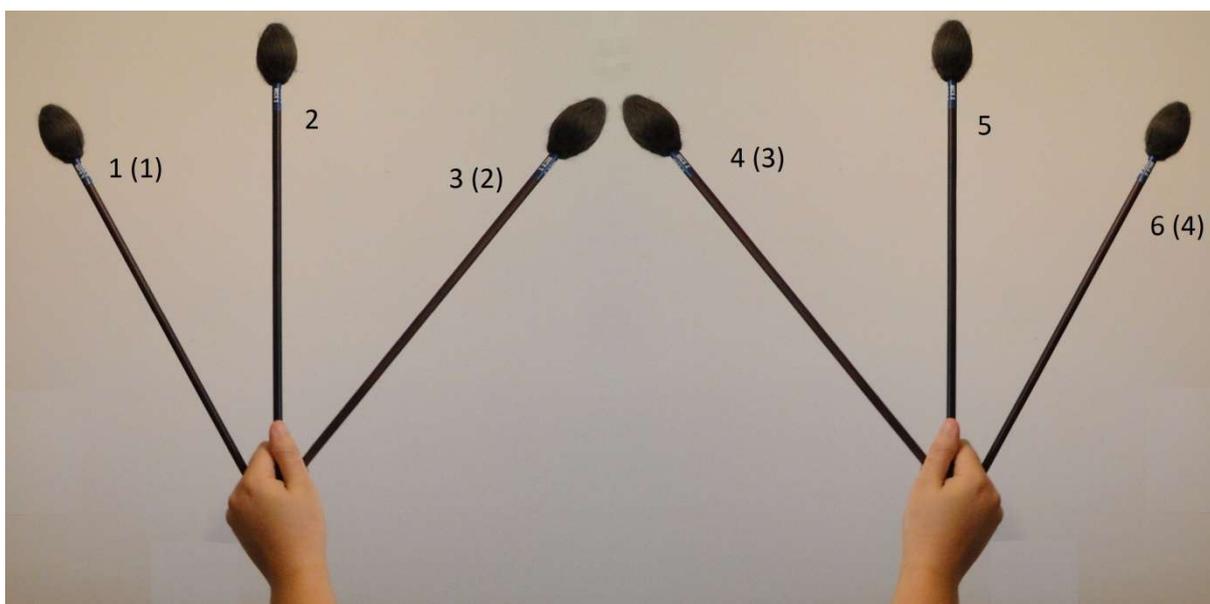


Figura 25 – Técnica Musser/Stevens com baquetas cruzadas adicionadas nas posições 2 e 5.

Nesta técnica as baquetas possuem bastante independência. No entanto, a necessidade de domínio de duas técnicas que são utilizadas conjuntamente – técnica Musser/Stevens e

técnica Burton – aumenta seu grau de dificuldade. A tonicidade muscular exigida nos dedos das mãos não difere da utilização da técnica de quatro baquetas. O ponto de atenção da aprendizagem seriam os músculos do braço e antebraço que têm uma carga elevada em 50% e necessitam de cuidadosos exercícios de toque e rotação de pulso com objetivo de evitar futuras lesões musculares.

II.2.c –Técnica base tradicional + baquetas nas posições 1 e 6

Foi utilizada pela primeira vez pelo lendário percussionista George Hamilton Green (1893-1970). Green utilizava em suas apresentações a técnica tradicional de quatro baquetas e adicionava mais uma baqueta em cada mão, nas posições 1 e 6, para preencher a harmonia em alguns arranjos e para impressionar a plateia em alguns números solo (BRIDWELL, 1987, p.55). No entanto, segundo Jones (2003), Green abandonou a técnica bastante cedo em sua carreira, por volta dos anos 20, por medo de ser rotulado como *showman*.

Por este motivo, podemos afirmar que a principal divulgadora desta técnica é Keiko Abe (Japão), uma das percussionistas de maior destaque no mundo. No entanto, sua técnica não se tornou popular uma vez que não proporciona grande independência entre as baquetas. Tem como principais adeptos, além de Keiko Abe, um dos seus grandes alunos Ludwig Albert (Bélgica).

Ludwig Albert, além de divulgar a técnica de seis baquetas tanto como intérprete como compositor, também utiliza em suas apresentações a técnica de oito baquetas. São dele as raras composições para esta técnica *Marimba Moods I e II*, composta em 1996 e 1998 respectivamente.

A técnica de seis baquetas utilizada por Keiko Abe e Ludwig Albert consiste da técnica tradicional como base (Figura 26 e Figura 27) e mais duas baqueta nas posições 1 e 6 (Figura 28 e Figura 29).

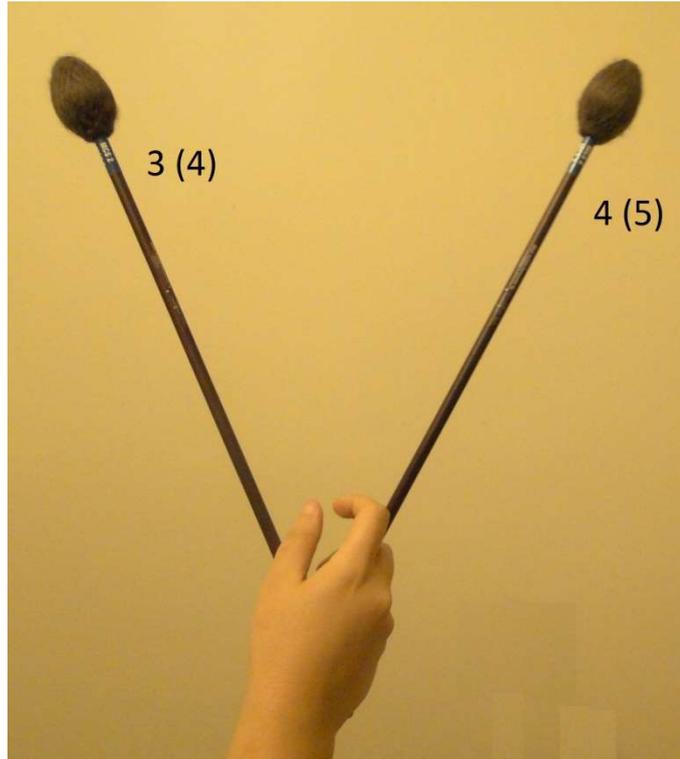


Figura 26 – Técnica tradicional, mão direita, palma da mão para baixo.



Figura 27–Técnica tradicional, mão direita, palma da mão para cima.

Na figura acima, a numeração da técnica tradicional 3 e 4 será alterada para 4 e 5 após a inserção de duas baquetas nas posições 1 e 6 (Figura 28 e Figura 29). Os dedos mínimo e anelar sustentam o peso das três baquetas e requerem força muscular extra para a utilização da técnica.

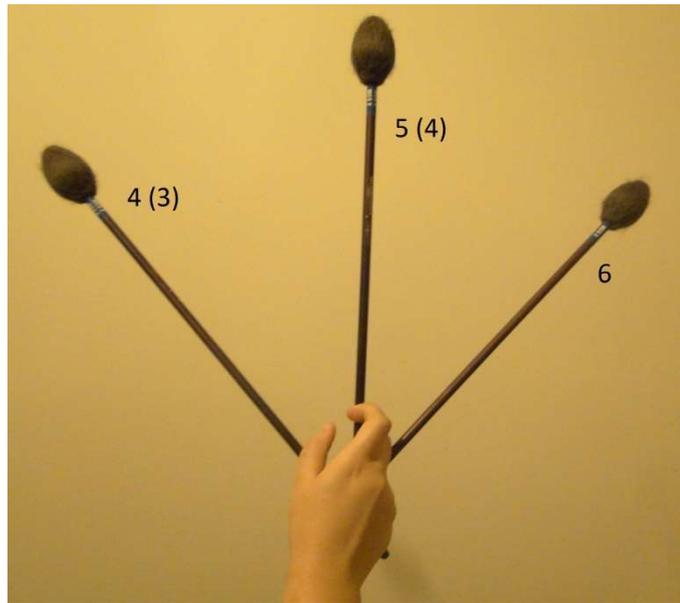


Figura 28 - Técnica tradicional mais uma baqueta na posição 6, palma da mão para baixo.

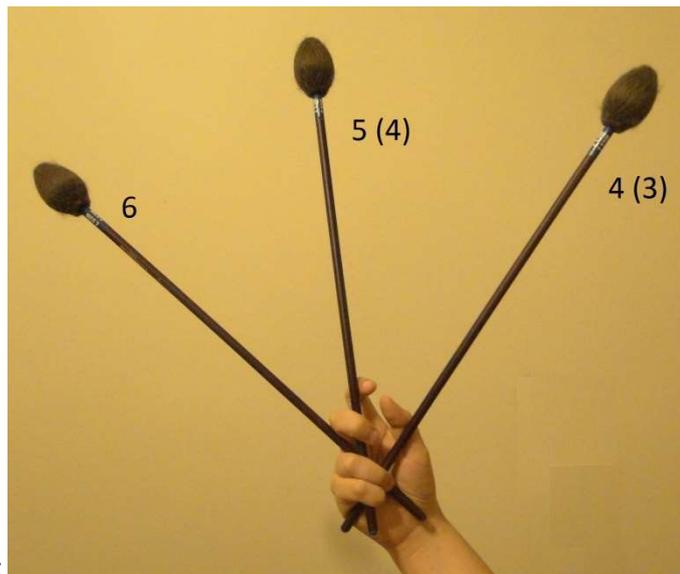


Figura 29 – Técnica tradicional mais uma baqueta na posição 6, palma da mão para cima.

A configuração final da técnica tradicional mais duas baquetas nas posições 1 e 6 será a seguinte:

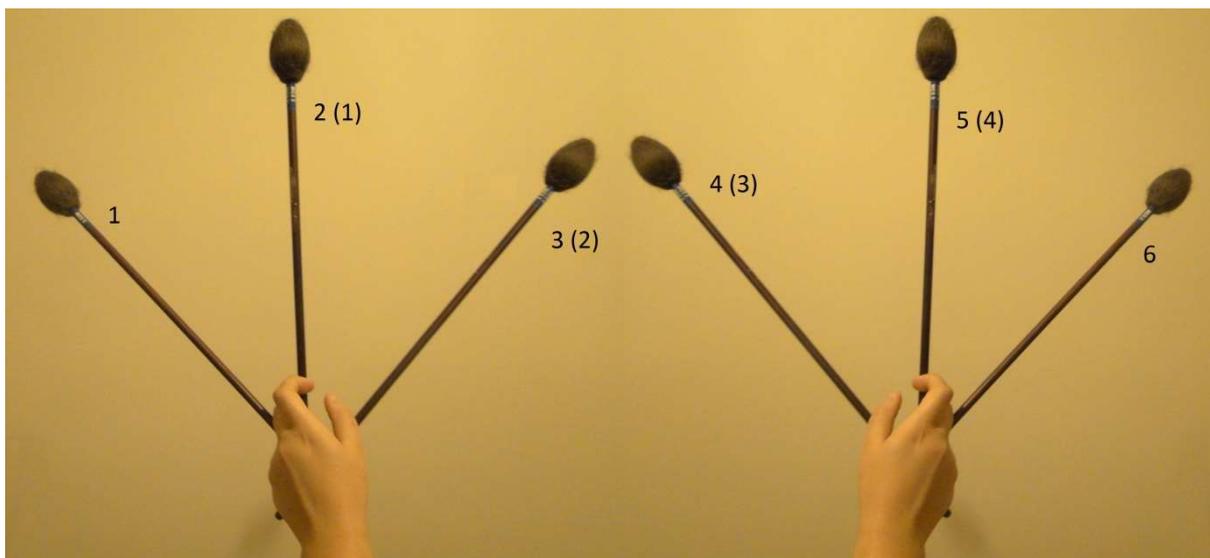


Figura 30 – Técnica tradicional com duas baquetas adicionadas nas posições 1 e 6.

Assim como na técnica Burton mais duas baquetas nas posições 3 e 4, é necessário que a musculatura dos dedos mínimo e anelar seja exercitada de forma a comportarem a nova carga extra de mais uma baqueta. Para tal, exercícios diários inicialmente utilizando pouca movimentação entre as baquetas trará o tônus necessário às movimentações mais rápidas e importantes para a execução de obras.

II.2.d – Técnica base Musser/Stevens + baquetas nas posições 3 e 4

Esta técnica foi utilizada pela primeira vez pela importante percussionista Linda Pimentel (n.1940). Pimentel é considerada pioneira no desenvolvimento e difusão das técnicas que utilizavam mais de quatro baquetas.

Graduada em piano e percussão pela Universidade Estadual de San José, na Califórnia, a musicista utilizou seu conhecimento de obras para piano e o empregou na marimba como forma de ampliar seu repertório. Seu objetivo era chamar a atenção para a marimba como um importante instrumento solista (JONES, 2003, p.15).

Em suas performances, Pimentel utiliza números de baquetas variados que incluem uma única baqueta em uma das mãos e três na outra; duas em uma mão e três em outra; e o mais convencional: três baquetas em cada mão. Suas técnicas foram desenvolvidas durante a década de 60 e variam entre as principais pegadas existentes Musser/Stevens, Burton e tradicional. Segundo Linda Pimentel (1976), a escolha da técnica a ser utilizada deve ser feita com o objetivo de manter a integridade musical.

Entre os anos 70 e 80 Pimentel foi responsável pela divulgação, composição, arranjos e estreias de diversas obras para seis baquetas, além de possuir várias obras dedicadas a ela. Cada obra era tocada com uma técnica particular escolhida pela necessidade musical.

Considerando sua profícua utilização de diversas técnicas de seis baquetas, Linda Pimentel foi a primeira percussionista a descrever esta técnica também utilizada amplamente por Rebecca Kite (1961).

Kite, no entanto, faz uso exclusivamente desta técnica em suas performances de seis baquetas. Assim, é considerada a principal representante atualmente. Foi responsável pela encomenda e performance de diversas obras para seis baquetas incluindo *Circe* (2003) do compositor Evan House, considerada uma das mais complexas e difíceis obra para seis baquetas atualmente. Esta obra requer do intérprete rápidos movimentos de expansão e contração da distância entre as baquetas além de grandes e rápidos saltos. Esta obra teve sua estreia realizada por Rebecca Kite, em 2003.

A técnica utilizada por Kite e Pimentel consiste na técnica Musser/Stevens (Figura 31 e Figura 32) como base a adição de uma baqueta cruzada por cima das baquetas existentes nas posições 3 e 4.

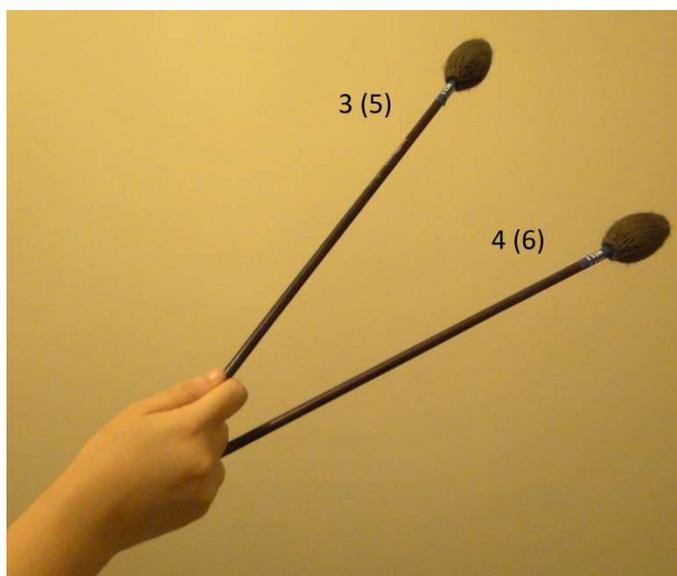


Figura 31 – Técnica Musser/Stevens, mão direita, palma da mão para baixo.

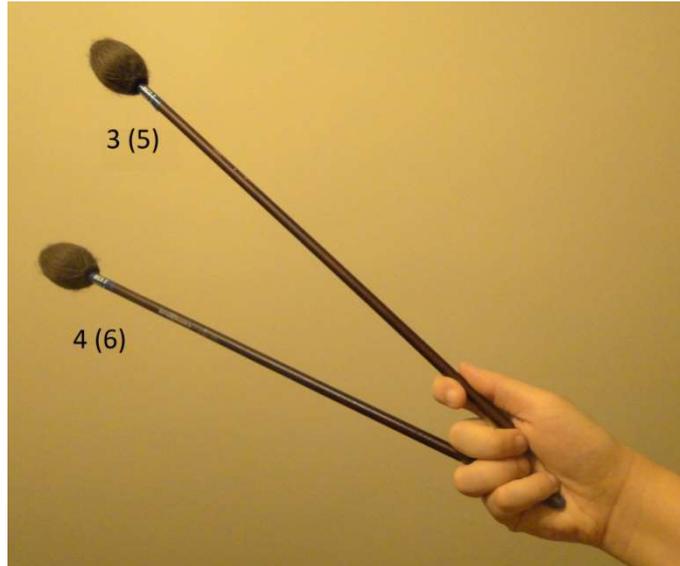


Figura 32 – Técnica Musser/Stevens, mão direita, palma da mão para cima.

Nas figuras acima, a numeração da técnica Musser/Stevens, 3 e 4, será alterada para 5 e 6 após a inserção de mais uma baqueta em cada mão (Figura 33 e Figura 34). Nesta técnica, dedos mínimo e anelar são bastante exigidos muscularmente, pois serão responsáveis pela sustentação do peso da nova baqueta.

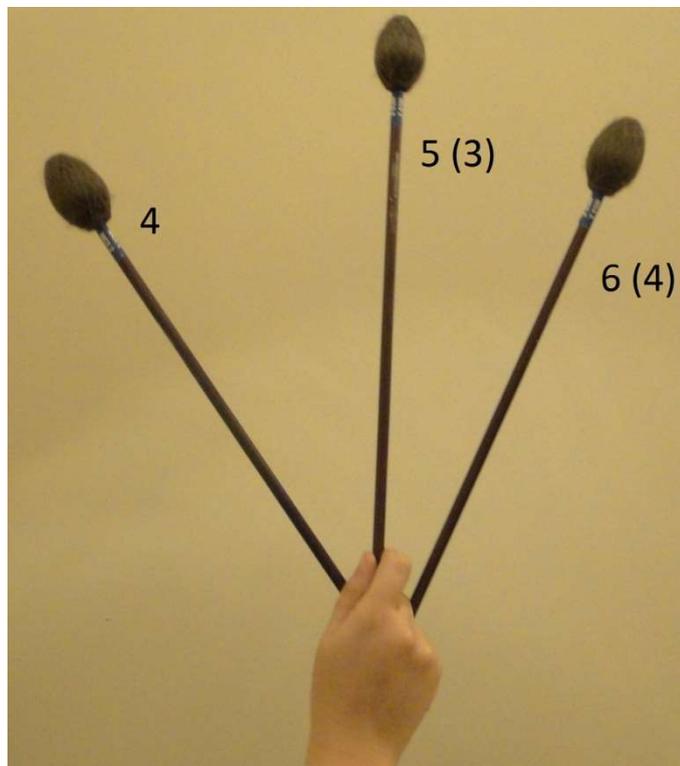


Figura 33 – Técnica Musser/Stevens mais baqueta na posição 4, mão direita, palma da mão para baixo.

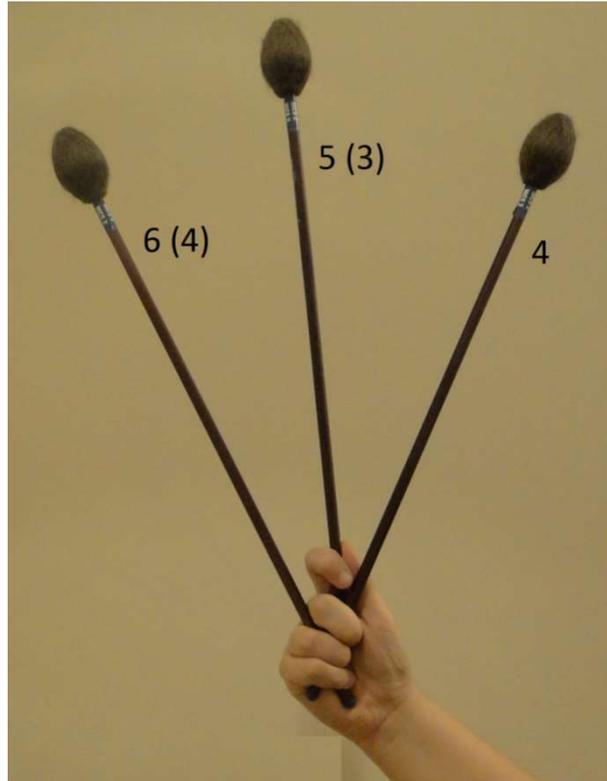


Figura 34 – Técnica Musser/Stevens mais baqueta na posição 4, mão direita, palma da mão para cima.

Com as duas baquetas adicionadas, uma em cada mão, a técnica terá a seguinte configuração:

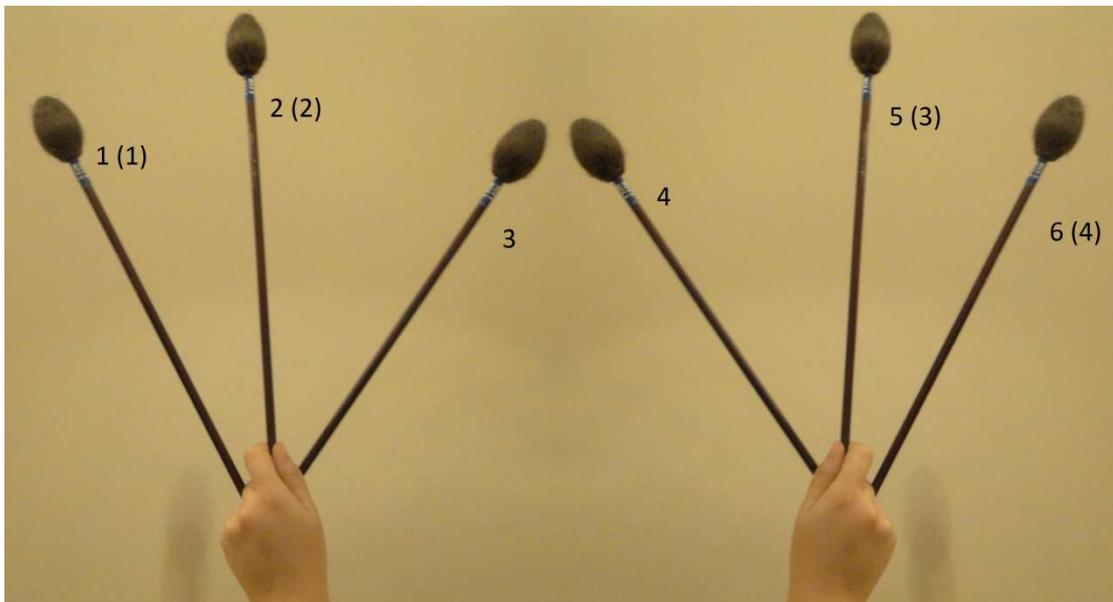


Figura 35 – Técnica Musser/Stevens com duas baquetas adicionadas nas posições 3 e 4.

A movimentação na técnica requer força concentrada nos dedos mínimo e anelar. Como a maioria das técnicas existentes, esses dedos são responsáveis por grande parte da

independência entre as baquetas e são sobrecarregados com o peso da nova baqueta inserida. É importante ter atenção e cuidado com as dores musculares que podem surgir no decorrer do aprendizado da técnica. Os braços e dedos devem ser exercitados diariamente para que o tônus muscular seja adquirido de forma saudável evitando futuras lesões musculares por sobrecarga. É aconselhável que a técnica seja estudada levemente durante um ano no mínimo para que o aluno possa entrar no palco livre da possibilidade de sérias lesões musculares.

II.2.e –Técnica tradicional + técnica Burton na posição 2 e 5

Esta técnica foi desenvolvida pelos percussionistas Wessela Kostowa (Bulgária) e Mark Andreas Giesecke (Alemanha). Ambos foram alunos do grande percussionista Siegfried Fink na Universidade de Würzburg, Alemanha. Formam juntos o Kostowa-Giesecke Duo (Figura 36) e utilizam uma técnica de seis baquetas desenvolvida por ambos e bastante particular em suas características.



