

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas  
para marimba: dos primórdios às primeiras  
composições brasileiras.

ELIANA CECÍLIA MAGGIONI GUGLIEMETTI SULPICIO

São Paulo

2011

ELIANA CECÍLIA MAGGIONI GUGLIEMETTI SULPICIO

O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas  
para marimba: dos primórdios às primeiras  
composições brasileiras.

Tese apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em Musicologia.

Área de concentração: História, estilo e recepção.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Russomano Ricciardi

São Paulo

2011

Sulpício, E. C. M. G. **O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras.** 292p. Tese apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.

Aprovado em:

### Banca Examinadora

Prof.Dr. \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof.Dr. \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof.Dr. \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof.Dr. \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof.Dr. \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## DEDICATÓRIA

*Ao meu esposo Carlos Afonso Sulpício*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Rubens Russomano Ricciardi, pela dedicação, empenho e apoio não só ao projeto de doutorado, mas também à minha carreira musical.

A Ney Rosauero e Graziela Bortz, pela leitura da tese.

A Antenor Ferreira, Ricardo Bologna e Rodolfo Coelho de Souza, pelos esclarecimentos e dúvidas.

A Charles Smith e Tom Gauger, meus orientadores no mestrado junto à *Boston University*.

A Vida Chenoweth, Claudio Stephan, Luiz D'Anunção e Osvaldo Lacerda pelas entrevistas concedidas.

A Fernando Hashimoto, Lia Balzi e Eduardo Ganesella, pela cessão de fotos, teses e demais documentos utilizados nesta tese.

A Debora Welsh Ibanez, Silvia Berg e Yuka de Almeida Prado, pela eterna amizade e apoio nos momentos difíceis.

A Elizabeth Del Grande, pelo apoio e incentivo à minha carreira.

Ao Departamento de Música do Instituto de Artes do Planalto da UNESP, pelo fornecimento de partituras oriundas do arquivo de percussão.

Ao aluno Vitor Francisco dos Santos, pelo apoio à edição da partitura anexa.

A minha família.

Aos meus pais.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1: Fundamental e harmônico predominante na marimba.....	26
Figura 1.2: Fundamental e harmônico predominante no xilofone.....	26
Figura 1.3: Marimba da marca Kori construída nos anos noventa. Exemplar com a extensão de quatro oitavas e um terço, teclas de madeira ‘pau rosa’ e tubos de metal.....	27
Figura 1.4: Exemplo de um xilofone Musser, com três oitavas e meia, teclas de madeira e tubos ressonadores.....	28
Figura 1.5: Exemplo de um vibrafone Musser, com três oitavas, teclas de metal, tubos ressonadores e pedal de abafamento.....	28
Figura 1.6: Exemplo de um <i>glockenspiel</i> , com três oitavas e meia,,,,.....	29
Figura 1.7: Distribuição de xilofones e lamelofones de acordo com os sufixos <i>rimba / limba</i> .....	35
Figura 1.8: Distribuição dos xilofones e lamelofones de acordo com os sufixos <i>mbira / mbila</i> .....	35
Figura 1.9: Exemplo de um instrumento africano com ressonadores feitos de cabaças.....	36
Figura 1.10: Xilofonista de Ghana.....	37
Figura 1.11: Posição das mãos na execução de um xilofone de Ghana.....	38
Figura 1.12: Visão da Kalimba em pintura de Debret (Brasil, ca. 1834).....	40
Figura 1.13: Hans Holbein – <i>Velha Mulher</i> da série <i>Dança da Morte</i> .....	42
Figura 1.14: Xilofone <i>Roth system</i> .....	44
Figura 1.15: Xilofone <i>Rooser system</i> .....	44
Figura 1. 16: Disposição das notas no Xilofone “ <i>Rooser system</i> ”.....	45
Figura 1.17: Xilofone com formato antigo: quatro fileiras de teclas dispostas sobre uma mesa.....	45
Figura 1.18: Iconografia do século XVI mostrando tambor, <i>pipe</i> e dulcimer à direita...46	
Figura 1.19: Trecho solo do xilofone em <i>Dança Macabra</i> (Saint-Saëns).....	47
Figura 2.1a: Marimba Grande – instrumento maior dentre os dois instrumentos que constituem a <i>Marimba Double</i> .....	50
Figura 2.1b: Um típico cravo do século XVIII.....	51
Figura 2.1c: Outro cravo do século XVIII.....	51
Figura 2.2: Posicionamento e número de executantes para a marimba <i>Cuache</i> e Marimba Grande.....	53

Figura 2.3: M. J. Hernandez de León, 1957: “Tikal-Achí”.....	55
Figura 2.4: Marimba de arco.....	56
Figura 2.5: Visão detalhada da marimba de arco.....	56
Figura 2.6: Marimba com <i>tecomates</i> .....	57
Figura 2.7: Teclas da marimba com <i>tecomates</i> .....	57
Figura 2.8: Visão dos ressonadores feitos de cabaças.....	57
Figura 2.9: Extensão da marimba de arco.....	58
Figura 2.10: Extensão da <i>gourd marimba</i> .....	58
Figura 2.11: Exemplo de trecho de repertório realizado.....	59
Figura 2.12: Marimba <i>Cuache</i> e marimba Grande, acompanhadas de contrabaixo e bateria.....	60
Figura 2. 13 : Extensão - Marimba Grande.....	61
Figura 2. 14: Extensão - Marimba <i>Cuache</i> .....	61
Figura 2.15: Marimba mexicana ( <i>buzzing marimba</i> ) fabricada pela família Mancilla....	67
Figura 2.16 Virtuoso marimbista Zeferino Nandayapa (1989).....	68
Figura 2.17 <i>Marimba Nandayapa</i> , 1992. Da esquerda para a direita: Javier Nandayapa Velasco, Norberto Nadayapa Velasco, Zeferino Nandayapa Ralda, Mario Nandayapa Velasco, Oscar Nandayapa Velasco.....	68
Figura 2.18 Legendário marimbista Manuel Vleeschower Borraz (1986) de Chiapas..	69
Figura 2.19 Busto de Corazón Jesus de Borraz Moreno, músico de Chiapas a quem é creditado ter adicionado o segundo teclado a marimba diatônica, no século XIX. O busto se encontra em San Bartolomé de los Llanos com a informação: “Inventor do teclado duplo da marimba”.....	69
Figura 3.1: <i>Hurtado Brother Royal Marimba Band</i> , 1930.....	71
Figura 3.2: Celso Hurtado, 1940/50.....	72
Figura 3.3: Musser regendo um ensaio da <i>Marimba Orchestra</i> .....	79
Fugura 3.3a: Clair Omar Musser.....	80
Figura 3.4: Marimbistas que Musser ensinava na <i>Northwestern University</i> .....	81
Figura 3.5: <i>Marimba ensemble</i> coordenado por uma estudante de Musser.....	81
Figura 3.6: Chicago,1933. Marimba desenhada por Musser para a <i>Chicago World's Fair</i> .....	82
Figura 3.7: <i>The King George Marimba</i> , desenhada por Musser e fabricada pela Deagan Co, em 1934.....	82

Figura 3.8: <i>Deagan Diana marimba</i> , 1938.....	83
Figura 3.8a: <i>Queen Anne Marimba</i> .....	84
Figura 3.9: Musser – Etude Op. 6, No. 9, compassos 8 a 9.....	85
Figura 3.10: Capa do disco de Vida Chenoweth evidenciando a execução histórica do concerto de Kurka, no Carnegie Hall, em 1959.....	87
Figura 3.11: Vida Chenoweth com a Sinfônica Nacional da Guatemala com regência de José Maria Franco Gil, com a execução do <i>Concertino para Marimba e Orquestra</i> de Jorge Sarmientos, em 1960.....	87
Figura 3.12: Compositor Paul Creston (à esquerda) assistindo ao seu <i>Concertino para Marimba e Orquestra</i> no <i>Gracie Mansion</i> , Nova York, com Vida Chenoweth como solista em 1956.....	88
Figura 3.13: Vida Chenoweth, nos anos de 1950.....	89
Figura 3.14: Ruth Stuber, nos anos de 1940.....	91
Figura 3.15: Compassos 3 e 4 do concertino de Creston (marimba).....	93
Figura 3.16: Compassos 61 e 62 do concertino de Creston (marimba).....	93
Figura 3.17: Compassos 66 e 67 do concertino de Creston (marimba).....	93
Figura 3.18: Compassos 55 ao 61 do concertino de Creston (marimba e piano).....	94
Figura 3.19: Compassos 85, 86 e 87 do concertino de Creston (marimba e piano).....	94
Figura 3.20: Compassos 86 a 90 do concertino de Creston.....	94
Figura 3.21: Jack Connor.....	95
Figura 3.22: Compassos iniciais do primeiro movimento (Milhaud).....	99
Figura 3.23: Compassos 1 a 15 de <i>Mist</i> (Fissinger).....	100
Figura 3.24: Compassos 47 a 55 de <i>Rendesvous in Black</i> (Fissinger).....	101
Figura 3.25: Compassos 7 a 19 de <i>Esch S/ Sure</i> (Fissinger).....	101
Figura 3. 26: Compassos 1 ao 20 de <i>Bastonge Convoy</i> (Fissinger).....	102
Figura 3.27: Compassos iniciais do primeiro movimento (Robert Kurka).....	105
Figura 3.28: Cartaz de 1950 divulgando o concerto dos Lacours.....	106
Figura 3.29: Dr. Lawrence Lacour com marimba baixo Musser e mais duas outras marimbas Musser modelo <i>Imperial Marimba</i> .....	107
Figura 3.30: Xilofone usado nas Dinastias Ming e Ching da China.....	108
Figura 3.31: Xilofone Mugin.....	109
Figura 3.32: Figura de Yoichi Hiraoka.....	110
Figura 3.33: Keiko Abe com onze anos tocando um xilofone na banda de crianças Midori Gakudan.....	113



Figura 4.1: Da esquerda para a direita, baquetas 1, 2, 3 e 4. As baquetas 1 e 2 ficam na mão esquerda e as baquetas 3 e 4 na mão direita.....	117
Figura 4.2: Indicação da numeração dos dedos.....	118
Figura 4.3: Baquetas 1, 2, 3 e 4 sobre a marimba na posição de <i>Tradicional grip</i> .....	122
Figura 4.4: <i>Tradicional grip</i> .....	123
Figura 4.5: <i>Tradicional grip</i> .....	123
Figura 4.6: <i>Tradicional grip</i> .....	123
Figura 4.7: <i>Tradicional grip</i> .....	123
Figura 4.8: <i>Tradicional grip</i> .....	123
Figura 4.9: <i>Tradicional grip</i> .....	124
Figura 4.10: <i>Tradicional grip</i> .....	124
Figura 4.11: <i>Tradicional grip</i> .....	124
Figura 4.12: <i>Tradicional grip</i> .....	124
Figura 4.13: <i>cross stick grip</i> nº 2 ( <i>Tradicional grip</i> ).....	126
Figura 4.14: <i>Cross stick grip</i> no. 2, ( <i>Tradicional grip</i> ).....	127
Figura 4.15: <i>Cross stick grip</i> nº 2 ( <i>Tradicional grip</i> ).....	127
Figura 4.16: <i>Cross stick grip</i> nº 2 ( <i>Tradicional grip</i> ).....	128
Figura 4.17: Baqueta de fora no <i>Tradicional grip</i> .....	129
Figura 4.18: <i>Tradicional grip</i> .....	129
Figura 4.19: <i>Tradicional grip</i> .....	130
Figura 4.20: <i>Tradicional grip</i> .....	130
Figura 4.21: <i>Burton grip</i> .....	132
Figura 4.22: <i>Burton grip</i> .....	132
Figura 4.23: <i>Burton grip</i> .....	132
Figura 4.24: <i>Burton grip</i> .....	132
Figura 4.25: <i>Burton grip</i> .....	133
Figura 4.26: <i>Burton grip</i> .....	133
Figura 4.27: Baquetas 1 e 4.....	134
Figura 4.28: Baquetas 1, 2, 3 e 4.....	135
Figura 4.29: Visão de <i>cross grip</i> ( <i>Burton grip</i> ) por Tachoir.....	135
Figura 4.30: Visão de <i>cross grip</i> ( <i>Burton grip</i> ) por Tachoir.....	136

Figura 4.31: <i>Cross stick grip</i> , Tachoir.....	137
Figura 4.32: Visão de <i>cross stick grip</i> no. 1 em posição fechada.....	138
Figura 4.33: Visão de <i>cross stick grip</i> no. 1 em posição aberta.....	139
Figura 4.34: Visão de <i>cross stick grip</i> no. 1 com o dedo indicador estendido para se tocar intervalos de segundas maiores e menores.....	140
Figura 4.35: Visão de <i>cross stick grip</i> n. 1 com o ângulo das baquetas para se tocar segundas maiores e menores.....	140
Figura 4.36: Burton/Friedman/Samuels <i>grip</i> na visão de Kostowa e Giesecke.....	141
Figura 4.37: Baquetas utilizadas em passagens rápidas.....	141
Figura 4.38: <i>Grip</i> em posição fechada.....	142
Figura 4.39: <i>Delecluse grip</i> ( <i>tradicional grip</i> ) em um ângulo de 90 graus.....	142
Figura 4.40: Mão direita de Rosauero com baqueta externa.....	144
Figura 4.41: Mão direita de Rosauero com baqueta interna.....	145
Figura 4.42: Mão direita de Rosauero evidenciando a posição do quarto dedo.....	145
Figura 4.43: Mão direita de Rosauero com baqueta em posição para intervalos de quartas e quintas.....	146
Figura 4.44: Mão direita de Rosauero com intervalo pequeno.....	146
Figura 4.45: Mão direita de Rosauero.....	146
Figura 4.46: Mão direita de Rosauero.....	147
Figura 4.47: Mão direita de Rosauero.....	147
Figura 4.48: Mão direita de Rosauero com intervalo mais amplo.....	148
Figura 4.49: <i>Gordon-Stout grip</i> .....	148
Figura 4.50: Gordon Stout (anos 1980).....	149
Figura 4.51: Visão do <i>grip</i> por Ed Saindon para intervalos pequenos e médios.....	150
Figura 4.52: Visão do <i>grip</i> para intervalos pequenos e médios.....	151
Figura 4.53: Visão do <i>grip</i> em intervalos médios e largos.....	151
Figura 4.54: Visão do <i>grip</i> para intervalos médios e largos.....	152
Figura 4.55: Visão do <i>grip</i> com a baqueta longe da palma de mão e pronta para ser puxada ( <i>snapped back</i> ) de volta pelos dedos.....	152
Figura 4.56: Visão do <i>grip</i> com a baqueta de fora longe da palma da mão e pronta para ser puxada de volta pelo quarto dedo.....	152
Figura 4.57: Mão direita de Chenoweth com a baqueta externa ( <i>Musser grip</i> ).....	155
Figura 4. 58: Mão direita de Chenoweth, abertura para intervalo amplo ( <i>Musser grip</i> )....	156

Figura 4. 59: Mão direita de Chenoweth, abertura para intervalo menor ( <i>Musser grip</i> ).....	157
Figura 4.60: Mão direita de Chenoweth, visão do <i>Musser grip</i> .....	158
Figura 4.61: Mão direita de Lionel Hanpton mostrando o <i>Musser grip</i> sobre o vibrafone com abertura ampla.....	159
Figura 4.62: Mão direita de Lionel Hanpton mostrando o <i>Musser grip</i> com uma abertura menor.....	160
Figura 4.63: Mão esquerda de Lionel Hanpton, abertura ampla.....	160
Figura 4.64: Mão esquerda, abertura pequena.....	161
Figura 4.65: <i>Musser grip</i> - posição fechada para intervalos pequenos.....	162
Figura 4.66: <i>Musser grip</i> – posição aberta para intervalos maiores.....	163
Figura 4.67: Visão de <i>Musser grip</i> .....	163
Figura 4. 68: <i>Stevens grip</i> .....	165
Figura 4.69: <i>Stevens grip</i> .....	165
Figura 4.70: <i>Stevens grip</i> .....	165
Figura 4.71: <i>Stevens grip</i> .....	165
Figura 4.72: <i>Stevens grip</i> .....	165
Figura 4.73: <i>Stevens grip</i> .....	166
Figura 4.74: <i>Stevens grip</i> .....	166
Figura 4.75: <i>Stevens grip</i> .....	166
Figura 4.76: <i>Stevens grip</i> .....	166
Figura 4.77: <i>Mainieri grip</i> .....	167
Figura 5.1: <i>Estória II</i> , trecho evidenciando a marimba.....	174
Figura 5.2: <i>Ponto de Iemanjá</i> . Parte da marimba, c. 27 ao 46.....	174
Figura 5.3: <i>Ponto de Iemanjá</i> . Parte da marimba, c. 47 ao 64.....	175
Figura 5.4: Montagem dos instrumentos em <i>Two Rows</i> , sugerida por Hashimoto.....	177
Figura 5.5: Partitura evidenciando a marimba.....	178
Figura 5.7: <i>Invenção N. 1</i> . Parte da marimba; c. 1 ao 19.....	179
Figura 5.6: parte da marimba em <i>Ponto</i> , (2º mov.); c. 5 ao 14.....	180
Figura 5.7: Parte da marimba em <i>Ponto</i> , (2º mov.), c. 18 ao 23.....	181
Figura 5.8: Trecho da marimba em <i>Divertimento a Seis</i> .....	181
Figura 5.9: Parte da marimba, c. 1 ao 16.....	182
Figura 5.10: <i>Cantiga de Violeiro</i> ; c. 1 ao 18.....	183

Figura 5.11: <i>Desafio</i> ; parte da marimba, c. 1 ao 8.....	183
Figura 5.12: <i>Xaxado</i> ; parte da marimba, c. 1 ao 4.....	184
Figura 5.13: <i>Xaxado</i> , c. 21 ao 29.....	184
Figura 5.14: <i>Dança dos Caiapós</i> , da <i>Série Sudestina</i> de E. Escalante; c. 1 ao 7.....	186
Figura 5.15: <i>Sarabacuê</i> , da <i>Série Sudestina</i> de E. Escalante; c. 7 ao 8.....	186
Figura 5.16: <i>Calango</i> , da <i>Série Sudestina</i> de E. Escalante; c. 53 ao 62.....	187
Figura 5.17: <i>Potyrom II</i> , c. 41 ao 44.....	189
Figura 5.18: <i>Potyrom III</i> ; c. 76 ao 78.....	189
Figura 5.19: trecho de <i>Exit</i> .....	190
Figura 5.20: <i>Rito: Movimento</i> de Kilza Setti, marimba, c. 43 ao 54.....	191
Figura 5.21: <i>Rito: Convergência</i> ; parte da marimba, c. 196 ao 207.....	192
Figura 5.22: <i>Rito: Convergência</i> ; parte da marimba, c. 220 ao 235.....	192
Figura 5.23: <i>Jogo: Simetria</i> ; parte da marimba, c. 1 ao 7.....	192
Figura 5.24: <i>Jogo: Movimento</i> ; parte da marimba, c. 139 ao 142.....	193
Figura 5.25: Trecho de <i>Cárceres</i> .....	194
Figura 5.26: Variações sobre <i>O Cravo brigou com a Rosa</i> ; c. 1 a10.....	195
Figura 5. 27: Grupo de Percussão do Conservatório do “Broklyn Paulista”, 1978.....	198
Figura 5.28: Grupo Percussão Agora.....	199
Figura 5. 29: Percussionista De Lucca.....	201
Figura 5.30: Xilofone pertencente a Ernesto De Lucca que hoje se encontra na Escola Municipal de Música de São Paulo.....	202
Figura 5.31: Marimba Deagan (No. 36, quatro oitavas [dó a dó], afinação 440) que pertenceu a Claudio Stephan e atualmente se encontra com o seu ex-aluno João Paulo de Souza em sua residência.....	203
Figura 6.1: Tipos de toques que formam os rudimentos da técnicas de quatro baquetas segundo Stevens.....	217
Figura 6.2: Visão das mãos da autora com Rosauero <i>grip</i> .....	218
Figura 6.3: Visão da posição das mãos da autora com Rosauero <i>grip</i> .....	219
Figura 6.4: Intervalo em torno de uma quarta.....	219
Figura 6.5: Intervalo amplo.....	219
Figura 6.6: Intervalo amplo.....	220
Figura 6.7: Intervalo pequeno.....	220
Figura 6.8: Intervalo em torno de uma quinta.....	220

Figura 6.9: Compassos 1 a 7 (Divertimento).....	221
Figura 6.10: Posição inicial das baquetas para a passagem que vai do c. 1 ao c. 7..	222
Figura 6.11: Compassos 7, 8 e 9.....	222
Figura 6.12: Posição das mãos (forma) indicada para iniciar o trecho acima.....	223
Figura 6.13: Compassos 9, 10 e 11 com primeira opção de baquetamento.....	224
Figura 6.14: Posição para os c. 9 e 10 para a sequência de notas Dó, Si bemol, Sol, Fá e Dó.....	224
Figura 6.15: Posição sobre as notas Sol, Si bemol e Mi bemol, c. 10 e 11.....	225
Figura 6.16: Segunda opção de baqueteamento para o mesmo trecho.....	225
Figura 6.17: Posição inicial para a segunda opção de baqueteamento dos compassos 9, 10 e 11.....	226
Figura 6.18: Compassos 13, 14 e 15.....	226
Figura 6.19: Compassos 21, 22 e 23.....	227
Figura 6.20: Posição inicial sobre os compassos 13 e 14.....	227
Figura 6.21: Compassos 23 a 34.....	228
Figura 6.22: Compassos 48 a 51.....	229
Figura 6.23: Posição inicial sobre as notas do compasso 48.....	229
Figura 6.24: Compassos 46 e 47 de <i>Yellow After the Rain</i> , de M. Peters.....	230
Figura 6.25: Compassos 52 ao 55.....	230
Figura 6.26: Compassos 58 e 59.....	230
Figura 6.27: Compassos 282 ao 304.....	231
Figura 6.28: Compassos 251 ao 256.....	231
Figura 6.29: Compassos 365 ao 384.....	232
Figura 6.30: Compassos 102 ao 124.....	233
Figura 6.31: Compassos 126 a 128.....	233
Figura 6.32: Posição inicial das baquetas correspondente ao compasso 126.....	234
Figura 6.33: Compassos 138 a 142.....	234
Figura 6.34: Posição das baquetas em intervalos de oitavas correspondente ao compasso 138.....	235
Figura 6.35 e 6.36: Parte da cadência de Anunciação.....	236
Figura 6.37: Baqueta 2 sobre a nota mi, baqueta 3 sobre a nota Fá e baqueta 4 sobre a nota Sol suspenso para execução trecho da fig. 3.36.....	237
Figura 6.38: Posição das baquetas sobre as quatro últimas notas.....	238

## RESUMO

Sulpício, E. C. M. G. **O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras.** 292p. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Com o intuito de responder a diversas indagações, esta tese objetiva traçar em um plano cronológico os caminhos percorridos pela marimba desde os primórdios na história até as primeiras composições brasileiras na década de setenta. Apresentamos para isso um panorama deste processo, procurando elucidar aspectos do desenvolvimento da técnica de quatro baquetas em obras solistas ou em grupo de câmara, bem como os desdobramentos da escrita para o instrumento. Ao *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, por se tratar do primeiro concerto brasileiro para marimba, são aplicados procedimentos quanto ao uso desta técnica.