Figura 36 – Kostowa-Giesecke Duo
(fonte: *6-Mallet-Compendium*, 1995, p.49).

Em seu livro, *6-Mallet-Compendium* (1995), as informações são divididas em três partes: a primeira parte para percussionista, a segunda parte para compositores e arranjadores, e a terceira parte para ambos.

Sua técnica consiste na técnica tradicional com um particular posicionamento das baquetas 1 e 4 entre os dedos anelar e médio (Figura 37 e Figura 38), e não entre os dedos médio e indicador como de costume (Figura 26 e Figura 27).

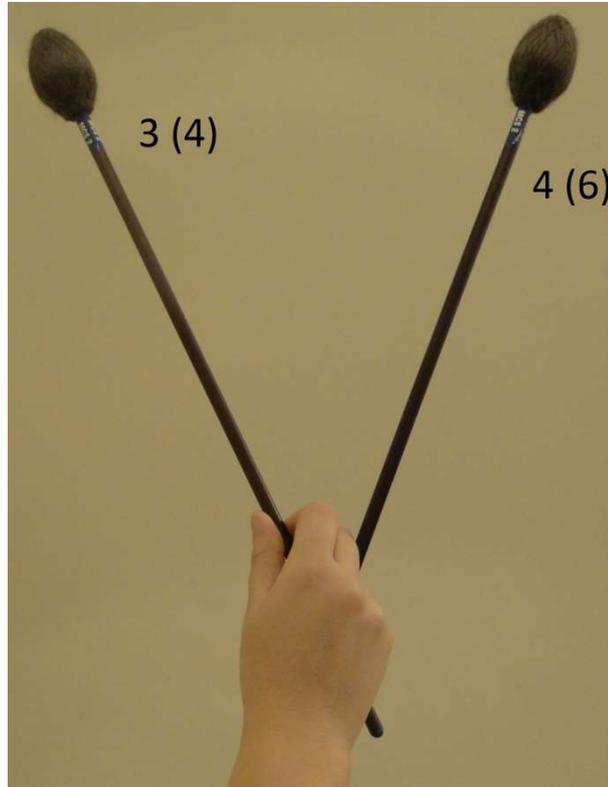


Figura 37 – Técnica tradicional estilizada utilizada por Kostowa e Giesecke, mão direita, palma da mão para baixo.

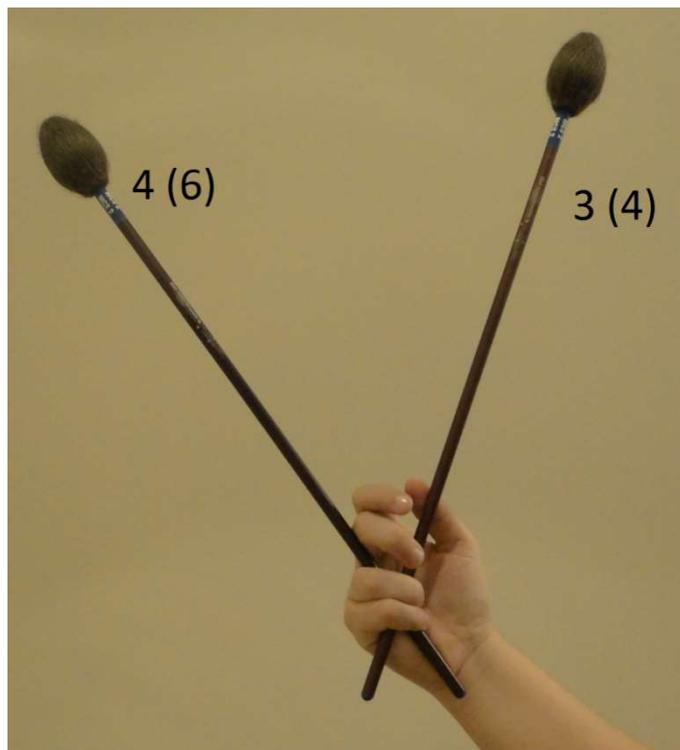


Figura 38 – Técnica tradicional estilizada utilizada por Kostowa e Giesecke, mão direita, palma da mão para cima.

Posteriormente, uma baqueta é adicionada na posição 5 cruzando a baqueta 4 por baixo, próximo a palma da mão, formando assim um novo cruzamento baseado da técnica Burton (Figura 39 e Figura 40).

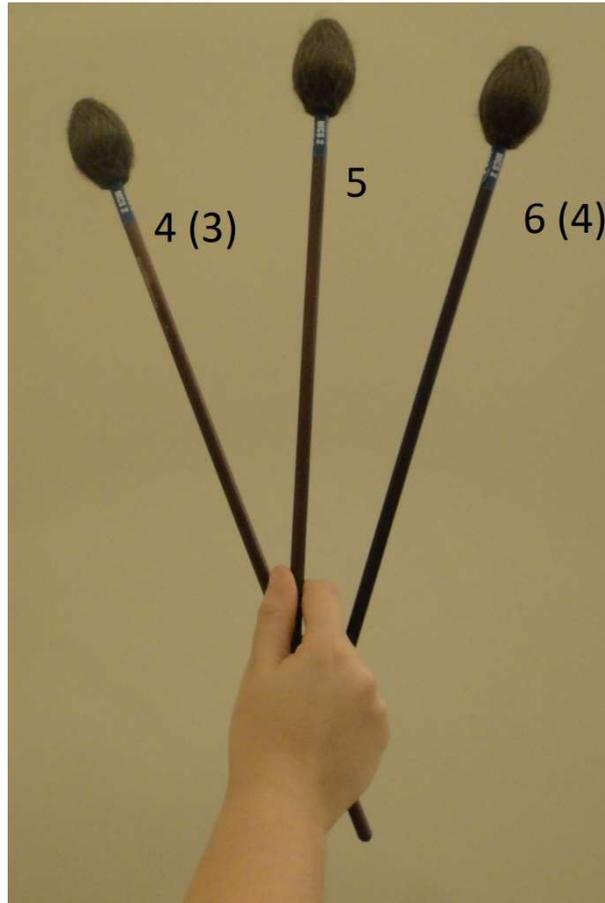


Figura 39 – Técnica tradicional estilizada mais técnica Burton na posição 5, mão direita, palma da mão para baixo.

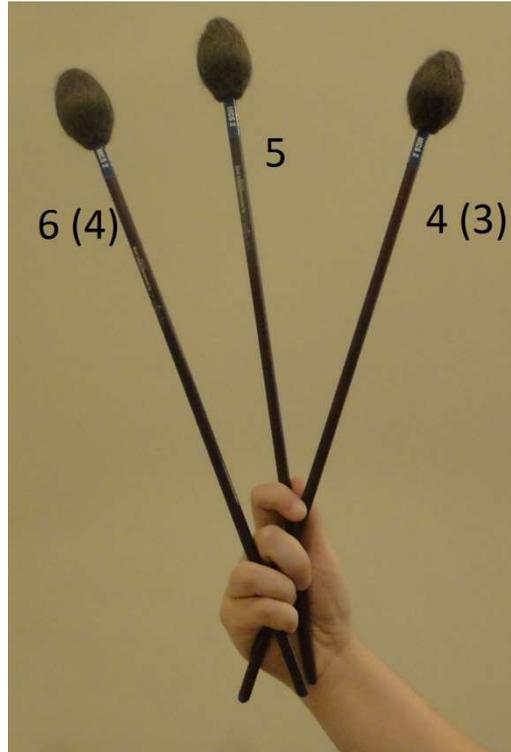


Figura 40 - Técnica tradicional estilizada mais técnica Burton na posição 5, mão direita, palma da mão para baixo.

Com as duas baquetas adicionadas, uma em cada mão, posições 2 e 5, a técnica terá a seguinte configuração:

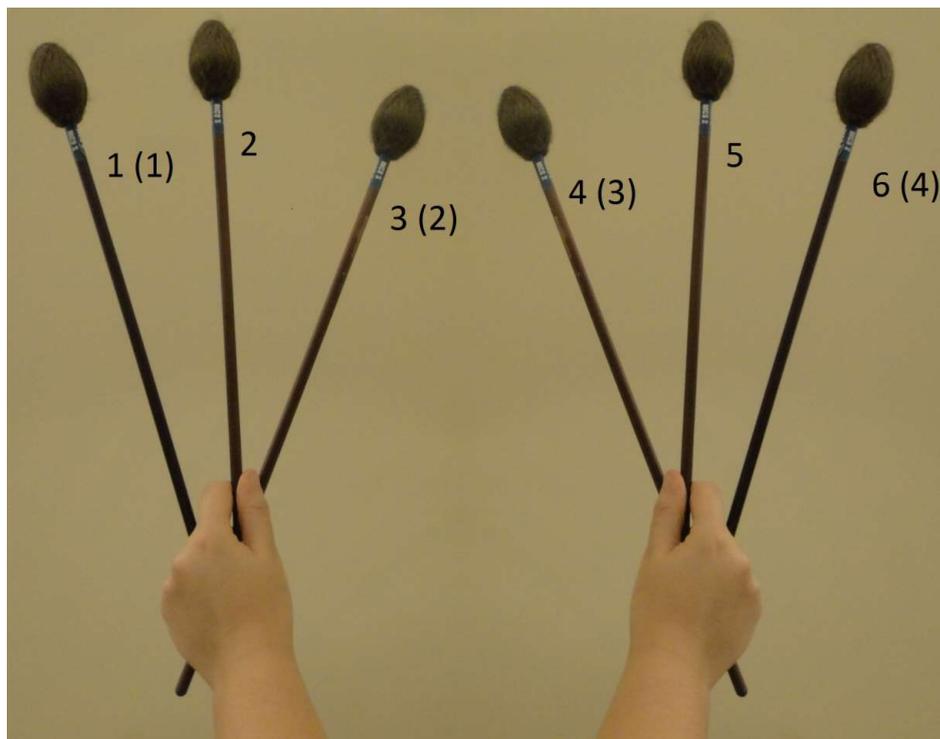


Figura 41 – Técnica tradicional com duas baquetas adicionadas na técnica Burton nas posições 2 e 5.

Segundo Kostowa e Giesecke, é muito importante se ter em mente que a técnica requer força e ao mesmo relaxamento para que as baquetas possam deslizar umas sobre as outras, e a transição de abertura entre as baquetas seja a mais relaxada possível.

Apesar de ser uma técnica pouco utilizada, sua configuração é bastante interessante a nível muscular uma vez que não adiciona nova carga nem na técnica tradicional fundamental (dedos mínimo e anelar), nem na Burton adicionada posteriormente (dedo médio). No entanto, a técnica possui algumas limitações na independência de movimentação entre as baquetas.

II.2.f – Técnica tradicional + técnica Mainieri nas posições 1 e 6

Esta técnica foi desenvolvida e é atualmente utilizada pelo percussionista polonês Karol Szywanowski (1959). Segundo Jones (2003), Karol desenvolveu sua técnica em 1979 com o objetivo de enriquecer as possibilidades harmônicas em suas performances de jazz. Além disso, Karol utiliza em suas performances um instrumento criado por ele que consiste em um vibrafone acoplado a uma marimba baixo.

Não satisfeito com as limitações da técnica de seis baquetas, Szywanowski criou um mecanismo inédito acoplado a baqueta do centro que permite ao percussionista expandir ou retrair a baqueta para a realização de acordes antes impossíveis à técnica, como por exemplo, acordes como Mi bemol maior onde as duas baquetas externas tocam notas alteradas e baqueta interna executa uma nota natural. Nestes casos, Karol utiliza sua invenção para reduzir o tamanho do cabo da baqueta central, podendo executar o acorde antes muito difícil de ser executado.

Karol Szywanowski utiliza seis baquetas em toda performance indiferente às necessidades musicais. Ele acredita que sua técnica é diretamente ligada ao instrumento não havendo necessidade de variá-la de acordo com a obra a ser tocada. Segundo Karol, a utilização de seis baquetas pode facilitar a execução de diversas obras independente do número de baquetas requerido.



Figura 42 – Karol Swowski utilizando sua técnica de seis baquetas no vibrafone (fonte: pbase.com/michal235/image/103182303).

A técnica de Karol Szywanowski consiste na técnica tradicional (Figura 43 e Figura 44) adicionada da técnica Mainieri nas posições 1 e 6. A principal característica desta técnica são as novas baquetas nas posições 1 e 6 seguradas apenas pelo dedo mínimo.



Figura 43 – Técnica tradicional, mão direita, palma da mão para baixo.



Figura 44 – Técnica tradicional, mão direita, palma da mão para cima.

Nas figuras anteriores, a numeração da técnica tradicional, 3 e 4, será alterada para 4 e 5 após a inserção de mais uma baqueta em cada mão nas posições 1 e 6 (Figura 45 e Figura 46). Nesta técnica, o dedo mínimo, sozinho, sustenta o peso da nova baqueta. A nova carga adicionada ao dedo mínimo exige muito dos músculos envolvidos e é considerada uma técnica bastante difícil de ser controlada e utilizada.

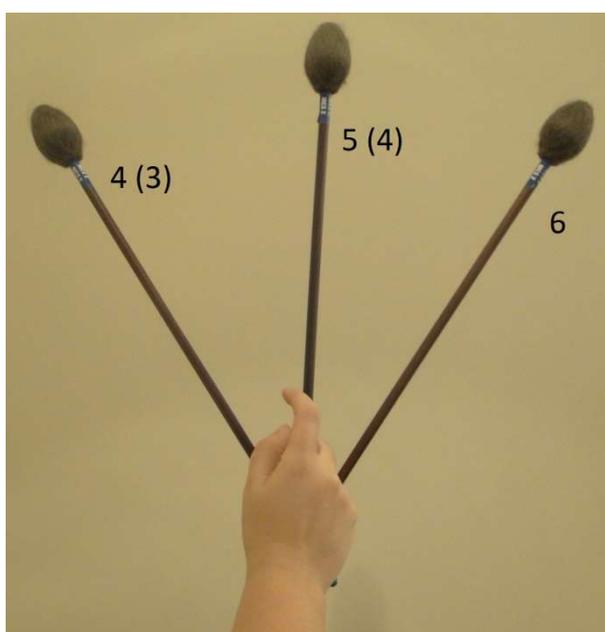


Figura 45 – Técnica tradicional mais técnica Mainieri na posição 6, mão direita, palma da mão para baixo.

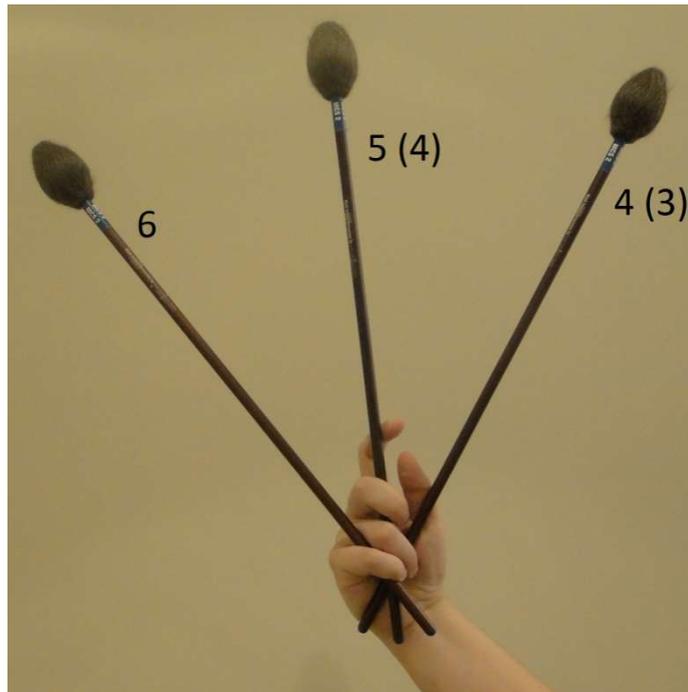


Figura 46 – Técnica tradicional mais técnica Mainieri posição 6, mão direita, palma da mão para cima.

Com as duas baquetas adicionadas, uma em cada mão, a técnica terá a seguinte configuração:

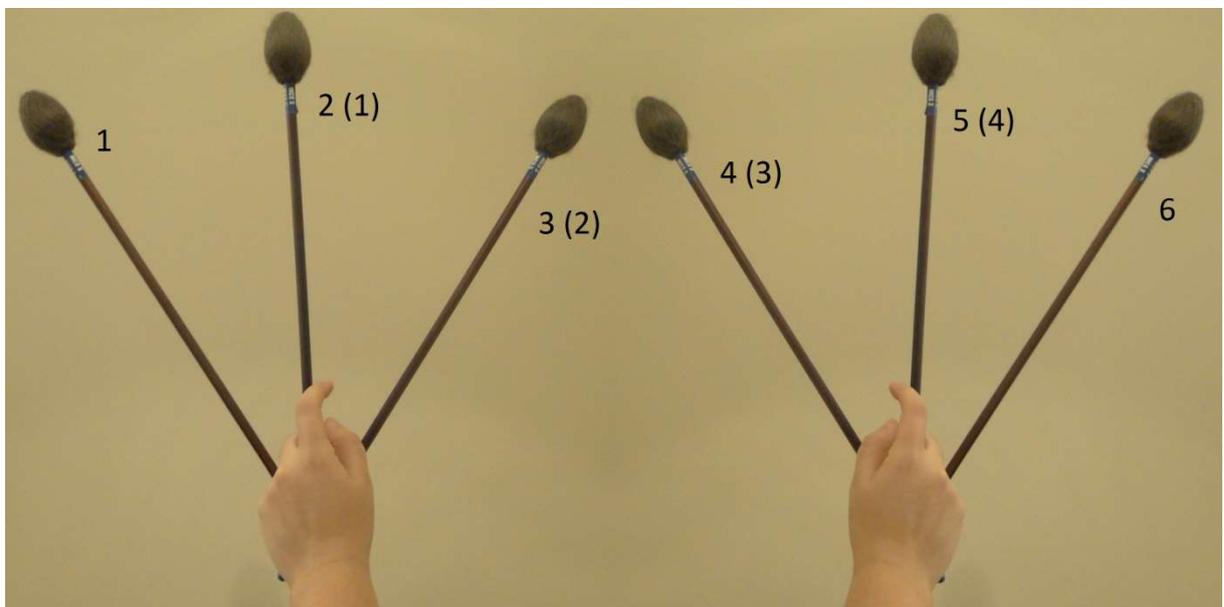


Figura 47 – Técnica tradicional mais técnica Mainieri nas posições 1 e 6.

A movimentação da técnica requer bastante força no dedo mínimo e um cuidado especial para não sobrecarregá-lo. Apesar da independência entre as baquetas ser interessante, os problemas musculares sobrepõe-se aos seus benefícios. É aconselhável que nos primeiros meses seja dada atenção total aos músculos do dedo mínimo de forma a não ultrapassar o

limite de exercícios diários. Os incômodos e dores musculares são os principais marcadores dos limites individuais.

III – ASPECTOS COMPOSICIONAIS SOBRE A TÉCNICA

Compor para teclados barrafônicos não consiste em tarefa árdua. No entanto, a pouca informação disponível sobre o assunto transforma, muitas vezes, um trabalho simples em um emaranhado de dúvidas com pouco recurso bibliográfico.

Enquanto a composição para duas baquetas levanta dúvidas facilmente sanáveis, estas podem se multiplicar proporcionalmente ao número de baquetas utilizadas pelo intérprete. A adição de mais duas baquetas – técnica de quatro baquetas – aumenta consideravelmente as questões relacionadas ao idiomatismo tornando a composição para quatro baquetas um terreno instável para o compositor.

De acordo com Solomon (2002), é muito comum que compositores construam suas obras para barrafones ao piano utilizando dez dedos. No entanto, as possibilidades técnicas decorrentes desta forma de execução têm como consequência a composição de obras extremamente difíceis para os teclados de percussão. A sugestão do autor é a utilização de apenas o dedo polegar e o dedo mínimo de cada mão. Assim, o compositor pode experimentar a mobilidade vivenciada pelo percussionista na execução de algumas sequências de intervalos com apenas duas baquetas em cada mão, como por exemplo, terças menores consecutivas, fá/láb, fá#/lá, sol/sib, sol#/si.

Todo marimbista já encontrou obras para quatro baquetas onde se necessita trabalhar duro para fazer a técnica funcionar simplesmente porque a composição não se encaixa realmente na natureza da técnica de quatro baquetas. E, claro, o mesmo acontece com a técnica de seis baquetas⁴⁶ (STENSGAARD, 2008, p.5).

Com três baquetas em cada mão, a composição para seis baquetas traz consigo inúmeras questões idiomáticas que necessitam consideração e esclarecimento visando um resultado final agradável a ambos compositor e intérprete.

⁴⁶ All marimba players have most likely bumped into pieces for 4 mallets, where you have to work very hard to get the technique to function, simply because the composition does not really fit the nature of the 4 mallet technique. It is of course the same way with the 6 mallet technique.

Brindle (1991) cita a utilização de seis baquetas em seu trabalho sobre percussão contemporânea e afirma que é necessário mais cuidado ainda quando se escreve para cinco ou seis baquetas. O percussionista necessita de tempo para preparar a posição das baquetas e as notas executadas por cada mão precisam ser próximas e, de preferência, na mesma linha do teclado. Por exemplo, as notas mi, sol, si podem ser executadas facilmente por qualquer uma das mãos, já o acorde ré, fá# e lá# “é uma história completamente diferente”.

Apesar do trabalho de Brindle não ser especializado na técnica de seis baquetas, sua afirmação aborda uma questão importante sobre o idiomatismo desta prática. Atualmente, a técnica evoluiu consideravelmente e pode-se perceber em diversas obras uma escrita mais livre. No entanto, alguns limites idiomáticos são importantes e precisam ser compreendidos para a criação de obras mais bem escritas e estruturadas.

A primeira tentativa de se tocar marimba com seis baquetas baseava-se num pressuposto de que era possível ser tocada apenas com uma pegada fixa, mas atualmente sabemos que existem muito mais possibilidades de impressões musicais⁴⁷ (STENSGAARD, 2008, p.4).

A composição para seis baquetas não é um assunto difícil, apenas pouco divulgado. Este capítulo tem como objetivo direcionar um foco de luz ao assunto e ajudar a sanar algumas questões básicas sobre a técnica e seu idiomatismo.

III.1 – Extensão dos Instrumentos Barrafônicos

A técnica de seis baquetas pode ser aplicada a qualquer instrumento barrafônico de percussão, como marimba, vibrafone, xilofone e glockenspiel. No entanto, por se tratar de uma técnica mais avançada, geralmente ela é mais utilizada em instrumentos solistas como a marimba e o vibrafone. Até o momento não foram encontradas obras solo para xilofone e glockenspiel utilizando esta prática. A utilização em casos isolados, como trechos orquestrais ou música de câmara, pode ocorrer em todos os teclados do naipe de percussão.

⁴⁷ The first attempt to play the marimba with six mallets, contained a certain mark that it was only possible to play with a fixed grip, but today we know that there are far more possibilities of musical impressions.

Este específico grupo de instrumentos do naipe de percussão possui história recente na música ocidental com um pouco mais de um século de existência. Por este motivo, é possível encontrar instrumentos de diversos tamanhos e diferentes extensões. É importante que o compositor esteja atento a esta questão uma vez que composições que utilizam extensões equivocadas do instrumento comprometem o resultado final e dificultam a prática do percussionista uma vez que este precisa fazer adaptações, como mudanças de oitava ou, até mesmo, eliminação de algumas notas em alguns trechos.

O Glockenspiel, primeiro instrumento de teclado a integrar o naipe de percussão, possui uma extensão tradicional de duas oitavas e meia, soando duas oitavas acima do escrito:

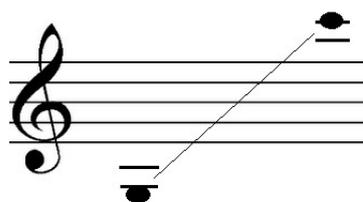


Figura 48 – Extensão comum do Glockenspiel, sol2 a dó5.



Figura 49 – Glockenspiel da marca Musser modelo M645.

Outras extensões estão disponíveis, mas podem não ser facilmente encontradas, como por exemplo, fá⁴⁸2 a ré5, e o glockenspiel a pedal de três oitavas e uma terça, dó2 a mi5. Logo, o compositor que desejar uma tessitura de segurança deve se manter entre as notas sol2 e dó5, tendo sempre em mente que soará duas oitavas acima.

⁴⁸ Neste trabalho, utilizamos o sistema em que o Dó3 é o Dó central localizado na primeira linha suplementar inferior da Clave de Sol.

O xilofone possui uma extensão comum de três oitavas e meia, entre as notas fá2 e dó6, soando uma oitava acima do escrito.

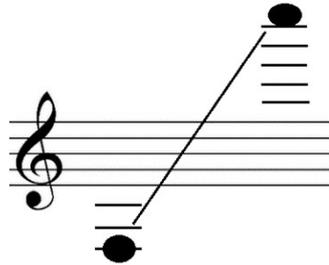


Figura 50 – Extensão mais comum do xilofone, fá2 a dó6.



Figura 51 – Xilofone da marca Yamaha modelo YX-500RC

Também é possível encontrar xilofones de quatro oitavas, dó2 a dó6. No entanto, esses instrumentos são de construção mais recente e, conseqüentemente, mais difíceis de serem encontrados em orquestras e universidades.

O vibrafone é um instrumento de teclas de metal e possui a extensão padrão de três oitavas, fá2 a fá5, soando como escrito.

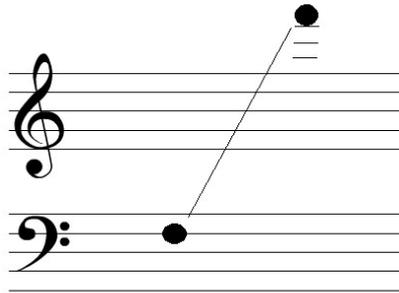


Figura 52 – Extensão mais comum do vibrafone, fá2 a fá5.



Figura 53 – Vibrafone Adams modelo Artist AV-1.

Atualmente, é possível encontrar vibrafones com três oitavas e meia de extensão, dó2 a fá5, e até quatro oitavas de extensão, dó2 a dó6. No entanto, são instrumentos menos comuns, difíceis de serem encontrados.

A marimba é um instrumento de madeira cuja extensão possui a maior variação entre os teclados do naipe de percussão. A menor extensão disponível é a de quatro oitavas, dó2 a dó6, porém se tornando bastante obsoleta. As extensões mais comuns são a de quatro oitavas e uma terça, lá1 a dó6, e cinco oitavas, dó1 a dó6. Outras extensões menos comuns também estão disponíveis, mas são mais raras de serem encontradas, como por exemplo, a marimba de quatro oitavas e meia, fá1 a dó6, e quatro oitavas e uma sexta, mi1 a dó6.

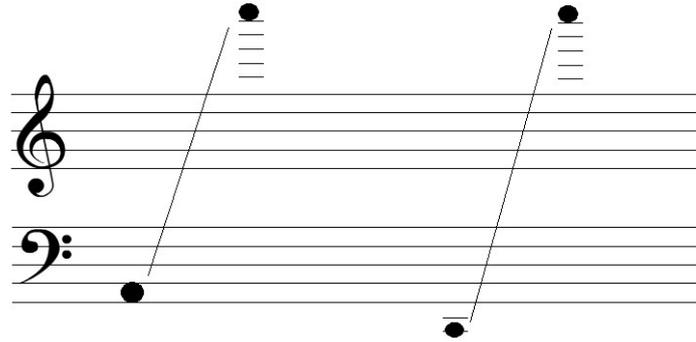


Figura 54 – Extensões mais comuns da marimba: 4.3 oitavas e 5 oitavas, respectivamente.



Figura 55 – Marimba Musser modelo M250, quatro oitavas e uma terça.



Figura 56 – Marimba One modelo Soloist, cinco oitavas.

Se mantendo na extensão de quatro oitavas e uma terça, lá1 a dó6, o compositor garante que sua obra encontrará mais facilmente um instrumento que a comporte. No entanto,

a utilização da extensão de cinco oitavas também é possível, porém encontram mais inconvenientes logísticos por conta das dimensões do instrumento.

III.2 – Combinação Intervalar entre as Baquetas (Figura 57)

Uma das principais questões idiomáticas na técnica de seis baquetas é a combinação intervalar possível. Essa é realmente uma questão que necessita esclarecimento uma vez que não possui uma resposta óbvia. Devido à variação de tamanho dos instrumentos barrafônicos e à variação da largura das teclas em um mesmo instrumento, uma mesma abertura entre baquetas pode fornecer diferentes intervalos em diferentes regiões do instrumento, grave ou aguda, ou diferentes intervalos na mesma região de instrumentos diferentes.

Na técnica de seis baquetas podemos pensar em três intervalos que serão responsáveis pela configuração final das baquetas. Intervalo 1, formado pelas baquetas 1 e 3, 4 e 6. Intervalo 2 formado pelas baquetas 1 e 2, 5 e 6. Intervalo 3, formado pelas baquetas 2 e 3, 4 e 5.

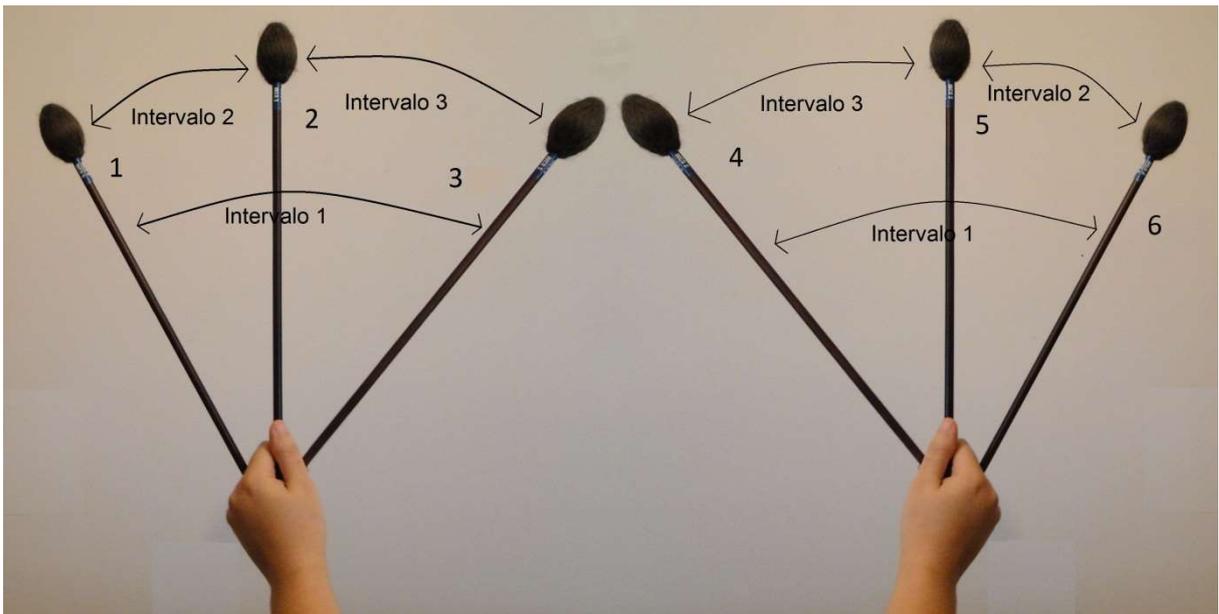


Figura 57 – Demonstração dos intervalos 1, 2 e 3.

O intervalo 1 define a abertura total entre as baquetas e conseqüentemente os dois intervalos, 2 e 3, que ela comportará. O intervalo 1 também pode ser utilizado de forma independente – como feito na técnica de quatro baquetas – apenas levantando-se a baqueta de número 2 na mão esquerda ou a baqueta de número 5 na mão direita.

O intervalo 1 é o maior intervalo possível entre as baquetas e pode ser pensado da mesma forma que na técnica de quatro baquetas. Dependendo do tamanho do teclado a ser utilizado, a mesma abertura pode alcançar intervalos maiores ou menores. Por exemplo, na marimba, a partir do dó3 em direção a parte mais aguda pode ser utilizado o intervalo de uma décima com relativo conforto. Já na parte mais grave do instrumento, uma oitava é um limite confortável a se utilizar. Já o vibrafone, que possui teclas mais estreitas, o intervalo de uma décima pode ser utilizado por toda sua extensão.

É importante lembrar que a utilização das aberturas de intervalos extremos, como por exemplo, segundas menores e maiores ou décimas, reduz em parte a agilidade do movimento do percussionista. Um trecho em semicolcheias com intervalos de quintas justas, alternados entre as baquetas 1 e 3, é de mais confortável execução, e pode ser realizado em andamentos mais rápidos se comparado à utilização de um intervalo de décima entre as baquetas.

Os intervalos que podem ser utilizados na posição Intervalo 1 vão desde a segunda (maior ou menor) até décimas na região aguda da marimba e demais teclados, e oitavas na região grave da marimba. Em intervalos pequenos como segundas, as baquetas 2 e 5 são levantadas e não podem ser utilizadas por falta de espaço físico.

Os intervalos 2 e 3 dividirão o intervalo 1 através do posicionamento da baqueta 2 na mão esquerda e da baqueta 5 na mão direita. Estes dois intervalos somados constituem exatamente o intervalo 1. Em um Intervalo 1 de oitava na mão direita, por exemplo dó3 e dó4, a baqueta cinco posicionada na nota sol divide a oitava em uma quinta justa, Intervalo 3, e quarta justa, Intervalo 2.

A diminuição ou o aumento do intervalo 1 irá diminuir ou aumentar respectivamente as possibilidades de combinação entre os intervalos 2 e 3. Por exemplo, no Intervalo 1 de oitava pode-se dividi-lo com as baquetas 2 e 5 em intervalos de segunda e sétima, de terça e sexta, e de quarta e quinta. Já o intervalo 1 de quinta, somente pode ser dividido em segundas e quartas, e em duas terças. Assim, conclui-se que quanto menor o intervalo 1, menor serão as possibilidades intervalares possíveis através do posicionamento das baquetas 2 e 5.

III.3 – Movimentações das Baquetas

A combinação da movimentação entre as baquetas utilizadas em cada trecho pode fornecer diferentes texturas à composição. Logo, é importante que o compositor conheça as movimentações possíveis, a velocidade em que podem ser utilizadas e suas variações.

Nesta seção serão utilizados trechos de obras para seis baquetas que exemplifiquem os movimentos citados.

A técnica utilizada nas fotos é a Gronemeier ou Kai, que consiste na técnica Musser/Stevens + técnica Burton nas posições 2 e 5 descrita na seção II.2.b deste trabalho.

III.3.a – Toque Independente das Baquetas Internas 3 e 4 (Figura 58)

Este toque consiste em mover as baquetas 3 (mão esquerda) e 4 (mão direita) independentes das demais.



Figura 58 – Movimento independente das baquetas 3 e 4.

Utilizando este movimento, o compositor pode criar melodias e contrapontos entre as duas mãos, desenvolver uma linha melódica próxima ao acompanhamento harmônico (Exemplo 1) ou, até mesmo, em um cruzamento de mãos (Exemplo 2). Em ambos os exemplos 1 e 2, a baqueta 4 executa a melodia enquanto a mão esquerda é responsável pelas tríades que acompanham o trecho.



Exemplo 1 – Linha Melódica muito próxima ao acompanhamento harmônico. *Itsuki Fantasy for Six Mallets*, de Keiko Abe, compassos 11 e 12.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Right hand' and the bottom staff is labeled 'Left hand'. The time signature is 4/4. The right hand starts with a melodic line in the bass clef, then crosses to the treble clef. The left hand plays a rhythmic accompaniment of chords in the bass clef. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, *sfzmp*, and *mf*. There are also markings for 'Rather fast, hard' and '3' indicating triplets.

Exemplo 2 – Cruzamento de mãos. *Movimento I de Three Technical Sketches for Marimba*, de Bob Margolis, compassos 1 e 2.

Este movimento permite liberdade melódica ao compositor e construções menos densas na composição. É um movimento simples para o percussionista que pode executá-lo facilmente. O compositor deve ter em mente que as linhas melódicas que utilizam este movimento são as de graus conjuntos, pois as de grandes saltos forçam o percussionista a utilizar outras baquetas, como a baqueta 6, por exemplo. A utilização de outra baqueta na execução da melodia não inviabiliza sua execução, mas modifica o movimento utilizado, necessitando atenção por parte do compositor. Geralmente, uma melodia de graus conjuntos é executada pelo percussionista com a baqueta 4, quando a linha melódica está próxima ao acompanhamento de acordes. Ou com a baqueta 6, quando a melodia se encontra em posição

mais distante do acompanhamento harmônico. O acompanhamento harmônico de tríades é geralmente executado com as baquetas 1, 2 e 3.

Apesar da facilidade em executar frases em graus conjuntos, existe uma dificuldade inerente ao movimento repetido com a mesma baqueta que está diretamente ligada ao andamento utilizado no trecho em questão. Andamentos rápidos dificultam o movimento de repetição e devem ser utilizados com cautela pelo compositor.

III.3.b – Toque Independente das Baquetas Externas 1 e 6 (Figura 59)

Este toque consiste em mover as baquetas 1 (mão esquerda) e 6 (mão direita) independentes das demais.

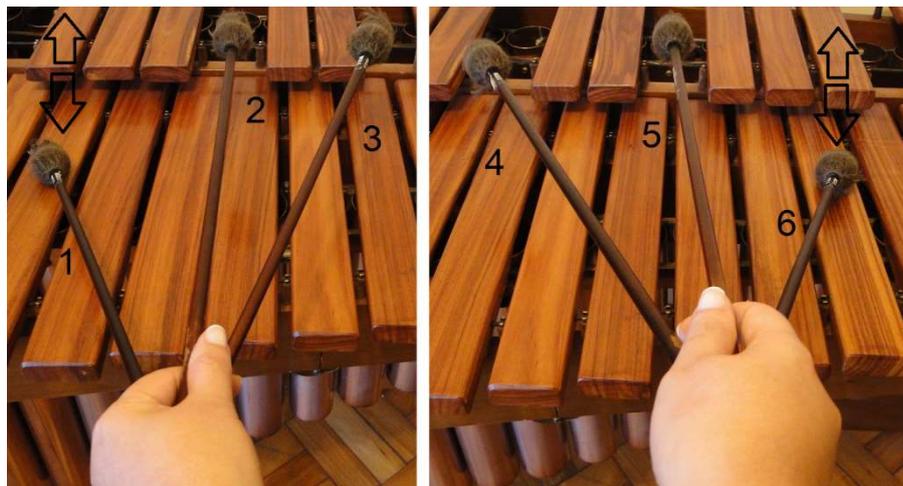


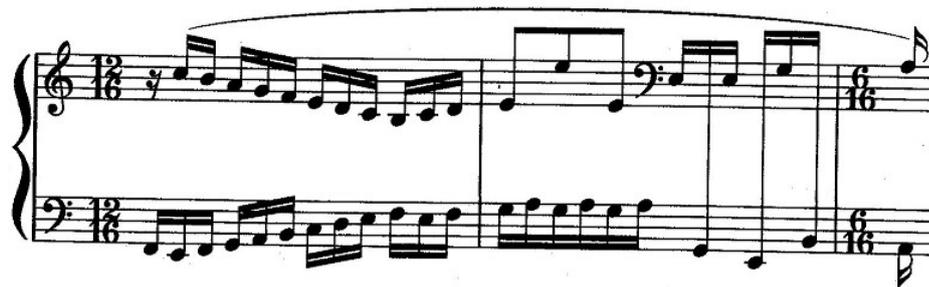
Figura 59 - Movimento independente das baquetas 1 e 6.

Utilizando este movimento, o compositor pode criar melodias afastadas do acompanhamento harmônico (Exemplo 3), uma linha de baixo independente (Exemplo 4) ou contrapontos com intervalos distantes entre as duas mãos (Exemplo 5).

Exemplo 3 – Melodia afastada do acompanhamento harmônico. *A Snowwhite Little Bird*, de Flor Verschueren, compassos 57 e 58.



Exemplo 4 – Linha de baixo independente. *Zita*, de Kai Stensgaard, compassos 20 e 21.



Exemplo 5 – Contrapontos com intervalos distantes entre as mãos. *Galilee Impressions*, de Keiko Abe, compassos 44, 45 e 46.

No Exemplo 3, a baqueta 6 tocaria a melodia aguda enquanto os acordes seriam tocados pelas baquetas 1, 2 e 3 da mão esquerda. No Exemplo 4, a baqueta 1 somente tocaria a linha melódica grave enquanto os acordes seriam tocados pelas baquetas 4, 5 e 6 da mão direita.

Este movimento, assim como o movimento das baquetas 3 e 4, permite liberdade melódica ao compositor que deseja construir trechos de menor densidade harmônica e texturas mais leves. É um movimento de fácil execução para o percussionista. As linhas melódicas apropriadas para esse movimento são as de grau conjunto, uma vez que os saltos obrigam o percussionista a utilizar outras baquetas modificando o movimento.

III.3.c – Toque Independente das Baquetas Centrais 2 e 5 (Figura 60)

Este toque consiste em mover as baquetas 2 (mão esquerda) e 5 (mão direita) independentes das demais. Este movimento é de difícil realização e muitas vezes é substituído

pelo percussionista que utiliza as baquetas internas (3 e 4) ou externas (1 e 6). Segundo Kai Stensgaard (2008), o movimento das baquetas centrais não é importante na técnica, uma vez que o percussionista acaba fazendo a substituição citada anteriormente de mais fácil execução e mesmo efeito.



Figura 60 – Movimento independente das baquetas 2 e 5.

III.3.d – Toque Triplo⁴⁹ Paralelo (Figura 61)

Este toque consiste em mover as três baquetas de cada mão (mão esquerda 1, 2 e 3, e mão direita 4, 5 e 6) em um movimento único paralelo. Este movimento é responsável pela construção de tríades em cada uma das mãos.



Figura 61 – Movimento triplo paralelo.

⁴⁹ A terminologia utilizada neste trabalho foi desenvolvida pela autora baseada em suas pesquisas sobre a nomenclatura aplicada internacionalmente na descrição da técnica de seis baquetas. Logo, não apresenta relação com aquela empregada na percussão rudimentar, onde o toque triplo se refere à execução de três notas com apenas um movimento de pulso, sendo o segundo e terceiro toques decorrentes do rebote natural da baqueta nos instrumentos de membrana.

A realização de tríades com apenas uma mão na técnica de seis baquetas possui algumas peculiaridades importantes na composição. Alguns acordes não são realizáveis devido a limitações físicas da técnica. As três baquetas possuem uma configuração alinhada (Figura 62) não sendo possível o deslocamento da baqueta central para realização de alguns acordes, como Fá menor (Figura 63), por exemplo, onde seria necessário deslocar a baqueta central (2 ou 5) para alcançar a terça do acorde, o láb, ou no acorde mib maior (Figura 64), onde, da mesma forma, a baqueta central necessita executar uma nota fora do alinhamento das demais, sol bequadro.



Figura 62 – Alinhamento natural entre as baquetas.

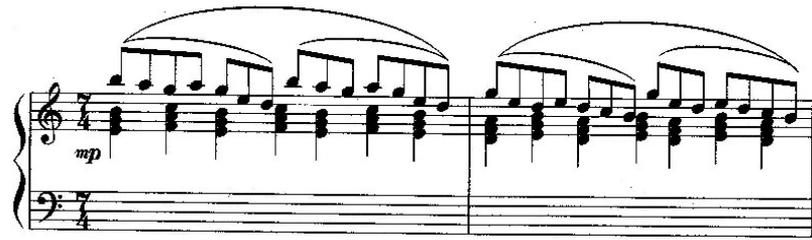


Figura 63 – Acorde de Fá Maior onde as baquetas se encontram em seu alinhamento natural. Em vermelho, a posição necessária para a execução do acorde de Fá menor pouco idiomático na técnica de seis baquetas devendo ser evitado pelo compositor.



Figura 64 – Acorde de Mi bemol menor onde as baquetas se encontram em seu alinhamento natural. Em vermelho, a posição necessária para a execução de acorde de Mi bemol Maior pouco idiomático na técnica de seis baquetas devendo ser evitado pelo compositor.

O toque triplo paralelo pode ser utilizado em harmonização realizada pela mão esquerda (Exemplo 6) ou pela mão direita (Exemplo 7) ou para realização de textura coral, onde ambas as mãos executam tríades (Exemplo 8).



Exemplo 6 – Harmonização realizada pela mão esquerda. *Itsuki Fantasy*, de Keiko Abe, compassos 8 e 9.



Exemplo 7 – Harmonização realizada pela mão direita. Ballade de *Three Pieces for Six Mallets*, de Gerhard Stengert. Sistema 7.



Exemplo 8 – Textura Coral. *A Snowwhite Little Bird*, de Flor Verschueren, compassos 95 a 98.

III.3.e – Toques Simultâneos Duplos⁵⁰ de Baquetas Vizinhas

Este toque consiste em mover as baquetas 1 e 2, ou 2 e 3 (mão esquerda, Figura 65) e 4 e 5, ou 5 e 6 (mão direita, Figura 66) de forma simultânea. Geralmente, se utiliza este toque em intervalos de configuração mais estreita entre as baquetas, como segundas, terças e quartas.

⁵⁰ Tal qual a nota anterior, a terminologia utilizada neste trabalho foi desenvolvida pela autora baseada em suas pesquisas sobre a nomenclatura aplicada internacionalmente na descrição da técnica de seis baquetas, e não apresenta relação com aquela empregada na percussão rudimentar, onde o toque duplo se refere à execução de duas notas com apenas um movimento de pulso, sendo o segundo toque decorrente do rebote natural da baqueta nos instrumentos de membrana.



Figura 65 – Toques simultâneos duplos de baquetas vizinhas, mão esquerda.



Figura 66 – Toques simultâneos duplos de baquetas vizinhas, mão direita.

Exemplo 9 – Toque simultâneo duplo de baquetas vizinhas 5 e 6. *Marimba Studies*, V mov., de Randall Snyder, compassos 12 e 13.

Exemplo 10 – Toque simultâneo duplo de baquetas vizinhas 4 e 5, 2 e 3. *Tied by Red*, de Dean Gronemeier, compassos 30 a 34.

III.3.f – Toques Simultâneos Duplos de Baquetas Opostas (1 e 3) e (4 e 6) (Figura 67)

Este toque consiste em mover as baquetas 1 e 3 (mão esquerda), ou 4 e 6 (mão direita) de forma simultânea. Este toque se assemelha a técnica de quatro baquetas pela sua distribuição e utilização musical. Quando um trecho dentro da obra utiliza esta configuração, a escrita, geralmente, é muito semelhante à técnica de quatro baquetas. Na técnica de seis baquetas este toque é utilizado nos intervalos de quartas justas ou maiores.

Nesta configuração, o percussionista possui a mesma liberdade experienciada na técnica de quatro baquetas, apesar do peso extra de mais uma baqueta influenciar trechos de maior velocidade. No entanto, este é um artifício muito utilizado nas composições para trechos de menor densidade harmônica e que possuam necessidade de maior mobilidade entre as baquetas.

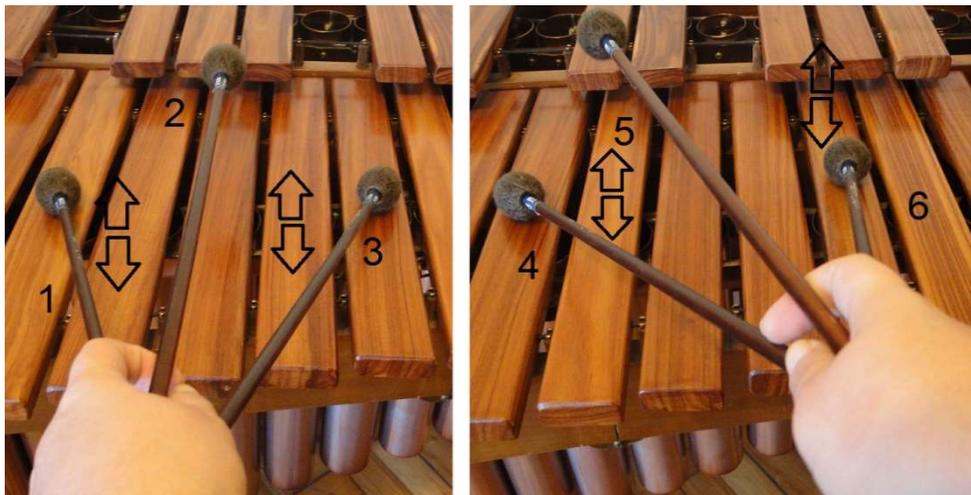


Figura 67 – Toques simultâneos duplos de baquetas opostas.