**Palavras-chave:** marimba, técnica de quatro baquetas, música brasileira, Radamés Gnattali.

## **ABSTRACT**

Sulpício, E. C. M. G. **The Development of the Four Mallet Technique for Marimba: from the beginning throughout the first Brazilian compositions.**

Thesis (Doctoral) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

This thesis aims to answer chronologically many questions regarding the marimba history, since its origins through the first Brazilian compositions during the 70's. This process is presented to clarify aspects of the development of four mallets marimba technique in pieces for chamber music or soloist as well as to analyze its writing. Considerations regarding this technique are applied to the *Divertimento for Marimba and String Orchestra*, the first Brazilian concert for marimba.

**Key words:** marimba, four mallet marimba technique, brasilian music, Radamés Gnattali.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	19
-------------------------	----

## **CAPÍTULO 1: Teclados de percussão**

1.1 Introdução.....	25
1.2 Teorias sobre as origens dos barrafones.....	31

## **CAPÍTULO 2: A marimba na América Central e México**

2.1 Introdução.....	49
2.2 A Marimba na Guatemala.....	49
2.3 A Marimba no México.....	63

## **CAPÍTULO 3: Primeiras composições e intérpretes**

3.1 Introdução.....	70
3.2 Influências da Guatemala.....	70
3.3 As influências do xilofone e os primeiros instrumentos manufaturados.....	73
3.4 Primeiras obras musicais e intérpretes.....	77
3.4.1 Clair Omar Musser.....	78
3.4.2 Vida Chenoweth.....	86
3.4.3 <i>Concertino para Marimba e Orquestra op. 21</i> de Paul Creston.....	89
3.4.4 <i>Concerto para Marimba e Vibrafone op. 278</i> de Darius Milhaud.....	95
3.4.5 <i>Suíte para marimba</i> de Alfred Fissinger.....	99
3.4.6 <i>Concerto para Marimba e Orquestra op. 34</i> de Robert Kurka.....	102



3.5	A marimba no Japão.....	106
3.5.1	Keiko Abe.....	111
3.5.2	Akira Miyoshi.....	113
3.6	Ordem cronológica das primeiras obras mais representativas escritas para marimba - das primeiras obras ao primeiro concerto brasileiro.....	115

## **CAPÍTULO 4: As diferentes maneiras empregadas para o posicionamento das quatro baquetas nas mãos**

4.1	Introdução.....	116
4.2	<i>CROSSED GRIPS</i> (Grips com cabos cruzados)	
4.2.1.	<i>Tradicional grip</i> .....	121
4.2.2	<i>Burton grip</i> .....	130
4.2.3	<i>Grip</i> utilizado por Ney Rosauro.....	143
4.2.4	<i>Gordon-Stout grip</i> .....	148
4.2.5	<i>Fulcrum grip</i> .....	149
4.3	<i>NON-CROSSED GRIPS</i> (Cabos não cruzados)	
4.3.1	<i>Musser grip</i> .....	153
4.3.2	<i>Stevens grip</i> .....	164
4.3.3	<i>Manieri grip</i> .....	166
4.4	Considerações.....	167

## **CAPÍTULO 5: As primeiras manifestações da marimba no Brasil enquanto instrumento de salas de concerto**

5.1	Introdução.....	171
5.2	Breve comentário sobre as obras.....	173
5.3	Primeiros Grupos de Percussão e primeiros intérpretes da Marimba no Brasil entre 1967 e 1979.....	196

**Capítulo 6: *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali e considerações sobre a aplicação da técnica de quatro baquetas aqui proposta**

6.1 Introdução.....205

6.2 Radamés Gnattali.....206

6.3 *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas – estrutura e edição*.....209

6.3.1 Desafios técnicos e considerações sobre a escolha de baqueteamento.....215

**CONCLUSÕES.....239**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....244**

**ANEXOS.....250**

## Introdução

Num projeto de pesquisa, a escolha do tema sobre o qual se versará, talvez seja uma das etapas mais problemáticas, mas acreditamos que uma das formas de nortear esta escolha deva surgir a partir das próprias inquietações. Ao buscar o objeto que viria ser o foco de nossa pesquisa, pretendíamos viabilizar uma relação com os estudos da percussão no Brasil, pois vivenciamos a carência de pesquisas neste sentido. Quem sabe uma nova contribuição possa ser bem vinda entre os pares desta área. Em meio à vasta quantidade de instrumentos que constituem o grupo da percussão, todos passíveis de desdobramentos para novos estudos, selecionamos justamente a marimba como instrumento a ser investigado, não apenas pelo nosso próprio envolvimento com o instrumento enquanto intérprete e professora, mas também por se constituir num entre os assuntos pouco pesquisados no Brasil. Dentre os dois tipos de técnicas utilizadas para a execução deste instrumento - com duas ou quatro baquetas - escolhemos esta última para trabalharmos nesta tese. Por fim, privilegiamos o repertório composto para marimba solista e demais formações em grupos de câmara, excluindo os exemplares sinfônicos do repertório para marimba, uma vez que este instrumento apresenta amplo repertório fora do contexto sinfônico.

Na Guatemala e em algumas regiões do México, EUA e Japão, a marimba tornou-se um instrumento que adquiriu boa independência percorrendo um caminho próprio. Os diversos tamanhos e tessituras, viabilizaram arranjos bem como composições específicas para as mais diversas formações de marimbas. Em sua tese de doutorado, Kastner (1988, p.1) relata o surgimento da marimba nos EUA no início do século XX e como a técnica do instrumento se desenvolveu. Este processo, segundo esta autora, constitui-se num estudo “fascinante e pouco usual, pois poucos instrumentos acústicos da música ocidental tiveram sua técnica, pedagogia e literatura desenvolvidos em tão curto período de cinquenta anos”.

Não obstante, no Brasil, em relação à marimba, um importante pesquisador, atuando ainda na interpretação/*performance*, é Ney Rosauro, pois

além de intérprete destacado, também compõe para o instrumento de forma pioneira, contemplando uma vasta produção na qual se destaca um de seus concertos, o *Concerto para Marimba e Orquestra de Cordas*, de 1986, que já foi executado por mais de 1200 orquestras nos cinco continentes. Portanto, torna-se evidente o seu envolvimento com o instrumento, passando a ser um autor imprescindível para a marimba no Brasil. Após verificarmos o período em que começa a produção de obras musicais para marimba de Ney Rosauero, bem como sua atuação como intérprete e pedagogo (com métodos publicados), nós observamos que a mesma remonta à década de 80, o que o situa fora do período investigado aqui, pois constatamos que o período imediatamente anterior, no final da década de 60 e ao longo da década de 70 do século passado, contempla já as primeiras composições envolvendo a marimba no Brasil, e isto se levarmos em conta não só o repertório para marimba solista (como é o caso do *Concerto* de Gnatalli, de 1973), mas também para grupos instrumentais com marimba ou no contexto da *múltipla percussão* (e, neste caso, a obra mais antiga é *Estória II* de Jocy de Oliveira, de 1967).

Esta hipótese de trabalho, bem como outras desta tese, surgiu a partir de indagações pertinentes ao tema. Estas indagações, cujo rol se encontra descrito abaixo, nortearam nosso processo de investigação. Estas perguntas também nos levaram a realizar, sob o ponto de vista organizacional, uma tese com estrutura cronológica que apresentasse o processo de desdobramento da técnica de quatro baquetas para marimba, desde os seus primórdios até as primeiras obras compostas no Brasil.

Eis as questões que levantamos: quando foram escritas no Brasil as primeiras obras para marimba? Quais as formações instrumentais utilizadas? Essas peças eram escritas em sua maioria para quatro ou duas baquetas? Quais foram os primeiros intérpretes nessa fase inicial? Sabendo-se da existência, neste período, do *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas* de Gnatalli, quais as dificuldades técnicas encontradas neste primeiro concerto brasileiro composto para marimba? Quando chegaram as primeiras marimbas manufaturadas no Brasil? Perguntas desta natureza fizeram surgir ainda outras, tais como, como se deu o desenvolvimento das diferentes

possibilidades técnicas encontradas ainda hoje para se posicionar quatro baquetas nas mãos, tendo-se em vista a interpretação/*performance* da marimba? E, neste sentido, houve contribuições brasileiras?

Partindo destas constatações, estabelecemos uma cronologia que situasse a produção inicial brasileira para marimba.

Nesta investigação percorremos uma bibliografia de livros, teses e artigos (em inglês e português), complementada através de entrevistas (por *e-mail*, telefone ou pessoalmente).

Nossa metodologia contempla o constante exercício de cruzamento e *fusão de horizontes*<sup>1</sup> entre estas três principais áreas da música:

- Invenção musical - composição musical (**ofício de compositor**) – ποιήσις (*poíesis*)<sup>2</sup>.

- Interpretação/*performance* - execução musical (**ofício de instrumentista, cantor, regente**) – hermenêutica/πραξις (*práxis*)<sup>3</sup>.

- Musicologia - pesquisa em música (**ofício de musicólogo**) – teoria musical, estética musical interfaces com demais estudos em humanidades – história, filosofia, sociologia, política, processos editoriais etc. - θεωριᾶ (*theoria*)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> O conceito de *Horizontverschmelzung* – que significa que não vivemos num horizonte fechado, nem tampouco num único horizonte, daí a necessidade de uma compreensão transcendental - remonta a GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer, Vol. I; Tradução de Enio Paulo Giachini, Volume II. Petrópolis: Vozes, 2002 [1ª ed. alemã *Wahrheit und Methode*, 1960]. O conceito consta também nos *Kleine Schriften*, ainda sem tradução para o português.

<sup>2</sup> De um modo geral, podemos conferir equivalências à ποιήσις grega com nossos verbos *produzir, realizar, fazer*. A *poética*, neste sentido histórico-filosófico primordial, compreende ao mesmo tempo a concepção (projeto, programa, manifesto normativo) e a produção (realização) da obra de arte. É claro que o conceito não vale só para a *poesia*, mas sim para todas as artes, incluindo-se a música. Digamos assim: tudo que envolve o trabalho de um compositor é sua *poética musical*.

<sup>3</sup> A *práxis* diz respeito à prática, ação, aplicação, execução, que, no caso do intérprete performático, é sempre procedida do estudo das fontes, a interpretação, a hermenêutica. Daí a dupla condição deste ofício. Devemos lembrar que a *poética* (produtivo, inventivo) é diferente da prática. Segundo Aristóteles, “a composição da obra de arte é produtiva, enquanto sua execução não é” (*Ética a Nicômaco*, VI, IV, 1140 a 4). É por isso que dizemos que um intérprete performático não tem um estilo, mas sim ele interpreta e executa o estilo de cada compositor. Eis a grande diferença entre composição e interpretação/*performance*.

<sup>4</sup> Teoria, observação, análise, especulação.

O compositor deve por bem conhecer os amplos problemas da interpretação/*performance* (justamente nesta dupla condição, englobando tanto a interpretação ou hermenêutica das fontes e escritura musical da obra, que é uma atividade intelectual de estudo da partitura, como a *performance*, a execução com o corpo, o tocar, o cantar, o reger) e da pesquisa em música. O intérprete deve se interar profundamente sobre as questões relativas à composição e à musicologia. E o musicólogo não poderá jamais exercer seu ofício com a devida dignidade se não conhecer em detalhes e profundamente tanto a atividade do músico intérprete-performático como aquela do compositor. Antes destas etapas não poderemos sequer falar sobre uma formação específica de um professor de música. E ainda mais importante, as referências externas à música não podem ser ignoradas, pois não há artista e/ou pesquisador que não saiba pensar ou desprovido de um espírito crítico.

De nossa parte, portanto, está claro que nossa origem musical é a interpretação/*performance*, e, partindo deste nosso ofício, realizamos aqui a tarefa analítico-musicológica com o objetivo de contribuir para com a técnica (que é o mesmo que arte) do uso das quatro baquetas especificamente da marimba, fornecendo dados tanto para outras pesquisas como ainda apoiando o trabalho dos compositores.

A tese está dividida em seis capítulos. No primeiro capítulo, introduzimos o tema de pesquisa envolvendo os teclados de percussão, numa breve perspectiva didática, desde as origens mais remotas até os dias de hoje. Portanto, este capítulo tem a intenção de dar tão-somente uma primeira visão geral referente aos teclados de percussão.

No segundo capítulo, apresentamos de forma sucinta as diferentes marimbas encontradas em toda a Guatemala (talvez o grande país da marimba) e no México. Este capítulo tem como objetivo diferenciar as marimbas guatemaltecas e mexicanas históricas das marimbas modernas. Tratamos também de alguns aspectos relacionados à execução e repertório. Por fim, conectamos o assunto ao capítulo seguinte, uma vez que estes instrumentos históricos influenciaram diretamente a construção dos

instrumentos modernos, bem como talvez também as influências - em especial guatemaltecas – na música de hoje para marimba.

No terceiro capítulo, falamos sobre as poéticas e estilos musicais de obras para marimba por parte de compositores nos Estados Unidos. Paralelamente, tratamos dos primeiros intérpretes que concomitantemente aos compositores, desempenharam papel fundamental neste processo. Os primeiros instrumentos manufaturados também são abordados e parte do capítulo é dedicada a alguns intérpretes e compositores no Japão. Destacamos ainda que a produção japonesa é significativa, pois após suas origens primordiais na Guatemala, passando por sua difusão nos Estados Unidos, o Japão se torna o país em que se consolida todo um processo de expansão do instrumento. Este capítulo tem como referencial a tese de Kathleen Kastner, *The emergence and evolucion of a generalized marimba technique*.

O quarto capítulo se refere às diferentes maneiras de se posicionar quatro baquetas nas mãos, encontradas até os dias de hoje. Neste capítulo falamos com detalhes destes diversos posicionamentos (*grip*), tendo como referência os relatos encontrados em publicações ou obtidos através de entrevista. Dentre as várias possibilidades, destacamos a contribuição de Ney Rosauero.

O quinto capítulo contém um levantamento das primeiras peças para marimba no Brasil (seja repertório camerístico ou solista), aspectos históricos relacionados às primeiras formações de grupos de percussão e intérpretes da época.

O sexto e último capítulo se refere ao *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali, primeiro concerto brasileiro escrito para marimba. Investigamos no concerto o uso das quatro baquetas e demais questões técnicas relacionadas à interpretação/*performance*.

Levantamos algumas hipóteses de trabalho. 1) As primeiras obras compostas para marimba no Brasil foram conseqüência das atividades dos primeiros grupos de percussão no país, incluindo-se iniciativas isoladas de intérpretes que serão citados no decorrer da tese. 2) Este processo de inserção

da marimba no repertório contemporâneo brasileiro, embora diverso, está ainda atrelado ao processo descrito por Kastner nos EUA, que por sua vez se vincula ao desenvolvimento da marimba na Guatemala e no México, bem como às influências oriundas da técnica do xilofone. 3) Quanto ao posicionamento das quatro baquetas, enfatizamos a contribuição conferida por Rosauero através de suas técnicas de interpretação/*performance* (cuja consolidação se deu a partir do anos 80 do século passado). 4) A utilização das quatro baquetas no *Concerto* de Gnattali se dá em especial através da alternância entre as baquetas da mesma mão, chamada “alternância interna” (as baquetas de uma mesma mão tocam alternadamente), resultando num desempenho favovável, em especial, nas passagens com notas sucessivas de caráter melódico. Com este procedimento técnico de *performance* se obtêm ainda um elegante e econômico movimento dito “baqueteamento” (lembrando-se que o *baqueteamento* está para o marimbista assim como o *dedilhado* está para o pianista), minimizando o número de movimentos laterais do antebraço.

Por fim, devemos reiterar nossa hipótese de trabalho enquanto restrição consciente às questões das práticas interpretativas. Ou seja, em nenhum momento deixamos de nos concentrar em aspectos exclusivos da *performance* da marimba. Por sua vez, em relação ao repertório composicional básico utilizado (ou seja, as obras escritas para marimba aqui citadas), o mesmo não será em nenhum momento analisado numa perspectiva crítica, nem desenvolveremos qualquer julgamento qualitativo, uma vez que em matéria de repertório para marimba sequer teríamos muitas outras alternativas. Estamos assim naquela mesma condição de necessidade outrora descrita pelo estadista russo Vladimir Lenin: “temos que assar o pão com a farinha que dispomos”.

E, como bem afirmou Yuka Almeida Prado (2009, p.22), “o objetivo da tese não é responder definitivamente às perguntas, mas organizar as questões de tal forma que ela não se encerre em si mesma. Quanto mais caminhos ela abrir, mais frutífera será no por vir”.



# Capítulo 1: Teclados de percussão

## 1.1 Introdução

Os teclados de percussão fazem parte da família dos instrumentos da percussão, constituída tanto por variadas formas estruturais como também por diferentes características timbrísticas. Utilizando-se a classificação dos instrumentos utilizada por Sachs (2006), podemos inserir os instrumentos de percussão em quatro categorias: idiofones, aerofones, membranofones e cordofones<sup>5</sup>. Os teclados de percussão, portanto, fazem parte da categoria dos idiofones, cujos sons são resultantes da vibração do próprio corpo do instrumento, não necessitando de tensão tais como cordas ou membranas.

Dentre estes tipos específicos de idiofones, temos a marimba, o xilofone, o *glockenspiel* e o vibrafone e, na literatura brasileira, encontramos o termo barrafonos<sup>6</sup> usado por alguns autores para se referirem a estes instrumentos.

A atual marimba e o atual xilofone, manufaturados hoje em dia por diversas fábricas estrangeiras e nacionais, são instrumentos feitos com teclas<sup>7</sup> de madeira, especialmente moldadas e afinadas que produzem sons ao serem percutidas por baquetas próprias para cada um dos instrumentos. Hoje, a marimba moderna<sup>8</sup> e o xilofone moderno são instrumentos com diferenças bastante evidentes. A marimba moderna pode ser considerada irmã do xilofone, tendo teclas com características de lâminas de madeira e ressonadores, mas com uma extensão mais ampla que o xilofone. O xilofone moderno possui teclas com características de barras de madeira e ressonadores, e seu som é mais agudo e mais penetrante que o som da

---

<sup>5</sup> Aerofones são instrumentos cujos sons são produzidos pela vibração de uma coluna de ar; membranofones são instrumentos cuja produção sonora é feita pela vibração de uma “membrana” que pode ser percutida ou friccionada e cordofones são instrumentos cuja produção sonora é obtida pela vibração de uma corda.

<sup>6</sup> Barrafonos: termo empregado por alguns autores, como Luiz D’Anunciação e Ney Rosauo que corresponde aos teclados de percussão.

<sup>7</sup> O termo “teclas”, neste caso, está sendo usado de forma generalizada referindo-se às barras ou lâminas destes instrumentos que correspondem aos barrafonos. É a tradução que empregamos para o termo em inglês “Keys”.

<sup>8</sup> Neste caso, empregamos o termo “moderno” para indicar os instrumentos fabricados nos dias de hoje, bem como aos primeiros instrumentos manufaturados nos Estados Unidos.

marimba. Diferenças sutis, tais como estas, são alguns dos itens responsáveis pela diferença na sonoridade dos instrumentos. Pode-se encontrar também xilofones e marimbas feitas com teclas com uma combinação de materiais sintéticos e madeira tais quais *kelon* e *acoustilon*.

De acordo com Merrill (1996, p.1), existem quatro fatores que tornam o som da marimba atual característico. O primeiro diz respeito à maneira como as teclas são construídas. Geralmente as marimbas são construídas com uma madeira chamada “pau rosa” e diferentemente das teclas do xilofone, são mais longas e mais amplas, possuindo um formato cavado na parte de baixo da tecla, o que lhe dá uma característica de lâmina. O segundo fator está relacionado ao processo de afinação destas teclas, processo este ditado pelos formatos que as teclas devem adquirir. No som emitido pela marimba, o harmônico mais significativo é o que se encontra duas oitavas acima da fundamental, ou seja, o quarto harmônico (Figura 1.1).



Figura 1.1: Fundamental e harmônico predominante na marimba.

No caso do xilofone, o harmônico mais perceptível é o que se localiza uma oitava e uma quinta acima da fundamental, ou seja, o terceiro harmônico (Figura 1.2).



Figura 1.2: Fundamental e harmônico predominante no xilofone.

O terceiro fator envolve os ressonadores, que são longos tubos de metal usados para amplificar e intensificar os sons das teclas e não para prolongá-los, como muitos acreditam. Finalmente, o quarto fator é determinado pela escolha dos tipos de baquetas a serem usadas.

As extensões empregadas nas marimbas podem variar de quatro oitavas até cinco oitavas. A figura abaixo (Figura 1.3) mostra um instrumento moderno com a extensão de quatro oitavas e um terço.



Figura 1.3: Marimba da marca Kori construída nos anos noventa do século passado. Exemplar com a extensão de quatro oitavas e um terço, teclas de madeira “pau rosa” e tubos de metal.

A extensão empregada para o xilofone varia entre três oitavas e meia a quatro oitavas, padronizadas pela indústria entre o “Fá 3” e o “Dó 6” (tendo-se como referência aqui o Dó central enquanto Dó 3, sendo as notas/alturas entendidas sempre enquanto som real).

A figura abaixo (Figura 1.4) mostra um xilofone Musser com três oitavas e meia. O instrumento soa uma oitava acima do escrito.



Figura 1.4: Exemplo de um xilofone Musser, com três oitavas e meia, teclas de madeira e tubos ressonadores, aqui, o som real é uma oitava acima<sup>9</sup>.

Já o vibrafone (Figura 1.5) e o *glockenspiel* (Figura 1.6) são feitos com teclas de metal, sendo que o vibrafone soa como escrito e o *glockenspiel* soa duas oitavas acima do escrito.

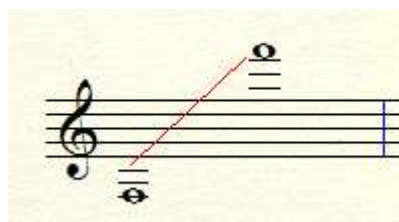


Figura 1.5: Exemplo de um vibrafone Musser, com três oitavas, tubos ressonadores e pedal de abafamento<sup>10</sup>. Aqui o som escrito coincide com o som real, pois não se trata de instrumento transpositor.

<sup>9</sup> [www.steveweissmusic.com/category/xylophone](http://www.steveweissmusic.com/category/xylophone)

<sup>10</sup> [www.mallet-percussion.com](http://www.mallet-percussion.com)



Figura 1.6: Exemplo de um *glockenspiel*, com três oitavas e meia<sup>11</sup>, soando duas oitavas acima do que está escrito.