Exemplo 11 – Toques Simultâneos duplos de baquetas opostas. *Divertimento for Marimba and Alto Saxophone*, de Akira Yuyama, compassos 73 e 74.



Exemplo 12 – Toques simultâneos de baquetas opostas, mão direita. *6 Baguettes*, de Emmanuel Séjourné, compassos 33 a 35.

III.3.g – Toques Simultâneos Duplos Alternados com Toques Independentes

Este toque consiste em mover duas baquetas simultaneamente alternando-se com uma terceira, todas da mesma mão. As configurações de baquetas possíveis neste toque são 2 e 3 alternada com 1 (Figura 68); 1 e 2 alternada com 3 (Figura 69); 4 e 5 alternada com 6 (Figura 70) ou 5 e 6 alternada com 4 (Figura 71). Este toque é muito utilizado na técnica de seis baquetas, pois permite interessantes variações rítmicas demonstradas nos próximos exemplos.



Figura 68 – Toque independente da baqueta 1 alternado com toque simultâneo duplo das baquetas 2 e 3.



Figura 69 – Toque simultâneo duplo das baquetas 1 e 2 alternado com toque independente da baqueta 3.

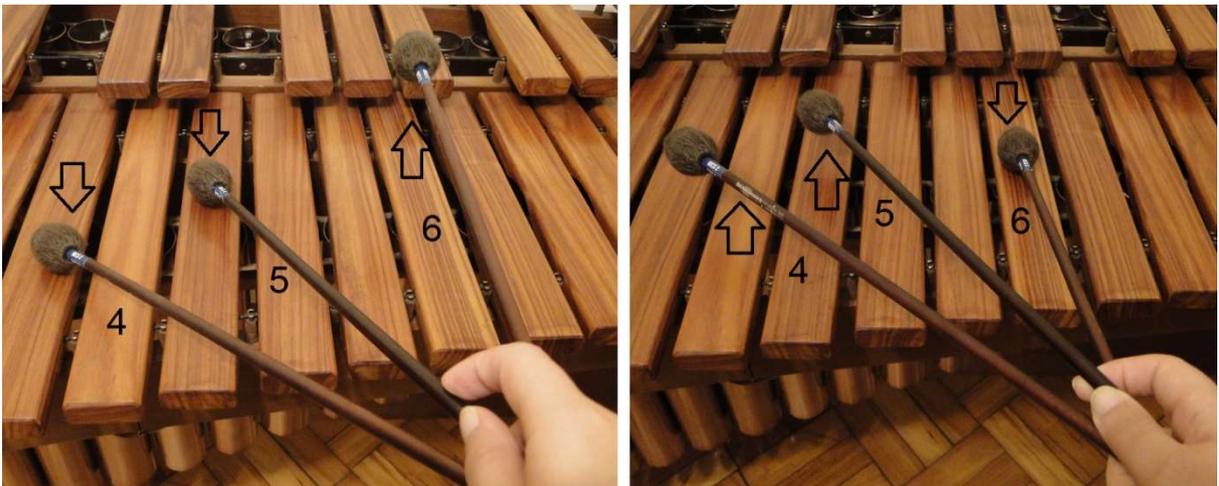


Figura 70 – Toque simultâneo duplo das baquetas 4 e 5 alternado com toque independente da baqueta 6.

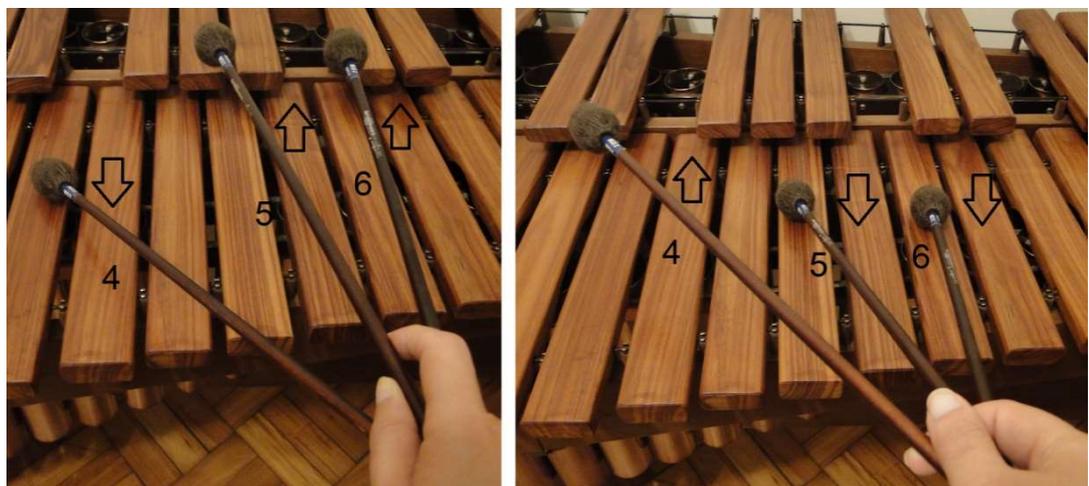


Figura 71 – Toque independente da baqueta 4 alternado com toque simultâneo duplo das baquetas 5 e 6.

Exemplo 13 - Toque independente da baqueta 1 alternado com toque simultâneo duplo das baquetas 2 e 3. *Salsa Mexicana*, de Kai Stensgaard, compassos 9 a 12.

Exemplo 14 - Toque simultâneo duplo das baquetas 4 e 5 alternado com toque independente da baqueta 6 e simultâneo duplo das baquetas 2 e 3 alternado com toque independente da baqueta 1. *Zita*, de Kai Stensgaard, compassos 60 a 62.

III.3.h – Rulo

O Rulo “é o recurso técnico utilizado na percussão que tem por finalidade produzir uma nota longa, isto é, aumentar a capacidade de sustentação e duração do som. Tal efeito seria impossível de ser obtido de outro modo em função da natureza acústica da maioria dos instrumentos de percussão” (OLIVEIRA, p.20, 2013).

Nos teclados barrafônicos a marimba e o xilofone – ambos dotados de teclas de madeira – representam os instrumentos de pouca reverberação nos quais os rulos possuem a finalidade de prolongar as notas de maior duração. Já o vibrafone, instrumento cujas teclas são feitas de metal, possui um pedal que uma vez acionado permite uma emissão sonora mais prolongada, à semelhança do piano. No entanto, o rulo também é utilizado neste instrumento como efeito sonoro, isto é, como um recurso de ornamentação para enriquecer um determinado trecho, ou na realização de notas de duração superior à capacidade de reverberação natural do instrumento.

Na técnica de seis baquetas é possível realizar rulos com apenas uma das mãos ou com as duas mãos. Quando o rulo é feito com apenas uma mão, a outra fica livre para executar outras figuras rítmicas e texturas. Quando é realizado com ambas as mãos a densidade harmônica e a potência sonora são aumentadas.

O rulo pode ser realizado com diversas combinações de baquetas. Com apenas uma mão podem ter as seguintes configurações de baquetas: 1 e 3 ou 1, 2 e 3 na mão esquerda (Exemplo 15), e 4 e 6 ou 4, 5 e 6 na mão direita (Exemplo 16). As baquetas vizinhas, como 1 e 2, 4 e 5, 2 e 3, e 5 e 6, não são utilizadas em rulo de uma mão pois o movimento de rotação necessário fica prejudicado nesta configuração.

Quando o rulo é realizado com as duas mãos (Exemplo 17), a quantidade de notas utilizadas e a configuração de baquetas podem variar mais livremente e pode ser de duas a seis notas, variando a densidade harmônica no decorrer do trecho musical (Exemplo 18). A limitação no uso de baquetas vizinhas somente acontece quando o rulo é realizado por uma mão apenas. O movimento utilizado é conhecido como *ripple roll*, em inglês, que significa rulo de ondulação onde a mão faz movimentos rotacionais semelhantes a ondas proporcionando uma sonoridade contínua. Este movimento é o mesmo utilizado no arpejo de velocidade rápida descrito na próxima seção de trabalho, III.3.i.

The image shows a musical score for two staves in 4/4 time. The top staff is the left hand, playing a roll of eighth notes. Above the staff, it says "3X begin on nodes, advance towards center". Below the staff, there is a dynamic marking "p". The bottom staff is the right hand, playing a sustained chord. Below the staff, it says "(always center)".

Exemplo 15 – Rulo de apenas uma mão, mão esquerda usando as baquetas 1, 2 e 3. *Tied by Red*, de Dean Gronemeier, compassos 11 e 12.

18

23

Exemplo 16 – Rulo de apenas uma mão, mão direita usando as baquetas 4, 5 e 6. *Five Short Works for Solo Marimba, I. Genesis*, de Dean Gronemeier, compassos 18 a 27.

63

mp

Exemplo 17 – Rulo realizado pelas duas mãos simultaneamente. *Marimbamania*, de Fabian Bohez, compassos 63 a 66.

Libre Lent ♩ = 63

p *cresc.* *mf*

mf *p* *Rall...*

Plus Vite ♩ = 72

pp *cresc.* *mp* *mf*

Exemplo 18 – Trecho com variação da densidade harmônica. *6 Baguettes*, de Emmanuel Séjourné, compassos 1, 2 e 3.

III.3.i – Arpejos

Na técnica de seis baquetas existem duas categorias de arpejos divididos pela velocidade em que são executados, os arpejos lentos e os arpejos rápidos. O arpejo é de difícil execução, uma vez que requer a independência e controle de todas as baquetas, especialmente das baquetas centrais, 2 e 5, e necessita de atenção por parte do compositor que deseja utilizá-lo.

Em andamentos lentos se utiliza a técnica normal de toques independentes entre as baquetas para a realização dos arpejos. Por este motivo, a velocidade aumenta consideravelmente a dificuldade do movimento. Um andamento confortável para realização do arpejo lento seria em compasso 4/4, os tempos preenchidos por tercinas de colcheias

executados a 75 bpm aproximadamente. Pode ser executado também em andamentos mais lentos.

190 (8^{va})

Exemplo 19 – Arpejos lentos, mão direita. *Tied by Red*, Dean Gronemeier, compassos 190 e 191.

O arpejo rápido é realizado com apenas um movimento de braço de forma giratória onde as três baquetas executam três notas consecutivas de forma bastante rápida. Logo, deve ser utilizado em maior velocidade, tendo em mente que o controle desta articulação é bastante difícil. A melhor utilização desta articulação é o arpejo em sextinas (ou seis notas consecutivas) onde todas as baquetas (mão direita e mão esquerda) participam do arpejo completo, e quando uma mão finaliza seu movimento rotacional a outra o está iniciando (Exemplo 20).

Allegro Agitato ♩ = 130

mp *cresc.*

Exemplo 20 – Arpejo rápido realizado pelas duas mãos. *Flame Dance*, de Wan-Jen Huang, compassos 1 a 5.

Existe uma lacuna de velocidade na qual é aconselhável que o compositor não utilize esta articulação, pois são andamentos rápidos para se executar arpejos com toques independentes das baquetas, mas são andamentos lentos para serem executados com toques de apenas um movimento. Esta lacuna se encontra em andamentos superiores a 225 bpm por nota, e inferiores a 450 bpm, aproximadamente.

IV – PRIMEIRAS OBRAS BRASILEIRAS PARA SEIS BAQUETAS

Apesar da ampla utilização da técnica de seis baquetas pelo mundo, ainda não é possível encontrar obras que a utilizem amplamente no Brasil. A única peça brasileira que se tem notícia foi composta pelo compositor brasileiro Ney Rosauro. *Bem-Vindo*, de 1988, foi escrita em homenagem ao nascimento de seu filho Ricardo Rosauro. A obra utiliza três baquetas na mão direita para execução de tríades apenas em sua metade final, num total de apenas cinco baquetas. Segundo palavras do próprio compositor: “minha peça não foi escrita para se tornar um exemplo do uso da técnica de seis baquetas, eu simplesmente preenchi a harmonia na segunda parte da obra adicionando uma baqueta a mais na mão direita⁵¹”.

Depois de 1988, são raras as obras brasileiras que se arriscam neste novo campo. Algumas poucas apenas sugerem o uso de seis baquetas em pequenos trechos. No entanto, não se caracterizam pela utilização plena das diversas possibilidades idiomáticas da técnica. E tampouco, foram encontradas obras solo dedicadas a este tema.

Assim, visando uma maior divulgação da prática, foram encomendadas quatro obras a compositores brasileiros para instrumentos barrafônicos utilizando a técnica de seis baquetas. Os compositores convidados foram Alexandre Schubert, Marcos Vieira Lucas, Paulo Rios e Sergio Roberto de Oliveira. O presente capítulo apresentará os compositores, suas obras e breves análises técnico-interpretativas das mesmas. Assim, espera-se colaborar para o crescimento do repertório nacional sobre o tema.

A técnica utilizada pelo analista na performance das obras acaba por influenciar sua avaliação técnica das mesmas. Por este motivo, é importante salientar que as técnicas de execução utilizadas pela autora são: Técnica Kai, descrita na seção II.2.b deste trabalho, e Técnica Wu, descrita na seção II.2.a deste trabalho.

⁵¹ Informação verbal.

IV.1 – *Ondas* para marimba de Alexandre Schubert

IV.1.a – Sobre o Compositor

Alexandre Schubert é mestre e bacharel em composição pela UFRJ, onde atualmente é professor do departamento de composição. É autor de mais de 130 composições frequentemente tocadas no Brasil e em diversos países, como Rússia, Alemanha, Áustria, França, República Tcheca, Itália, Portugal e Estados Unidos.

Recebeu 14 prêmios de composição, incluindo os primeiros lugares no Concurso de composição para percussão – PAS Brazil Chapter; no Concurso Nacional de Composição Lindembergue Cardoso; no Concurso FUNARTE de Composição XIV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, nas categorias quinteto e música cênica. Recebeu Menção Honrosa no III Premio Internacional de Composição Fernando Lopes-Graça 2012-2013, em Portugal, com a obra *Mensagem do Menino Esquecido*, para coro infantil e piano.

Tem apresentado obras nos três últimos anos na série *Composer's Voice*, em Nova Iorque. A obra *Réquiem* integrou a turnê *Sonora Brasil/SESC (2011/12)* e foi apresentado em Portugal nas comemorações do ano do Brasil em Portugal. Integrou o projeto *Pauta Contemporânea* nos anos de 2010 e 2011, realizando concertos e masterclasses de música contemporânea em Manaus e Florianópolis.

Em 2010, recebeu o Prêmio FUNARTE de Composição com a obra *Variantes* para piano e orquestra de câmara. Participou do *I Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*, com o trabalho *Chagas: gênese de uma ópera singular*, publicado em 2012 no livro *Atualidades da Ópera*, organizado por Maria Alice Volpe.

De Lumine foi apresentada em Dresden por membros da Filarmônica de Dresden. Para a turnê europeia dos *Canarinhos de Petrópolis (2011)* compôs *Antífonas Marianas*, gravada por eles em CD. Ainda em 2011, teve sua obra *Sonata para trombone e orquestra* executada pela Orquestra Petrobrás Sinfônica, além de participar da *XIX Bienal de Música Brasileira*

Contemporânea, com *Variantes*, para piano e orquestra de câmara, executada pela mesma orquestra.

Em 2008, teve sua obra *Instantes* para violão executada na *Sala Palestrina*, na embaixada brasileira em Roma. Realizou no mesmo ano a conferência *200 Anos de Música Brasileira* no *Centro de Estudos Brasileiros de Roma*, Itália. Participou do *III Festival Ibero-americano* (2003), em São Petersburgo, Rússia, com a *Sinfonia Festiva*; foi selecionado para participar do festival *World Music Day* (Suíça, 2004); participou da *Copa Cultural* (2006), em Berlim; sua ópera *Chagas* (2009), em parceria com Sílvio Barbato foi apresentada no Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

Participante ativo em eventos de Música Contemporânea no Brasil, tais como Bienais de Música Brasileira Contemporânea (RJ), Panoramas da Música Brasileira Atual (RJ), Festival Música Nova de Santos e São Paulo (SP), Mostra de Música Contemporânea de Ouro Preto (MG), Música Brasileira do Século Passado (RJ), etc. Tem obras encomendadas e gravadas em diversos CDs por intérpretes renomados. Membro ativo do grupo de compositores Prelúdio 21.

IV.1.b – Sobre a Obra (Anexo 1)

A obra *Ondas*, para marimba solo, foi encomendada pela autora ao compositor Alexandre Schubert em maio de 2013 e composta em setembro do mesmo ano. O título *Ondas* parece fazer menção a ondas harmônicas onde o compositor explora trechos de pouca densidade com trechos de maior consistência harmônica. Assim como ondas melódicas onde linhas melódicas ascendentes e descendentes são intercaladas. E ainda, são apresentadas ondas dinâmicas que passeiam pelo *piano*, *mezzoforte* e *forte* no decorrer da obra. Também no segundo movimento em compasso composto 6/8, o compositor faz uma introdução onde explora inicialmente arpejos ascendentes com as notas Si e Mi, e Si e Fá.

Ondas é dividida em dois movimentos contrastantes. O primeiro movimento, em compassos ternários alternados com binários, utiliza um tema quartal em colcheias em sua introdução e posteriormente desenvolve uma melodia pentatônica que permeia todo o primeiro movimento.

Seus dois movimentos são bastante diversificados entre si, mas conectados por uma unidade resultante da utilização da escala pentatônica e harmonia quartal com polo tonal em Dó, o que confere a *Ondas* uma unidade que deve ser explorada pelo intérprete.

Apesar de ambos os movimentos serem escritos no mesmo andamento, 62 bpm, o primeiro é escrito em compasso ternário e possui um caráter mais calmo. Já o segundo movimento, em compasso composto 6/8, apresenta uma natureza mais movida que o movimento anterior.

O primeiro movimento apresenta a seguinte forma:

Tabela 1 – Estrutura formal do I Movimento da obra de Alexandre Schubert, *Ondas*.

Introdução	A	B	A'+ B	Codeta
c.1-12	c.13-25	c.26-42	c.43-55	c.56-60
			(A' – c.43-47) (B – c.48-55)	

Na introdução deste movimento o compositor utiliza um tema quartal com polarização em Si bequadro que introduz o tema principal em escala pentatônica da parte A. Nesta parte, o tema se desenvolve por sobre outra voz no baixo de resposta ao tema principal.

Neste trecho da obra, o percussionista utiliza a técnica de seis baquetas de forma bastante consistente na realização dos acordes que permeiam tanto a introdução quanto a parte A.

A parte B, também em escala pentatônica apresenta um tema que se desenvolve em cânone com a voz mais grave tocada pela mão esquerda do percussionista. Este trecho possui apenas um acorde que utiliza a técnica de seis baquetas completa. Em sua maior parte deve ser utilizado o toque simultâneo duplo de baquetas opostas, como descrito no item III.3.f

deste trabalho, já que se trata de um trecho com características próximas a composição para quatro baquetas.

Mais adiante, na parte A'+ B, faz-se necessária a utilização das técnicas citadas anteriormente – toque triplo paralelo e toque duplo de baquetas opostas – uma vez que este trecho explora acordes de seis sons, melodia acompanhada por acordes de 3 sons e trechos de menor densidade harmônica que exploram texturas a duas vozes.

Já o segundo movimento apresenta uma pequena forma ternária com partes acessórias como descrito na tabela abaixo:

Tabela 2 – Estrutura formal do II Movimento da obra de Alexandre Schubert, Ondas.

Intro	A	B	A'	Codeta
1-14	15-25	26-38	39-46	47-52

A introdução deste movimento explora um trecho de colcheias que confere uma sensação mais movida a este que ao anterior. Apesar de ser escrita em compasso composto 6/8, o compositor explora uma figura rítmica de três semínimas no acompanhamento que ocasiona um afretamento rítmico e a sensação de um andamento mais movido. Nesta introdução, o motivo principal em ondas de arpejos deixa clara a ideia do compositor.

Já na parte A, o motivo principal é ainda mais movido em semicolcheias. Este trecho deve ser executado preferencialmente com toques independentes das baquetas externas 1 e 6, como descrito no item III.3.b deste trabalho. Os acordes que se sucedem neste tema são tocados com a mão direita utilizando-se a técnica de toque triplo paralelo descrita na seção III.3.d deste trabalho.

Na seção B, o motivo melódico continua em semicolcheias, mas se modifica harmonicamente mantendo seu padrão rítmico. Assim, em sua execução utilizam-se os mesmos toques utilizados na seção A, descritas nas seções III.3.b e III.3.d deste trabalho.

A peça apresenta relativa dificuldade sendo necessário ao intérprete um conhecimento moderado da técnica de seis baquetas sendo indicada ao percussionista de nível musical avançado e domínio técnico moderado da técnica de seis baquetas.

IV.2 – *Relógios Antigos* para vibrafone de Marcos Vieira Lucas

IV.2.a – Sobre o Compositor

Marcos Lucas, nascido no Rio de Janeiro em 1964, formou-se em Composição e Educação Musical pela *Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO*, tendo estudado com César Guerra-Peixe, Ricardo Tacuchian, Dawid Korenchandler, Vânia Dantas Leite e Carlos Alberto Figueiredo (regência). Defendeu em 1994 a tese de mestrado *Textura na Música do Século XX* na *Escola de Música da UFRJ*, sob a orientação de Ricardo Tacuchian. Entre 1995 e 1999 realizou, como bolsista da CAPES, doutorado em Composição Musical na *University of Manchester* - Inglaterra, sob a orientação de John Casken. Neste país, realizou ainda estudos com os compositores John Woolrich, Thomas Adés, Jonathan Harvey, Judith Weir, Ian Wilson e Michael Alcorn e proferiu inúmeras palestras e masterclasses sobre a música brasileira nas universidades britânicas.

Suas obras já foram apresentadas na Inglaterra, Irlanda, Escócia, EUA, Alemanha, Áustria, Itália, França, Espanha, Portugal, Eslovênia, Malta, Chipre e Brasil, por grupos como *London Sinfonietta*, *Pierrot Lunaire Ensemble*, *Janus Ensemble*, *Paragon Ensemble Scotland*, *Gemini Ensemble*, *Lindsay String Quartet*, *RNCM String Quartet*, *Quintetp Da Capo-Évora*, *Orquestra Sinfônica Brasileira*, *Orquestra Sinfônica Nacional*, *Orquestra Filarmônica de Minas Gerais*, *Camerata Antiqua de Curitiba*, *Quarteto Radamés Gnattalli*, *Cron*, *Grupo Música Nova*, *GNU*, *Caliope* e em Festivais como *ISCM World Music Days* (Ljubliana), *State of the Nation* (Queen Elisabeth Hall – Londres), *VI Festival de Música Contemporânea Tres Cantos* (Madrid), *Festival Spazio 900* (Cremona), *Composer's Voice* (Nova York), e ainda nas Bienais de Música Brasileira Contemporânea e Panorama da Música Brasileira Atual (Rio

de Janeiro). Sua ópera *O Pescador e sua Alma* (2006), sobre conto de Oscar Wilde, estreou em Novembro de 2006 no CCBB de Brasília e em Março de 2007 no CCBB Rio de Janeiro, com um total de 32 récitas entre as duas capitais.

Entre os prêmios recebidos estão um 2º lugar no *Procter Gregg Award* na Inglaterra, pelo quarteto *Distant Tunes* (fl;cln;vla;hrp.) em 1997. Em Outubro de 2001 recebeu com a obra *The Sleep of Reason* 1º Prêmio no *VI Concurso Nacional Funarte de Composição Musical* na categoria ‘Orquestra Sinfônica’. Nesta ocasião teve seu *début* com a *Orquestra Sinfônica Brasileira* durante a *XIV Bienal de Música Brasileira Contemporânea* sob a regência de Yeruham Scharowsky. Foi ainda finalista dos concursos de composição *Camargo Guarnieri* (2008) e *Tinta Fresca* (2011). Entre Janeiro e Março de 2012 realizou estágio pós-doutoral na *University of Salford* – Inglaterra, onde desenvolveu a ópera *Stefan and Lotte in Paradise*, sobre o escritor Stefan Zweig, que estreou em 20 de Setembro 2012 no *Midia City UK* na Inglaterra. Foi compositor convidado, na *University of Salford* (Inglaterra 2010), *Universidade de Évora* (Portugal 2012), *Wesleyan University-Illinois* (EUA2012), tendo lecionado e dirigido ensaios e apresentações da sua música nestas universidades, e ainda nos festivais “*Virtuosi Século XXI*” (Olinda 2013) “*Fala Compositor*” (UFPB-2009), “*Fórum dos Compositores - FoCo*” (CBM-2011), *ENCUN* (RJ-2012), “*Projeto Compositores*” (UFRJ-2013) apresentando palestras e masterclasses para compositores.

Como educador, Marcos Lucas atuou no ensino fundamental e médio, nos Colégio Pedro II e Julia Kubitscheck e no curso superior do Conservatório Brasileiro de Música. Desde 2002 é professor de Composição, Harmonia, Análise, Orquestração e Música de Câmara na *Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro* (UNIRIO) onde é ainda coordenador do PPGM. Em 2008 participou do projeto *Pauta Contemporânea* (SESC), realizando palestras, masterclasses de composição musical em Juazeiro do Norte (CE) e Maceió (AL). Em 2010, a convite do Consulado Geral da Noruega, realizou missão cultural

naquele país, estabelecendo bases para um intercâmbio artístico com compositores e intérpretes. Desde 2003 é diretor musical e regente do *GNU*, grupo de música contemporânea, bastante atuante no cenário musical nacional e que tem feito inúmeras estreias de obras brasileiras e estrangeiras. É membro desde 2005 do Prelúdio 21, grupo de compositores atuantes no cenário da música de concerto no Brasil e exterior. O grupo acaba de ser indicado para o *Latin Grammy*, pelo CD *Prelúdio 21, Quartetos de Corda*, com interpretação do *Quarteto Radamés Gnattalli*.

IV.2.b – Sobre a Obra (Anexo 2)

A obra *Relógios Antigos* foi encomendada pela autora em maio de 2013 e entregue em setembro do mesmo ano. Segundo o próprio compositor, o título *Relógios Antigos* remete a sonoridade emitida pelos relógios de parede da casa de sua tia Wanusa, que o encantavam em sua infância quando soavam ao mesmo tempo badalando a cada hora cheia. A peça foi recentemente publicada na revista portuguesa *Glosas*, periódico mensal de cultura e música lusófona.

A obra para vibrafone explora a ressonância do instrumento de forma bastante clara. Sempre utilizando notas de duração longa que se interpõem criando ricas dissonâncias e interessantes sonoridades através de acordes quartais. *Relógios Antigos* também explora a técnica de duas baquetas na seção B da obra.

A obra apresenta a seguinte estrutura formal:

Tabela 3 – Estrutura formal da obra de Marcos Lucas, *Relógios Antigos*.

A	B	C	Transição	A'
c.1-16	c.17-35	c.36-66	c.67-71	c.72-79

A estrutura formal da obra se aproxima, com muita liberdade, da forma sonata clássica onde a seção A seria a exposição, as seções B e C o desenvolvimento, uma pequena transição, e a seção A' a reexposição.

A parte A é caracterizada por estruturas de grande ressonância que exploram a reverberação natural do instrumento. Possui a indicação de seis baquetas e seu motivo principal consiste em tríades quartais que se sobrepõem formando hexacordes em decorrência da natureza sonora do vibrafone.

Nos cinco primeiros compassos, a cada série de cinco acordes o compositor faz uso de uma fermata, o que confere à seção A um caráter mais calmo que as demais seções da obra. Apesar do andamento indicado pelo autor ser de 82 bpm, andante, a utilização de acordes intercalados com fermatas confere a este trecho um caráter calmo e tranquilo. Esta seção remete à sonoridade das badaladas dos relógios antigos citados no título da obra.

Nesta seção, a utilização da técnica de seis baquetas é indispensável. Os acordes são construídos de formas variadas com relação à configuração das baquetas, por isso é necessário um domínio da técnica nas mudanças de posição existente.

A indicação na partitura dada pelo compositor *mecanicamente*, corrobora com a importância do domínio da técnica para a realização precisa do ritmo indicado na obra.

Na seção B, a técnica é modificada para duas baquetas. Apesar do andamento ser reduzido para 74 bpm, a utilização de semicolcheias, sextinas e fusas, confere a seção um caráter mais movido que a seção anterior. A seção B contrasta com a seção anterior exatamente por seu caráter mais movido e pela alteração da expressividade. Esta seção remete ao movimento contínuo dos relógios e o tempo que passa rapidamente, diferente da seção A que remete apenas às badaladas calmas dos relógios. A indicação fluente dada pelo compositor reafirma este caráter fluido da seção. Nesta seção é utilizada a politonalidade passando por vários tons como sol maior, si maior, mi bemol maior.

Na seção C, o compositor retorna a utilização de seis baquetas e a indicação *poco meno mosso* aparece. No entanto, a existência de semicolcheias no decorrer de quase toda a seção confere um caráter mais movido que seção A, e as figuras rítmicas utilizadas conferem

um caráter mais rítmico que a seção B. Este trecho requer técnica madura ao executante, uma vez que utiliza ritmos mais movidos com mudanças rápidas de posição. É a seção mais longa da obra e pode ser considerada também de maior dificuldade técnica. É necessário o domínio dos toques simultâneos duplos alternados com toques independentes, descrito no item III.3.g deste trabalho; e toques independentes das baquetas internas e externas descritos nas seções III.3.a e III.3.b.

A transição possui uma sonoridade que remete à badaladas mais fracas de um relógio que preparam o ouvinte para as fortes badaladas do retorno a seção A. No entanto, as figuras rítmicas deste retorno aparecem alteradas conferindo um caráter ainda mais lento que a seção anterior na seção A’.

A técnica utilizada na transição requer o domínio dos toques independente de baquetas utilizados na seção C. Apesar de preparar para o retorno da seção A, se trata de um trecho menos denso harmonicamente e por isso de mais fácil execução.

A seção A’ apresenta a mesma dificuldade técnica de sua homônima anterior. Apesar de se tratar de um trecho menor – apenas 8 compassos contrastando com 16 da seção A – necessita atenção do intérprete que precisa finalizar a obra de maneira calma e precisa conferindo a peça seu caráter nostálgico que remete à sonoridade dos relógios antigos.

Por se tratar de uma peça que requer elevado domínio técnico, esta obra é indicada a estudantes avançados de percussão, maduros musicalmente e que possuam amplo conhecimento da técnica de seis baquetas.

IV.3 – *A Ignorância Vai Sentada e Usa Cinto* para marimba de Paulo Rios Filho

IV.3.a – Sobre o Compositor

Paulo Rios Filho é nascido em Salvador, mestre em música pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente, realiza pesquisa em nível de doutorado em composição musical na UFBA, orientado pelo Prof. Dr. Paulo Costa Lima.

Em 2007, sua peça *O Contrariador*, foi incluída no programa da XVII Bienal de Música Brasileira Contemporânea e foi vencedor em duas categorias do *I Concurso de Composição Ernst Widmer*. Em 2008, foi selecionado como bolsista de composição para o *39º Festival de Inverno de Campos do Jordão* e distinguido com Menção Honrosa no *I Concurso Internacional para Jovens Compositores – Cidade de Portimão*, em Portugal.

Em 2009, foi premiado com a peça *Choro de Estamira* no *NE/BAM Brazilian Composers' Competition*, na Holanda; com a peça *Mau* no *I Concurso de Composição Prof. Fernando Burgos*, e com a obra *O Enigmático Gato de Rimas*, no prêmio *FUNARTE/XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea*, no Rio de Janeiro. No início de 2011, recebeu encomenda do *Nieuw Ensemble*, renomado grupo de música contemporânea europeu, para a composição de uma obra inédita com estreia em outubro do mesmo ano, na *Concertgebouw* de Amsterdã. Começou o ano de 2012 com duas encomendas de obras nos EUA, pela *Americas Society*, em Nova Iorque, e e *Orpheu Ensemble*, em Fresno (Califórnia); ambas foram estreadas em solo norte-americano em abril de 2013. Entre 2009 e 2010, foi professor substituto da Escola de Música da UFBA, lecionando as matérias de composição, harmonia, contraponto e improvisação. É membro-fundador da *OCA – Oficina de Composição Agora*, diretor artístico do *Camará* e professor de música da *UFMA – Universidade Federal do Maranhão*, Campus São Bernardo.

IV.3.b – Sobre a Obra (Anexo 3)

A obra *A Ignorância Vai Sentada e Usa Cinto* foi encomendada pela autora ao compositor Paulo Rios Filho em maio de 2013 e concluída em 14 de novembro do mesmo ano. A obra consiste em peça para marimba a seis baquetas. Utiliza também a voz do intérprete e um *temple bell*⁵², ambos indicados na partitura como opcionais.

Através do texto que o compositor criou para a voz do intérprete pode-se perceber que a obra retrata um momento angustiante vivido dentro de um meio de transporte coletivo, o ônibus. Na primeira parte da obra, a voz é responsável apenas por ruídos realizados com os fonemas F, S e Sh. Ao final da primeira parte, é descrita então algumas pistas que fazem com que o ouvinte fique mais atento ao assunto em questão. No primeiro trecho falado, o intérprete é instruído a interpretar o seguinte trecho de forma calma e fria: “**Um:** receber serviço adequado; **Três:** obter e utilizar o serviço com liberdade de escolha; **Seis:** ser transportado com pontualidade, segurança, higiene e conforto, do início ao término da viagem.⁵³”

No decorrer da obra fica claro que o cenário é de um transporte coletivo lotado onde se retrata a falta de condições e diferenças de opiniões entre os passageiros.

Com andamento a 98 bpm, a obra tem caráter agitado e é escrita praticamente toda em colcheias, quintinas e rulos, confirmando a característica movida da peça. Os compassos são irregulares e complexos, mas a regularidade motívica confere sensação de estabilidade à obra.

A obra apresenta uma estrutura formal próxima a uma grande forma ternária, ou forma ternária expandida, onde cada grande seção é dividida em três partes menores, como mostrado no quadro abaixo:

⁵² Cúpula de bronze semelhante a uma cuia tradicionalmente utilizada apoiada em almofada no solo e percutida em sua borda por um bastão de madeira ou borracha dura. Na música ocidental de concerto é utilizado de variadas formas e percutido por baquetas de materiais diversos ou até mesmo pelas mãos. Emite som de altura determinada. Seu tamanho varia de acordo com a altura da nota emitida, geralmente, indo de 8 a 56 cm de diâmetro da borda e 6 a 46 cm de altura (FRUNGILLO, 2002). Muito utilizada em cultos religiosos.

⁵³ Partitura da música *A Ignorância Vai Sentada e Usa Cinto*, pág.7, 2013, grifo original.

Tabela 4 – Estrutura formal da obra de Paulo Rios Filho,
A Ignorância Vai Sentada e Usa Cinto.

A			B			A'		
a	b	a'	C	d	c'	a''	b'	a'''
c.1-17	c.18-33	c.34-40	c.41-44	c.45- 68	c.69-90	c.91-96	c.97-110	c.111-122

Em suas três grandes partes, o compositor não se utiliza das estruturas ternárias tradicionais da sonata. Apesar da instabilidade métrica e do uso de alguns compassos complexos⁵⁴ associados à sua linguagem atonal, o efeito sonoro possui uma coerência harmônica que pode ser decorrente de sua estabilidade motivica e de certa recorrência intervalar (alternância de quintas justas e diminutas na mão direita).

A primeira parte da obra, grande parte A, tem como característica um movimento contínuo de semicolcheias alternado por quintinas. Neste trecho, a técnica a ser utilizada é o levantamento da baqueta central de cada mão a fim de utilizar a técnica de seis baquetas com o efeito de quatro baquetas – toque simultâneos duplos de baquetas opostas, como descrito no item III.3.f deste trabalho. A técnica de seis baquetas só será utilizada no início da grande parte B, onde aparecem os acordes de seis notas.

A segunda parte da obra, B, se caracteriza por rulos no decorrer das partes c e c'. Neste trecho deve ser utilizada amplamente a técnica de seis baquetas. Na seção central desta segunda parte, a seção d, o motivo principal de semicolcheias da primeira grande parte A, volta nesta seção com maior densidade harmônica onde se faz necessária a utilização da técnica de seis baquetas. Na terceira seção c' o compositor utiliza a voz do intérprete que inicia a história a ser contada no decorrer do restante da obra.

⁵⁴ Compassos complexos são aqueles onde ocorre a combinação de duas frações com diferentes valores de denominador. Exemplo: 2/4+3/8.

A parte final da obra, grande A', é caracterizada pela mistura de motivos tanto da grande parte A como da grande parte B. Toda esta seção possui uma maior densidade harmônica e necessita de ampla utilização da técnica de seis baquetas. É neste trecho que o autor desenvolve a maior parte de sua estória explorando amplamente a voz do intérprete através de efeitos sonoros como: *Shhh...*, *Fff...*, e *Sss...*, entre outros; interpretação corporal como: *look down*⁵⁵; *stare at the audience/open eyed scared-like face*⁵⁶; *smile*⁵⁷, entre outras; e diversas interpretações vocais, por exemplo: *almost whispering*⁵⁸; *reciting journalistically*⁵⁹; *calmful, a bit coldly*⁶⁰; *getting angry*⁶¹; entre outras.

Por se tratar de uma obra vigorosa tanto motivica quanto interpretativamente, a obra em questão trata-se de uma peça de nível profissional, que proporciona novos horizontes técnicos e interpretativos ao percussionista mais maduro, pronto a enfrentar desafios que vão além da execução instrumental, abrangendo também interpretação corporal e vocal.

⁵⁵ Olhar para baixo.

⁵⁶ Encarar a plateia/cara de assustado com olho arregalado.

⁵⁷ Sorrir.

⁵⁸ Quase sussurrando.

⁵⁹ Recitando jornalisticamente.

⁶⁰ Calmamente, um pouco friamente.

⁶¹ Ficando irritado.

IV.4 – *A Prima do Pedro* para vibrafone de Sergio Roberto de Oliveira

IV.4.a – Sobre o Compositor

Indicado duas vezes ao prêmio *Grammy Latino* (2011 e 2012), Sergio Roberto de Oliveira vem participando ativamente do cenário musical brasileiro e internacional em seus 16 anos de carreira. No exterior, sua obra tem tido destaque, notadamente nos EUA e na Inglaterra, com palestras, entrevistas, concertos e publicações de suas obras. Sua obra tem sido amplamente divulgada por grupos como o *Quarteto Radamés Gnattali*, *Duo Santoro*, *Música Nova*, *GNU*, *Quarteto Colonial*, *Orquestra Sinfônica Nacional*, entre outros.

Na Inglaterra tem sua obra *Expresso* publicada pela *Peacock Press* e já participou de concertos da *The North West Composers' Association* e *The British Academy of Composers and Songwriters*, além do lançamento do seu CD *Sem Espera* em Londres, a convite da Embaixada Brasileira, e em Manchester, na *University of Salford*.

Nos Estados Unidos a obra de Oliveira tem sido divulgada desde 1999. Estão entre seus intérpretes o grupo *Mélomanie*, o *Ciompi Quartet*, Tracy Richardson, Susan Fancher, Tom Moore, entre outros. Em 2009, foi artista residente na *Duke University*. Neste país, Oliveira tem as obras *Faces* e *Mot pour Laura* publicadas pela editora *Falls House Press*. Vários artigos em revistas especializadas e sites têm citado o compositor, como *The flutist quarterly*, *Early Music America*, site *Andante*, *21st Century Music*, etc.

Além dos EUA e Inglaterra, a música de Oliveira tem sido tocada também na Holanda, México e Itália, onde foi convidado para um concerto exclusivamente com sua música em setembro de 2013.

Seu grupo de compositores, *Prelúdio 21*, é um dos mais ativos do mundo. Tem tido destaque no cenário da música contemporânea brasileira atuando há 15 temporadas ininterruptas e apresentando, desde 2008, uma série permanente de concertos mensais. Em

2011 o grupo lançou o CD *Quartetos de Cordas*, com interpretação do *Quarteto Radamés Gnattali*.

Para comemorar seus 15 anos de carreira como compositor, em 2012 Sergio realizou o projeto *Quinze*, com lançamento de 4 CDs, e uma série com 13 concertos com participação de 130 músicos e 27 compositores do Rio de Janeiro, Bahia, Canadá e Estados Unidos.

Como produtor, seu trabalho mais recente foi o CD *Bem Brasileiro*, do *Duo Santoro* de violoncelos, com um repertório de música brasileira dos séculos XX e XXI.

Sua discografia apresenta treze CDs como produtor, treze como compositor, vinte como produtor fonográfico, dois como arranjador e dois como pianista. Seu catálogo de composições apresenta mais de 100 obras para diversas formações.

Sergio Roberto de Oliveira é membro da *Academia Latina de Artes e Ciência da Gravação*.

IV.4.b – Sobre a Obra (Anexo 4)

O título *A Prima do Pedro* faz uma homenagem à gravidez desta autora durante o último ano de pesquisa de doutorado, referenciando também seu sobrinho recém-chegado em abril do mesmo ano, Pedro Santoro. Marcela, a prima ao qual o título faz referência nasceu no dia 27 de novembro de 2013, filha de Ana Letícia Barros e Paulo Santoro, e Pedro nasceu no dia 12 de abril do mesmo ano, filho de Patrícia Silveira e Ricardo Santoro, sendo, portanto primos por parte de pai. Durante o ano de 2013, Sergio, Paulo e Ricardo desenvolveram grandes projetos musicais juntos, o que estreitou seus laços de amizades. Toda a emoção e ansiedade de ambas as chegadas foram acompanhadas de perto por Sergio que a externou com carinho no título da obra dedicada à autora. A princípio, os pais não conheciam o sexo do bebê. Assim, a primeira versão da obra recebeu o nome de *O Primo do Pedro*, tendo seu título definitivo somente em agosto de 2013, com a confirmação da chegada de uma menina, Marcela.

A obra *A Prima do Pedro* de apenas um movimento caracteriza-se por um tema que se repete intercalado por novos temas (estrofes), caracterizando uma forma próxima à forma rondó, porém terminando no tema B, e não no primeiro tema como esperado no rondó tradicional.

Toda escrita em andamento 60 bpm, a obra possui características de uma canção quase infantil não fosse por sua instabilidade tonal. Sua construção rítmica estável contrasta com fortes dissonâncias harmônicas que dão um caráter melódico mas ao mesmo tempo forte e instável no decorrer de toda a obra.

A obra apresenta o seguinte formato como exposto abaixo:

Tabela 5 – Estrutura formal da obra de Sergio Roberto de Oliveira, *A Prima do Pedro*.

A	B	A	C	A	B
1-11	12-21	22-31	32-40	41-51	52-62

O tema A é caracterizado por uma textura de acordes seguida de colcheias e tercinas de semínima. A densidade das colcheias aumenta no decorrer do tema culminando no compasso 7 com tercinas em tríades. As figuras rítmicas encontradas no tema A, colcheias e tercinas, estão presentes nos demais temas proporcionando unidade a toda a obra.

Caracterizado por uma politonalidade que circula por toda a peça, o tema A possui seu centro tonal variando entre Ré Maior e Mi bemol Maior. Suas linhas melódicas são construídas com vasta extensão compreendendo mais de duas oitavas.

O tema B apesar de parecido com o tema anterior explora mais a utilização de tercinas em um tema mais alargado, melódico e menos denso harmonicamente. A diferença entre ambos os temas é demasiado sutil, porém bastante presente para o olhar mais atento.

O tema C é caracterizado pelo motivo regular de colcheias que permeia o decorrer de todo o trecho. Diferente dos temas anteriores, o tema C não utiliza tercinas e se caracteriza por maior movimentação rítmica e baixa densidade harmônica. Este tema se inicia com um

empréstimo motivico do tema A, quatro colcheias do compasso 5, e se desenvolve explorando este movimento melódico descendente.

Para a execução da obra *A Prima do Pedro* é necessária a utilização de seis baquetas no decorrer de toda a obra. Apesar da existência dos trechos de menor densidade harmônica, não há tempo para troca de baquetas ou sequer mudança de técnica, como para quatro ou duas baquetas.

Os acordes da obra em sua maioria apresentam transição lenta, o que permite ao intérprete tempo suficiente para realizar mudanças de posição das baquetas calmamente. No entanto, os compassos 7 e 27 são exceção a regra pois apresentam tercinas e o compasso 34 apresenta semínimas.

Os compassos 37 e 38 também necessitam especial atenção por se tratar de graus conjuntos realizados ao mesmo tempo por ambas as mãos, elevando o grau de dificuldade da obra uma vez que será necessária a repetição de baquetas neste trecho aumentando a velocidade dos movimentos das mãos.

Nos compassos 6, 8, 27, 29, 46 e 48 é necessário utilizar a técnica de seis baquetas anulando o peso da baqueta central que é levantada para facilitar os movimentos das extremidades que funcionarão como na técnica de quatro baquetas.

A obra possui uma musicalidade profunda a ser explorada pelo intérprete e requer uma técnica consistente para que possa ser interpretada de forma fluida, clara e limpa. No entanto, o andamento mais lento da peça facilita a execução ao intérprete. Portanto, é indicada ao músico experiente musicalmente, porém de domínio técnico moderado da técnica de seis baquetas.

V – CATÁLOGO DE OBRAS PARA SEIS BAQUETAS

V.1 – Objetivos e Metodologia

O objetivo deste catálogo é apresentar a bibliografia disponível para seis baquetas aos percussionistas e compositores interessados em conhecer um pouco mais sobre a técnica. Apesar de já possuir quase um século de existência, a técnica não é ainda amplamente conhecida no Brasil não possuindo muitas fontes de informação nem em catálogos nem em material pedagógico. A idealização deste catálogo surgiu da necessidade de tornar a técnica de seis baquetas e seu repertório mais acessível.

Segundo Volpe (1994), catálogos musicais podem ser temáticos ou não-temáticos. A principal diferença entre ambos é a presença ou não do *incipit*. O *incipit* se caracteriza por um trecho da obra que contenha informações como fórmula de compasso, tonalidade, indicação de andamento e título. Geralmente, a primeira linha da obra é utilizada como *incipit* nos catálogos instrumentais.

A listagem contida neste trabalho terá seu formato definido como catálogo temático instrumental, fornecendo os *incipits* das obras citadas, seguindo as diretrizes fornecidas pela *Declaração de Princípios Internacionais de Catalogação* (2009), da IFLA⁶², *Introdução a Catalogação* (1995), de Eliana Mey e *Elementos da Catalogação* (DIAS, 1967), da Associação Brasileira de Bibliotecários. Atualmente, o catálogo ainda se encontra não-temático, ainda em construção.

Também foi consultado o seguinte material: *Catálogos de Obras da Academia Brasileira de Música* (2005-2011), *36 Compositores Brasileiros: Obras para Piano (1950-1988)* (1997), de Salomea Gandelman, *Catálogo de Obras Eruditas para Contrabaixo* (1996), de Sônia Ray, *Obras de Compositores Brasileiros para Fagote Solo* (1999), de Ariane Petri, e

⁶² International Federation of Library Associations

Catálogo Temática das Peças Brasileiras para Flauta Transversa (SOLO): Segunda Metade do Século XX (2008), de Ana Paula Cruz.

Segundo Cruz (2008, p.9), “a catalogação é um processo no qual se descreve formalmente um documento e se estabelece uma quantidade variável de pontos de acessos”. Com este objetivo, o catálogo a seguir será organizado de duas formas. A primeira por ordem alfabética pelo nome do compositor seguido de suas obras apresentadas em ordem cronológica de composição.

A segunda parte será um índice remissivo com os nomes das obras. Assim, tanto um pesquisador que procure pelo nome do compositor ou da obra terá facilidade em localizar a informação.

Poucos são os trabalhos encontrados sobre a técnica, sendo seu estudo acadêmico restrito a poucos centros universitários no mundo. A tese de doutorado, do percussionista Timothy Jones (2003), da Universidade de Nevada, em Las Vegas, um dos poucos trabalhos acadêmicos sobre o assunto, apresenta um pequeno catálogo sobre obras compostas para seis baquetas, em sua maioria nos Estados Unidos. Esse trabalho também foi utilizado como fonte de informação para a catalogação de obras apresentadas no decorrer deste capítulo.

Para construção deste catálogo foram pesquisados os principais acervos de material musical para percussão do mundo. São eles: *Percussive Arts Society* e os arquivos de suas revistas mensais *The Percussionist*, publicada entre 1963 e 1975, e *Percussive Notes* publicada desde 1975; os acervos das maiores lojas online de partitura de percussão: *Steve Weiss Music*, *Percussion Source*, *GP Percussion*, *Percussion Specialist*, *KT Percussion*, *Lone Star Percussion*, *Percussion Music Online*, *Mostly Marimba*, além das lojas tradicionais de partituras como *Sheet Music Plus*, *J.W Pepper*, *8 Notes*, *Amazon*, *Music Room*, *Woodwind & Brasswind* e *Musician's Friends*.