O vibrafone foi um instrumento criado nos Estados Unidos, em 1921, enquanto que o *glockenspiel* surgiu no final do século XVIII e começo do século XIX. Em Frungillo (2007, p.139) encontramos as seguintes explicações para os termos vibrafone e *glockenspiel* (ou *jogo de sinos*):

Vibrafone: (Idiofone). Nome do instrumento criado em 1921 nos Estados Unidos da América, composto por uma série de “*lâminas*” de metal, colocadas numa estrutura alta que permita ao “*instrumentista*” tocar em pé, dispostas como um teclado de piano. A extensão padronizada pela indústria é de 3 oitavas ‘f3’ e ‘f6’. Possui um mecanismo para abafar a vibração das “*lâminas*” por meio de uma barra coberta por feltro que se encosta à extremidade de todas as teclas ao mesmo tempo, acionada por um pedal. Tem tubos “ressonadores” em cuja extremidade superior passa um eixo de metal com placas circulares na entrada de cada tubo. Esse eixo é girado por um pequeno motor elétrico colocado debaixo do teclado. O giro do eixo faz com que as placas também girem na entrada dos tubos, deixando-os alteradamente fechados e abertos conforme a velocidade dada pelo motor às polias. Quando a tecla é percutida, estando o abafador desconectado do teclado e o mecanismo do eixo funcionando, o efeito conseguido é de uma nota com ‘*vibrato*’, resultado do rápido abrir e fechar dos tubos. D. Milhaud compôs um ‘*Concerto para vibrafone e orquestra*’ e Sergio O. V. Corrêa o utiliza no ‘*Concerto para piano e orquestra*’. É chamado de vibrafone [ingl. e fr], “*vibraharp*”, “*vibraphone*” ou “*vibes*” [ingl.], “*vibrafono*” [ital.],

---

<sup>11</sup> [www.steveweissmusic.com/category/glockenspiel](http://www.steveweissmusic.com/category/glockenspiel)

“*Vibraphons-chängel*” ou “*Vibraphon*” [alem.], “*vibráfono*” [espan.] e “*vibrafon*” [russo] (FRUNGILLO, 2002, p.139).

Glockenspiel (1): Idiof. perc. [alem]. Nome dado ao instrumento feito com barras retangulares de metal, dispostos em forma de teclado de piano sobre uma estrutura e percutido por “*baquetas*” com ‘cabeça’ de metal ou outro material duro (plástico, madeira, etc.). A extensão padronizada pela indústria é de 2,5 oitavas, entre ‘sol 5’ e ‘dó 8’ (sons reais) escrita pelo menos uma oitava abaixo. Com a necessidade de simular o uso de “*sino*” e “*carrilhão*” em obras realizadas em teatros e salas de concerto (quando as notas exigidas significavam instrumentos de grandes dimensões ou o número de “*sinos*” era grande demais) foram utilizadas bacias hemisféricas chamadas “*grand timbres*”, substituídas no final do século XVIII e início do XIX por lâminas de metal (“*lames em acier*”) que tiveram fixado o termo alemão “*Glockenspiel*”. Parece ter sido G. F. Handel o primeiro a utilizá-lo em orquestra, em 1738, no Oratório ‘Saul’ (ver Blades, J. *Percussion instruments and their history*, 1974, p 256, denominado “*carrillon*” ou “*tubalcain*”). Tem o mesmo nome em inglês, francês e alemão, não sendo desprezível a confusão causada pelo antigo nome dado aos “*sinos*” (2); (os termos encontrados antes do século XVII referem-se geralmente a esse instrumento). Pode ser encontrado na forma abreviada como “*glock*” e é chamado “*jeu de timbres*”, “*carrillon*”, “*carrillon*”, “*carrillon à main*” ou “*jeu de clochettes*” [fr.], “*Stabglockenspiel*” ou “*Orchesterglockenspiel*” [alem.], “*orchestra bells*” ou “*bells*” [ingl.], “*campanelli*”, “*campanelli a battenti*”, “*sistro*” (ver esse instrumento) e “*strumento d’acciaio*” [ital.], “*juego de timbres*” [espan.], “*glockespele*” [holandês], “*kolokòtchiki*” [russo], “*harangjáték*” [húngaro]. Ver também “*glockenspiel de teclado*” e “*lira*”

Glockenspiel (2): Idiof. perc. [ingl.] – nome dado aos “*sinos*” nos séculos XV e XVI em alguns países da Europa.

Glockenspiel à clavier ou de teclado: idiof. perc., s.m. – Série de hemisfério de metal afinados cromaticamente, com furo no centro, no qual é atravessado um eixo que se apóia numa caixa de madeira. Os hemisférios se encaixam, mas sem se tocar. A estrutura de madeira possui um pequeno teclado que movimenta um mecanismo com pequenos martelos de metal que percutem as bordas dos hemisférios. Foi usado por W. A. Mozart na ópera ‘Flauta Mágica’ e por M. Ravel em ‘Mamãe gansa’. É chamado de “*keyboardglockenspiel*” [ingl.], “*Klaviaglockenspiel*” [alem.], “*campanelli a tastiera*” [ital.], “*jeu de timbres à clavier*” ou “*glockenspiel à clavier*” [fr.], e “*harmônica de teclado*” [espan.] (*Ibidem*, p.139).

Atualmente, embora não tão comum, são também fabricados *glockenspiele* com pedais tal como no vibrafone.

Para a execução destes teclados de percussão, emprega-se em termos gerais a técnica de duas baquetas para o xilofone e *glockenspiel* e a técnica de quatro baquetas para a marimba e para o vibrafone<sup>12</sup>.

## 1.2 Teorias sobre as origens dos barrafones

Nos dias atuais, falar sobre as marimbas e xilofones que vêm sendo manufaturados desde o final do século XIX, processo este iniciado nos EUA, torna-se uma tarefa menos complexa, pois ambos os instrumentos se tornaram bastante distintos um do outro. No entanto, observamos que nas pesquisas sobre as origens mais longínquas destes instrumentos, o trabalho dos musicólogos em desvendar o passado se torna mais complexo. Há opiniões controversas e diferentes argumentações sobre o processo relativo às suas procedências. Os dois termos “xilofone” e “marimba” se confundem, não ficando muito claro quando se trata de um ou outro instrumento. A esse respeito Chenoweth afirma: “nós, nos Estados Unidos, devemos admitir a definição cultural de marimba e xilofone. Por anos estes dois termos têm sido misturados e confusos em seus usos” (CHENOWETH, 1963, p.4).

Segundo Vela (1992, p.5), a falta de investigações mais criteriosas gera dúvidas a respeito das origens destes instrumentos e também confusões a respeito de nomes e descrições de todos os instrumentos de percussão que são parecidos com a marimba.

Instrumentos de percussão feitos com teclas de diferentes materiais têm sido encontrados em quase todas as culturas através dos vários continentes (KITE, 2007, p.126). Evidências pré-históricas mostram a existência de

---

<sup>12</sup> Ambas as técnicas podem ser empregadas em todos os teclados de percussão, sendo o mais usual o citado acima. No capítulo quatro falaremos com maiores detalhes sobre a técnica empregada para a execução com quatro baquetas.

instrumentos rudimentares na forma de teclas feitas de diversos materiais, o que poderiam ser os possíveis precursores dos atuais teclados de percussão.

As procedências dos nomes destes instrumentos revelam as regiões geográficas onde eles floresceram. A palavra xilofone vem do grego: ξύλον (*xylon*) – e significa madeira, enquanto que φωνή (*phoné*) que significa voz<sup>13</sup>. Este termo chegou até nós por meio de seu uso através da Europa, referindo-se a um tipo específico de xilofone, sendo que nenhum deles possuía ressonadores (CHENOWETH, 1974, p.5). Já a palavra marimba tem sua origem na língua Bantu, língua de origem africana, que é usada para descrever um xilofone com ressonadores individuais para cada tecla de madeira (KITE, 2007, p.126). A palavra marimba é uma variação da palavra *malimba* que também é de origem Bantu, e se refere a um idiofone com ressonadores de cabaças tocados pelos Shangana-Ndau, povo que vive na costa de Moçambique, perto do rio Sabi (CHENOWETH, *op. cit.*, p.54).

Instrumentos desta natureza, ou seja, feitos com teclas de madeira, pedra ou metal, são encontrados na música de diferentes culturas, mostrando evidências de suas origens pré-históricas também em povos do sul da Europa e do sul da Ásia.

De acordo com Kite (*op. cit.*, p.127), em 1954, em escavações arqueológicas no Vietnã, foi encontrado um instrumento feito de pedras afinadas. Estima-se ter mais de 5000 anos, e esta “marimba de pedras” pode vir a ser o mais antigo instrumento musical já encontrado. Este instrumento possui sete pedras cortadas que vibram ao serem percutidas e são afinadas em um tipo de escala musical javanesa.

Na Grécia arqueólogos também encontraram uma espécie rara de instrumento como a marimba, feito com teclas em formato de placas. Este instrumento, que foi datado como sendo de 2300 a.C, e consiste de pedras sólidas, ornamentadas com jóias e ressonadores (JACKSON, *apud* KITE, 2007, p.127).

---

<sup>13</sup> Num sentido mais amplo, ao longo da história e nos mais diversos idiomas, *canto* ou *cantoria* poderia representar não só o som musical, mas qualquer emissão sonora. Portanto, ao longo da história, “canto”, “voz”, “corda”, “notas”, “tons” são palavras que expressam sempre e indistintamente um mesmo sentido geral do “som”.



Nos livros bíblicos *Gênesis* e *Jó* encontramos referências ao *uag* ou *organ*. Embora receba também o nome de *organ*<sup>14</sup>, não tem correspondência ao órgão de tubos de hoje, mas sim ao *ranat*, pertencente à família da marimba, datando de 3500 a.C. (PETERS, 1975, p.125).

Encontram-se também indícios do *ranat* entre os egípcios, através de esculturas em pedras de sarcófagos encontrados nas pirâmides de Gizeh, que foram construídas cerca de 3700 a.C. (PETERS, 1975, p.126).

Reichenau Kotharos foi um dos primeiros nomes conhecidos de executantes de uma espécie de marimba datada cerca de 1000 anos a.C. e encontrada na Macedônia (*ibidem*, p.129).

Em 900 d.C., um tipo de metalofone, uma adaptação de bronze do xilofone apareceu em Java. Também ali, no século XIV, no templo de Panataram, curiosamente encontraram-se indícios do desenvolvimento do que pode se chamar de uma espécie de técnica com quatro baquetas. O que não fica claro é se as baquetas usadas eram separadas ou atreladas uma a outra na forma de um garfo (Y). Mas independente da maneira com que as baquetas eram desenhadas, duas notas eram atingidas por uma baqueta, dobrando-se a melodia com intervalos paralelos (*ibidem*).

Musicólogos tais quais Hornbostel, Jaap Kunst e Siegfried Nadel acreditam que um instrumento musical do sudeste da Ásia, particularmente chamado de *gender* em Java, exerceu forte influência no desenvolvimento da marimba africana (JACOB, 1973, p.34).

Na África, existem muitas variantes para o termo marimba, encontrando-se um nome diferente dependendo da tribo de onde é proveniente. Dentre eles, só para citar alguns, têm-se: *malimba*, *madimba*, *manza*, *ambira*, *timbila* e *mbila*. De acordo com Jacob (*ibidem*, p.34), existem algumas diferenças entre estes instrumentos de uma tribo para outra. Por exemplo, na região sudeste da República do Congo, onde recebe o nome de *madimba*, o instrumento possui ressonadores com uma espécie de encaixes (parafusos de madeira)

---

<sup>14</sup> *Orgão* vem do grego *ὄργανον*, ou seja, “ferramenta” ou “instrumento” - daí também o conceito musical de “organologia”, geral para todos os instrumentos e não apenas para o órgão.

vibratórios. Nesta região ele é usado por muitos grupos, mas o tamanho do instrumento varia de cinco para sete teclas conforme a tribo de onde é proveniente. Na região norte da República do Congo, o mesmo instrumento é conhecido como *manza*, mas não possui estes encaixes vibratórios. A tribo africana Azandeh foi uma das primeiras a utilizar um tipo de xilofone que os nativos chamavam de marimba.

O termo *balafon* também é utilizado referindo-se a estes idiofones. De acordo com Frungillo (2003, p.25), corresponde ao nome de um tipo rudimentar de xilofone usado em várias regiões da África, feito com barras afinadas de madeira dispostas em uma armação de bambu com ressonadores feitos de “cabaças” cortadas ao meio. Segundo o autor, também pode corresponder ao nome do instrumentista que toca o *bala*, tipo de xilofone rudimentar.

De acordo com Williams (2002), comparações lingüísticas evidenciam a relação entre os nomes *mbira* e *marimba*. As palavras *marimba* e *mbira* são usadas tanto para xilofones como para lamelofones. Gehard Kubik (*apud* WILLIAMS, 2002) aponta que o termo *rimba* ou *limba* refere-se a uma única tecla de xilofone, enquanto que Nurse (*apud* WILLIAMS, 2002) sugere que os sufixos *rimballimba* se referem á objetos achatados, firmes e protuberantes como uma barbatana de um peixe.

Segundo Kubik (*apud* WILLIAMS, 2002), *marimba* (ou *malimba*) é um termo derivado da junção do prefixo “*ma*” com o sufixo “*rimba*” (ou “*limba*”, sendo que as letras “*r*” e “*l*” se referem ao mesmo fonema em muitas línguas bantus. Marimba é, portanto, um instrumento constituído de muitas “*rimba*” (notas).

Marimba também se refere aos xilofones de Moçambique e Zimbabue e a lamelofones em partes do sul da África, a exemplo de Moçambique e Malawi (*ibidem*).

Dois mapas são apresentados por Williams (2002), mostrando as distribuições dos xilofones e lamelofones através da África evidenciando os diferentes nomes para os instrumentos desta natureza (Figuras 1.7 e 1.8.):

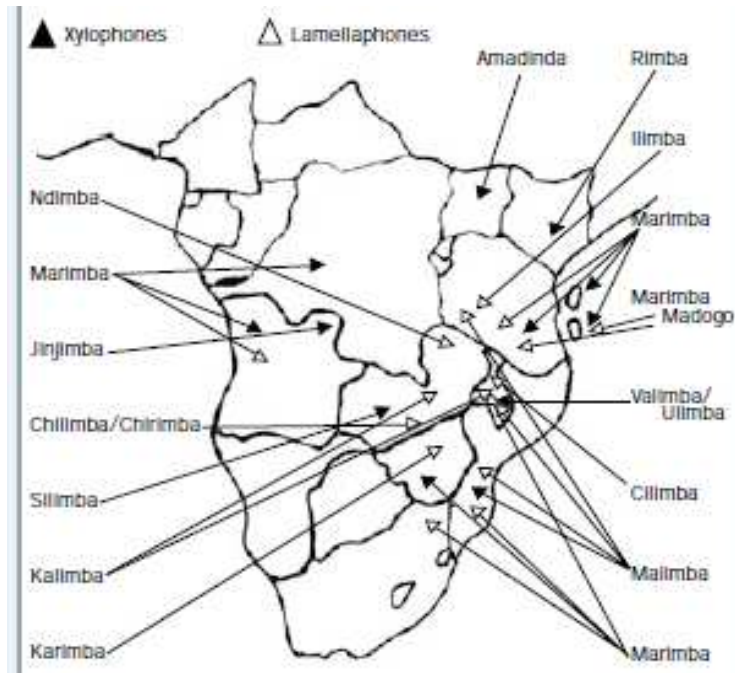


Figura 1.7: Distribuição de xilofones e lamelofones de acordo com os sufixos *rimba/limba*<sup>15</sup>.

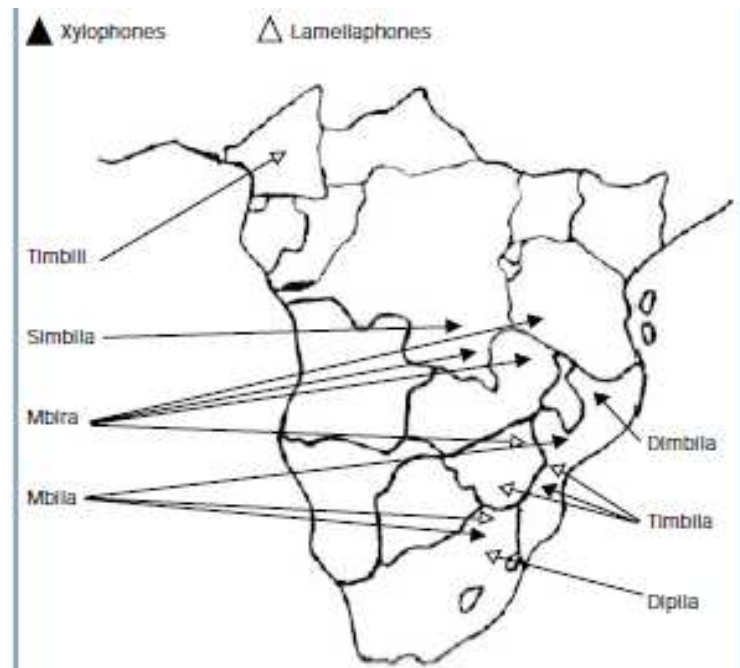


Figura 1.8: Distribuição dos xilofones e lamelofones de acordo com os sufixos *mbira/mbila*<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Williams, 2002. Mapa estruturado por B. Michael Williams, em 2001.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

A figura 1.9 mostra um instrumento africano desta natureza, com um suporte curvo para melhor adaptação ao corpo do executante contendo ressonadores feitos de cabaças.



Figura 1.9: Exemplo de um instrumento africano com ressonadores feitos de cabaças<sup>17</sup>.

Na região de Mali, referências escritas e históricas do século XIV mencionam xilofones com ressonadores na área do rio *Niger* na África e, no século XVI, missionários portugueses reportaram a existência de xilofones com cabaças e ressonadores com membranas vibratórias na Etiópia. No entanto, o xilofone não se encontra distribuído por toda a África. Segundo Cahn (*in* Beck, 1995, p.351), seu uso está restrito a algumas áreas.

Atualmente, encontramos em Ghana o xilofone (*gyil*) na sua forma rudimentar, principalmente na região oeste do país, tocado por povos que falam o Dagaare e Sisaala, cujo território também se estende para Burkina Faso (WIGGINS-KOBOM, 1992, p.1).

Em algumas áreas, o instrumento é considerado sagrado e tocado apenas em cerimônias fúnebres. No entanto, no distrito de Wa, o xilofone não é utilizado em funerais, e nas áreas centrais de Jirapa, os xilofones são freqüentemente usados em todo tipo de ocasião. Os “xilofonistas” têm seu próprio estilo de execução desenvolvido através da imitação de outros

---

<sup>17</sup> [www.musicwiththeasa.com/marimba.gif](http://www.musicwiththeasa.com/marimba.gif)

“xilofonistas”. Um mestre em execução é aquele que é capaz de improvisar sobre qualquer coisa que ele ouça e ser imitado por outros. Em Ghana, este instrumento é tocado apenas por homens e se uma mulher executá-lo será incapaz de gerar uma criança (WIGGINS-KOBOM, 1992, p.1)<sup>18</sup>.



Figura 1.10: Xilofonista de Ghana<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Neste caso, estamos nos referindo a uma prática africana que não é grafocêntrica. Ou seja, não está centrada na grafia, não dispõe de partitura. E como se trata de uma cultura ritualística, não há a figura de um compositor, mas tão-somente de uma tradição de improvisação, algo diverso da arte inventada pelos gregos, a μουσική e que pressupõe poíesis, práxis e theoria, algo que não se deu em nenhuma outra civilização. E aqui nos colocamos sim na condição de descendentes da tragédia grega. Palavras como μουσική, μέλος, αρμονία, σύστημα, μελοποίησις etc. indicam que a música é algo que pela primeira vez e antes de tudo vincula a existência do mundo grego. Não só isto – a música determina também a linha mestra de nossa história ocidental-européia. A batida expressão “música ocidental-européia” é, na verdade, uma tautologia. Por quê? Porque a “música” é grega em sua essência, e grego aqui significa: a música é nas origens de sua essência de tal natureza que ela primeiro se apoderou do mundo grego e só dele, usando-o para se desenvolver. Mas, a essência originalmente grega da música é dirigida e dominada, na época de sua vigência na modernidade européia, por representações dos cristianismo. A hegemonia destas representações é mediada pela Idade Média. Entretanto, não se pode dizer que por isto a música se tornou cristã, quer dizer, uma tarefa da fé na revelação e na autoridade da Igreja. A frase, *a música é grega em sua essência*, não diz outra coisa que: só a Grécia [da qual o Brasil é uma extensão], e somente ela, é, na marcha mais íntima de sua história, originariamente “musical” [enquanto escritura, λόγος grafocêntrico]. Não queremos afirmar que os ideais gregos da música enquanto arte sejam melhores que aquelas manifestações culturais de outras civilizações. Apenas que se trata de fenômeno diverso. Também é a mesma diferença que existe entre arte e cultura. E nosso objeto nesta tese é a arte (enquanto técnica), e não manifestações culturais.

<sup>19</sup> Wiggins/Kobom, 1992, p.10

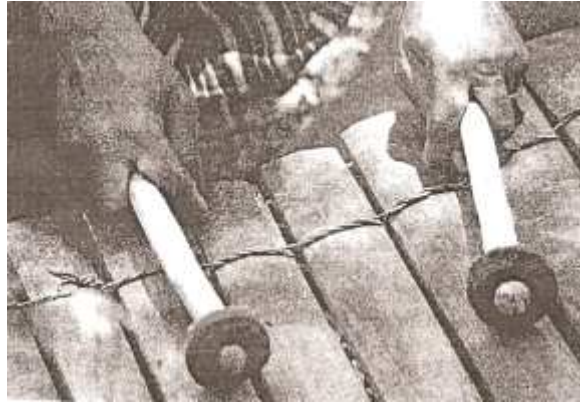


Figura 1.11: Posição das mãos na execução de um xilofone de Ghana<sup>20</sup>.

Em Norton/Grove, encontramos a informação de que estes instrumentos de teclas de madeira chegaram às Américas do Sul e Central, através dos escravos africanos, onde eles ficaram conhecidos com o nome de marimba e desenvolveram um papel importante na música folclórica. (NORTON/GROVE, 1991, p.841).