No decorrer da busca de obras por meio destes canais, surgiram várias obras compostas para a técnica que, no entanto, utilizam diversificado número de baquetas: as obras para cinco, sete e oito baquetas. Com o objetivo de ser o mais abrangente possível, todas estas obras foram adicionadas ao catálogo.

V.2 – Catálogo de Obras (Organização alfabética pelo nome do compositor)

ABE, KEIKO*Wind Across Mountains*

Dolce con gusto (♩ = ca.69)

ppp → *p* → *mp*

accel. → *rit.*

Ano de Composição: 1992

Editora: Xebec Music Publishing Co.

Duração: 5'40

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Itsuki Fantasy for Six Mallets

Leggieramente ♩ = ca.116

pp → *mp*

Ano de composição: 1993

Editora: Xebec Music Publishing Co.

Duração: 6'20

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Prism Rhapsody for Marimba and Orchestra
Prism Rhapsody for Marimba and Wind Ensemble

1 ♩ = 92 2 ♩ = 60 3 ♩ = 132 4 ♩ = 60

4 10 15 * ←

Ano de Composição: 1995
 Editora: Xebec Music Publishing Co.
 Duração: 15'30
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: duas, quatro e seis baquetas

Galilee Impressions

Dolcemente
 ♩ = ca.84 roll all notes

Ano de composição: 2011
 Editora: Xebec Music Publishing Co.
 Duração: 7'
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

AIZAWA, MUTSUKO

Kan (Impression)

Ano de composição: 2009
 Editora: não publicada
 Duração: 2'
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

Shin (Believe)

Ano de composição: 2009

Editora: não publicada

Duração: 2; 30

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Un (Luck)

Ano de composição: 2009

Editora: não publicada

Duração: 2'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Works for solo Marimba with 6 mallets***Love, Beauty and Flower***

Ano de composição: 2007

Editora: Matsuko

Duração: 6'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

ALBERT, LUDWIG***Let's Dance***

Presto $\text{♩} = 184$

Marimba

1

podshakers (continue till end) on the beat

Ano de Composição: 1998

Editora: Beurskens Muziekkuitgeverij

Duração: 2'40

Instrumentação: marimba com ganzás de tornozelo; percussionista 2 – tumbadoras

Técnica requerida: seis baquetas

Marimba Moods para 8 baquetas

Ano de composição: 1998

Editora: Buerskens Muziekkuigeverij

Duração: 5'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: oito baquetas

Marimba Moods II para 8 baquetas

Adagio ♩ = 52

Ano de composição: 1999
 Editora: Buerskens Muziekkuigeverij
 Duração: 6'33
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: oito baquetas

ALDEGUER, SANTIAGO***Estudio para 6 Baquetas***

Ano de Composição: 2011
 Editora: não publicada
 Duração: 1'30
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

Flamenco and Hispanic-American music improvisation I

Ano de Composição: 2014
 Editora: não publicada
 Duração: 4'
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

Jeux Interdits

Ano de composição: 2013
 Editora: não publicada
 Duração: 2'
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

BARBER, CLARENCE***Intrada and Episode***

Intrada

Slowly and freely with feeling
(Roll all notes)

Epsode

Decisively

Ano de Composição: 1977

Editora: Permuis Publications

Duração: 3'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: quatro baquetas (Intrada) e seis baquetas (Episode)

BOHEZ, FABIAN**Marimbamania**

Rubato

Ano de Composição: 2008

Editora: Beurskens Muziekuitgeverij

Duração: 5'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

BOYAR, SIMON**Summer in Between**

Ano de composição: 2015

Editora: Boyar Music Studios

Duração: 9'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

BROWNING, LEE***Turbulent Track***

Ano de Composição: 1997

Editora: não publicada

Duração: 2'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Diving In

Ano de Composição: 1997

Editora: não publicada

Duração: 1'30

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

September

Ano de Composição: 1997

Editora: não publicada

Duração: 1'45

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Reverie

Ano de composição: 1997

Editora: não publicada

Duração: 2'30

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Half a World Away

Ano de composição: 1997

Editora: não publicada

Duração: 4'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

BULLA, WESLEY***Danseuses De Delphes***

Arranjo da obra de Claude Debussy

Ano de Composição: 1977

Editora: não publicada

Duração: 2'30

Instrumentação: vibrafone solo

Técnica requerida: cinco baquetas (m.e. 2 baquetas + m.d 3 baquetas)

La Fille Aux Cheveux De Lin

Arranjo da obra de Claude Debussy

Ano de composição: 1977

Editora: não publicada

Duração: 2'

Instrumentação: vibrafone solo

Técnica requerida: cinco baquetas (m.e. 3 baquetas + m.d. 2 baquetas)

La Serenade Interrompue

Arranjo da obra de Claude Debussy

Ano de composição: 1977

Editora: não publicada

Duração: 4'

Instrumentação: vibrafone solo

Técnica requerida: seis baquetas

Les Sons et Les Parfums Tournent dans L'air du Soir

Arranjo da obra de Claude Debussy

Ano de composição: 1977

Editora: não publicada

Duração: 2'

Instrumentação: vibrafone solo

Técnica requerida: seis baquetas

Minstrels

Arranjo da obra de Claude Debussy

Ano de composição: 1977

Editora: não publicada

Duração: 2'30

Instrumentação: vibrafone solo

Técnica requerida: cinco baquetas (m.e. 2 baquetas + m.d. 3 baquetas)

CABEZAZ, MARCOS***Zoe***

Ano de composição: 2009

Editora: não publicada

Duração: 5'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Quele Quele

Ano de composição: 2011

Editora: NIRO Music-Edition

Duração: 4'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Nanapayu

Ano de composição: 2014

Editora: não publicada

Duração: 10'

Instrumentação: marimba solo e banda sinfônica

Técnica requerida: seis baquetas

Thanks for the Sândalos

Ano de composição: 2014

Editora: não publicada

Duração: 4'30

Instrumentação: marimba solo e banda sinfônica

Técnica requerida: seis baquetas

Alta Mira

Ano de composição: 2015

Editora: não publicada

Duração: 4'30

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

CERVO, DIMITRI***Canauê***

Ano de composição: 2005

Editora: não publicada

Duração: 7'

Instrumentação: marimba solista e 3 percussionistas

Técnica requerida: quatro baquetas (cinco baquetas no II movimento)

CHANG, CHUNG-YING***Ma Olah (LOVE)***

Ano de composição: 2005

Editora: não publicada

Duração: 10'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Ma-Olah Concerto for Marimba and 3 Percussionist

Ano de composição: 2006

Editora: não publicada

Duração: 12'

Instrumentação: marimba, 3 percussionistas

Técnica requerida: seis baquetas

Solar Myth**The sacrificial rites of warfare**

Slight light at the 1st position and the other part of the stage are dark.

Marimba
The marimba performer still stay in the backstage.

Percussion I
Slit drum or Log drum (low)
f mp pp ppp

Percussion II
Crotale
mp f mp pp ppp
Slit drum or Log drum (very low)

Percussion III
mp mf p ppp
Rub the B.D. with fingernails as slow as possible.

Ano de composição: 2010

Editora: não publicada

Duração: 10'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

CHANG, YU-HUI***Metamorphosis***

Ano de composição: 2014

Editora: não publicada

Duração: 5'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

CHENOWETH, ROBERT***Etude for 6 Mallets***

Ano de Composição: 1963

Editora: Percussion News

Duração: 5'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

CHEUNG, PIUS***Poem on Water***

Ano de Composição: 2010

Editora:

Duração: 8'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

DOTSON, JAMES***Ritual***

Ano de composição: 1977

Editora: Southern Music Company

Duração: 3'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

EELove, GIGI***Amazing Dance***

Ano de Composição: 2013

Editora: não publicada

Duração: 4'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

GARROP, STACEY***Womansongs***

Ano de composição: 1998

Editora: própria compositora

Duração: 14'

Instrumentação: Mezzo Soprano, marimba

Técnica requerida: seis baquetas

FITKIN, GRAHAM***Frame***

Ano de composição: 2010

Editora: não publicada

Duração: 6'

Instrumentação: flauta, marimba

Técnica requerida: seis baquetas

GIESECKE, MARK ANDREAS

Alpha

Musical score for 'Alpha' in 4/4 time. The score is written for a marimba solo. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece begins with a dynamic marking of *poco f*. The notation includes various techniques: R1 (right hand 1st stroke), R2 (right hand 2nd stroke), R3 (right hand 3rd stroke), L2 (left hand 2nd stroke), and L3 (left hand 3rd stroke). There are also accents (>) and slurs over the notes. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff.

Ano de Composição: desconhecido
 Editora: Swiss Music
 Duração: 30''
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

Beta

Musical score for 'Beta' in 4/4 time. The score is written for a marimba solo. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece begins with a dynamic marking of *f*. The notation includes accents (>) and slurs over the notes. The score consists of a single treble clef staff.

Ano de Composição: desconhecido
 Editora: Swiss Music
 Duração: 25''
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

Gamma

Musical score for 'Gamma' in 3/4 time. The score is written for a marimba solo. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece begins with a dynamic marking of *poco f* and a *decrescendo* marking. The notation includes slurs over the notes. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff.

Ano de Composição: desconhecido
 Editora: Swiss Music
 Duração: 45''
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

Delta

mf sempre

Ano de Composição: desconhecido

Editora: Swiss Music

Duração: 20"

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Zeta

mf *poco* *poco* *simile*

Ano de Composição: desconhecido

Editora: Swiss Music

Duração: 45"

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

GREGORY, PAUL SAN**Into Mist**

Ano de composição: 1996

Editora: não publicada

Duração: 7'30

Instrumentação: harpa, marimba

Técnica requerida: seis baquetas

GRIFFITH, JOAN**Jazz Suite for Marimba**

1.60 Bar Blue

Swing feel

♩ = 112-120

Musical score for '1.60 Bar Blue' in G major, 4/4 time. The piece is marked 'Swing feel' with a tempo of 112-120. The score shows a single melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass line features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. A first ending bracket is shown above the first measure.

2. December Ballad

Slowly

♩ = 52

Musical score for '2. December Ballad' in G major, 12/8 time. The piece is marked 'Slowly' with a tempo of 52. The score features a piano (p) dynamic. The bass line has a simple, steady rhythm, while the treble clef contains chords with fingerings 4, 5, 6 and 4, 5, 6. A first ending bracket is present above the first measure.

3. Samba for Jake

♩ = 88 - 100

Musical score for '3. Samba for Jake' in G major, 2/4 time. The piece is marked with a piano (p) dynamic. The score shows a rhythmic melody in the treble clef and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. A first ending bracket is shown above the first measure.

Ano de composição: 1998

Editora: Pleasing Dog Music

Duração: 10'30

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: quatro baquetas e cinco baquetas

GRONEMEIER, DEAN

Five Short Works

1. Genesis

Musical score for '1. Genesis' in G major, 4/4 time. The piece is marked with a forte (ff) dynamic that transitions to mezzo-piano (mp). The score features a complex, multi-layered texture with many chords and moving lines in both the treble and bass clefs. A first ending bracket is shown above the first measure.

2. **Cloud Mist**

roll all notes

Musical score for 'Cloud Mist' in 4/4 time. The score consists of two staves, Treble and Bass. The music is characterized by sustained chords with a 'roll all notes' instruction. The key signature has one flat (Bb). The piece is marked with a fermata over the final chord.

3. **Distinctive Personality**

rit.

fp

R L R L sim.

R R R sim.

Musical score for 'Distinctive Personality' in 4/4 time. The score consists of two staves, Treble and Bass. The music features a melodic line in the treble and a bass line. The piece is marked with a fermata over the final chord. The key signature has one flat (Bb). The piece is marked with a fermata over the final chord. The piece is marked with a fermata over the final chord.

4. **Which Hunt**

Very Slowly

Roll all notes

Musical score for 'Which Hunt' in 4/4 time. The score consists of two staves, Treble and Bass. The music is characterized by sustained chords with a 'roll all notes' instruction. The key signature has one flat (Bb). The piece is marked with a fermata over the final chord.

5. **Rocatta**

sfz p

molto rit.

Musical score for 'Rocatta' in 4/4 time. The score consists of one staff, Treble. The music is characterized by a melodic line with a 'molto rit.' instruction. The key signature has two flats (Bb, Eb). The piece is marked with a fermata over the final chord.

Ano de composição: 1994

Editora: Grone Publications

Duração: 18'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

115th Psalm

Ano de composição: 1995

Editora: Grone Publications

Duração: 16'

Instrumentação: baritone, marimba e acompanhamento de grupo de percussão

Técnica requerida: seis baquetas

2HT2HDL

1. **Game Risk**
2. **Trouble Somewhere**
3. **Single Man's Agression**

Ano de composição: 1996

Editora: Grone Publications

Duração: 18'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Coming Home

Ano de composição: 1997

Editora: Grone Publications

Duração: 10'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Tied By Red

Freely

The image shows a musical score for the piece 'Tied By Red'. It is written for marimba solo and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score begins with a 'Freely' marking. The bass line starts with a series of notes and rests, marked with dynamics: *fff*, *pp*, *f*, *p*, *f*, *mp*, and *p*. The treble staff contains chords and rests. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Ano de composição: 1995

Editora: Grone Publications

Duração: 11'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

GUINOT, LUCAS***New Work***

Ano de composição: 2011

Editora: não publicada

Duração: 6'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

HAKI, MICHEL***Aux Animaux***

Ano de composição: 1979

Editora: desconhecida

Duração: indeterminada (improvisação)

Instrumentação: duas marimbas

Técnica requerida: quatro a seis baquetas

Stunts and Traces

Ano de composição: 1997-98

Editora: Non Sequitur Music

Duração: 10'40

Instrumentação: marimba e gravação

Técnica requerida: seis baquetas

HAUSE, EVAN***Circe***

Undulating, yet forceful; "craggy" - ca. 60

Ano de composição: 2000

Editora: não publicada

Duração: 10'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

HIRSCHFELD, MAX***Le Polichinelle***

Ano de composição: 1935

Editora: Edward B. Marks Company

Duração: 3'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

HIXON, SHIRLEY***Two Scenes for Marimba******1. Flaming Down***

Slowly, Dramatically (♩=63)

mf

roll only where indicated

mp

2. Portrait of Twilight

Freely and Expressively (♩ = 48)

Musical score for 'Portrait of Twilight' in 3/4 time, marked *mp* and 'Roll all notes'. The score features a melody in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line in the left hand with a triplet of eighth notes. The piece is marked 'Freely and Expressively' with a tempo of ♩ = 48.

Ano de composição: 1976

Editora: Permus Publications

Duração: 6'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

HUANG, WAN-JEN

Flame Dance

Allegro Agitato ♩ = 130

Musical score for 'Flame Dance' in common time, marked *mp* and *cresc.*. The score features a melody in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line in the left hand with a triplet of eighth notes. The piece is marked 'Allegro Agitato' with a tempo of ♩ = 130.

Ano de composição: 1995

Editora: não publicada

Duração: 5'

Instrumentação:

Técnica requerida: seis baquetas

Water Fairies

Allegro Appassion ♩ = 215

Musical score for 'Water Fairies' in 6/8 time, marked *Allegro Appassion* with a tempo of ♩ = 215. The score features a melody in the right hand with a triplet of eighth notes and a bass line in the left hand with a triplet of eighth notes.

Ano de Composição: 1996

Editora: não publicada

Duração: 6'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Flame Dance Concerto for Marimba and 3 Percussionists

Ano de Composição: 1997

Editora: não publicada

Duração: 12'

Instrumentação: marimba, 3 percussionistas

Técnica requerida: seis baquetas

Moonlight Beyond Woods

Ano de composição: 2005

Editora: não publicada

Duração: 6'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

HUANWEI, LU***Gemini***

Ano de composição: 2012

Editora: não publicada

Duração: 7'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

JENNY, JACK***Ethos***

Ano de composição: 1978

Editora: Permus Publications

Duração: 4'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

JONES, TIMOTHY***Wooden Devil***

Ano de composição: 2000

Editora: não publicada

Duração: 8'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

A Little Italian Song

Ano de composição: 2001

Editora: não publicada

Duração: 1'30

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Tied by Red

(Dean Gronemeier) Arranjo para grupo de percussão de Timothy Jones

Ano de composição: 2001

Editora: não publicada

Duração: 12'

Instrumentação: marimba solo, grupo de percussão

Técnica requerida: seis baquetas

Tarantella

Ano de composição: 2003

Editora: não publicada

Duração: 7'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Contemplation

Ano de composição: 2004

Editora: Woodbar Music Press

Duração: 8'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

KAO, HAN YEN***Christmas Suite***

Ano de composição: 2014

Editora: não publicada

Duração: 3'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

KOSTOWA, WESSELA***Impressia***

Ano de composição: 2001

Editora: GEMA

Duração: 2'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

LEFKOWITZ, DAVID***Miniature V: All At One Point***

Ano de composição: 1992

Editora: Floating Point Music

Duração: 8'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

LIN, CHING CHENG**Marimba Concerto No.3 "Notre Dame de Paris"**

Ano de composição: 2014

Editora: não publicada

Duração: 31'

Instrumentação: marimba solo e orquestra de sopros

Técnica requerida: seis baquetas

MARGOLIS, BOB***Three Technical Sketches******1. March***

Rather fast, hard

Right hand

Left hand

mf *f* *p*

p *mf* *f* *pp*

* *sfzmp-mf*

2. Nocturne

Slowly, soft of feeling

legato espress. e *p*

poco poco

Roll all chords except those preceded by brackets ([).

3. Toccata (Speed)

Ano de composição: 1977
 Editora: Manhattan Beach Music
 Duração: 5'30
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: quatro e cinco baquetas.

MCCLOUD, DANIEL

Transitions

Ano de composição: 1997
 Editora: não publicada
 Duração: 4'
 Instrumentação: marimba, piano
 Técnica requerida: seis baquetas

Somewhere In-Between

Ano de composição: 1998
 Editora: não publicada
 Duração: 5'30
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: quatro e seis baquetas

MELLITS, MARC

Paranoid Cheese

Ano de composição: 2001
 Editora: não publicada
 Duração: 15'
 Instrumentação: violino, marimba
 Técnica requerida: quatro e seis baquetas

MIYOSHI, AKIRA

Torse III

Ano de composição: 1964
 Editora: Ongaku
 Duração: 7'30
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: quatro e cinco baquetas

MORDANT, M.*Focus*

Ano de composição: 2001

Editora: Beurskens

Duração: 6'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: cinco e seis baquetas.

MURASE, HIDEMI*Agglomeration*

Ano de composição: 2010

Editora: não publicada

Duração: 9'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: cinco baquetas

MUSGRAVE, THEA*Through a Japanese Landscape*

Ano de composição: 1994

Editora: Novello & Co Ltd.

Duração: 23'

Instrumentação: Marimba solo, orquestra de sopros

Técnica requerida: seis baquetas

NANDAYAPA, ZEFERINO*Baguetofonías*

Ano de composição: 1998
 Editora: D.R. Dirección General de Culturas Populares
 Duração: 4'
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

Fantasia Profana

Marimba o Piano

mf

F min Fm7(b5) G min Gb min

Ano de composição: 1998
 Editora: D.R. Dirección General de Culturas Populares
 Duração: 6'30
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

Marimboleando

Marimba

p

D min E min D min 7 G 7 F B dim

Ano de Composição: 1998
 Editora: D.R. Dirección General de Culturas Populares
 Duração: 6'
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

Nandocacué

Marimba

♩.108

B b D E b B

Ano de Composição: 1998
Editora: D.R. Dirección General de Culturas Populares
Duração: 6'
Instrumentação: marimba solo
Técnica requerida: seis baquetas

OSTERFIELD, PAUL

Phantasmal Dawn

Ano de Composição: 1998
Editora: não publicada
Duração: 7'
Instrumentação: marimba, violino
Técnica requerida: seis baquetas

PATERSON, ROBERT

Merry Go Round

Ano de Composição: 1988-90
Editora: Robert Paterson Music
Duração: 5'
Instrumentação: marimba solo
Técnica requerida: seis baquetas

Postludes N.ºs. 1-3

Ano de Composição: 1988-90
Editora: Robert Paterson Music
Duração: 9'
Instrumentação: marimba solo
Técnica requerida: seis baquetas

Prism I and II

Ano de Composição: 1990
Editora: não publicada
Duração: 3'
Instrumentação: vibrafone solo
Técnica requerida: seis baquetas

Teddy Bear

Ano de Composição: 1991
Editora: não publicada
Duração: 5'
Instrumentação: marimba solo
Técnica requerida: seis baquetas

Mexican Dance N.º.1

Ano de Composição: 1992
Editora: não publicada
Duração: 3'
Instrumentação: marimba solo
Técnica requerida: seis baquetas

Fantasia for Tuba & Marimba

Ano de Composição: 1992

Editora: não publicada

Duração: 6'

Instrumentação: tuba, marimba

Técnica requerida: cinco e seis baquetas

Journey into Courage Film Score/Suite

Ano de Composição: 1994-95

Editora: Robert Paterson Music

Duração: 13'

Instrumentação: trompete, violino, violoncelo, piano, marimba, percussão, harpa e banjo

Técnica requerida: seis baquetas

Links & Chains

Ano de Composição: 1996

Editora: Robert Paterson Music

Duração: 5'30

Instrumentação: violino, marimba

Técnica requerida: seis baquetas

Duet for Flute and Marimba

♩ = ca. 112 or a Little Faster, Beautifully Deformed

The image shows a musical score for 'Duet for Flute and Marimba'. It consists of two staves. The top staff is for the Flute (Doubling Alto Flute) in 4/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic and a 7:4 ratio, then moving to a forte (*f*) dynamic. The bottom staff is for the Marimba (5 Octave Low 'C') in 4/4 time, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and using 6 medium yarn mallets. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ano de Composição: 1998-99

Editora: Robert Paterson Music

Duração: 15'

Instrumentação: Flauta, piccolo, marimba

Técnica requerida: quatro, cinco e seis baquetas

Braids

Introduction: ♩ = ca. 126, *allegro misterioso*

Violin

Marimba

6 Medium Yarn Mallets

Ano de Composição: 1998-2000

Editora: Robert Patterson Music

Duração: 7'30

Instrumentação: violino, marimba

Técnica requerida: seis baquetas

Komodo

♩ = ca. 76-80, *agitato*

Ano de Composição: 2004

Editora: Robert Patterson Music

Duração: 9'

Instrumentação: solo marimba cinco oitavas

Técnica requerida: seis baquetas

Piranha

Fluidly, ♩ = ca. 56

delicato

quasi rubato

(dynamics apply for both staves)

Ano de Composição: 2007

Editora: Robert Patterson Music

Duração: 4'30

Instrumentação: solo marimba cinco oitavas

Técnica requerida: seis baquetas

Tongue and Groove

Musical score for *Tongue and Groove*. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system is for Alto Saxophone and Marimba. The Alto Sax part begins with a tempo marking of $\text{♩} = \text{ca. } 96, \text{ aggressivo}$ and a dynamic of ff . The Marimba part also begins with $\text{♩} = \text{ca. } 96, \text{ aggressivo}$ and a dynamic of ff . The second system continues the Marimba part with dynamics of mf and ff . The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ano de composição: 2008-09
 Editora: Robert Paterson Music
 Duração: 8'
 Instrumentação: saxofone alto, marimba
 Técnica requerida: seis baquetas

Clarinetrix

Musical score for *Clarinetrix*. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system is for Bass Clarinet and Marimba. The Bass Clarinet part begins with a tempo marking of $\text{♩} = \text{ca. } 96$ and a dynamic of mf . The Marimba part also begins with $\text{♩} = \text{ca. } 96$ and a dynamic of mf . The second system continues the Marimba part with dynamics of mf and ff . The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ano de composição: 2011
 Editora: Robert Paterson Music
 Duração: 4'30
 Instrumentação: clarone e marimba
 Técnica requerida: seis baquetas

Fantasia for Tuba and Marimba

Ano de composição: 2013
 Editora: Robert Paterson Music
 Duração: 5'30
 Instrumentação: marimba
 Técnica requerida: seis baquetas

Stillness

Ano de composição: 2014
 Editora: Robert Paterson Music
 Duração: 6'
 Instrumentação: marimba e oboé
 Técnica requerida: seis baquetas

PHIBBS, JOSEPH***Spiraling***

Ano de Composição: 2001
 Editora: não publicada
 Duração: 5'
 Instrumentação: violino, marimba
 Técnica requerida: seis baquetas

PIMENTEL, LINDA***The Happy Farmer***

Ano de Composição: 1976
 Editora: Permum Publications
 Duração: 45''
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: cinco baquetas, 3 na mão direita e 2 na mão esquerda

Wild Horseman

Ano de Composição: 1976
 Editora: Permum Publications
 Duração: 1'
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

Blue Zoo

Ano de Composição: 1980
 Editora: Permum Publications
 Duração: 30''
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

Out for a Walk

Gretchmaninoff, arranjo de Linda Pimentel
 Ano de Composição: 1980
 Editora: Permum Publications
 Duração: 1'
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: quatro baquetas, 3 na mão direita e 1 na esquerda

PORTER, JOE***Concerto for Six-Mallets Marimba and Strings******I – I Should Have Listened******II – Don't Worry It's Alright******III – Maybe It's Not Alright******IV – Who Cares***

Ano de Composição: 2012

Editora: Porter Publications

Duração: 15'

Instrumentação:

Técnica requerida: seis baquetas

Decisions

Ano de Composição: 2012

Editora: Porter Publications

Duração: 7'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Tango the Cat for Six-Mallet Marimba Solo

Ano de Composição: 2011

Editora: Porter Publications

Duração: 5'

Instrumentação: marimba

Técnica requerida: seis baquetas

ROBINSON, BRIAN***Neo-/meta***

Ano de Composição: 2001

Editora: não publicada

Duração: 15'

Instrumentação: violino, marimba

Técnica requerida: seis baquetas

RODGERS, BERNARD***Mirage***

Ano de Composição: 1958

Editora: Southern Music Publishing

Duração: 5'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: cinco baquetas

ROSAURO, NEY***Bem-Vindo*****LENTO (Rubato)**

Ano de Composição: 1989

Editora: Pro Percussão

Duração:

Instrumentação: vibrafone solo

Técnica requerida: quatro e cinco baquetas (2 na mão esquerda e 3 na mão direita)

ROYAL, JEFF***Chase***

Ano de Composição: 1992

Editora: não publicada

Duração: 5'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: quatro e seis baquetas

SAITO, TAIKO***Asasuzumi***

Ano de Composição: 2013

Editora: Tako Editions

Duração: 4'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Autumn Nocturne

Ano de composição: 2013

Editora: não publicada

Duração: 1'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

SEJOURNE, EMMANUEL***6 Baguettes***

Ano de Composição: 1994
 Editora: Editions Fuzeau
 Duração: 2'30
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

Attraction II

Ano de composição: 2013
 Editora: não publicada
 Duração: 31'
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

SIFLER, PAUL

Marimba Rondo

Ano de Composição: 1977
 Editora: Fredonia Press
 Duração: 3'40
 Instrumentação: marimba solo
 Técnica requerida: seis baquetas

STENGERT, GERHARD

Three Pieces for Six Mallets

1. Elegie a la Memoire de Felix

pacato e espressivo ♩ = ca. 40

mp
wirbeln / roll all notes

The score consists of two staves, Treble and Bass clef. It features a series of chords and melodic lines with slurs and accents. A tempo marking of ♩ = ca. 40 is provided. The instruction 'pacato e espressivo' is written above the staff. The dynamic marking 'mp' is placed below the first staff. The instruction 'wirbeln / roll all notes' is written below the first staff, with slurs and accents indicating the rolling effect.