Em sua tese de doutorado, Rubens Ricciardi aborda a questão da antiga marimba brasileira, instrumento diverso da marimba moderna:

Em relação ao nosso período colonial, como há um longo e complexo processo histórico que abrange mais de três séculos de tráfico negreiro com larga mistura étnica, somando-se as diversidades regionais brasileiras, torna-se impossível uma comparação entre as características estilísticas dos primeiros batuques dos tempos coloniais com os de hoje, quando atingimos um apogeu sem igual no mundo, como a riquíssima parafernália instrumental das baterias de escolas de samba fluminenses, verdadeiros prodígios de virtuosidade. Será que a história destas remonta àqueles ritmos provavelmente mais lentos, marcados com palmas e estalos de língua – os quais em alguns dialetos africanos, inclusive, funcionam como sílabas, como o dialeto zulu – *Xhosa*, com a grafia *Xh*, representando o golpe de língua? No entanto, aqueles batuques do período colonial provavelmente continham enormes diferenças não só rítmicas como também timbrísticas se comparados com os de hoje. Basta lembrarmos o uso de certos instrumentos, como a conhecida outrora como *Marimba de Cafri* (Bonani, 1723 fig. 174), a qual Mário de Andrade já chamava de *Sanza* (Andrade, 1989 p.461), ou ainda conhecida por outras variantes como *Zanza* ou *Mbira*. Hoje é mais conhecido internacionalmente como *Kalimba*, ou ainda *Fingerdrum* (inglês) ou *Lamellophone* (alemão). Este instrumento tem um volume pequeno (ka = pequeno, limba = som), assim como um timbre melódico bastante característico – ver também

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

Peinkofer & Tannigel, 1981 p.82-83, e, portanto, nada tem a ver com a marimba moderna. Um dos mais belos exemplares de época de uma *kalimba* se encontra hoje no *Völkerkunde-Museum*, de Viena. No ensaio *Afrikanische Musikkulturen in Brasilien* (In: Pinto - Kubik, 1986 p.121-159), o musicólogo Gerhard Kubik descreve as origens da *Marimba de Cafri* no Brasil, as quais remontam às viagens do naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira (Bahia, 1755 – Lisboa, 1815) à Amazônia e ao Mato Grosso, de 1783 a 1792: “Marimba, instrumento q uzão os Prétos” (*apud* Kubik, 1986 p.144). Ainda segundo Kubik, o “*Lamellophone* é de origem angolana [...] o instrumento foi com certeza feito no Brasil, com materiais brasileiros, mas por escravos angolanos” (Kubik, 1986 p.143-144 – com minha tradução do alemão). A *Kalimba* aparece logo depois em inúmeros desenhos da primeira metade do século XIX, principalmente em obras de Jean-Baptiste Debret (Paris, 1768-1848) - com destaque para a recente publicação de um desenho seu (Tinhorão, 2000 p.157, onde o ensemble de músicos traz duas kalimbas, ao lado de um reco-reco e do ritmo marcado por um outro músico com palmas) - e Rugendas. Deste último podemos destacar, entre as principais reproduções, a *Kalimba* ao lado de um grande tambor, de um pífaro e talvez do que seria uma charamela dupla, na *Fête de S<sup>te</sup> Rosalie, Patrone des Nègres* (Rugendas, 1835 4<sup>o</sup> div. pl. 19), além de outros desenhos de danças, como no *Danse Batuca* (Rugendas, 1835 4<sup>o</sup> div. pl.16) e no *Danse Landu* (Rugendas, 1835 4<sup>o</sup> div. pl.17). É interessante como o instrumento deixou de ser usado na música popular, tornando-se seu uso obsoleto no Brasil. A *Kalimba* não teria como competir em intensidade em meio ao grande número de volumosos instrumentos de percussão modernos. Mas era apropriado para aqueles batuques quase a *cappella* ou até *sotto voce*, em momentos de repressão, no campo ou talvez mesmo nas senzalas. Então um instrumento de sons determinados, mas de afinação não temperada, a *Kalimba* deve ter caído em desuso também pela assimilação da escala temperada e do sistema tonal pelos negros brasileiros. Ainda mais um exemplo da popularidade da *Kalimba* como instrumento dos negros no Brasil de outrora temos no escritor romântico regionalista Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (Ouro Preto, 1825-1884). Em sua obra *Rosaura, a Enjeitada*, ele afirma que “em nossa terra é uma sandice querer a gente gloriar-se de ser descendente de ilustres avós; é como dizia um velho tio meu: No Brasil ninguém pode gabar-se de que entre seus avós não haja quem não tenha puxado flecha ou tocado marimba” (*apud* Bosi, 1994 p.144), numa clara alusão às nossas origens índias e negras. (RICCIARDI, 2000).



Figura 1.12: Visão da Kalimba ao centro em pintura de Debret (Brasil, ca. 1834)<sup>21</sup>.

Finalizando em relação às origens relacionadas à marimba, Vela (1993, p. 5), apresenta ainda as seguintes hipóteses de trabalho:

1. A marimba teria sido importada da África e adotada na América Central.
2. A marimba é um instrumento nativo da América e foi encontrada a oeste da Guatemala e em regiões do México, mais especificamente no estado de Chiapas.
3. A marimba originou-se da África, em uma forma rudimentar de xilofone e foi aperfeiçoada pelos Malaios em tempos pré-históricos, espalhando-se para o leste através do Oceano Índico, para a África na região de Zambeze, e por mais uma rota através do sudoeste da Ásia.
4. A marimba foi inventada na África e América independentemente, tal como ocorreu com os tambores de um modo geral, e mais particularmente com outros instrumentos os quais supostamente precederam a marimba.

Para Nandayapa (2002, p.10) também são múltiplas e controversas as teorias que tentam explicar as origens destes instrumentos. Alguns pesquisadores, em sua maioria guatemaltecos, discordam, por exemplo, que a marimba tenha vindo da Ásia e afirmam sua existência já em culturas pré-colombianas.

---

<sup>21</sup> Frungillo, 2002, p. 369.



William Cahn (*in* BECK, 1995, p.351) comenta sobre as diferentes opiniões de musicólogos a respeito das origens do xilofone. No entanto, muitos dos estudiosos têm a opinião de que a Ásia foi o lugar de origem do xilofone, e muitos tipos similares a esses instrumentos podem ser encontrados em diversas partes da Ásia.

Na observação destes instrumentos numa perspectiva histórica, Kite (2007, p.127) afirma que o xilofone e a marimba alcançaram os dias atuais por dois caminhos distintos:

O xilofone foi para os Estados Unidos saindo da Ásia e Leste Europeu na forma de *straw fiddle*<sup>22</sup>; já a marimba teria saído da Indonésia e África para a América Central, sendo que na Guatemala se desenvolveu de forma distinta. Ambos os instrumentos adentraram os Estados Unidos no final do século XIX e começo do século XX. (*ibidem*).

O xilofone medieval, chamado de *echelette*, uma palavra francesa significando uma pequena escada, era composto de teclas de madeira com tamanhos graduados e presas de forma que o instrumento pudesse ser suspenso e carregado em procissões. Era tocado com apenas uma mão. Também podia ser usado colocado sobre uma mesa e tocado horizontalmente (TABOUROT, 1999, p.214).

A primeira menção a respeito do xilofone na Europa parece ter sido feita por Arnold Schlick no livro *Spiegel der Orgelmacher*, de 1511, onde o instrumento era chamado de *hultze glechter* (BECKFORD, 1995, p.73).

Através da iconografia encontramos também indícios do uso do xilofone. Ele aparece em uma ilustração de Hans Holbein (1479-1543), (Figura 1.9) da série, *A dança da morte* (1538). Esta figura de nome “*Mulher velha*” mostra um esqueleto que representa a morte, segurando um xilofone com uma faixa em torno de seu pescoço, usando baquetas para tocá-lo. Este xilofone é, provavelmente, feito de ossos.

---

<sup>22</sup> Informações mais completas a respeito deste instrumento serão fornecidas mais à frente.



Figura 1.13: Hans Holbein – *Velha mulher* da série *Série da Dança da morte*<sup>23</sup>.

Um xilofone também é mencionado por Martin Agricola em seu *Musica instrumentalis deudsch* (1528) e um século mais tarde é também descrito por Michael Praetorius (organista e compositor, 1571-1621) em seu tratado *Syntagma musician* (1618), referindo-se ao xilofone com uma série de quinze teclas arranjadas em forma de pirâmide (BLADES, 1975, p.203).

Na Europa do século XIX, o xilofone era conhecido por diversos nomes, dentre eles *xylophon*, *zilafone*, *holzharmonica*, *strohfiedel* (*straw fiddle*) e *claquebois*. O nome *stroh fiedel* (*straw fiddle*<sup>24</sup>) foi muito utilizado para se referir ao xilofone na sua forma antiga na qual as teclas de madeira eram colocadas sobre feixes de palha (EYLER, 2003, p.42). Era um instrumento fácil de ser carregado e era geralmente feito de teclas de madeira ou outro material

<sup>23</sup> [www.dodedans.com/Eholbein25.htm](http://www.dodedans.com/Eholbein25.htm)

<sup>24</sup> *Straw Fiddle* – *Straw*: s. 1. palha f. 2. Canudo m. 3 (fig.) ninharia, bagatela f., pouquinho m. II adj. Feito de palha. 2. Sem. Valor. 3. fictício. (MICHAELIS, 1995, 326). *Fiddle*: s. violino m., rabeça f. 2. (gíria) burla, trapaça, fraude f. II v. 1. Tocar rabeça, tocar violino. 2. desperdiçar, esbanjar. 3. Inquietar-se. 4. Vadiar. 5. Brincar com, divertir-se com ninharias. (*Ibidem*. p.137).

sonoro, podendo ter de doze a vinte e cinco teclas, afinadas em uma escala básica. Na Inglaterra, eram usados madeira ou metal para a construção das teclas e eram chamados de *marmorican* ou *sticcardo (stacato) pastorale*.

As teclas poderiam ser cilíndricas ou achatadas no ponto de contato da baqueta e esta media provavelmente de seis a doze polegadas<sup>25</sup> e talvez de uma a duas polegadas de diâmetro. “As teclas eram algumas vezes soltas, o que possibilitava serem carregadas ou colocadas sobre um pano ou sobre um feixe de palha” (KITE, 2007, p.129).

De acordo com Kite (*ibidem*, p. 128),

dois diferentes tipos de xilofone foram usados em muitas áreas da Europa: o *ranat* no Norte da Europa, Escandinávia e Alemanha e o *strohfiedel* no Leste Europeu, usado pelos russos, poloneses e tártaros. O *ranat* era um tipo de xilofone contendo de cinco a oito teclas suspensas sobre uma caixa de ressonância. O *strohfiedel* era simplesmente uma série de teclas de madeira afinadas, dispostas em qualquer tipo de superfície, tal qual uma mesa. Existe uma grande variedade na forma de construção destes instrumentos em várias partes do mundo. Os povos usavam materiais disponíveis para construí-los. Xilofones de madeira eram feitos em áreas onde árvores com madeira ressonante cresciam. Instrumentos de bambu eram feitos na Malásia e instrumentos de bronze eram feitos na Indonésia (o som dos xilofones de bronze é semelhante ao som dos gongos feitos de bronze dos grupos de gamelões), (KITE, 2007, p.128).

Na Europa, no final do século XIX, os xilofones cromáticos possuíam dois sistemas: *Roth system* (Figura 1.14) e *Roeser system* (Figuras 1.15 e 1.16). No *Roth system*, as teclas eram arranjadas como no xilofone moderno ou piano; as teclas naturais em uma fileira e as teclas superiores em outra fileira, enquanto que no *Roeser system*, as teclas eram dispostas em quatro fileiras. Ambos os xilofones eram posicionados com as notas mais graves próximas ao executante e não como no piano, com as notas graves à esquerda. No entanto o *Roeser style* podia também ser tocado da maneira que

---

<sup>25</sup> Uma polegada equivale a 2,54 cm.

o *Hammered Dulcimer*<sup>26</sup> era tocado, ou seja, com o teclado disposto na horizontal como em um piano (STRAIN, *apud* TABOUROT, 1999, p.214).

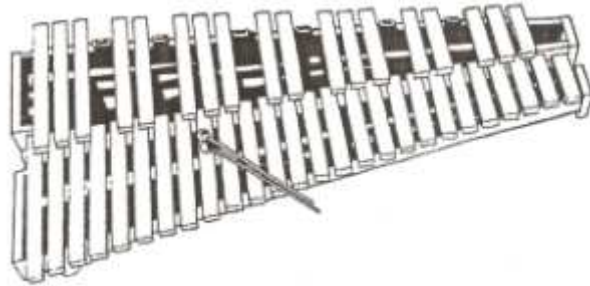


Figura 1. 14: Xilofone “Roth system”<sup>27</sup>.



Figura 1.15: Xilofone “Rooser system”<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Dulcimer: instrumento de cordas em formato trapezoidal tocado com os dedos, espectro ou pequenos martelos. Foi introduzido na Europa Ocidental provavelmente pelos bizantinos, no século XV (Tabourot, 1999, p.220). O Dulcimer é um instrumento persa e iraquiano, cujo nome, *santir*, é derivado do instrumento grego *psalterium* (Sacks, 2006, p.258). O dulcimer difere da marimba quanto à construção, pois suas cordas são de metal. É similar à marimba em alguns pontos: 1. Ambos são tocados com baquetas. 2. Os teclados ficam na posição horizontal. 3. Eles possuem caixas de ressonância (Peters, 1975, p.130). O instrumento do tipo *dulcimer* espalhou-se pela Europa e era conhecido como *tympanon* na França, *tiopan* na Irlanda, *hackbrett* na Alemanha, *cymbalon* na Hungria. No início do século XV, um primo do *dulcimer* chamado *dowcimere* apareceu na Inglaterra (*ibidem*).

<sup>27</sup> Tabourot, 1999. p.214.

<sup>28</sup> PAS Museum Collection.

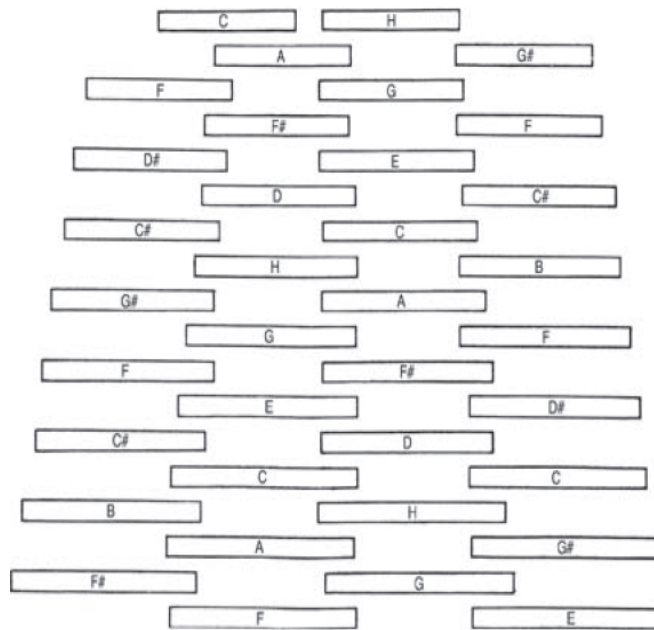


Figura 1. 16: Disposição das notas no Xilofone “Rooser system”<sup>29</sup>.



Figura 1.17: Xilofone com formato antigo: quatro fileiras de teclas dispostas sobre uma mesa<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Tabourot, 1999, p.214.

<sup>30</sup> Blades, 1975, p. 308.

Este formato de xilofone foi utilizado até o início do século XX. Não possuía ressonadores e produzia um som seco, estridente e sem amplitude (BARROS, 2007, p.37).



Figura 1.18: Iconografia do século XVI mostrando tambor, *pipe* e *dulcimer* à direita<sup>31</sup>.

No começo do século XIX, Michel Josef Guzikow (1806-1837), judeu nascido na Polônia, tornou-se o primeiro virtuoso conhecido do xilofone. Em 1831, Gusikow contraiu uma doença pulmonar da qual nunca conseguiu se recuperar, impedindo-o de continuar tocando flauta (instrumento que tocava inicialmente), deixando-o sem condições de prover as necessidades financeiras de sua família. Sendo a música primordial em sua vida, procurou por um instrumento alternativo que não fosse de sopro, optando por um instrumento comum entre os russos, kossacos, tártaros, poloneses e lituanos. Este instrumento se tratava do xilofone primitivo e que nestas áreas era conhecido como *Jerova i Salomo*. Guzikov, limitado pelos recursos do xilofone primitivo (*straw fiddle*), melhorou-o, dando-lhe maiores possibilidades de expressões musicais. Aumentou o número de teclas de quinze para vinte e oito, criando um instrumento cromático com duas oitavas e meia. Segundo Rosauo (*apud* BARROS, 2007, p.39), o trabalho de Guzikow, desde 1830, recebeu elogios de

---

<sup>31</sup>Blades, 1975, p.146.

Chopin (1810-1849), Liszt (1811-1886) e Mendelssohn (1809-1847). Guzikow viajou como solista por todo o continente europeu tornando o instrumento popular.

Graças ao seu som peculiar com um timbre seco, o instrumento encontrou seu caminho nas orquestras sinfônicas e de óperas. Camille Saint-Saëns (1835-1921) escreveu para o xilofone na *Dança Macabra* (Figura 1.19), escrita em 1874, para representar as batidas secas dos ossos dos esqueletos que dançavam sobre as pedras de um cemitério (SMITH, *apud*, EYLER, p.43). “Não se tem certeza do formato do xilofone utilizado por Saint-Saëns, mas acredita-se que se trata do formato antigo, já que o moderno xilofone só foi utilizado em orquestras no início do século XX” (BARROS, 2007, p.40).



Figura 1.19: Trecho solo do xilofone em *Dança Macabra* (Saint-Saëns).

Acredita-se que Saint-Saëns ouviu o instrumento pelas mãos de um virtuoso instrumentista parisiense do final do século XIX chamado Charles Try e então, inspirado por ele, teria escrito sua *Dança Macabra*. Doze anos mais tarde, Saint-Saëns utiliza novamente o xilofone, reaproveitando o mesmo tema para fazer referência aos *Fósseis de Carnaval dos Animais*, escrito em 1886 (SCHOLES, *apud*, EYLER, p.44).

Por muito tempo atribuiu-se à Saint-Sans a primeira aparição do xilofone na orquestra, mas recentes pesquisas apontam à obra *Champagne Galop* escrita pelo compositor dinamarquês Hans Christian Lumbye, em 1845, que inclui uma parte solo de xilofone (EYLER, 2003, p.43).

Em 1880, nos Estados Unidos, John Calhoun Deagan em conjunto com Clair Omar Musser começou os primeiros experimentos de construção destes

teclados de madeira e entre 1910 e 1920, as primeiras marimbas começaram a ser manufaturadas pela empresa que Deagan havia desenvolvido<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Maiores informações a este respeito são fornecidas no capítulo três.



## Capítulo 2: A marimba na América Central e México

### 2.1 Introdução

Em regiões da América Central, sul do México, parte do Equador e Colômbia encontra-se um tipo específico de marimba que possui uma sonoridade diferente das marimbas modernas. De acordo com Nandayapa (2002, p.11), dentre os lugares citados, a Guatemala e o estado mexicano de Chiapas (antes parte da Guatemala), são os lugares onde estas marimbas têm sido por anos um inquestionável símbolo de identidade cultural.

Marimbas podem ser encontradas em regiões da América Central, nos estados mexicanos de Oaxaca, Tabasco e Chiapas [todos próximos à Guatemala], no norte da Colômbia e na região de Esmeralda no Equador. Sem dúvida alguma, a Guatemala e o estado mexicano de Chiapas (antes pertencente a Guatemala) são as regiões onde a marimba tem sido através de anos um símbolo inconfundível de identidade, e também onde se encontram os maiores construtores, músicos executantes e compositores; em poucas palavras, é onde a marimba (centro americana) tem alcançado seu máximo nível. Na Guatemala, a marimba é o instrumento nacional, e sua música recebe uma grande difusão com apoio do governo em estações de Rádios e TVs, até ao ponto de reivindicarem pelas suas origens. Em menor quantidade, se difundiu em outros países centro americanos como El Salvador, Nicarágua, Costa Rica, Honduras e outros estados do sul do México e Equador. No caso de Belize, Panamá e Colômbia a difusão do instrumento é quase nula, talvez porque nestes lugares a música para marimba se dá em regiões muito afastadas (NANDAYAPA, 2002, p.11).

### 2.2 A marimba na Guatemala

Na Guatemala, são encontrados três tipos de marimba: a marimba cromática ou *marimba doble*, a *gourd marimba* ou *marimba com tecomates* e a *transitional marimba* ou *marimba sencilla*.

A *marimba doble* consiste de dois instrumentos separados, um ligeiramente maior que o outro, sendo que o maior é chamado de *marimba*

*grande* e o menor conhecido com os nomes de *marimba cuache*, *requinte (fife)* ou tenor (CHENOWETH, 1974, p.9).

As madeiras usadas para confeccionar as teclas são o *hormigo* e o *granadillo* (vermelho). Vejamos um modelo, bem como sua configuração geral.



Figura 2.1a: Marimba Grande – instrumento maior dentre os dois instrumentos que constituem a *Marimba Double*<sup>33</sup>.

Observa-se nesta última figura, bem como adiante na figura 2.15, a irrefutável inspiração (afinal, contra fatos não há argumentos) na construção do suporte da marimba a partir de modelos de cravos barrocos. Com certeza, este artesão (ou seu aprendiz enquanto *luthier* numa suposta tradição guatemalteca ou mexicana) não teria chegado a uma solução como esta sem outros modelos pré-existentes que remontam ao período colonial (e o mesmo não ocorrerá no nome das vozes, também oriundas do repertório barroco, como veremos logo a seguir?):

---

<sup>33</sup> [www.pas.org/experience/onlinecollection/marimbgrande.aspx](http://www.pas.org/experience/onlinecollection/marimbgrande.aspx).



Figura 2.1b: Um típico cravo do século XVIII<sup>34</sup>.

Com isso queremos chamar a atenção não só para a fragilidade de conceitos como *identidade* ou *cultura local*, ainda mais quando tomados como fenômenos autóctones absolutos, como também para o problema maior da incontornável *promiscuidade cultural*<sup>35</sup> do ser humano. A questão é, uma vez localizada como exemplo concreto a referência colonial para o suporte na construção da marimba guatemalteca e mexicana, como averiguar ainda cada etapa – caso por caso! - neste complexo processo? Jamais seremos capazes de reconstruir a totalidade.

Vejamos mais um outro exemplo:

---

<sup>34</sup> [http://www.schwedt.eu/sixcms/detail.php?gsid=land\\_bb\\_boa\\_01.c.152023.de&\\_lang=de](http://www.schwedt.eu/sixcms/detail.php?gsid=land_bb_boa_01.c.152023.de&_lang=de).

<sup>35</sup> Segundo Luiz Felipe Pondé, os “relativistas culturais são, no fundo, puritanos disfarçados, gostam de aquários humanos. Os seres humanos são culturalmente promíscuos, e ‘a cultura’ sem promiscuidade (trocas, misturas, confusões) só existe nos livros. Use internet, televisão, celulares, aviões e estradas, faça sexo ou guerra, e o papo do relativismo cultural vira piada. Na realidade, as pessoas lançam mão do argumento relativista somente quando lhes interessa defender a ‘tribo’ com a qual ganha dinheiro e fama. O conceito de cultura é quase um fetiche do mercado das ciências humanas. Não que não existam culturas, mas o conceito na sua inércia preguiçosa só funciona no laboratório morto da sala de aula ou do museu. A vida se dá de forma muito mais violenta, se misturando, se devorando. Nada disso é ‘contra’ os índios (por ex.), mas sim contra o relativismo como ética festiva. O oposto dele não é o obscurantismo, mas a dinâmica da vida real. O relativismo é um (velho) problema filosófico e um ‘dado’ antropológico. Um drama, e não uma solução”. Disponível em <http://integras.blogspot.com/2009/03/relativismo-cultural-e-blablaba-que.html>.

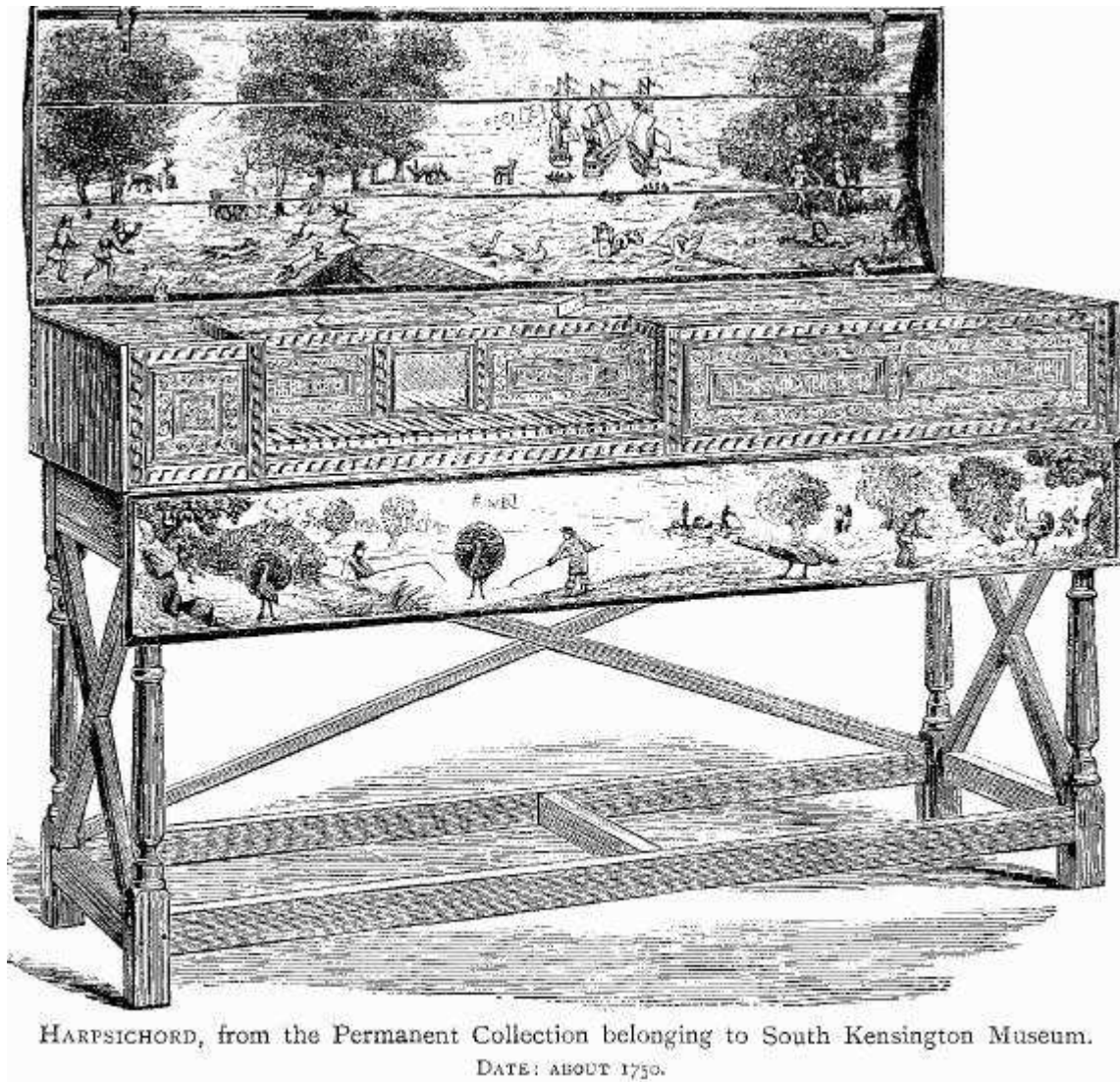


Figura 2.1c: Outro cravo do século XVIII<sup>36</sup>.

Voltando à *marimba grande* guatemalteca, normalmente quatro homens<sup>37</sup> tocam o instrumento maior, enquanto que três tocam o instrumento menor. Na Guatemala e no México, esta é uma tradição que normalmente é

<sup>36</sup> [http://en.wikivisual.com/images/4/41/Harpsichord\\_-\\_Project\\_Gutenberg\\_eBook\\_12254.jpg](http://en.wikivisual.com/images/4/41/Harpsichord_-_Project_Gutenberg_eBook_12254.jpg).

<sup>37</sup> Na América Central e México, a tradição de tocar marimbas é basicamente masculina (NANDAYAPA, informação pessoal). “Executantes da marimba *doble* são tradicionalmente homens *ladinos* [que falam língua ibérica, semelhante ao castelhano, falada por comunidades judaicas originárias da península Ibérica, também chamada de judeu-espanhol], mas grupos de marimbas composto apenas por mulheres realmente existem, tal qual o *Belén School* formado por garotas na Cidade da Guatemala e o *Las Chivitas* de Quetzaltenango. No entanto, não existe nenhum grupo conhecido que misture homens e mulheres” (CHENOWETH, 1974, p. 19-20).

passada entre os membros da família e o aprendizado se dá por “ouvido”, destituído de maiores formalidades.

O repertório executado consiste basicamente de música popular, como valsas, *foxtrot*, e danças latinas. Nas músicas que usualmente possuem o compasso em 6/8, as semicolcheias são alternadas nos dois instrumentos, e é comum os músicos distribuírem os segmentos das escalas e arpejos de um para outro. Quanto à execução, demonstram uma surpreendente fluência de técnica bem como impecável senso de “tempo” e precisão rítmica (*ibidem*, p.22).

Cada executante da marimba *doble* tem um lugar determinado no teclado do instrumento para tocar. A parte da melodia é executada pelo ‘*piccolo*’ e ‘*tiple*’, a harmonia pelo ‘*centro*’ e os baixos pelo ‘*bajo*’ (Figura 2.2), (*ibidem*).

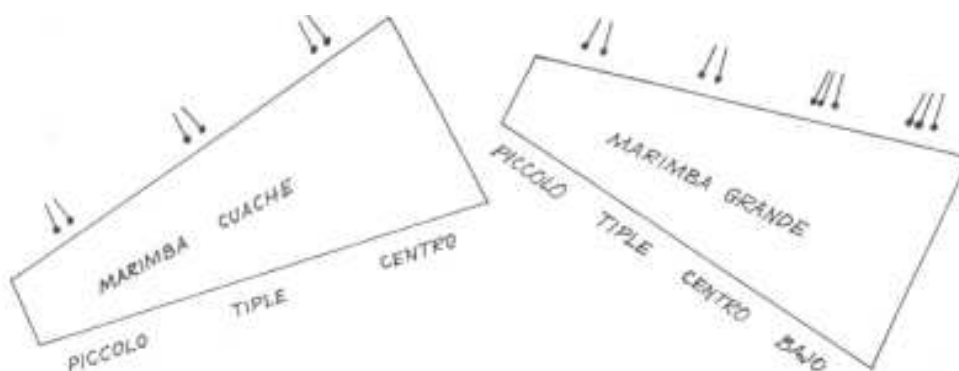


Figura 2.2: Posicionamento e número de executantes para a marimba *Cuache* e Marimba Grande<sup>38</sup>.

Os músicos do *bajo* e do *centro* da marimba maior seguram três baquetas, duas na mão direita e uma na mão esquerda. Eles ficam encarregados da execução harmônica, enquanto que os outros músicos tocam com duas baquetas, uma em cada mão. O *piccolo* e *tiple* da marimba maior e o *centro* da marimba menor (marimba tenor) dobram a melodia com notas simples, enquanto que o *tiple* e o *piccolo* da marimba tenor fazem a melodia

---

<sup>38</sup> Chenoweth, 1974, p.23.

com notas duplas com o *piccolo* uma oitava acima do *tiple* (Figura 2.3) (*ibidem*).

Não obstante o atual estágio das pesquisas em que não podemos tirar conclusões definitivas sobre a complexidade dos elementos que giram em torno das origens destas práticas musicais guatemaltecas na utilização da marimba, não deixa de ser curioso o fato de que esta mesma terminologia em relação à estrutura das vozes seja correspondente àquela utilizada em especial na música sacra de toda a América Ibérica desde o século XVI. No Brasil, por exemplo, da documentação colonial constava também as mesmas vozes *tiple*, *altus*, *tenor* e *baxa*, justamente soprano, contralto, tenor e baixo (voz), nas práticas corais, o que não deixa de ser um fato irrefutável da forte presença da colonização ibérica. Sabemos que o conceito medieval de *triplum* (depois *tiple*) remonta pelo menos à geração de Notre Dame em Paris, de um Perotinus (compositor da Ars Antiqua que viveu no final do século XII e início do século XIII), senão a ele próprio. O *triplum* é uma terceira voz colada na polifonia então recém inventada sobre o *duplum* (depois *altus*) e estas vozes estavam confeccionadas sobre a *vox principalis* (depois tenor). Observe-se que no caso guatemalteco à voz correspondente à *vox principalis* medieval se tornou supostamente o *centro*. O conceito de baixo na polifonia medieval foi introduzido posteriormente, cujas origens remontam à Ars Nova e em especial ao Renascimento. É claro que estamos nos restringindo aqui à analogia terminológica estrutural, podemos mesmo falar tão-somente de um *resquício terminológico*, não implicando de modo algum qualquer analogia estilística ou relativa à poética musical, dada a enorme distância cronológica que envolve os nomes e os conceitos aqui levantados desde sua origem remota.

Figura 2.3: M. J. Hernandez de León, 1957: “Tikal-Achi”<sup>39</sup>.

A marimba com *tecomates* ou *gourd marimba*, a mais antiga da Guatemala, constitui-se de uma marimba diatônica com ressonadores feitos de cabaças. Existem dois tipos de marimba com *tecomates*, a “marimba de arco”<sup>40</sup> (Figuras 2.4 e 2.5) e a marimba com quatro “pernas” no lugar do arco (Figura 2.6).

A marimba de arco, pela sua similaridade com certas marimbas africanas, é aparentemente o protótipo do instrumento na Guatemala. É identificada por um tipo de galho de madeira ou cerejeira, curvado em um arco e presa nas extremidades do instrumento e é identificada pelo fato de não possuir “pernas”. O segundo tipo é similar ao primeiro exceto por possuir quatro “pernas” no lugar do arco. Ambas as marimbas são diatônicas e seus usos são cada vez mais raros, sendo a marimba de arco confinada exclusivamente às vizinhanças de Chichicastenango. Como em todas as marimbas da Guatemala, a *gourd marimba* é feita inteiramente de madeira;

<sup>39</sup> Chenoweth, 1974, p.88.

<sup>40</sup> Marimba de arco – marimba sem “pernas”, suspensa pelo corpo do executante por meio de um arco (BECK, 1995, p.360).

no entanto, todas as partes são presas por amarrações de linho (*ibidem*, p.26 e 27).



Figura 2.4: Marimba de arco<sup>41</sup>.

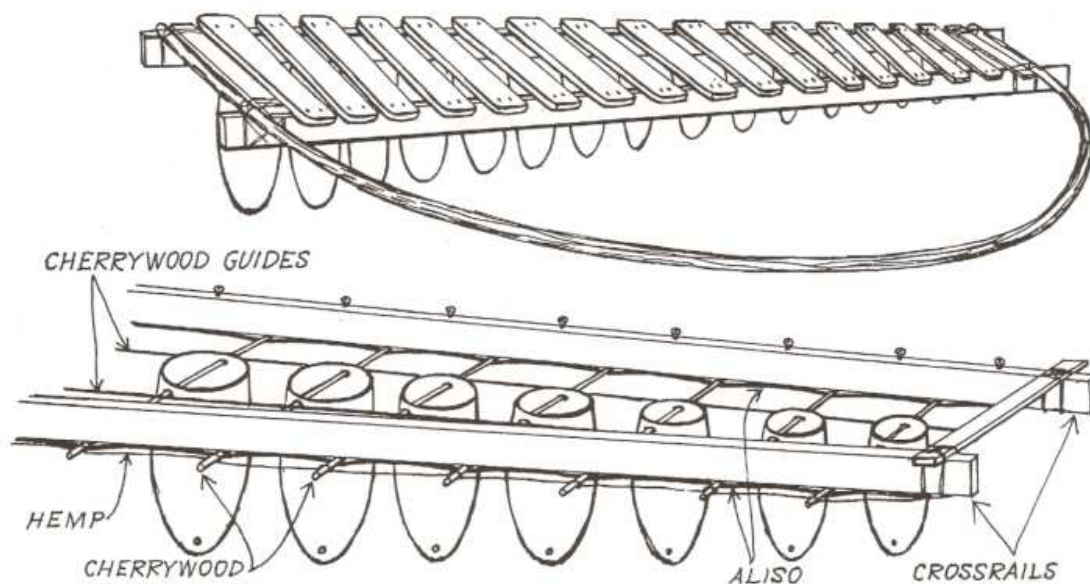


Figura 2.5: Visão detalhada da marimba de arco<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> [www.tilingolingo.com/marim3-s.htm](http://www.tilingolingo.com/marim3-s.htm)

<sup>42</sup> Chenoweth, 1974, p.23.





Figura 2.6: Marimba com *tecomates*<sup>43</sup>.



Figura 2.7: Teclas da marimba com *tecomates*<sup>44</sup>.



Figura 2.8: Visão dos ressonadores feitos de cabaças <sup>45</sup>.

O executante da marimba de arco pode tocá-la em pé ou sentado e a extensão do instrumento é usualmente entre Fá e Dó (Figura 2.9). As escalas usadas parecem ser tanto a de Dó Maior como a de Fá Maior. A extensão da *gourd marimba* com “pernas” é geralmente de Lá a Sol (Figura 2.10) (*ibidem*, p.31 e 33).

---

<sup>43</sup> [www.pas.org/experience/onlinecollection/marimbacontecomates.aspx](http://www.pas.org/experience/onlinecollection/marimbacontecomates.aspx)

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*.



Figura 2.9: Extensão da marimba de arco.      Figura 2.10: Extensão da *gourd marimba*.

A marimba com *tecomate* (modelo de mesa) pode ser encontrada em algum poucos museus como uma peça decorativa. Segundo Chenoweth (*ibidem.*, p.33), a mais fácil de ser vista é encontrada no restaurante *El Patio* da Cidade de Guatemala.

Com relação à técnica usada, os povos nativos (índios) que a tocam demonstram uma maneira de segurar a baqueta diferente da dos ladinos<sup>46</sup>. Ao invés de segurar as baquetas com o dedo indicador estendido sobre o topo do cabo da baqueta, eles a seguram com o polegar sobre o topo realizando desta forma um movimento de pulso totalmente diferente. Os executantes seguram uma baqueta em cada mão, exceto pelo líder do grupo, que fica encarregado da parte da melodia, segurando duas baquetas na mão direita. O repertório realizado é exclusivamente nativo dos índios (*ibidem*, p.40).

A *marimba sencilla*, também conhecida como *transicional marimba* ou *simple marimba* é um instrumento diatônico que resulta da combinação de elementos da *gourd marimba* com a *marimba doble*. Segundo Chenoweth (*ibidem*, p.2), os índios ainda a utilizam em algumas ocasiões, mas em Chiapas (México), de acordo com Beck (1995, p.244), atualmente, não encontramos

---

<sup>46</sup> No Brasil colônia até a época do Império, de acordo com a terrível mentalidade escravocrata, também havia este conceito "ladino", designado para aquele negro (crioulo ou africano) que já falava o português, sendo ainda capacitado em serviços artesanais os mais diversos. Ao contrário do "negro ladino", que era comercializado por um preço maior, havia também o chamado "negro boçal" ou "caramutanje", muitas vezes recém-chegado da África, que obviamente não falava português, sendo o preço deste mais baixo no comércio de escravos.

mais a sua prática, sendo que apenas alguns poucos instrumentos sobreviveram<sup>47</sup>.

Como a *gourd marimba*, a *marimba sencilla* é tocada como um instrumento único sem o acompanhamento de outros e utiliza a escala diatônica dos Índios. Como a marimba *doble* ela possui caixas ressonadoras e seu teclado cobre uma grande extensão (cinco oitavas). [...] A marimba sencilla é comumente encontrada em festas do povo indígena. [...] Em San Jorge, Sololá, ela era usada em igrejas e também como acompanhamento para o *Baile de los Mejicanos*, ou Dança dos Mexicanos. [...] A música tocada em San Jorge consiste em uma simples variação melódica sustentada por um acompanhamento de acordes. O executante da voz aguda é responsável por mudanças na harmonia, uma vez que o acompanhamento dos outros dois executantes variava de acordo com as mudanças feita pelo líder no material melódico. O executante do meio e o executante do baixo tinham de estar prontos para fazerem as mudanças na harmonia quando eles ouvissem uma mudança na parte melódica, pois o líder não dava nenhum sinal de suas intenções (CHENOWETH, 1974, p.41, 42 e 43).

Também, para este tipo de marimba encontra-se normalmente a execução realizada por três *marimberos*, um na parte mais aguda do instrumento, outro no centro e outro no baixo. O que fica ao centro utiliza duas baquetas na mão esquerda e uma na direita enquanto o que fica no baixo usa duas baquetas na mão direita e uma na esquerda. O que fica na parte superior, utiliza duas baquetas, uma em cada mão (Figura 2.11).

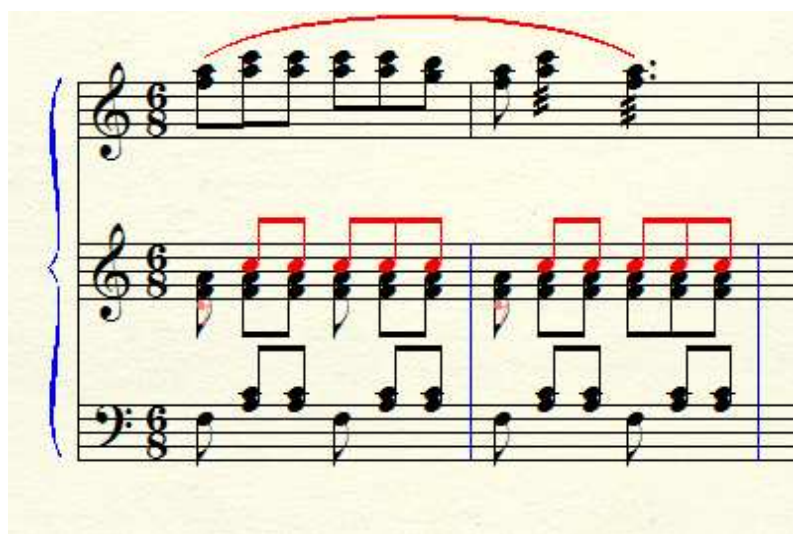


Figura 2.11: Exemplo de trecho repertório realizado<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Um instrumento deste tipo, com 42 teclas, foi visto em *San Cristóbal de las Casas* em 1985 (BECK, 1995, p. 244).

A marimba que se pode ouvir nos dias de hoje, sendo executada em parques municipais aos fins de semana, nas rádios, em hotéis e em festas, é a marimba cromática, que é também, como visto anteriormente, conhecida como *marimba doble* ou *marimba cuache* (*ibidem*, p.9).



Figura 2.12: Marimba *Cuache* e marimba *Grande*, acompanhadas de contrabaixo e bateria<sup>49</sup>.

O processo de construção das *marimbas dobles* é artesanal, feito de forma lenta e cuidadosa, em pátios ou pequenas salas das casas dos próprios artesãos. A demanda desses instrumentos não é muito grande, variando de dois a quinze instrumentos por ano. As teclas dos instrumentos são afinadas durante o processo em que são esculpidas, fazendo dessa etapa uma das tarefas de maior cuidado por parte dos construtores. Um diapasão em forma de garfo, normalmente afinado em Fá, é utilizado para afinar a primeira tecla, sendo as outras teclas afinadas com base no sistema temperado e tendo como referência a primeira tecla. Cavando-se a parte central da tecla abaixa-se a

---

<sup>48</sup> Chenoweth, 1974.

<sup>49</sup> [www.raboff.com/wiredphotos/marimba.jpg](http://www.raboff.com/wiredphotos/marimba.jpg)

nota, enquanto que, cavando-se as extremidades das teclas, eleva-se a nota. As madeiras usadas na construção de marimbas na Guatemala são provenientes de dois tipos de árvores, ambas da família botânica *Leguminosæ*: “Hormigo” (*Platymiscium dimorphandrum* Donn.Sm.) e “Granadillo Rojo” (*Dalbergia granadillo* Hemsl.) Nenhuma delas é nativa do Brasil<sup>50</sup>.

Quanto à extensão do instrumento, embora haja algumas variações, a marimba cromática geralmente possui a extensão de seis oitavas e uma terça (Figura 2. 13) enquanto que a marimba *cuache* possui a extensão de quase quatro oitavas (Figura 2.14) (*ibidem*).



Figura 2. 13: Extensão - Marimba Grande. Figura 2. 14: Extensão - Marimba *Cuache*.

Na marimba cromática, as duas fileiras de teclas são acompanhadas de ressonadores, sendo que, na fileira que corresponde às notas “sustenidas”, os espaços vazios são preenchidos também com ressonadores, com o intuito de dar uma aparência mais uniforme ao instrumento. Esses ressonadores, não funcionais, são algumas vezes ornamentados e construídos de madeira diferente (*ibidem*).

Com relação à data de surgimento da marimba cromática na Guatemala, Kaptain (1992, p.18) afirma que acadêmicos têm listado várias datas relativas à introdução da marimba cromática na Guatemala.

---

<sup>50</sup> Agradecemos ao Prof. Dr. Milton Groppo (do Departamento de Biologia da FFCLRP-USP) pelo apoio na obtenção dos nomes científicos das árvores com as quais são feitas as marimbas na Guatemala.

1874 – Victor Miguel Díaz (1928) (citado por David Vela e Vida Chenoweth);

1894 – Taracena Arriola (1980);

1894 – Linda O`Brien (1980);

1899 – Castañeda Paganini (citado por Vela);

1899 – Chenoweth (1964).