2. Choral fur Carmen

freely and expressively [♩=42]

p
(roll all notes)

The score consists of two staves, both in Bass clef. It features a series of chords and melodic lines with slurs and accents. A tempo marking of [♩=42] is provided. The instruction 'freely and expressively' is written above the first staff. The dynamic marking 'p' is placed below the first staff. The instruction '(roll all notes)' is written below the first staff, with slurs and accents indicating the rolling effect.

3. Ballade (to Carmen)

♩ = ca. 44

The score is for a marimba solo in 8/8 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line consists of quarter notes. The piece is marked *p* (piano) and includes the instruction "(roll all notes)".

Ano de Composição: 1995

Editora: Gretel Verlag

Duração: 3'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

STENSGAARD, KAI

Two Mayan Dances

1. Lain Nebaj

Moderato ♩ = 72

The score is for a marimba solo in 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of quarter and eighth notes, while the bass line consists of quarter notes. The piece is marked *f* (forte) and includes the instruction "2 x p" (two times piano). There are also some markings like "4-0-0-0" and "1 3/2 3/2" in the bass line.

2. Manzanilla

138 ♩ = 66

The score is for a marimba solo in 7/8 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of quarter and eighth notes, while the bass line consists of quarter notes. The piece is marked *f* (forte) and includes the instruction "Guatemalan roll" and "2x p" (two times piano).

Ano de Composição: 1985

Editora: Marim Percussion

Duração: 6'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Gloria from Missa Criola

Ano de Composição: 1996

Editora: Marim Percussion

Duração: 7'

Instrumentação: marimba solo com ganzá de tornozelo

Técnica requerida: seis baquetas

Salsa Mexicana

Ano de Composição: 2001

Editora: Marim Percussion

Duração: 7'

Instrumentação: marimba solo e guizos de tornozelo

Técnica requerida: seis baquetas

Concierto Mexicano

Ano de composição: 2006

Editora: Marim Percussion

Duração: 21'

Instrumentação: marimba, orquestra sinfônica

Técnica requerida: duas, quatro e seis baquetas

Zita

Moderato ♩=72

Ano de composição: 2007

Editora: Marim Percussion

Duração: 5'20

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Cumbia

Ano de composição: 2010

Editora: Marim Percussion

Duração: 4'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

Hexagram

Ano de composição: 2010

Editora: Marim Percussion

Duração: 7'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

SUZUKI HIIDEAKI***Mokurei***

Ano de Composição: 1985

Editora: JFC

Duração: 10'30

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: quatro e seis baquetas

TAKEMITSU, TORU***Rain Tree***

Calm
 □ = M.M. 30 = 2"

A
 (positioned on the left)
p very soft

B
 (positioned on the right)
p very soft

C
 (positioned in the center)

crotales (cymbales antiques)

Lights off

should be synchronized

Lights off

Lights off

* 1 Spotlights for A and B should turn off and on alternately like falling raindrops.

Ano de Composição: 1981

Editora: Schott Japan Company

Duração: 12'

Instrumentação: marimba, crotales, vibrafone

Técnica requerida: cinco e seis baquetas

TAUTENHAHN, GUNTHER***Two October Songs***

Ano de Composição: 1976

Editora: Seesaw Music Corp

Duração: 10'

Instrumentação: trompete e marimba

Técnica requerida: quatro e seis baquetas

VERSCHUEREN, FLOR***Daer Zat Een Sneeuw wit Vogeltje******(A Snowwhite Little Bird)***

$\text{♩} = 160$

mp *f* *mp* *mp* *f* *mp*

Ano de Composição: 2000

Editora: Beursken Muziekkuitgeverij

Duração: 4'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

VIDOW, JEFF***Circumvented Time***

Ano de Composição: 1992

Editora: não publicada

Duração: 5'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

WALDROP, MICHAEL***Memphis: The Sixth Chakra***

Ano de composição: 2011

Editora: drop6 media

Duração: 4'20

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

WESTLAKE, NIGEL***Fabian Theory***

♩ = 106
all tempi to be strictly adhered to

p

Ano de Composição: 1987

Editora: Rimshot Music Australia

Duração: 5'30

Instrumentação: marimba, 3 tons e delay digital

Técnica requerida: cinco baquetas

YERMISH, HOWARD***Time & Space***

Ano de Composição: 1992

Editora: não publicada

Duração: 5'

Instrumentação: piano, marimba e vidros em água

Técnica requerida: seis baquetas

To Play, To Dance

Ano de Composição: 1990

Editora: não publicada

Duração: 5'

Instrumentação: marimba solo

Técnica requerida: seis baquetas

YOSHIOKA, TAKAYOSHI***Meditation***

Ano de Composição: 1980

Editora: Mother Earth Company

Duração: 4'

Instrumentação: vibrafone solo

Técnica requerida: seis baquetas

YUYAMA, AKIRA

Divertimento para Marimba e Saxofone Alto

Andantino

Alto Sax.

Andantino
dolce

poco - - a - poco - - accel.

Marimba

p (in a tremolo key)

cresc.

mf

with soft mallets

Ano de Composição: 1968

Editora: Ongako No Tomo

Duração: 11'

Instrumentação: marimba, saxofone alto

Técnica requerida: quatro e seis baquetas

V.3 – Índice Remissivo de Obras para Seis Baquetas

<hr/>	
1	
<i>115th Psalm</i>	125
<hr/>	
2	
<i>2HT2HDL</i>	126
<hr/>	
6	
<i>6 Baguettes</i>	141
<hr/>	
A	
<i>A Little Italian Song</i>	130
<i>Agglomeration</i>	133
<i>Alpha</i>	122
<i>Alta Mira</i>	119
<i>Amazing Dance</i>	121
<i>Asasuzumi</i>	141
<i>Attraction II</i>	142
<i>Autumn Nocturne</i>	141
<i>Aux Animaux</i>	126
<hr/>	
B	
<i>Baguetofonías</i>	133

<i>Bem-Vindo</i>	141
<i>Beta</i>	122
<i>Blue Zoo</i>	139
<i>Braids</i>	137

C

<i>Canauê</i>	119
---------------------	-----

Ch

<i>Chase</i>	141
<i>Christmas Suite</i>	130

C

<i>Circe</i>	127
<i>Circumvented Time</i>	146
<i>Clarinetrix</i>	138
<i>Coming Home</i>	126
<i>Concerto for Six-Mallets Marimba and Strings</i>	140
<i>Concierto Mexicano</i>	144
<i>Contemplation</i>	130
<i>Cumbia</i>	145

D

<i>Daer Zat Een Sneeuw wit Vogeltje</i>	146
---	-----

<i>Danseuses De Delphes</i>	118
<i>Decision</i>	140
<i>Delta</i>	123
<i>Divertimento para Marimba e Saxofone Alto</i>	148
<i>Diving In</i>	117
<i>Duet for Flute and Marimba</i>	136

E

<i>Estudio para 6 Baquetas</i>	115
<i>Ethos</i>	129
<i>Etude for 6 Mallets</i>	120

F

<i>Fabian Theory</i>	147
<i>Fantasia for Tuba & Marimba</i>	136
<i>Fantasia for Tuba and Marimba</i>	138
<i>Fantasia Profana</i>	134
<i>Five Short Works</i>	124
<i>Flame Dance</i>	128
<i>Flame Dance Concerto for Marimba and 3 Percussionists</i>	129
<i>Flamenco and Hispanic-American music improvisation</i>	115
<i>Focus</i>	133
<i>Frame</i>	121

G

<i>Galilee Impressions</i>	113
<i>Gamma</i>	122
<i>Gemini</i>	129
<i>Gloria from Missa Criola</i>	144

H

<i>Half a World Away</i>	117
<i>Hexagram</i>	145

I

<i>Impressia</i>	130
<i>Into Mist</i>	123
<i>Intrada and Episode</i>	115, 116
<i>Itsuki Fantasy for Six Mallets</i>	112

J

<i>Jazz Suite for Marimba</i>	123
<i>Jeux Interdits</i>	115
<i>Journey into Courage Film Score/Suite</i>	136

K

<i>Kan (Impression)</i>	113
<i>Komodo</i>	137

L

<i>La Fille Aux Cheveux De Lin</i>	118
<i>La Serenade Interrompue</i>	118
<i>Le Polichinelle</i>	127
<i>Les Sons et Les Parfums Tournent dans L'air du Soir</i>	118
<i>Let's Dance</i>	114
<i>Links & Chains</i>	136

M

<i>Ma Olah (LOVE)</i>	119
<i>Ma-Olah Concerto for Marimba and 3 Percussionist</i>	120
<i>Marimba Concerto No.3 "Notre Dame de Paris"</i>	131
<i>Marimba Moods II para 8 baquetas</i>	115
<i>Marimba Moods para 8 baquetas</i>	114
<i>Marimba Rondo</i>	142
<i>Marimbamania</i>	116
<i>Marimboleando</i>	134
<i>Meditation</i>	147
<i>Memphis: The Sixth Chakra</i>	146
<i>Merry Go Round</i>	135
<i>Metamorphosis</i>	120
<i>Mexican Dance N°.1</i>	135
<i>Miniature V: All At One Point</i>	131
<i>Minstrels</i>	118

<i>Mirage</i>	140
<i>Mokurei</i>	145
<i>Moonlight Beyond Woods</i>	129

N

<i>Nanapayu</i>	119
<i>Nandocacué</i>	134
<i>Neo-/meta</i>	140
<i>New Work</i>	126

O

<i>Out for a Walk</i>	139
-----------------------------	-----

P

<i>Paranoid Cheese</i>	132
<i>Phantasmal Dawn</i>	135
<i>Piranha</i>	137
<i>Poem on Water</i>	121
<i>Postludes N^{os.} 1-3</i>	135
<i>Prism I and II</i>	135
<i>Prism Rhapsody for Marimba and Orchestra</i>	113

Q

<i>Quele Quele</i>	119
--------------------------	-----

R

<i>Rain Tree</i>	145
<i>Reverie</i>	117
<i>Ritual</i>	121

S

<i>Salsa Mexicana</i>	144
<i>September</i>	117
<i>Shin (Believe)</i>	114
<i>Solar Myth</i>	120
<i>Somewhere In-Between</i>	132
<i>Spiraling</i>	139
<i>Stillness</i>	139
<i>Stunts and Traces</i>	127
<i>Summer in Between</i>	117

T

<i>Tango the Cat for Six-Mallet Marimba Solo</i>	140
<i>Tarantella</i>	130
<i>Teddy Bear</i>	135
<i>Thanks for the Sándalos</i>	119
<i>The Happy Farmer</i>	139
<i>Three Pieces for Six Mallets</i>	142
<i>Three Technical Sketches</i>	131, 132

<i>Through a Japanese Landscape</i>	133
<i>Tied by Red</i>	130
<i>Tied By Red</i>	126
<i>Time & Space</i>	147
<i>To Play, To Dance</i>	147
<i>Tongue and Groove</i>	138
<i>Torse III</i>	132
<i>Transitions</i>	132
<i>Turbulant Track</i>	117
<i>Two Mayan Dances</i>	143
<i>Two October Songs</i>	146
<i>Two Scenes for Marimba</i>	127

U

<i>Un (Luck)</i>	114
------------------------	-----

W

<i>Water Fairies</i>	128
<i>Wild Horseman</i>	139
<i>Wind Across Mountains</i>	112
<i>Womansongs</i>	121
<i>Wooden Devil</i>	129
<i>Works for solo Marimba with 6 mallets</i>	114

Z

Zeta 123

Zita 144

Zoe 118

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu não estou imaginando que a técnica de seis baquetas irá substituir a técnica de quatro baquetas. A técnica de quatro baquetas possui seus prós e contras assim como a técnica de seis baquetas. (...) Esta técnica torna possível executar peças que não seriam possíveis apenas com a técnica de quatro baquetas. Igualmente, você pode, claro, tocar seis notas diferentes ao mesmo tempo o que amplia a sonoridade da marimba em 50%⁶³ (STENSGAARD, 2007, p.4).

Apesar da falta de informação sobre a técnica e sua abordagem didática e musical no Brasil, fica claro neste trabalho que existe material acessível e diverso a disposição dos interessados.

Foi esta diversidade que este trabalho pretendeu observar, tentando trazer ao percussionista e compositor brasileiro, aquilo que, desenvolvido ao longo do século XX, possui ainda um caráter enigmático e pouco divulgado no país. Uma técnica que cresceu se tornando sólida e hoje nos permite novos desafios técnicos, interpretativos e musicais dentro da percussão.

Com a criação de quatro novas obras brasileiras, o estudo tentou abranger as principais vertentes musicais necessárias para o estabelecimento da técnica no Brasil: a história, a técnica, a interpretação e a composição. O percussionista poderá desenvolver um repertório nacional além do “tradicional” repertório internacional citado neste trabalho.

No primeiro capítulo traçou-se um panorama sobre o desenvolvimento e estabelecimento da técnica de seis baquetas no meio percussivo mundial. A técnica, que por tempos foi considerada exótica e ‘para poucos’ por sua dificuldade, foi estabelecendo lentamente seus alicerces e atualmente ocupa lugar cativo dentre as técnicas de execução utilizadas nos instrumentos barrafônicos.

Neste primeiro capítulo é importante perceber que a técnica se desenvolveu no decorrer do século XX devido a interesses isolados de percussionistas que insistiram e

⁶³ I am not imagining the 6 mallet technique will replace the 4 mallet technique. The four mallet technique has it's pro's and con's, and so does the 6 mallet technique. (...) This technique makes it possible to play pieces that would not have been possible with only the 4 mallet technique. Also, you can of course hit 6 different notes at the same time which increases the sound of the marimba by 50%.

acreditaram que era possível compor e executar obras com a utilização de três baquetas em cada mão.

O segundo capítulo apresenta esta diversidade onde fica clara sua consolidação não só pelo vultoso crescimento de obras compostas, mas pelo expressivo número de técnicas – até o presente momento, seis ao todo – regularmente utilizadas por percussionistas de renome pelo mundo. Grandes marimbistas como Keiko Abe (Japão), Pei-Ching Wu (Taiwan), Kai Stensgaard (Dinamarca), entre outros, utilizam técnicas que vêm sendo disseminadas através de suas interpretações e de seus alunos. Tal informação merece destaque, uma vez que inicialmente era conhecida apenas uma técnica pela autora. Após rápida investigação, mais duas foram rapidamente identificadas. E, posteriormente, depois de uma pesquisa mais detalhada, seis técnicas ao todo foram identificadas como sendo de uso corrente no mundo.

Como dito neste capítulo, as técnicas são todas derivadas de ao menos uma técnica fixa de quatro baquetas à qual é adicionada mais uma baqueta em cada mão. Cada adição é feita de forma particular conferindo características específicas a cada nova técnica formada. Assim o capítulo dois trata de como estas adições são feitas e o posicionamento correto de cada baqueta na mão do percussionista.

As fotos, utilizadas no decorrer do capítulo II, representam a utilização de cada técnica pela autora e não devem ser utilizadas como regras definitivas de posicionamento. No entanto, é possível se ter uma ideia clara de como cada uma funciona e seu mecanismo básico de posicionamento e movimentação.

No terceiro capítulo são feitas algumas considerações sobre questões composicionais de obras utilizando a técnica de seis baquetas. Apesar da existência de literatura sobre a didática da técnica, o presente texto parece ser o primeiro trabalho redigido com um enfoque específico também na composição.

Logo, apesar desta ser uma técnica difundida entre os percussionistas, ainda é carente de discussão e divulgação entre os compositores. A maioria das obras compostas é criada pelos próprios intérpretes, o que torna esta uma técnica isolada entre os profissionais intérpretes, pois estes possuem domínio da técnica de execução. Com este terceiro capítulo, pretende-se desmistificar a composição para esta técnica tão particular do mundo da percussão, proporcionando assim obras diversas que apresentem novos desafios.

O Quarto capítulo vem preencher a lacuna existente na literatura brasileira sobre este assunto. Quatro novas obras de compositores brasileiros são apresentadas e brevemente analisadas. Estas obras permitem que o percussionista interessado no assunto tenha, na música brasileira, onde buscar sua inspiração.

As obras apresentaram características diversas e inovadoras, e fizeram surgir um rico universo musical dentro da técnica. Os compositores Alexandre Schubert, Paulo Rios, Marcos Lucas e Sergio Roberto de Oliveira compuseram respectivamente *Ondas*, *A Ignorância Vai Sentada e Usa Cinto*, *Relógios Antigos* e *A prima do Pedro*, respectivamente. Sem interferência da autora, as duas primeiras obras foram escritas para marimba e as duas últimas para vibrafone, coincidentemente. As quatro obras apresentaram níveis técnicos diversos e exploraram características diversas da performance. Enquanto *Relógios Antigos* de Marcos Lucas explorou a ressonância instrumental através da superposição de acordes de seis sons, a obra de Paulo Rios utilizou a interpretação cênica do percussionista através de sons e frases pronunciadas pelo intérprete, além de expressões faciais descritas no decorrer da obra. A obra *Ondas* de Alexandre Schubert, explora uma natureza mais rítmica e utilização de arpejos onde a dinâmica é bastante presente. Na obra de Sergio Roberto de Oliveira, escrita em homenagem à filha recém-nascida da autora, explora a natureza leve do vibrafone e nos brinda com uma canção de ninar, recheada de dissonâncias e belas melodias.

O quinto capítulo é uma referência para o percussionista que deseja fazer sua pesquisa sobre obras existentes para a técnica de seis baquetas. Com mais de cento e trinta obras de diferentes países catalogadas, fica claro o vasto material existente no mundo sobre a técnica. A pesquisa das obras foi realizada nos principais acervos internacionais de material musical para percussão. São eles: *Percussive Arts Society* e os arquivos de suas revistas mensais *The Percussionist*, publicada entre 1963 e 1975, e *Percussive Notes* publicada desde 1975; os acervos das maiores lojas online de partitura de percussão: *Steve Weiss Music*, *Percussion Source*, *GP Percussion*, *Percussion Specialist*, *KT Percussion*, *Lone Star Percussion*, *Percussion Music Online*, *Mostly Marimba*, além das lojas tradicionais de partituras como *Sheet Music Plus*, *J.W Pepper*, *8 Notes*, *Amazon*, *Music Room*, *Woodwind & Brasswind* e *Musician's Friends*.

Ainda, no caminho de construção deste catálogo, vários compositores que foram contatados por e-mail e gentilmente cederam suas obras para a pesquisa apontaram sobre a possível existência de mais uma obra de sua autoria até o final de seis meses, ou no próximo ano. Deixando sempre as portas abertas para estes compositores, alguns dos quais já enviaram suas obras recém-compostas, outros ainda estão em processo de composição. Esta informação nos leva a perceber que este catálogo está longe de um formato final, e que muitas obras estão sendo compostas atualmente.

Assim, a presente pesquisa teve por objetivo trazer um foco de luz a técnica de seis baquetas, sua história, seus intérpretes e técnicas utilizadas. Além disso, com a produção de um catálogo de obras e a composição de novas obras brasileiras, este trabalho pretendeu fornecer informações e discussões que possam auxiliar futuros intérpretes da técnica, bem como, servir de estímulo para a criação de novas obras brasileiras.

REFERÊNCIAS

BLADES, James. *Orchestral Percussion Technique*. London: Oxford, 1970a.

_____. *The History of Percussion Instruments*. Westport: Bold Strummer, 1970b.

BRINDLE, Reginald Smith. *Contemporary Percussion*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

BRIDWELL, Barry and Scott Lyons. *A salute to George Hamilton Grenn, Xylophone Genius*. Nova York: Percussive notes, 1987.

BULLA, Wesley. *A expanded, Five-and Six Mallet Solo Vibraharp Techniques – Part1*. Nova York: Percussive notes, 1991.

_____. *A expanded, Five-and Six Mallet Solo Vibraharp Techniques – Part2*. Nova York: Percussive notes, 1991.

BURTON, Gary. *Evolution of Mallet Techniques*. Percussionist. Vol. 10, N°3, Primavera, 1973, p.74-82.

_____. *Four Mallet Studies*. Woodstock: Creative Music, 1968.

BYLER, Bob. *Xylophone Music of Green Brothers Lives On*. The Mississippi Rag, January 2000.

CATÁLOGO DE OBRAS, Compositores Brasileiros. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005-2011.

CIRONE, Anthony. *The logic of it all: Professional Secrets Applying Imagination To Percussion Techniques*. London: Cirone Publications, 1977.

CIRONE, Anthony & WHALEY, Garwood & GROVER, Neil. *The Art of Percussion Playing*. Galesville: Meredith Music, 2006.

CRUZ, Ana Paula Teixeira. *Catálogo Temática das Peças Brasileiras para Flauta Transversa (SOLO): Segunda Metade do Século XX*. 2008. Dissertação (Mestrado em

Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO. IFLA. International Federation of Library Associations. 2o Encontro de Peritos sobre um Código de Catalogação Internacional, Frankfurt, Alemanha, 2009.