O mesmo é afirmado por Jackson:

A marimba é o instrumento nacional da Guatemala, e muito importante também para seu vizinho, o estado de Chiapas, no México. Existem alguns desentendimentos sobre as origens da marimba na América Central, com muitos marimbistas guatemaltecos e mexicanos que acreditam que ela tenha sido desenvolvida na América Central por povos de origens indígenas. No entanto, muitos historiadores acreditam que a marimba foi levada para as Américas no início do século dezesseis, por escravos africanos. Importante de ser considerado, é que a palavra *marimba*, da língua Bantu; é usada universalmente na América Central para descrever um instrumento feito de barras de madeira afinadas e suspensas sobre ressonadores (JACKSON, p.23-32, *apud* KITE, 2007, p.131).

Segundo Anderson, (*apud* KITE, 2007, p.131), os fabricantes de marimbas da Guatemala expandiram o *design* das marimbas africanas, criando um instrumento cromático com barras de madeira dispostas sobre um suporte como num teclado de piano.

Os ressonadores feitos de cabaças foram substituídos por caixas ressonadoras de *cedar*, uma para cada tecla. Eles mantiveram o *buzzing*<sup>51</sup>, membrana vibratória que dá ao instrumento uma importante característica em seu som, mesmo nos dias de hoje. Tocar e fabricar marimbas tornou-se uma tradição familiar com conhecimentos passados de geração a geração (ANDERSON, *apud* KITE p.131).

Frank MacCallum, em seu livro *The Book of the Marimba* (*apud* KITE, 2007, p.131), credita aos guatemaltecos Sebastián Hurtado, Mariano Valverde, Rosendo Barrios e Corazon Borres o desenvolvimento da marimba para o estágio de refinamento que se tornou o *design* padrão em torno de 1894.

---

<sup>51</sup> Zumbido, zunido.

Do ponto de vista da afinação duas escalas são usadas:

Para a afinação, nas marimbas Norte Americanas é usada a escala cromática, enquanto que na Guatemala existem duas escalas em uso. Uma é a escala diatônica de sete notas com intervalos mais ou menos iguais (não como na escala maior), que é usada pelos Índios; a outra é a escala cromática, que é usada pelos ladinos, povos descendentes dos índios que não seguem mais as tradições e costumes nativos (CHENOWETH, 1974, p.4).

Com relação ao uso das baquetas, Peters afirma:

As baquetas usadas pelos guatemaltecos possuem cerca de 18 polegadas e freqüentemente são feitas de uma madeira consistente e flexível chamada *guisisil*. A madeira do marmelo também pode ser usada para confeccionar os cabos. No final do cabo existe uma esfera (cabeça) arredondada feita de tiras de borracha natural. As cabeças das baquetas usadas na região mais aguda do instrumento são duras e pequenas e para a região grave são maiores e mais macias. Essas baquetas são basicamente as mesmas encontradas na África. Ocasionalmente, algumas baquetas possuem o formato de um garfo, com duplas cabeças, que tocam duas notas ao mesmo tempo. Isto, com certeza, não é um recurso usado em muitas composições, mas é bastante útil quando é preciso tocar peças com muitos intervalos de terças. Os executantes mais habilidosos, no entanto, seguram quatro baquetas em suas mãos a maior parte do tempo e conseguem executar com virtuosidade passagens com desafios técnicos. Embora se pense que o uso de quatro baquetas possa comprometer a facilidade de execução em relação ao uso de duas baquetas, este é um conceito errado (PETERS, 1975, p.150).

Como mencionado anteriormente, estas marimbas da América Central possuem um som muito característico que é dado por uma membrana delicada, feita geralmente do intestino do porco, colocada no interior dos ressonadores. Esta membrana vibra produzindo um som chamado *charleo*, que acompanha as notas enquanto elas são tocadas.

### **2.3 A Marimba no México**

No México, as regiões onde se encontra a utilização da marimba incluem Cidade do México, Chiapas, Oaxaca, Veracruz e Tabasco (TABOUROT, p.215). Embora os grupos de marimbas estejam espalhados por todo o país, a

Cidade do México (por ser naturalmente o maior destino migratório das Américas desde o período pré-colonial) e o Estado de Chiapas possuem as mais vibrantes tradições (BECK, 1995, p.249).

Uma das citações mais antigas relativa à marimba no México é dada por um autor anônimo em um periódico chamado *Diario de México*. Num artigo de 1801, intitulado *Discourse in Music*, o autor reconhece a existência da marimba em proximidades da Guatemala. Naquela época, boa parte de Chiapas era guatemalteca (KAPTAIN, 1992, p.12).

Vários autores mexicanos, dentre eles Gustavo Montiel, Jaime Rodas e Amador Hernández publicaram livros referentes à marimba e suas origens:

Amador Hernández cita vários jornais, livros, periódicos, e compêndios em sua pesquisa sobre as origens da marimba e dedica um capítulo a histórias orais. O foco central deste trabalho é um documento misterioso datado de 1545, que se refere a um instrumento com oito placas de madeira. O documento é intitulado “A Cristianização dos Índios de Santa Lúcia”, 1545. O título é seguido pelo nome de Pedro Gentil de Bustamante. O nome deste instrumento, Yolotli, é clamado ser de origem mexicana. Esta palavra obviamente não é espanhola, mas provavelmente vinda da linguagem dos Índios do estado de “Santa Lúcia” que hoje está no município de Juquipilas. Hernández escreve que este documento foi dado a seu pai juntamente com a cópia do *Royal Academy Spanish Dictionary* em 1914 no intuito de salvá-los de serem queimados durante as lutas revolucionárias daquela área. Hernández lamenta que os acadêmicos que ele entrou em contacto não aceitaram a validade deste documento. Montiel (1985) dedica um capítulo de sua antologia a este trabalho de Hernández. Ele está correto em examinar o documento com precaução, pois não se deve descartá-lo (KAPTAIN, 1994, p.13).

Segundo Nandayapa (2002, p.32), o maestro Manuel Bolán é considerado o pai da marimba diatônica de Chiapas. Em torno de 1849, começou a difundir o instrumento e produziu uma grande quantidade de *sones* e *zapateados*.



Em 1897, em Chiapas, o músico e artesão Corazón de Jesús Borrás Moreno construiu a primeira marimba cromática ou de duplo teclado. No mesmo ano, na Guatemala, o professor Sebastián Hurtado também construiu a marimba de teclado duplo, no entanto, existem textos que falam da existência da marimba dupla desde 1887 (NANDAYAPA, 2002, p.12).

A esse respeito Kaptain afirma:

Ainda existem desentendimentos sobre quando exatamente o novo instrumento foi desenvolvido e a quem é merecido os créditos. Reivindicação pela sua invenção, por exemplo, também é feita pelos Guatemaltecos. Corazón de Jesús Borrás Moreno (1877-1960) de *San Bartolomé de los Llanos* (hoje *Vesnutiano Carranza*) é geralmente creditado por ter feito a adição cromática ao instrumento durante as últimas décadas do século XIX. As datas dadas às invenções do instrumento cromático também variam. Situam-se entre 1892 e 1897 (KAPTAIN, 1992, p.17).

O surgimento da marimba cromática em Chiapas certamente mudou a tradição da marimba. Permitiu-se a assimilação de outras músicas vindas de fora do México, expandindo também as possibilidades de interpretações da música popular e tradicional de Chiapas (KAPTAIN, 1992, p.17).

Segundo Nandayapa (2002, p.32), ressalta-se no México, além do trabalho de Corazón de Jesús Borrás Moreno (1877-1960), o trabalho proeminente de dois marimbistas mexicanos: David Gomez (1867-1945) e David Gómez (filho) (1893-1962). O maestro David Gómez (filho) pode ser considerado o pai da marimba cromática, uma vez que foi um dos primeiros a difundir-la.

Com relação à *performance*, o número de executantes e instrumentos variam nas bandas de Chiapas, mas normalmente se pode encontrar em torno de seis executantes ao instrumento. Geralmente tocam de memória, freqüentemente executando músicas de salão do século XIX, notando-se, portanto, a influência dos repertório também oriundos da Europa (PETERS, 1975, p.152). Na tradição norte americana, européia e japonesa, a *performance* dominante é o estilo individual ou solístico enquanto que no México, a tradição é de vários intérpretes com uma ou duas marimbas (BECK, 1995, p. 239).

De acordo com Kaptain (1994, p. 24), as marimbas de Chiapas possuem desenho e decoração que as distinguem de outras marimbas (em relação àquelas do Guatemala), sendo a

diferença puramente estética. A maioria das marimbas de Chiapas (incluindo aquelas de Altamiro, Nandayapa e Vlesschower) tem uma complexa decoração de madeira diretamente posicionada sobre o *frame* enquanto que muitos dos instrumentos guatemaltecos têm uma decoração cavada na madeira (*Ibidem*).

Quanto ao aprendizado da marimba, em Chiapas encontram-se dois tipos de ensino, o que é feito em centros culturais institucionais, e o que é realizado pelo método mais comum, que é o aprendizado do instrumento em casa com o próprio pai (raramente as filhas são ensinadas) (*Ibidem*, p.25).

A maioria dos executantes usa de duas a três baquetas. Somente alguns fazem uso de quatro baquetas.

O termo “*performance practice*” será usado num sentido geral para referir-se à técnica de execução, bem como a disposição física dos instrumentos nas formações dos grupos. A maioria dos marimbistas de Chiapas utiliza em suas execuções de duas a três baquetas. Somente alguns usam quatro baquetas. Vários fatores determinam que tipo de combinação o executante irá empregar. O tipo de baqueta empregada é determinado de acordo com a região do instrumento na qual ela é utilizada. Ao contrário da técnica Norte-Americana, na qual o executante cobre toda a extensão do instrumento, em Chiapas geralmente os músicos tocam em grupos e na maioria do tempo utilizam certa área ou registro da marimba. Essas posições são chamadas *puestos*. Para os registros graves, os executantes usam baquetas que são maiores e mais pesadas no intuito de obterem uma sonoridade melhor para os registros graves. As teclas mais agudas são tocadas com uma baqueta menor feita de borracha dura. Na região média, as combinações individuais determinarão um grupo de sons. A técnica de duas baquetas consiste em segurar uma única baqueta em cada mão. Executantes da Guatemala normalmente estendem o dedo indicador em uma posição reta de forma que este dedo aponta para a cabeça da baqueta. Em Chiapas (bem como nos Estados Unidos) a maioria dos músicos envolve o dedo indicador em torno do cabo da baqueta. O uso de três ou quatro baquetas depende de duas variantes: 1) da técnica individual do executante, 2) do sistema de formação do grupo. O líder do grupo, que quase sempre faz os arranjos, determina o número de vozes de acordo com o número de baquetas que os executantes de seu grupo estão aptos a usarem. A mais comum combinação de baquetas em

Chiapas é de duas baquetas para as vozes de fora (a melodia e o baixo) e três a quatro baquetas para as vozes internas. Somente os mais talentosos executantes usam quatro baquetas. Mas mesmo os mais habilidosos têm dificuldades no registro mais alto do instrumento enquanto seguram quatro baquetas. A razão para isso é que na região aguda do instrumento as teclas se estreitam consideravelmente. Teclas menores precisam tanto de baquetas mais duras como também mais energia no ataque no sentido de equilibrar o balanço das vozes agudas com as outras vozes. Zeferino Nandayapa é um dos poucos músicos que possui tanto a técnica como o condicionamento físico para usar quatro baquetas no registro superior do instrumento e alcançar o balanço necessário com as outras vozes (KAPTAIN, 1992, p.40 e 41).



Figura 2.15: Marimba mexicana (*buzzing marimba*) fabricada pela família Mancilla<sup>52</sup>.

Um ponto importante de ser ressaltado, diz respeito à disposição das teclas das marimbas tanto do México como da Guatemala. Diferentemente das marimbas modernas ou mesmo do teclado de um piano, as teclas superiores ficam imediatamente acima das notas naturais. Por exemplo, o Dó sustenido fica logo acima do Dó natural. Isto dificulta a execução para os que estão acostumados com as marimbas modernas.

---

<sup>52</sup> [www.pas.org/experience/onlinecollection/marimbacontecomates.aspx](http://www.pas.org/experience/onlinecollection/marimbacontecomates.aspx)



Figura 2.16: Virtuoso marimbista Zeferino Nandayapa (1989)<sup>53</sup>.



Figura 2.17: *Marimba Nandayapa*, 1992. Da esquerda para a direita: Javier Nandayapa Velasco, Norberto Nandayapa Velasco, Zeferino Nandayapa Ralda, Mario Nandayapa Velasco, Oscar Nandayapa Velasco<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Kaptain, 1991, p.143.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p.162.



Figura 2.18: Legendário marimbista Manuel Vleeschower Borraz (1986) de Chiapas<sup>55</sup>



Figura 2.19: Busto de Corazón Jesús de Borraz Moreno, músico de Chiapas a quem é creditado ter adicionado o segundo teclado a marimba diatônica, no século XIX. O busto se encontra em San Bartolomé de los Llanos com a informação: "Inventor do teclado duplo da marimba"<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p.144.

## Capítulo 3: Primeiras composições e intérpretes

### 3.1 Introdução

É nos Estados Unidos da América, no início do século XX, que a marimba encontra terreno fértil para expandir seus horizontes, desenvolvendo-se enquanto novo instrumento nas salas de concerto. Sob influências principalmente guatemaltecas e também da técnica do xilofone, primeiro instrumento de teclas a ser assimilado nos Estados Unidos, os apreciadores da marimba começaram a despontar como compositores e intérpretes.

De acordo com Kastner, o surgimento da marimba nos EUA, no início do século XX, constituiu-se num fato fascinante e pouco usual. “Poucos instrumentos acústicos da música ocidental tiveram sua técnica, pedagogia e literatura desenvolvidos em tão curto período de cinquenta anos” (KASTNER, 1989, p.1).

### 3.2 Influências da Guatemala

Vasto repertório tradicional das marimbas encontradas na Guatemala e México inicialmente foi apresentado nos Estados Unidos na primeira década do século XX por músicos guatemaltécos. Em 1908, membros da família Hurtado, uma famosa família de “marimberos” da Guatemala (Figura 3.1), alcançou enorme sucesso numa turnê pela América do Norte ao longo de três anos (*op. cit.*, p.10). Vários outros fatos contribuíram para o aumento deste sucesso. Participaram do *Panama-Pacific International Exposition* em São Francisco, ganhando fama adicional e realizaram trinta gravações de seu repertório para a *Victor Company* com o nome de *Royal Marimba Band* (MACCALLUM, *apud* Kastner, p.10).

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 147.

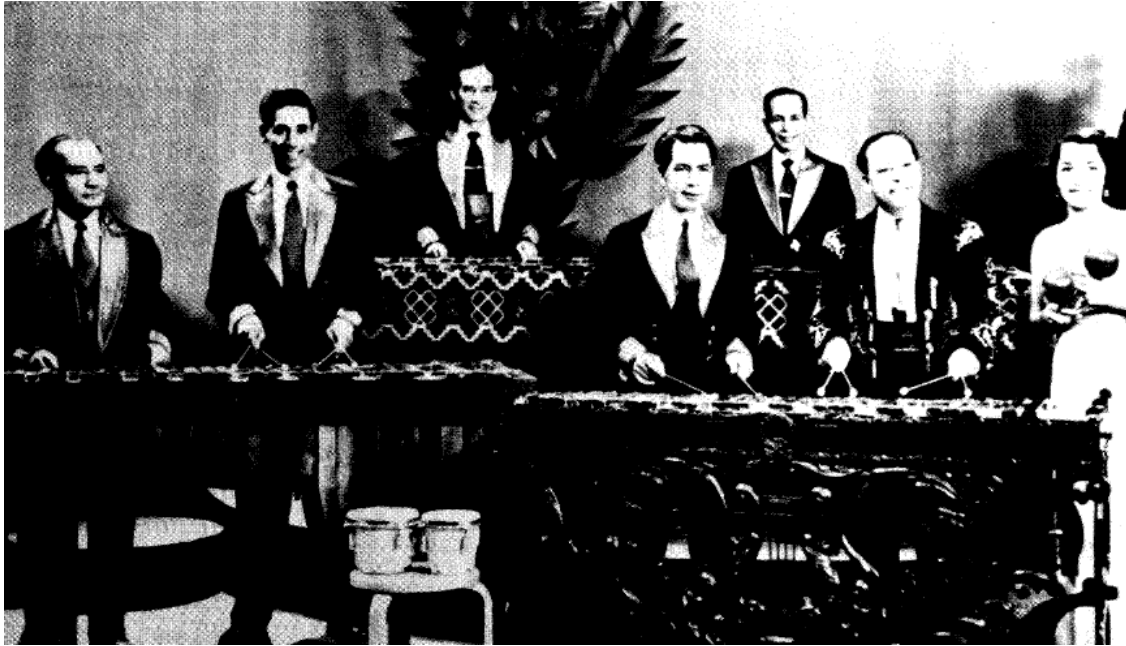


Figura 3.1: *Hurtado Brother Royal Marimba Band, 1930*<sup>57</sup>.

Outras evidências do sucesso da tradição guatemalteca são também atestadas através de gravações e concertos de outras bandas de marimbas tais como *Blue and White Marimba Band* e *Cardenas Marimba Band*. De acordo com Cahn (*apud* KASTNER, 1989, p.10) a divulgação desta tradição se reforçou com as gravações realizadas por bandas provenientes também de outros lugares, além da Guatemala, a exemplo das bandas *Castlewood Marimba Band* e *American Marimbaphone Band*.

Entre outras famílias de “marimberos” da Guatemala que também obtiveram sucesso neste período estão: *Chávez brothers, Porrás Brothers, Los Chintos, Quiroz Brothers, Los Chatos of San Marcos, La Internacional, Quetzatenago, Los Salazar* e *Los Piedrasanta* (VELA, 1993, p.65).

A vinda de músicos que integravam estas bandas guatemaltecas foi essencial para as bases do desenvolvimento da literatura para marimba (KASTNER, 1989, p.10). Músicos como Celso Hurtado (Figura 3.2) e José Bethancourt, exímios solistas, demonstravam uma técnica extremamente desenvolvida. Hurtado, segundo Chenoweth (*apud* Kastner), dentre outras

---

<sup>57</sup> Eyer, 1993.

técnicas por ele apresentadas, desempenhava com extremo domínio o rulo de uma mão sustentando a melodia na mão direita, o que influenciou as bases da música para marimba.



Figura 3.2: Celso Hurtado, 1940/50<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Kite, 2005, p.52.



### 3.3 As influências do xilofone e os primeiros instrumentos manufaturados

A marimba também recebeu muitas influências da natureza melódica do xilofone. Inicialmente, a escritura<sup>59</sup> da marimba (ou a música de concerto para marimba) estava fortemente ligada à escritura do xilofone, sendo praticamente uma expansão desta (ver ZIRKLE, 2003, p. 4).

No final do século XIX e começo do século XX, o xilofone, ainda na sua forma *straw fiddle*<sup>60</sup>, era muito popular nos EUA. Levado para lá por imigrantes europeus, era usado nas mais variadas formações musicais. Estas imigrações de músicos vindos da Alemanha e do Leste Europeu, no final do século XIX, influenciaram diretamente a trajetória da música norte-americana. A presença destes músicos se tornou ainda essencial para a criação de orquestras sinfônicas e bandas, aumentando assim o número de concertos e musicais (CAHN, *in* BECK, 1995, p.353).

Com o crescimento da recepção popular, principalmente das bandas de sopros em geral, novas oportunidades surgiram para os solistas de xilofone. As produções musicais de entretenimento, através de gêneros populares (marchas, valsas, polcas e também o *ragtime*<sup>61</sup>, que era uma novidade na época) também contribuíram significativamente para a divulgação do xilofone (KITE, 2007, p.143).

Tal como Zirkle, Kite também afirma que a música para marimba neste período estava diretamente conectada à tradição do repertório para xilofone:

---

<sup>59</sup> O conceito de *escritura* aqui remonta à *écriture*, de acordo com os estudos de Jacques Derrida (1930-2004), em seu livro *A escritura e a diferença*. "Para Derrida, é preciso desconstruir o mito fonocêntrico, mostrando que não é a voz [oralidade] que é primária, e sim a escrita, a *écriture*, que é esta que está na origem de toda linguagem. A escritura não é secundária, mas original. Não é um veículo de unidades lingüísticas já constituídas, mas o modo de produção que constitui essas unidades. A escrita, neste sentido amplo, significa toda prática de diferenciação, de articulação, de espaçamento. A palavra-chave é *diferença*. A *écriture*, no sentido de Derrida, é a atividade mais primordial de diferenciação, e é por isso que está na origem de toda linguagem, conjunto de unidades cujo sentido é dado exclusivamente por seu caráter diferencial com relação a todos os demais signos" (ROUANET: 1987, p.242-243).

<sup>60</sup> *Straw Fiddle – Straw*: s. 1. palha f. 2. Canudo m. 3 (fig.) ninharia, bagatela f., pouquinho m. II adj. Feito de palha. 2. Sem. Valor. 3. fictício. (MICHAELIS, 1995, 326). *Fiddle*: s. violino m., rabeça f. 2. (gíria) burla, trapaça, fraude f. II v. 1. Tocar rabeça, tocar violino. 2. desperdiçar, esbanjar. 3. Inquietar-se. 4. Vadiar. 5. Brincar com, divertir-se com ninharias. (Ibidem. p. 137).

<sup>61</sup> Ragtime: Estilo popular de música norte americana que floresceu no final do século XIX e começo do século XX. Com características de ritmo sincopado (NORTON/GROVE, 1988, p.610).

Da mesma forma que a diferença entre a marimba e o xilofone nos anos trinta [do século XX] era considerada mínima, havia também pouca diferença entre as primeiras obras escritas para marimba e os arranjos existentes para xilofone. A marimba simplesmente possuía uma extensão maior. Era vista como um instrumento mais fácil para se tocar que o xilofone, necessitando técnica menos refinada. Nos registros mais graves, as notas tinham uma duração maior e som mais “macio” que do xilofone, possibilitando a execução de rulos numa velocidade menor. [...] a música que os marimbistas solistas tocaram por cerca de trinta anos, de 1930 a 1962, continham os mesmos recursos que as músicas executadas pelos xilofonistas, e esses recursos vinham da música clássica ligeira; das árias de óperas, de temas de violino, violoncelo, de música para piano e temas de músicas orquestrais. Músicos tais quais: Celso Hurtado, Clair Omar Musser, Burton Lynn Jackson, Doris Stockton e Vida Chenoweth usavam esta literatura em seus concertos que continham basicamente músicas escritas originalmente para outros instrumentos (*op. cit.*, p.175).

O xilofone havia se desenvolvido a partir do *straw fiddle*, que inicialmente era diatônico e com poucas teclas, para um novo instrumento manufaturado. Em 1888, John Calhoun Deagan, ex-clarinetista que fundou a sua própria companhia, tornou-se o mais importante fabricante de teclados de percussão do final do século XIX e começo do século XX, adicionando ressonadores ao *straw fiddle* e modificando-o radicalmente. O novo instrumento passou a ter suportes<sup>62</sup> e ressonadores, tornando a intensidade mais forte e a sonoridade mais consistente (KITE, 2007, p.132)<sup>63</sup>. Em 1930, Musser (citado logo adiante) se estabeleceu em Chicago, associando-se à *Deagan Company*, primeiramente como vendedor e posteriormente como *designer* de marimbas. Mais tarde, em 1948, também formou sua própria companhia que fabricava marimbas e que anos depois foi vendida para a firma *Ludwig*, que manteve seu nome na linha dos barrafones (ROSAURO, 1991, p.32). Os instrumentos líderes de venda nesta sua nova firma, *Musser Company*, foram o vibrafone *Canterbury* e a marimba *Canterbury* (Pimentel,

---

<sup>62</sup> Suportes: tradução da autora para o termo *frames* no inglês.

<sup>63</sup> Em Pimentel (1982, p.61), encontramos duas datas referentes à fabricação do primeiro xilofone produzido pela Deagan: “o primeiro xilofone Deagan foi produzido em 1893” (PIMENTEL, *apud* J.L. Moore, *The Mysticism of the Marimba*). Frank K. MacCullum (PIMENTEL, *apud* MacCullim, *The Book of the Marimba*, Carlton Press inc. 1969.), sugere que o primeiro xilofone cromático da Deagan foi fabricado em 1903.

1982, p.63). Outras companhias, além da Deagan, começaram também a manufaturar e vender estes instrumentos. *Ludwig and Ludwig Drum Company* estabeleceu-se em 1909 e, em torno de 1920, comprava xilofones e marimbas da companhia Deagan para revenda. Havia também a *Leedy Company*, e, em torno de 1930, ambas as companhias, a *Ludwig and Ludwig Company* e a *Leedy Company*, foram compradas por Conn que misturou as duas linhas em catálogos daquela época (*op. cit.*, p.61). Em 1956, a *Musser Company* foi comprada por Bill Lyons (*Lyons Band Instrument Manufactures*), que, por sua vez, foi comprada, em 1961, por Dick Richardson, que trabalhava para Bill Lyons. Segundo Pimentel (*ibidem*), Dick credits a Bill Lyons o fato de ter preservado os instrumentos da *Musser Company*, durante um período de relativa dificuldade. Em 1937, William Ludwig se separou da *Conn/Leedy/Ludwig Company* e como não podia usar o nome *Ludwig*, estabeleceu o nome *W.F.L. Drum Company*, que inicialmente manufaturava instrumentos de marcha e baterias. Em 1955, a firma *W.F.L. Drum Company* tornou a comprar o nome *Ludwig* da companhia de Conn e, em 1966, comprou a *Musser Company* de Dick Richardson. *Slingerland Drum Company* comprou a *J. C. Deagan Company* (*op. cit.*, p.63).

As vendas de marimbas parecem ter se alterado durante estes anos. Os custos para a manufatura do instrumento aumentaram em função da alta dos preços da matéria prima e também pelos altos salários dos trabalhadores nos EUA. Um grande número de marimbas foi comprado por escolas e universidades. Com o aumento da demanda e respectivamente do necessário nível de instrução envolvendo a percussão nas atividades acadêmico-universitárias, o conhecimento do consumidor particular aumentou, não obstante estes consumidores parecessem estar comprando marimbas enquanto mais uma variedade de instrumentos de percussão. Para se adequarem às novas exigências de mercado, os fabricantes aparentemente buscaram construir instrumentos com qualidade e durabilidade, a preços medianos, ao contrário de fabricarem poucos e caros instrumentos. Os tempos áureos das encomendas, a individualidade e glamour das marimbas que apareciam em grupos de 50 a 100 se distanciam cada vez mais de nossa memória e realidade (PIMENTEL, 1982, p.63-64).

A marimba-xilofone (xilorimba<sup>64</sup>) havia sido introduzida também no mercado. Em 1910, a companhia de J.C. Deagan introduziu a Marimba-Xilofone com a intenção de fornecer um grupo de instrumentos com uma extensão que abrangesse as notas agudas de um violino e as notas graves de um contrabaixo. Dois modelos deste instrumento fizeram muito sucesso comercialmente, superando as vendas de marimbas e xilofones por um bom tempo. A maioria das marimbas da companhia Deagan foi desenvolvida e manufaturada entre 1930 e 1942. Todos esses instrumentos eram feitos usando a afinação dos harmônicos em oitavas, resultando em sons graves melhores do que os da marimba-xilofone, que não possuía este tipo de afinação.

Em 1955, Burton Jackson, um virtuoso marimbista, em sua tese de mestrado pesquisou as diferenças entre a marimba e o xilofone, encontrando quatro distinções entre o moderno xilofone e a moderna marimba.

1. Os sons parciais ou harmônicos são enfatizados de diferentes maneiras em cada instrumento. As teclas do xilofone são afinadas de forma a ressaltar o décimo segundo harmônico. Por exemplo, cada vez que o Dó central é percutido, o primeiro parcial a ser nitidamente ouvido é o Sol uma oitava e uma quinta [ou seja, uma 12ª] acima. Em contraste, a marimba é afinada em oitavas. Portanto, quando o mesmo som fundamental é produzido, o primeiro harmônico que se ouve é o Dó duas oitavas acima.

2. O xilofone em sua extensão é mais agudo que a marimba. Se alguém puder comparar um xilofone de quatro oitavas com uma marimba padrão de quatro oitavas, constatará que o xilofone é uma oitava mais agudo. A tessitura do xilofone normalmente se inicia na nota Dó e alcança a nota Dó final mais aguda de um piano, enquanto que a nota mais grave da marimba (com a extensão de quatro oitavas) é o Dó mais grave da viola. Existem algumas marimbas atualmente em produção que vão até a nota Lá, uma oitava e uma terça [ou seja, uma 10ª] abaixo do Dó.

3. Existe mais massa de madeira nas teclas do xilofone do que nas teclas da marimba. Comparando instrumentos do mesmo tamanho, pode-se achar que as teclas do xilofone são mais finas que as teclas da marimba.

---

<sup>64</sup> De acordo com Rosauero, o termo *xilorimba* é comumente utilizado na Europa para conceituar este instrumento que incorpora características da marimba e do xilofone.

4. As teclas da marimba são cortadas das partes mais altas e macias do tronco enquanto que as do xilofone são da parte mais maciça do tronco (JACKSON, *apud* KITE, p.135).

Jackson (*ibidem*), também descreve o som: “O rápido efeito do som para o ouvinte é que o xilofone projeta um som extremamente brilhante, curto e penetrante, enquanto que a qualidade sonora da marimba é mais macia e com maior sustentação”.

Da perspectiva da *performance*, o xilofone era tocado tanto com duas quanto com quatro baquetas. No começo do século XX, já era comum o uso de quatro baquetas na execução do xilofone. Strain (*apud* KITE, 2007), citou vários métodos publicados naquela época com instruções detalhadas sobre as quatro baquetas. As gravações desta época mostram passagens virtuosas contendo arpejos, apogiaturas, *double stop passages*<sup>65</sup> e um grau de dificuldade que variava de acordo com o executante. Dentre os xilofonistas desta época, só para citar alguns, se destacam Charles P. Lowe, El Costa, William Reitz e George Hamilton Green.

Quando intérpretes começaram a utilizar duas baquetas em cada mão, a terceira e quarta baquetas eram usadas apenas para encorpar as passagens melódicas, adicionando toques duplos para o que era ainda essencialmente concebido como técnica de duas baquetas. Estas novas partes permitiam aos executantes tocarem estruturas de três e quatro vezes em acordes, mas a música, raramente, exigia verdadeira independência de vozes em uma única mão (ZIRKLE, 2003, p.4).

### 3.4 Primeiras obras musicais e intérpretes

As músicas para marimba neste período eram basicamente arranjos de outras obras. Em 1948, James Dutton, diretor do departamento de percussão do *American Conservatory of Music*, compilou a literatura existente para a marimba com o auxílio dos intérpretes de destaque na época, incluindo Burton

---

<sup>65</sup> Toques duplos (*double-stops*) refere-se a duas notas tocadas simultaneamente e este termo remonta à nomenclatura usada por músicos de cordas.

Jackson, Art Jollif, Dorothy Heick Jortenson e Clair Omar Musser. O resultado da lista a qual chegou continha 36 peças com o uso de duas baquetas com acompanhamento de piano, duas peças com o uso de três baquetas e 28 peças com o uso de quatro baquetas sem acompanhamento de piano. As peças para xilofones não estavam incluídas nesta lista e esta lista continha um total de 66 peças, sendo que entre elas, somente uma peça era escrita originalmente para marimba – o *Étude* Op. 11, nº 3 de Musser. O *Concertino* de Paul Creston, o primeiro concerto escrito para a marimba, de 1940, não estava incluído nesta lista e foi mencionado por Dutton apenas em 1950, na revista *Instrumentalist* (KITE, 2007, p.175).

Entre os anos de 1940 e 1950, as *performances* tendo o xilofone como solista começaram a decair e o xilofone se tornou um instrumento mais restrito à orquestra sinfônica e à música de câmara. Já a marimba, entre os anos de 1930 e 1940, principalmente através do empenho de Musser, começou a se popularizar, transformando-se, por volta dos anos cinquenta em um instrumento em evidência, com identidade e sonoridade próprias e cujo repertório gradualmente foi se expandindo com novos compositores que contavam com a colaboração dos marimbistas da época (*ibidem*, p.166).

### **3.4.1 Clair Omar Musser**

Clair Omar Musser (1901-1998) é considerado uma das figuras mais importantes para o desenvolvimento da marimba durante o início do século XX. Seu envolvimento com a marimba, ainda jovem, abrangia quase todos os aspectos do instrumento. Além de compor alguns prelúdios e estudos para marimba, que foram publicados mais tarde, escreveu diversas transcrições para marimba solo e para grupo de marimbas, envolvendo-se em quase todos os aspectos relacionados à marimba, incluindo *design* do instrumento (ver figuras 3.6, 3.7 e 3.8), manufaturação, organização de concertos, ensino e interpretação/*performance*.

Natural de Manheim, Pensilvania (EUA), Musser cresceu numa família musical. Seu pai era violinista. Quando estava no quinto ano escolar, ouviu

pela primeira vez o som do xilofone e a reação de euforia da platéia lhe chamou a atenção. Decidiu que estudaria este instrumento e logo passou a ter aulas com Permin Burger, em Lancaster, enquanto praticava num xilofone Deagan que havia recebido de presente de seus pais.

Num concerto, poucos anos depois, Musser ouviu Abrahan Hildebrand tocando uma marimba-xilofone da Deagan, modelo 4726, utilizando a técnica de quatro baquetas. Inspirado por esta *performance* e recomendado por Hildebrand, foi estudar em Washington (D.C.) com Philip Rosenweig. Neste período, também adquiriu uma marimba-xilofone, modelo 4726. Após sua formação musical, desenvolveu ampla carreira como solista e fez diversas turnês pelos EUA, Canadá e Europa.

Em 1930, tornou-se promotor de vendas da Deagan e como parte de seu trabalho, organizou vários grupos de marimbas tais quais a *Century of Progress Marimba Orchestra* (Figura 3.3), a *Imperial Marimba Symphony Orchestra* e a *International Marimba Symphony Orchestra*.



Figura 3.3: Musser regendo um ensaio da *Marimba Orchestra*<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Percussive Notes, Abril, 1999.

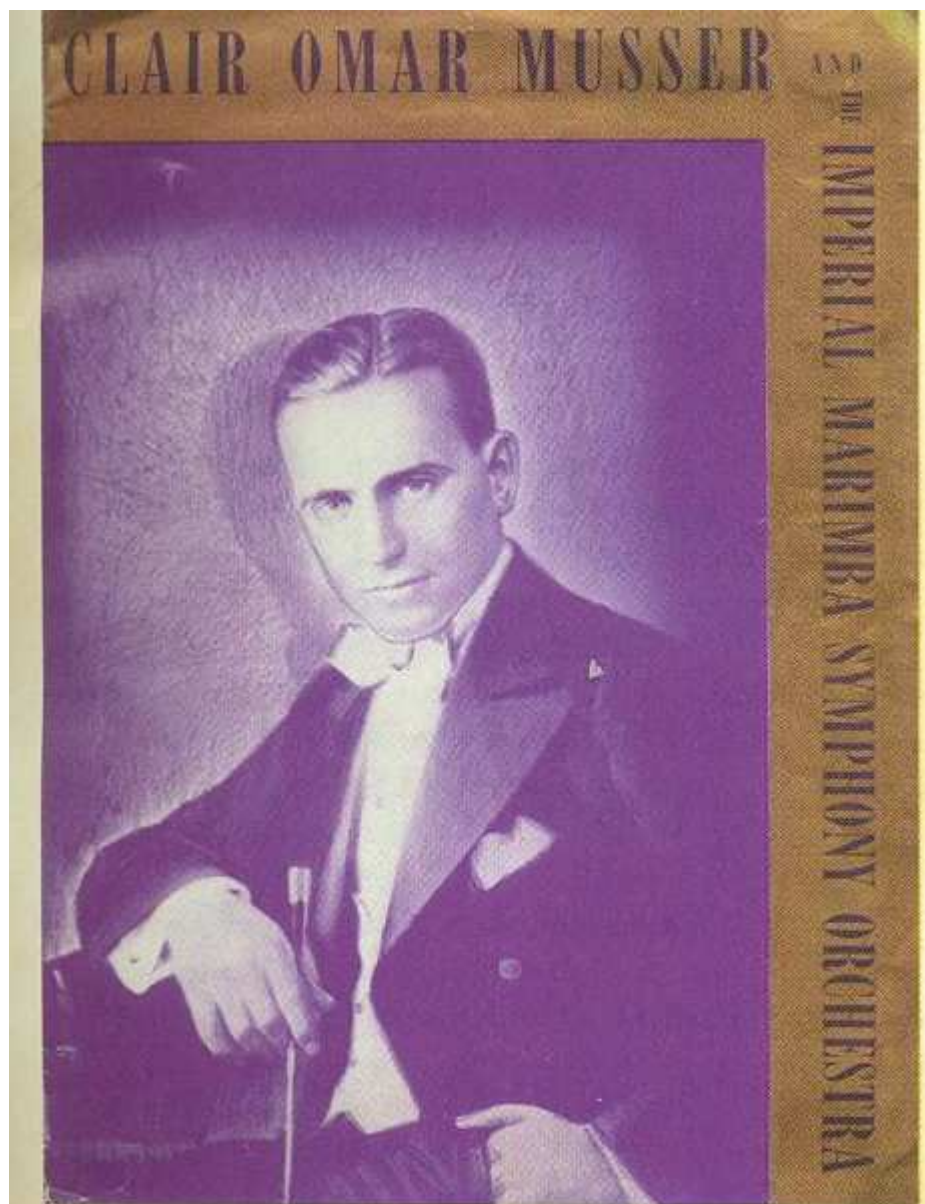


Figura 3.3a: Clair Omar Musser<sup>67</sup>

Entre 1944 e 1950, foi professor da *Northwestern University* em Evanston, Illinois, ensinando teoria entre os anos de 1944 e 1946 e marimba entre os anos de 1946 e 1950 (Figuras 3.4 e 3.5).

---

<sup>67</sup> Percussive Notes, 1999, April, p. 9.





Figura 3.4: Marimbistas que Musser ensinava na *Northwestern University*<sup>68</sup>.



Figura 3.5: *Marimba ensemble* coordenado por uma estudante de Musser<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> *Ibidem.*



Figura 3.6: Chicago, 1933. Marimba desenhada por Musser para a *Chicago World's Fair*<sup>70</sup>.



Figura 3.7: *The King George Marimba*, desenhada por Musser e fabricada pela Deagan Co, em 1934<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> *Ibidem.*

<sup>70</sup> [www.pas.org/museum](http://www.pas.org/museum).

<sup>71</sup> *Ibidem.*



Figura 3.8: Deagan Diana marimba, 1938<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> *Ibidem.*



Figura 3.8a: *Queen Anne Marimba*<sup>73</sup>.

As composições de Musser escritas para marimba solo com o uso de quatro baquetas evidenciam como a marimba era abordada e que recursos eram utilizados para o instrumento.

---

<sup>73</sup> Dentre as marimbas projetadas por Musser, estava este modelo, a *Queen Anne Marimba*: "O romanticismo do século XVIII, como revelado na arte inglesa das mobílias, deriva diretamente do começo do século que corresponde ao reinado da Rainha Anne (1702-14). Seu reinado primeiramente presenciou o uso intenso da madeira da Noqueira para o uso em mobílias, ficando este período conhecido com a Idade da Nogueira. Por esta razão, Deagan escolheu este tipo de madeira para a confecção das *Queen Anne Marimbas*. Com inspiração em graciosos e refinados detalhes que são característicos da melhor mobília deste período, Deagan criou este moderno instrumento com formato de uma espineta, que se adequava perfeitamente a vida moderna. Este instrumento se transforma em uma prática mesa quando fechado" (Percussive Notes, 1999, April, p. 17).

Durante sua estada na Universidade de *Northwestern*, Musser compôs cinco estudos e dois prelúdios para marimba solo que foram publicados mais tarde. Estas peças refletem o seu interesse pela tradição da música do século XIX e nos evidencia sua abordagem do instrumento. Elas são reminiscências dos estudos de Chopin para piano contendo problemas técnicos dentro de uma forma organizada e relativamente breve. Três das sete peças são escritas para duas baquetas e empregam acordes arpejados através da extensão do instrumento. As quatro peças restantes escritas para o uso de quatro baquetas utilizam principalmente vozes fechadas com movimentos conjuntos e ocasionais saltos arpejados (KASTNER, 1989, p.41).

Estes estudos de Musser em Dó maior e Si maior, publicados em 1948, ilustram o uso inicial da técnica de quatro baquetas, evidenciando a dependência entre as baquetas da mesma mão, muito comum neste período (Figura 3.9), (ZIRCLE, 2003, p.4).

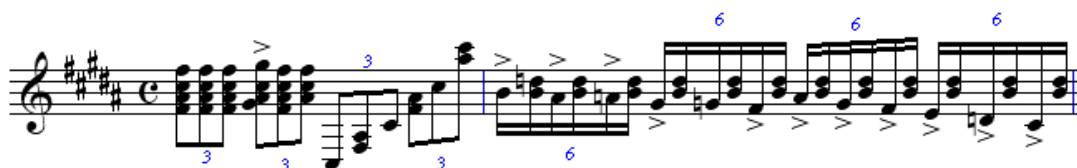


Figura 3.9: Musser – *Étude* Op. 6, n° 9, compassos 8 e 9.

A baqueta extra em cada mão simplesmente permite que duas notas sejam tocadas acima ou abaixo de uma linha melódica concebida como se fosse para duas baquetas [...]. Nos *Estudos* em Si maior e em Dó maior de Musser, nunca se faz necessário o uso da baqueta de nº 1 seguida pela nº 2 ou da baqueta de nº 3 seguida pela nº 4<sup>74</sup>. [...] Musser adiciona terças tocadas por uma mão sendo que se podem ouvir três partes, mas duas dessas partes estão interligadas, sendo somente duas dessas partes realmente independentes (ZIRCLE, 2003, p.4 e 5).

<sup>74</sup> Neste caso, o autor usa a numeração das baquetas seguindo ordem ascendente da esquerda para a direita: 1-2-3-4 – ver sobre a numeração das baquetas na página 117.

### 3.4.2 Vida Chenoweth

Vida Chenoweth conferiu à marimba notável reconhecimento, contribuindo para o processo de inserção da marimba como instrumento de salas de concerto. Aluna de Musser, Chenoweth atingiu o auge de sua carreira entre 1957 e 1963, quando realizou inúmeros concertos nos EUA, Europa e Guatemala. Originalmente de Enid, Oklahoma, iniciou seus estudos de marimba ainda jovem.

Suas primeiras lições de marimba foram dadas por um músico sinfônico que tocava tímpanos e órgão. Ela estudou com este músico por um ano e depois que ele deixou a cidade, Chenoweth trabalhou sozinha nos estudos de marimba, aplicando o que havia aprendido em lições anteriores de piano. Vários anos mais tarde, ainda no colégio, estudou com Clair Omar Musser num curso intensivo de verão de três semanas em Illinois; no entanto, foi somente quando se transferiu para *Northwestern University* que passou a estudar com Musser em tempo integral (KASTNER, 1989, p.43 e 44).

Na década de 50 do século passado, Chenoweth mudou-se para Nova York e, em 1956, realizou um recital no *Town Hall*. O programa incluía obras originais e também obras arranjadas ou adaptadas para marimba, tais como o *Coral e Prelúdio sobre uma melodia de Hassler* de Eugene Ulrich, *Mirage* de Bernad Rogers, *Petizada* de Heitor Villa-Lobos, *Cânone Sonata III* de George Telemann, *Prelúdio e Três Estudos* de Musser, *Dois Tocatas* de Hal Mommsen, *Prelúdio, Coral e Finale* de Eugene Ulrich e *Concertino* de Paul Creston. Diversas obras foram escritas para Chenoweth, dentre as quais estão o *Concerto para Marimba e Orquestra Op. 34* de Robert Kurka; *Suite nº 1* de Eugene Ulrich, *Mirage* de Bernad Rogers e o *Concertino para Marimba e Orquestra* de Jorge Sarmientos.

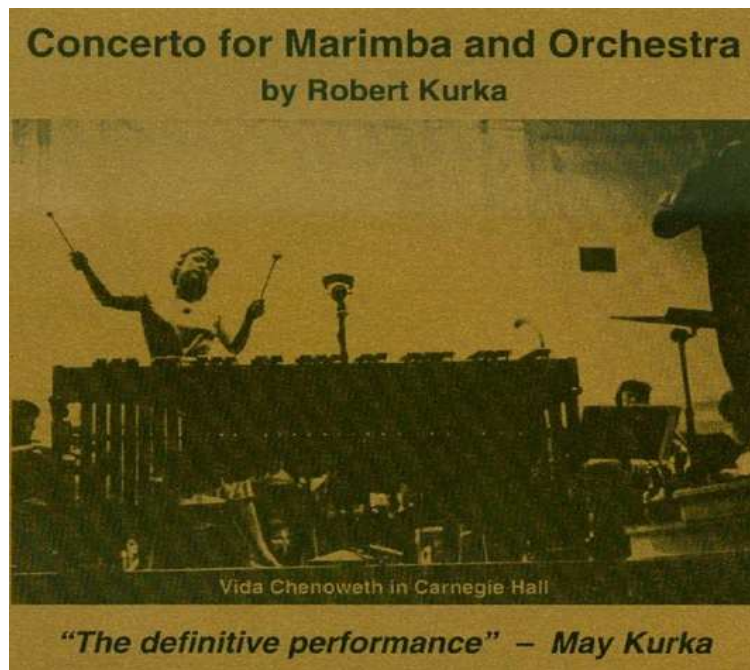


Figura 3.10: Capa do disco de Vida Chenoweth evidenciando a execução histórica do concerto de Kurka, no *Carnegie Hall*, em 1959<sup>75</sup>.