DIAS, Antônio Caetano. *Elementos de Catalogação*. Rio de Janeiro: Ed. Associação Brasileira de Bibliotecários, 1967.

EYLER, David. *Early Development of the Xylophone in Western Music*. *Percussive Notes*. Dezembro, 2003.

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

GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950/1988)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Relume Dumará, 1997.

GLASSOCK, Lynn. *Four-mallets Grips* – *Percussive Notes*, Outono, p.2-11, 1973.

GRONEMEIER, Dean. *Six Mallet Independence: A new Twist on a Old Idea*. *Percussive Notes*, December, 1996.

_____. *Advanced Marimba Technique: An Analysis With Musical Approaches To Performance Problems*. Tese de doutorado. Universidade do Arizona, 1990.

HAMPTON, Lionel & FORESTIER, Jean-Claude. *The New Lionel Hampton Vibraphone Method*. Zurich: Hug & Co., 1981.

HOWARTH, Gifford. *Simply Four: 4 Mallet Technique as easy as 1,2,3...4*. Portland: TapSPACE, 2002.

JONES, Timothy Andrew. *A Survey of Artists and Literature Employing Extended Multiple Mallets in Keyboard Percussion; Its Evolution, Resulting Techniques and Pedagogical Guide*. Tese de Doutorado. Las Vegas: Nevada University, 2003.

KASTNER, K. S. *The Emergence and the Evolution of a Generalized Marimba Technique*. Dissertação de doutorado. Urbana-Champaign: University of Illinois, 1989.

KITE, Rebecca. *Six Mallet Grip*. New York: Perpublishing, 2001.

_____. *Six-Mallet Survey*. Atlanta: Schimmer, 2002.

_____. *Six Mallet Writing for marimba*. New York: Perpublishing, 2003.

_____. *Keiko Abe: A Virtuoso Life - Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*. Virginia: GPPercussion, 2007.

KOSTOWA, Wessela & GIESECKE, Mark Andreas. *Compendium of Four-Mallets Techniques for Vibraphone, Marimba and other Percussion Instruments*. Frankfurt: Zimmermann, 1995.

_____. *6-Mallet-Compendium*. Frankfurt: Zimmermann, 1995.

LEWIS, Ryan C.. *Much More than Ragtime: The Musical Life of George Hamilton Green (1893-1970)*. Tese de Doutorado. University of South Carolina: 2008.

MEY, Eliane Serrão Alves. *Introdução à Catalogação*. São Paulo: Ed. Briquet de Lemos / Livros, 1995.

MEYER, Jacqueline Ann. *The History and Development of the Vibes*. Mestrado em Música. Terre Haute: Indiana State University, 1973.

MONTAGU, Jeremy. *Timpani & Percussion*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.

NANDAYAPA, Zeferino. *Método Para Marimba*. México, D.F: Conaculta, 1998.

OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso de. *O Império do Samba: Uma Etnografia da Bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Unirio, 2002.

PATERSON, Robert. *Writing for Percussion: Mallets and Related Technical Issues*. Nova York: New Music. 2004.

PETERS, Gordon. *Time and Place*. Percussionist. Abril de 1964.

_____. *Basic Six-Mallet Exercises*. New York: 2007.

_____. *Introduction to My Six-Mallet Technique*. New York: 2008.

PERCUSSIVE NOTES. Revista Mensal Percussive Arts Society. Indianápolis: 1975-2013.

PETRI, Ariane. *Obras de Compositores Brasileiros para Fagote Solo*. Orientadora: Salomea Gandelman. Vol. 1: Texto. Vol. 2: Partituras / Ariane Petri. – Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 1999. Dissertação.

PIMENTEL, Linda L. *Multiple Mallet Technique*. Percussive Notes, Inverno 1976.

_____. *The Marimba Bar*. Percussive Notes. Inverno, 1980a.

_____. *Marimba Exchange*. Percussive Notes, Verão. 1980b.

PORTER, Joe. *A New Six-Mallet Marimba Technique and Its Pedagogical Approach*. Mestrado em Música. Alberta, Canadá: University of Lethbridge, 2013.

_____. *Six-Mallet Technique Diversified, A Comprehensive Book and DVD to Learn Six-Mallet Marimba Technique*. Alberta: Kunaki, 2013.

RAUSH, John R. *Selected Reviews of New Percussion Literature and Recordings*. In: *Percussive Notes*. Abril, 1996. Vol. 34, No 2.

RAY, Sônia. *Catálogo de Obras Brasileiras Eruditas para Contrabaixo*. Fundação de Amparo a Pesquisa de São Paulo. São Paulo: Annablume editora, 1996.

ROSAURO, Ney. *História dos Instrumentos Sinfônicos de Percussão: Da Antiguidade aos Tempos Modernos*. Santa Maria: 1991.

SMITH, Sara. *The Birth of the Creston Marimba Concerto: An Interview with Ruth Jeanne*. In: *Percussive Notes*. Abril, 1996. Vol. 34, No.2.

SEJOURNE, Emmanuel. *Etudes For Percussions*. Instrumental works. Paris: Anne Fuzeau Productions, 2002.

_____. *6 baguette*. Paris: Perpublishing, 2003a.

_____. *Independence: Exercises and Studies for Vibes or Marimba*. Paris: Perpublishing, 2003b.

SOLOMON, Samuel Z. *How to Write for Percussion: a Comprehensive guide to Percussion Composition*. Nova York: SZSolomon, 2002.

STENSGAARD, Kai. *The Six Mallet Grip*. Dinamarca: 1999.

STEVENS, Leigh Howard. *Method of Movement for Marimba*. Sexta edição. New Jersey: Keyboard Percussion Publications, 2005.

STOUT, Gordon. *Ideo-Kinetics, A Workbook for Marimba Technique*. Nova York: G & C Music, 1993.

SULPICIO, Eliana C. M. G.. *O Desenvolvimento da Técnica de Quatro Baquetas para Marimba: dos Primórdios às Primeiras Composições Brasileiras*. Tese de Doutorado. USP: 2011.

SZYMANOWSKI, Karol. *The six-mallet technique for the vibraphone*. Bygoszcz: Feliks Nowowoejski Academy of Music, 2007.

TACHOIR, Jerry. *Contemporary Mallet Method: An Approach to the Vibraphone & Marimba*. Hendersonville: Riohcat Music, 1991.

THE PERCUSSIONIST. Revista Mensal de Percussive Arts Society. Indianápolis: 1963-1975.

VOLPE, Maria Alice. *Música de Câmara de Período Romântico Brasileiro: 1850 – 1930*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 1994.

WU, Pei-Ching. *Extended Multiple Mallet Performance in Keyboard Percussion Through the Study of Performing Techniques of Flame Dance and Water Fairies By Wan-Jen Huang*. Tese de Doutorado. West Virginia University: West Virginia, 2005.

ZATOR, Brian. *Selected Reviews of New Percussion Literature and Recordings*. In: *Percussive Notes*. Agosto, 2009.

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

ANEXO

Ondas
para marimba

Alexandre Schubert

♩ = 62

Musical notation for measures 1-6. The score is in 2/4 time. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support. Dynamics include *mf* and *f*. A marimba icon is present above the right hand staff.

Musical notation for measures 7-13. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f* and *p*. A marimba icon is present above the right hand staff.

Musical notation for measures 14-23. The right hand features a more rhythmic melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mf*, *p subito*, and *mf*. Performance markings include *rall.* and *a tempo*. A marimba icon is present above the right hand staff.

Musical notation for measures 24-29. The right hand plays a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *ff* and *mp*. A performance marking of *delicado* is present above the right hand staff. A marimba icon is present above the right hand staff.

Musical notation for measures 30-36. The right hand plays a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mp* and *mf*. Performance markings include *rall.* and *a tempo*. A marimba icon is present above the right hand staff.

Ondas - Alexandre Schubert

2

36

Musical score for measures 36-41. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*f*). A crescendo hairpin is shown below the staff, starting at measure 36 and reaching *mf* by measure 41.

mf

42

Musical score for measures 42-47. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *p subito*, *pp*, and *p*. There are fermatas at the end of measures 44 and 47.

48

Musical score for measures 48-53. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *mf*. Crescendo hairpins are present in measures 49, 50, and 51.

54

Musical score for measures 54-59. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *pp*. There are fermatas at the end of measures 56 and 59.

Ondas - Alexandre Schubert

II

♩ = 62

1

mf *mf* *p* *mf*

7

f *mf* *p* *mf* *f*

14

f *p* *mf*

19

f *p*

24

mf *f* *mf*

30

f *p* *pp*

Ondas - Alexandre Schubert

4

36

Musical notation for measures 36-40. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 36 starts with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a whole note chord (F4, B-flat4, E-flat5) with a fermata. The bass clef has a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4) with a fermata. Measure 37 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Measure 38 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Measure 39 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Measure 40 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Dynamics: *mf* (measures 37-38), *f* (measures 39-40).

41

Musical notation for measures 41-44. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 41 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Measure 42 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Measure 43 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Measure 44 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Dynamics: *f* (measures 41-44).

45

Musical notation for measures 45-48. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 45 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Measure 46 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Measure 47 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Measure 48 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Dynamics: *mf* (measures 45-48).

49

Musical notation for measures 49-52. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 49 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Measure 50 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Measure 51 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Measure 52 has a treble clef with a quarter note chord (F4, B-flat4, E-flat5) and a bass clef with a quarter note chord (F3, B-flat3, E-flat4). Dynamics: *p* (measures 49-50), *f* (measures 51-52), *fp* (measure 51), *ff* (measure 52).

ANEXO 2

Relógios Antigos

para Ana Leticia Barros

Marcos Lucas

Mecanicamente ♩ = 82

motor off (6 baquetas)

m. dir.

Vibraphone

m. esq.

ff Ped. * Ped. *

3 Ped. * Ped. *

5 Ped. * Ped.

9 *ff* Ped. *pp* * *ff* Ped. *

11 *ff* Ped. *pp* * *ff* Ped. *

13 Ped. * Ped.

2

Fluente ♩ = 74

17 (2 baquetas)

p *mp*

21

f *mf* *f*

24

mf *f* *mf*

27

mf *f*

30

mf *f*

32

mf *f* 4:3

Poco meno mosso ♩ = 66

(6 baquetas)

36

p *mp*

38

p *mp* *mf*

40

p *mp*

42

p *mf*

45

mf

48

mf

4

51

mf

54

mp *p*

56

mp *mf* *p*

59

gliss. *3*

61

mf *p*

63

mf *p*

65

Musical staff 65: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with dynamic markings like *v* and *mf*.

67

Musical staff 67: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. Features triplet markings over groups of notes and dynamic markings like *v* and *mf*.

Tempo Primo ♩ = 82

motor off (6 baquetas)

allarg.

69

Musical staff 69: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. Features triplet markings and a 5:4 ratio marking. Dynamic markings include *ff* and *Ped.* with an asterisk.

73

Musical staff 73: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. Features 5:4 ratio markings and *Ped.* markings with asterisks.

75

Musical staff 75: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. Features 5:4 ratio markings and *Ped.* markings with asterisks.

77

Musical staff 77: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 7/8 time signature. Features *Ped.* markings with an asterisk.

A ignorância vai sentada e usa cinto

p/ marimba solo (6 baquetas) [e temple-bells opcionais]

Paulo Rios Filho

~ 98

Marimba

Voice (optional)

mf p *mp p* *ppp*

Sss... *sf mf* *ppp*

** cresc. and dim. in the voice's part take care for strength the graphic's suggestion of free modulation of timbre and intensity; last written dynamic mark (i.e. ppp) is supposed to be respected, however.*

~ 5'

pp *mp* *sf* *sfpp*

shh...

gradually modulate from 'p' to 'sf' sound

~ 5'

2

6 *sfz* *mf* *mf* *p* *mf* *mp* *sfz* *sf*

popping tongue: *sfz*

8 *poco rubato* *pp* *cresc. poco a poco* *secco sempre* *p* *mp* *mf*

9 *p* *mp* *mf*

3

Musical score for measures 10 and 11. Measure 10 features a piano introduction with a five-fingered arpeggiated figure in the right hand, marked *mp*. The left hand has a simple accompaniment. Measure 11 begins with an *accel.* marking and continues with the piano introduction. The right hand then plays a melodic line marked *f*. Measure 12 starts with *a tempo* and a new melodic line marked *mp p*. The score concludes with a fermata and a dynamic marking of *Sss... sfmf*.

Musical score for measures 12 and 13. Measure 12 continues the piano introduction with a five-fingered arpeggiated figure in the right hand, marked *mp p*. The left hand has a simple accompaniment. Measure 13 begins with a melodic line marked *f*. The score concludes with a fermata and a dynamic marking of *Fff... sfpp*.

4

Musical score for measures 14-16. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). Measure 14 starts with a treble clef and a 4/8 time signature, containing a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mp*. The bass clef part has a 4/8 time signature and a dynamic marking of *mp*. Measure 15 continues the melodic line in the treble clef, with a dynamic marking of *sfz mf*. The bass clef part has a 4/8 time signature and a dynamic marking of *sfz mf*. Measure 16 features a treble clef with a 2/4 time signature and a dynamic marking of *sfz*. The bass clef part has a 2/4 time signature and a dynamic marking of *sfz*. A large, wavy line with an arrow labeled 'sh' spans across measures 14, 15, and 16, indicating a performance technique. A bracket groups measures 14 and 15.

Musical score for measures 17-19. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). Measure 17 starts with a treble clef and a 4/4 time signature, containing a melodic line with a slur and a dynamic marking of *f*. The bass clef part has a 4/4 time signature and a dynamic marking of *p*. Measure 18 continues the melodic line in the treble clef, with a dynamic marking of *mp*. The bass clef part has a 4/4 time signature and a dynamic marking of *mp*. Measure 19 features a treble clef with a 3/4 time signature and a dynamic marking of *pp*. The bass clef part has a 3/4 time signature and a dynamic marking of *pp*. A large, wavy line with an arrow labeled 'sh' spans across measures 17, 18, and 19, indicating a performance technique. A bracket groups measures 17 and 18. Below the bass clef part, there are dynamic markings: *pp*, *secco sempre*, *pp*, *p*, and *mp*.

5

accel. *poco più mosso* *rit.*

19

p *mp* *mf* *f* *mf* *mp* *f* *mf* *mp*

Si F1 Si

tempo primo *poco accel.*

21

pp *mp* *p* *mp* *mf* *mp* *f* *mf* *mp*

Si F1 Si

cresc.

6

molto poco più mosso *poco rit.* *tempo primo*

24

mf

mp

p

cresc.

F!

S!

poco accel.

poco più mosso

string.

ancora più mosso

27

mp

mf

sfmp

sf

mf

F!

S!

sh

7

recite,
quite calm and cold:
mf Um: receber
serviço adequado;
Três: obter e
utilizar o serviço
com liberdade de
escolha;
Seis: ser
transportado com
pontualidade,
segurança, higiene
e conforto, do
início ao término
da viagem.

mf Um: receber
serviço adequado;
Três: obter e
utilizar o serviço
com liberdade de
escolha;
Seis: ser
transportado com
pontualidade,
segurança, higiene
e conforto, do
início ao término
da viagem.

* improvise on temple
bells during recitation
(optional)

* 3 to 5 times

(dim. through the repetitions)

p

ppp

Sltt... * let the sound becomes intermittent along the repetitions;
don't re-attack it and take the dynamics instruction below

sf mp

p

mp

ppp

(dim. through the repetitions)

mp p

mf p

mp p

ppp

sfz

mp p

ppp

mp p

ppp

8

Musical score for measures 36-38. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. Measure 36 starts with a piano (*pp*) dynamic. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with accents. The bass clef provides a harmonic accompaniment. Measure 37 shows a dynamic shift to mezzo-piano (*mp*). Measure 38 begins with a forte (*f*) dynamic and includes a fermata over the final note. A dynamic contour line below the staves shows the progression from *pp* to *f*. A wavy line labeled "Sss..." indicates a specific performance technique. The time signature changes to 2/4 at the end of the system.

Musical score for measures 39-41. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. Measure 39 starts with a forte (*f*) dynamic. The melody in the treble clef features a series of eighth notes with accents. The bass clef provides a harmonic accompaniment. Measure 40 shows a dynamic shift to mezzo-forte (*mf*). Measure 41 begins with a piano (*p*) dynamic and includes a fermata over the final note. A dynamic contour line below the staves shows the progression from *f* to *p*. A wavy line labeled "Fff..." indicates a specific performance technique. The time signature changes to 2/4 at the end of the system.

9

meno mosso

Musical score for measures 41-44. The score is written for piano in 4/4 time. It features a treble and bass clef system. Measure 41 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand has a simple accompaniment. Measure 42 has a piano-piano (*pp*) dynamic. Measure 43 has a forte (*f*) dynamic. Measure 44 ends with a fermata. The key signature has two sharps (F# and C#).

tempo primo

Musical score for measures 45-48. The score is written for piano in 4/4 time. It features a treble and bass clef system. Measure 45 starts with a piano-piano (*pp*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand has a simple accompaniment. Measure 46 has a sub-forte (*sub. f*) dynamic. Measure 47 has a sub-piano (*sub. p*) dynamic. Measure 48 ends with a fermata. The key signature has two sharps (F# and C#).

10

Musical score for measures 47-48. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 47 is in 3/4 time, and measure 48 is in 4/4 time. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Dynamic markings include accents (^) and a forte (f) marking. The piece concludes with a double bar line.

Musical score for measures 49-50. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. Measure 49 is in 4/4 time, and measure 50 is in 3/4 time. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Dynamic markings include piano (p), mezzo-forte (mf), and piano-piano (pp). The piece concludes with a double bar line.

11

Musical score for measures 31-34. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings: *pp*, *sf p*, *f p*, and *mf p*. The time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and the time signature 3/4.

Musical score for measures 35-38. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings: *sf p*, *mf p*, and *mp p*. The time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and the time signature 3/4.

12

57

sub *ff* *p* *mf* *p* *mp* *p* *mf* *p* *mp* *p* *mf* *p* *mp*

This musical system contains measures 57 through 60. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Each measure begins with a dynamic marking: *sub ff p*, *mf p*, *mp p*, *mf p*, and *mp*. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. A large brace spans the bottom of the grand staff across all measures. A double bar line is at the end of measure 60.

60

pp

This musical system contains measures 61 through 64. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Each measure begins with a dynamic marking: *pp*, *pp*, *pp*, and *pp*. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. A large brace spans the bottom of the grand staff across all measures. A double bar line is at the end of measure 64. Above the staff, there are markings for 3/8, 4/8, and 4/8 time signatures.

13

Musical score for measures 62-65. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). Measure 62 starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *sf sf mf* (sforzando). Measure 63 continues with similar dynamics. Measure 64 has a *f* (forte) dynamic. Measure 65 ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

Musical score for measures 66-69. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). Measure 66 starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The music features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamics include *sf sf mf* (sforzando) and *mp* (mezzo-piano). Measure 67 continues with similar dynamics. Measure 68 has a *f* (forte) dynamic. Measure 69 ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

14

68

sf *mp* *p* *pp* *sfz*

molto

68

71

71

molto rit. *a tempo* *accel.* *a tempo* *poco accel.*

pp *f* *p* *sfz*

81

reciting; cant., journalistic;
A professora... 51 anos.

75 *molto rit.* *a tempo* *accel.* 15

encabeçava o movimento
de revolta.

pp

p

sp

change intonation;

Ao passar pela avenida Getúlio Vargas,
o número de passageiros atingia o auge;

79 *più mosso* *rall.*

getting angry
...já, já, já está faltando ar aqui dentro.

fmp

mf

nervous
Eu não paguei passagem
pra passar por isso.

getting normal
Eu não paguei para passar por isso.

almost normal, but complaining
Isso não vale nem hum real..."

16

♩ ~ 52

83

change intonation: almost whispering:
"Não quer andar de ônibus, vai de táxi."
mp
pp
reciting journalistically again, calmful, a bit coldly:
Um longo dia...
de trabalho.
um momento complicado

88

molto rit. *tranquilo*
molto rubato

molto rit. *tranquilo*
molto rubato
p
cashing:
E, aos berros, os mais de 80 passageiros continuam a viagem de volta para casa.
stare at the audience / open eyed scared-like face:
Sss...
pp sf dim.

17

tempo primo

92

p

ord. (look down)

staccato

~3"

F.H...

pp sf dim.

ord. (look down)

3/4

tranquilo
molto rubato

94

p

ord. (look down)

staccato

~3"

Sbbh...

pp sf dim.

mp

~3"

18

tempo primo

96 *f* *mp* *pp* *cresc. poco a poco* *secco sempre* *mp* *mf* *s*

accel.

poco più mosso *rit.* *tempo primo*

99 *f* *mp* *pp* *cresc.* *mp* *pp* *mp* *p* *mp* *f* *S!* *F!* *Sh!* *s*

102

poco accel.

poco rit.

tempo primo

mf

mf

mf

mf

pp

p

cresc.

105

poco accel.

poco più mosso

string.

ancora più mosso

f

f

f

f

mp

p

mf

mf

mf

secco sempre

21

Musical score for measures 113 and 114. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. Measure 113 features a piano (*pp*) melody with accents (^) and a dynamic marking of *mp*. Measure 114 features a forte (*f*) melody with accents (^) and a dynamic marking of *sfpp*. A wavy line is drawn across the bottom of the score, indicating a performance technique or a specific dynamic contour.

Musical score for measures 115 and 116. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. Measure 115 features a piano (*p*) melody with accents (^) and a dynamic marking of *mf*. Measure 116 features a piano (*p*) melody with accents (^) and a dynamic marking of *sfz*. A wavy line is drawn across the bottom of the score, indicating a performance technique or a specific dynamic contour. A legend at the bottom right shows a wavy line with an arrow pointing to it, labeled *sfz*.

22

Musical score for measures 117-120. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. Measure 117 starts with a dynamic of *f* and a piano (*p*) section. Measure 118 has a dynamic of *mf* and a piano (*p*) section. Measure 119 has a dynamic of *mp* and a piano (*p*) section. Measure 120 has a dynamic of *pp* and a piano (*p*) section. The tempo marking is *pp* *cresc. poco a poco*. The key signature has two flats. The piece ends with a double bar line and a 2/4 time signature.

Musical score for measures 120-123. The score is written for two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. Measure 120 starts with a dynamic of *molto* and a piano (*p*) section. Measure 121 has a dynamic of *molto* and a piano (*p*) section. Measure 122 has a dynamic of *mp* and a piano (*p*) section. Measure 123 has a dynamic of *ppp* and a piano (*p*) section. The key signature has two flats. The piece ends with a double bar line and a 2/4 time signature.

Additional markings and dynamics:

- molto* (twice)
- mp*
- pp*
- ppp*
- p*
- p < f*
- S! Fl*
- 3*

Parnaíba - PI
14/11/2013

ANEXO 4

Dedicada a Ana Leticia Barros
A Prima do Pedro (Marcela)

Para Vibrafone com 6 baquetas
For Vibraphone with 6 mallets

Sergio Roberto de Oliveira

$\text{♩} = 60$

Vibraphone

Vib.

Vib.

Vib.

Vib.

2

A Prima do Pedro (Marcela) - Sergio Roberto de Oliveira

The musical score is arranged in five systems, each with a Vibraphone (Vib.) part on the top staff and a Piano (Pb.) part on the bottom staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4.

System 1 (Measures 22-25): The Vib. part begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measure 24. The Pb. part has a triplet of eighth notes (B3, C4, D4) in measure 24. Dynamics include *mp* and *f*.

System 2 (Measures 26-29): The Vib. part features a triplet of eighth notes (E4, F4, G4) in measure 27. The Pb. part has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in measure 27. Dynamics include *mp*.

System 3 (Measures 30-33): The Vib. part has a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) in measure 31. The Pb. part has a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) in measure 31. Dynamics include *f* and *mf*.

System 4 (Measures 34-36): The Vib. part has a triplet of eighth notes (D4, E4, F4) in measure 35. The Pb. part has a triplet of eighth notes (E3, F3, G3) in measure 35. Dynamics include *mp*.

System 5 (Measures 37-39): The Vib. part has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) in measure 37. The Pb. part has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in measure 37. Dynamics include *f*.

A Prima do Pedro (Marcela) - Sergio Roberto de Oliveira

3

39

Vib.

Vib.

43

Vib.

Vib.

48

Vib.

Vib.

54

Vib.

Vib.

58

Vib.

Vib.