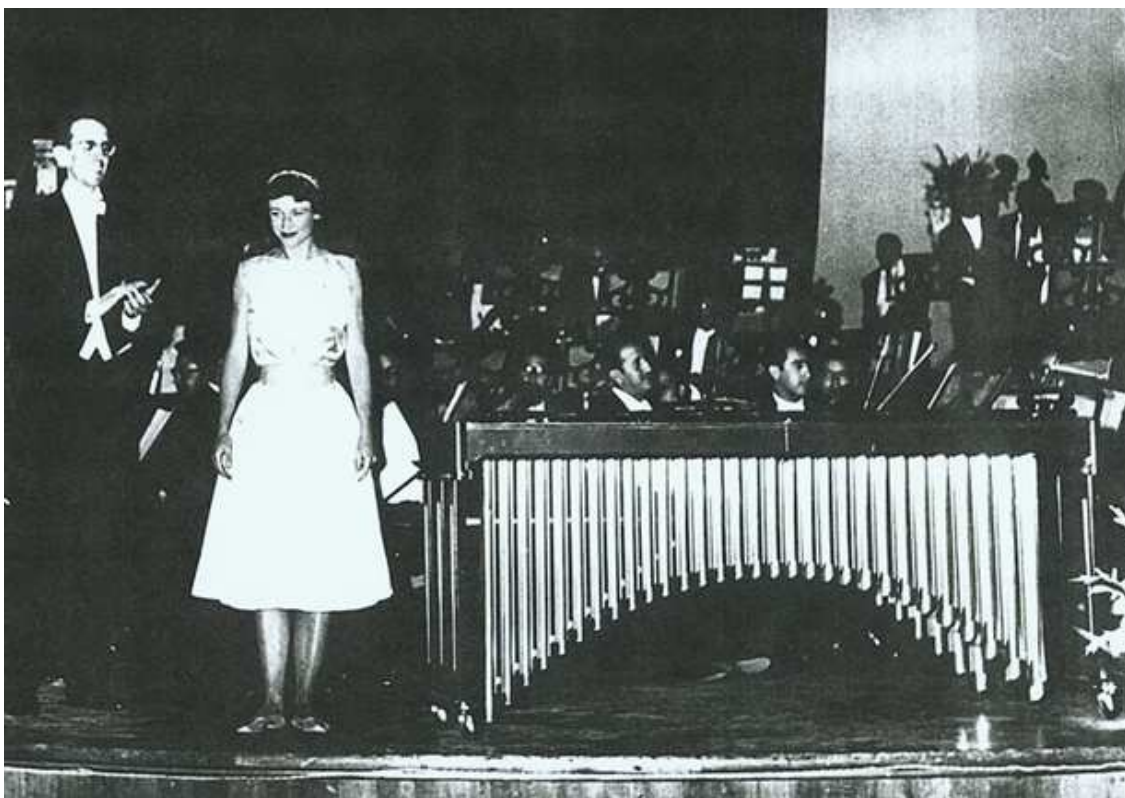


Figura 3.11: Vida Chenoweth com a Sinfônica Nacional da Guatemala com regência de José Maria Franco Gil, com a execução do *Concertino para Marimba e Orquestra* de Jorge Sarmientos, em 1960<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> [www.marimbavidachenoweth.com](http://www.marimbavidachenoweth.com). Acesso em 14/07/10.



Figura 3.12: Compositor Paul Creston (à esquerda) assistindo ao seu *Concertino para Marimba e Orquestra* no *Gracie Mansion*, Nova York, com Vida Chenoweth como solista, em 1956<sup>77</sup>.

Chenoweth teve a oportunidade de conhecer Villa-Lobos em Nova York - pouco antes da morte deste. Segundo Chenoweth<sup>78</sup>, Villa-Lobos iria escrever-lhe uma composição para marimba, mas, infelizmente, faleceu antes que pudesse concretizar esta idéia. Neste encontro, Chenoweth relata que levou sua marimba ao hotel em que Villa-Lobos se encontrava e tocou para ele durante toda manhã, com o intuito de fazê-lo incorporar a essência da técnica da marimba. Segundo Chenoweth, ele rapidamente absorveu o entendimento da técnica do instrumento. Neste mesmo encontro, Villa-Lobos deu-lhe uma música que havia escrito para violino relatando-lhe que o violinista não havia conseguido executá-la, portanto, se ela quisesse, poderia executá-la na marimba. Chenoweth gravou esta obra, *Martírio dos Insetos*, em seu LP *Latin American Composers and the Marimba* que inclui também outras peças de Villa-Lobos. Chenoweth gravou cerca de nove LPs (hoje também já encontrados no formato de CD), todos dedicados à marimba. Em 1964, no entanto, aposentou-se e passou a seguir a carreira missionária cristã.

---

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Informações obtidas por entrevista realizada através de *e-mail* na data de 27 de outubro de 2009. O e-mail original encontra-se na seção de anexos.





Figura 3.13: Vida Chenoweth, nos anos de 1950<sup>79</sup>.

Além de Chenoweth, dentre os personagens que tiveram papel fundamental no desenvolvimento da marimba, destacam-se também outros alunos de Musser tais como Ruth Stuber Jeanne, também aluna de Georg Hamilton Green; Burton Lynn Jackson, para quem Musser dedicou seu *Estudo em Dó maior op. 6 nº 10*; Doris Stockton, a quem Musser dedicou o *Estudo em Lá bemol op. 6*, e ainda Gordon Peters.

### **3.4.3 Concertino para Marimba e Orquestra op. 21 de Paul Creston**

Em 1940, o compositor Paul Creston (1906 -1983) escreveu o *Concertino para Marimba e Orquestra op. 21*, primeira obra do gênero para este instrumento. Esta seria a primeira vez em que a marimba adentraria as salas de concertos em conjunto com outros instrumentos, mas já em posição de destaque enquanto solista.

Paul Creston nasceu em Nova York, a 10 de outubro de 1906. Era filho de pais italianos oriundos da Sicília e nome de batismo era Giuseppe

---

<sup>79</sup> Kite, 2005, p.52.

Guttovoggio. Foi praticamente autodidata em composição, tendo-se em vista a precária situação financeira de sua família. Trabalhou como organista de cinema mudo, de 1934 a 1967, e organista da Igreja *Saint Malachy*, em Nova York. Em 1940, aceitou o posto de professor de piano e composição na *Cumington School of the Arts in Massachusetts*. Foi diretor musical de várias rádios e televisões, incluindo *ABC Television*, *Twentieth Century*, *Philco Hall of Fame*, *Creeps by Night* e da série infantil *Storyland Theater*. Em 1968, tornou-se artista em residência do *Central Washington State College*. Recebeu diversos prêmios, dentre eles *National Academy of Television Arts and Sciences*, *Guggenheim Fellowship*, *New York Critic's Circle Award*, *Music Award of the Nacional Academy of Arts and Letters* e *Alice M. Ditson Award*. Escreveu inúmeros artigos em revistas musicais e dois livros, *Principles of Rhythm and Rational Metric Notation*.

Suas obras incluem seis sinfonias, vários concertos, incluindo dois para violino, dois para piano, um para acordeom, um para saxofone alto, um para marimba, uma fantasia para trombone e orquestra, o que resulta em torno de 155 composições.

O *Concertino para Marimba e Orquestra op. 21* de Paul Creston foi encomendado por Frederique Petrides, que, na época, era diretora da *Orchestrette Classique* em Nova York – uma curiosa orquestra formada por 30 mulheres. Por ocasião da estréia do *Concertino*, a 29 de Abril de 1940, no *Carnegie Chamber Hall*, a solista foi Ruth Stuber (Figura 3.14), que era também timpanista desta mesma orquestra (KASTNER, 1989, p.15).



Figura 3.14: Ruth Stuber, em torno dos anos de 1940<sup>80</sup>.

Este *Concertino* possui três movimentos. Na execução do primeiro e terceiro movimentos se utilizam duas baquetas. Já no movimento intermediário, quatro baquetas. De acordo com Kite (2007, p.176), trata-se da primeira composição para marimba no restrito contexto da assim chamada “música erudita”<sup>81</sup>, mas sua escrita está claramente ligada à escrita do xilofone, com

---

<sup>80</sup> Kite, 2005, p.50.

<sup>81</sup> Segundo nosso orientador, Rubens Ricciardi, em texto ainda não publicado, o adjetivo “erudito” remonta na música à Antiguidade romana e aos primórdios dos tempos medievais, reduzida à condição acadêmica e, portanto, num sentido de escolaridade em meio à herança tardia da παιδεία. Sua fonte mais antiga talvez seja Caio Plínio Segundo (23-79) - nobre naturalista romano também conhecido por Plínio velho (*Plinius maior*). Em sua *Historia naturalis* (uma espécie de enciclopédia de todo o conhecimento da antiguidade, precursora do gênero iluminista), Plínio relacionou a música à condição do engenho e da erudição: “*Tibiarum specie musicae arte portendere, obscenis autem moribus in verendis partibus signorum, ingeniis et eruditioni*” (Livro II, 93). No entanto, provavelmente o documento que ainda mais estabelece a ampla recepção posterior do conceito seja a carta de Cassiodoro, escrita ao seu mestre Boécio, no início do século VI, contendo a saudação inicial “perito em música erudita” (*eruditionis musicae peritum*). Em todos os casos, na concepção dita “erudita” da música, sempre já se preconiza um caráter de escolaridade em detrimento da essencial radicalidade em meio ao processo composicional. Trata-se de um esquecimento de suas origens mais primordiais. A música enquanto harmonia (ἁρμονία) jamais fora concebida como resultado palpável, em algo possível de aplicação ou reprodução técnica, como se qualquer um fosse capaz de aprendê-la e repeti-la. Na utilização do conceito de *harmonia* por Heráclito, por exemplo, tomado como sinônimo de música, há um conflito humano, uma tensão, um desvelar

predominância de melodias, com uso ocasional de *double-stops* para o primeiro e terceiro movimentos e acordes fechados para o segundo movimento. Em uma conversa que teve com o compositor, Chenoweth (*apud* KASTNER, 1989, p.16) relata que Creston foi ao piano e escreveu baseando-se em apenas quatro dedos: o que pode fazer com esses quatro dedos ao piano tornou-se a técnica utilizada por ele para desenvolver a escrita com quatro baquetas (no segundo movimento de seu *Concertino*). Não havendo nenhum modelo anterior neste gênero, este movimento é o único exemplar do início da escrita contemplando quatro baquetas. Trata-se de um movimento em andamento calmo, na tonalidade de Lá maior, utilizando acordes na maioria

---

daquilo que se esconde por natureza. Uma revelação enquanto beleza, a mais bela harmonia, quando a “harmonia inaparente [se torna] mais forte que a do aparente” (*Fragmento LIV*). Assim, não será nenhuma forma de erudição acadêmica ou escolaridade humanística que poderá elucidar por si só o “inaparente” para além do “aparente” em qualquer poética artística, incluindo-se a música - e esta é não só a *harmonia primordial*, como também o *sistema primordial*. No entanto, se a *harmonia inaparente* é a verdade revelada (ἀλήθεια), a *harmonia aparente* pode ser compreendida como a *lógica de um sistema* (não o sistema que possa ser inventado enquanto singularidade, mas aquele ensinado reiteradamente na academia ou imposto arbitrariamente, como a indústria da cultura). E tanto para a arte como para a filosofia nada há de mais brutal que o excesso de sistemas e a escassez de harmonia. A condição de erudição (no sentido da escolaridade ou da *cultura geral* enquanto παιδεία) não é nem a raiz nem muito menos a essência da música enquanto arte. Heidegger procura identificar as origens e a essência do conceito de erudição, num contexto que envolve a assim chamada *cultura humanista*, da qual ele pretende se afastar enquanto concepção filosófica: “Somente na época da república romana, *humanitas* foi, pela primeira vez, expressamente pensada e visada sob este nome. O *homo humanus* contrapõe-se ao *homo barbarus*. O *homo humanus* é, aqui, o romano que eleva e enobrece a *virtus* romana através da *incorporação*, da παιδεία herdada dos gregos. Estes gregos são os gregos do helenismo cuja cultura era ensinada nas escolas filosóficas. Ela se refere à *eruditio et institutio in bonas artes*. A παιδεία assim entendida é traduzida por *humanitas*. A romanidade propriamente dita do *homo romanus* consiste nesta tal *humanitas*. Em Roma, encontramos o primeiro humanismo. Ele permanece, por isso, na sua essência, um fenômeno especificamente romano, que emana do encontro da romanidade com a cultura do helenismo. Assim, a chamada Renascença dos séculos XIV e XV, na Itália, é uma *renascentia romanitatis*. Como o que importa é a *romanitatis*, trata-se da *humanitatis* e por isso, da παιδεία grega. Mas a grecidade é sempre vista na sua forma tardia sendo esta mesma vista de maneira romana. Também o *homo romanus* do Renascimento está em oposição ao *homo barbarus*. Todavia, o in-humano é, agora, o assim chamado barbarismo da Escolástica gótica da Idade Média. Do humanismo, entendido historicamente, faz sempre parte um *studium humanitatis*; este estudo recorre, de uma certa maneira, à Antiguidade, tornando-se assim, em cada caso, também um renascimento da grecidade. Isto é evidente no humanismo do século XVIII, aqui na Alemanha, sustentado por Winckelmann, Goethe e Schiller. Hölderlin, ao contrário, não faz parte do *humanismo* e isto pelo fato de pensar o destino da essência do homem, mais radicalmente do que este humanismo é capaz” (HEIDEGGER: 1987, p.39-40). Mas se por um lado indicamos a insuficiência da erudição para a garantia da obra de arte, por outro lado, também não resta a menor dúvida que a composição musical se torna inviável fora de uma unidade poético-prático-teórica. E, justamente por sua essência poético-prático-teórica, a música deve ser entendida em sua condição diferenciada da filosofia enquanto atividade humana. Assim, não estamos afirmando aqui que uma boa escolaridade – a tal erudição – não possa ser importante para a formação do compositor. Aliás, a erudição se encontra até especialmente presente em determinados contextos composicionais. Apenas ela não se configura como o que há de mais essencial para a viabilidade da obra musical enquanto tal.

das vezes apresentados com sétimas e nonas. Esses acordes escritos para marimba realizam quase sempre movimentos paralelos de vozes, cuja homofonia implica numa constante dependência entre as mesmas.

A figura 3.15 exemplifica o uso dos acordes fechados sem necessidade de mudanças bruscas nos intervalos entre as baquetas da mesma mão.



Figura 3.15: Compassos 3 e 4 do *Concertino* de Creston.

O uso de acordes paralelos (sempre com 7<sup>a</sup>, na maior parte das vezes 7<sup>a</sup> maior) demonstra a influência do jazz, inicialmente aplicada ao xilofone.

Passagens com arpejos ascendentes e descendentes em escalas maiores com sétima e escalas menores estão também presentes neste *Concertino* (Figuras 3.16 e 3.17:).



Figura 3.16: Compassos 61 e 62 do *Concertino* de Creston.

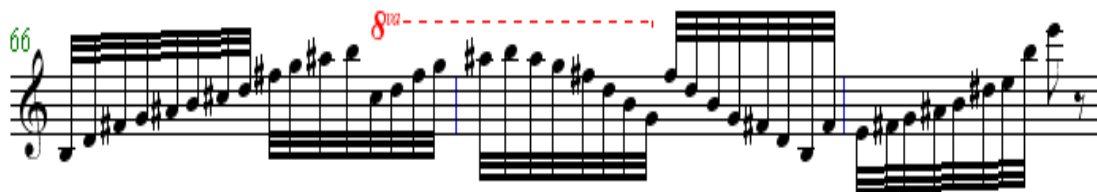


Figura 3.17: Compassos 66 e 67 do *Concertino* de Creston.

A técnica de quatro baquetas empregada neste movimento – do mesmo modo que nas peças de Musser - evidenciam o uso inicial da técnica de quatro baquetas apontando para a dependência entre as baquetas, comum neste período.

55

Figura 3.18: Compassos 55 ao 61 do *Concertino* de Creston.

Tempo I

Figura 3.19: Compassos 85, 86 e 87 / *Concertino* de Creston (marimba e redução para piano).

90

p

Figura 3.20: Compassos 86 a 90 do *Concertino* de Creston.

#### 3.4.4 Concerto para Marimba e Vibrafone op. 278 de Darius Milhaud

Em 1947, Darius Milhaud, escreveu o *Concerto Op. 278 para Marimba e Vibrafone*<sup>82</sup>. Este concerto foi encomendado por Jack Connor<sup>83</sup> (Figura 3. 21) que o estreou com a *Saint Louis Symphony Orchestra* (EUA), tendo como maestro Vladimir Golschmann (14 de Fevereiro de 1949).



Figura 3.21: Jack Connor. PASIC, 1977<sup>84</sup>.

Connor solicitava uma peça escrita especialmente para marimba e por isso requisitou uma ajuda a Robert Schimitz, professor de piano e concertista amigo de sua família, que possuía muitos contatos com compositores. Schimitz sugeriu diversos nomes, dentre eles Ernest Bloch, Alexander Tansman, Aaron Copland e Darius Milhaud. Tendo ouvido composições de Milhaud, como *Suíte Provençal*, *Poema Sinfônico* e *Criação do Mundo*, e sabendo ainda que

---

<sup>82</sup> Escrito para marimba e vibrafone, para o mesmo executante.

<sup>83</sup> O nome deste marimbista varia conforme a fonte, *Connor* ou ainda *Conner*. Optamos aqui por *Connor* por ser a referência mais freqüente.

<sup>84</sup> Kite, 2005, p.52.

Milhaud já havia escrito um *Concerto para percussão*<sup>85</sup>, um *Concerto para gaita* para Larry Adler e um *Concerto para clarinete* para Benny Goodman, Connor supôs que haveria talvez uma boa receptividade por parte de Milhaud em compor um novo concerto para marimba. Durante o período em que Connor era músico da Rádio de *Saint Louis*, enviou a Milhaud uma carta, sugerindo-lhe escrever um concerto. Infelizmente, a resposta foi desencorajadora e sem entrar em maiores detalhes, Milhaud argumentou que a marimba não seria um instrumento apropriado para um concerto. No entanto, Connor, sem desistir, escreveu-lhe novamente solicitando um encontro onde houvesse a possibilidade de lhe apresentar o instrumento, numa pequena audição de solos de marimba, e Milhaud concordou. Connor tocou tanto a marimba como o vibrafone, executando Bach, números de jazz e outros exemplos requisitados por Milhaud. Depois de ouvi-lo, Milhaud concordou em lhe escrever um concerto. Segundo Connor, o concerto foi escrito em duas semanas, e, embora não tivesse especificado nada a Milhaud quanto ao estilo, houve uma forte influência de jazz-latino em uma versão francesa, provavelmente proveniente de idéias obtidas pela ocasião do encontro (ver FINK, 1978, p.26 - 27).

Em 1952, Milhaud revisou o trabalho para piano solo e orquestra, e renomeou-o como *Suíte Concertante Op. 278b*. Comparações entre ambas as partituras revelam que a parte original da marimba/vibrafone permanece essencialmente intacta, como a mão direita do piano; o restante da parte solo é derivado de material novo composto para a mão esquerda, adicionado de oitavas e acordes expandidos ou re-organizados (KASTNER, 1989, p.19).

Com relação às questões timbrísticas, Milhaud foi bastante específico, fazendo indicações dos tipos de baquetas a serem usadas em quatorze partes dos três movimentos. Em seis compassos do primeiro movimento, requisita ao executante tocar com as mãos, sem o uso das baquetas (*ibidem*, p.20).

Fink, em uma entrevista com Connor, destaca pontos relativos à *performance* de Connor, que não usou os dedos para a execução dos referidos compassos. Segundo Connor,

---

<sup>85</sup> Neste concerto utiliza-se um grupo de instrumentos constituindo-se em uma múltipla percussão.



Eu realmente pretendia tocar com os dedos (*punch-like*), mas o resultado sonoro era insatisfatório. Então eu usei baquetas macias e utilizei um *beliscado com a baqueta (pull-stroke)* [...] Isto talvez seja curioso para todos os estudantes que seguem estritamente a indicação, não importando o quão frustrante seja (*apud FINK, ibidem, p.26*).

É claro que aqui Connor se refere ironicamente aos defensores de uma suposta originalidade mesmo que em detrimento da expressão musical. Não deixa de ser interessante a postura crítica do intérprete Connor, que entre uma indicação talvez com pouco respaldo empírico por parte de Milhaud, optou por sua vasta experiência como marimbista, fazendo-se valer em sua *performance* do recurso que lhe pareceu mais apropriado, uma vez ainda que a linguagem musical não só não foi prejudicada como ainda certamente seria melhor salientada. Ou seja, a opção prática de Connor era justamente preservar as intenções de linguagem do Milhaud.

Com relação às notas que foram escritas fora da extensão do vibrafone, Connor acredita ter sido apenas um erro por parte de Milhaud<sup>86</sup>. Connor comenta com elegância:

Milhaud cometeu um erro. Ele deve ter se confundido com outros instrumentos e eu não quis embarçá-lo. Então simplesmente toquei as notas uma oitava abaixo ou da melhor maneira que encontrei. Depois eu tive até uma estudante de graduação redigindo um artigo sobre os problemas da peça que incluíam o erro de tessitura. Ela escreveu ao editor Enoch na França a esse respeito e recebeu uma carta simpática dizendo “obrigada pelo seu apontamento sobre o problema, mas infelizmente Milhaud já morreu e nós não tomaríamos a liberdade de mudar nenhuma nota” (*apud op. cit., p.27*).

Deste fato podemos observar que não obstante a pertinência das observações não só da aluna de Connor, mas de todo aquele que realmente se preocupa com a verdadeira práxis musical, há sempre um sentido reduutivo por parte de alguns que pretendem ser mais reais que os próprios reis, como no caso deste editor, que nem sequer se preocupou em acrescentar uma nota de rodapé numa próxima edição da obra. O que dirão então os musicólogos que optam pelas fontes mais antigas de um determinado compositor sem que o

---

<sup>86</sup> Milhaud escreve (embora jamais possam ser utilizadas) algumas notas acima do limite mais agudo da tessitura do vibrafone (do padrão mesmo de hoje).

processo hermenêutico e sua necessária exegese possa se concretizar numa edição crítica?

Connor executou o concerto utilizando os instrumentos *Deagan Imperial*.

Eu usei instrumentos *Deagan Imperials* e ainda possuo estes instrumentos. Eu gostava do efeito que o motor realizava, então eu usei uma velocidade média de vibrato. Parecia ficar mais musical. Para as baquetas eu usei uma tentativa especial de forma que eu pudesse fazer rápidas mudanças. Minha maneira de posicionar os instrumentos era como a de um piano de calda. Eu gostava do efeito visual (*ibidem*).

Neste concerto, a marimba e o vibrafone são colocados em um ângulo de forma que o executante possa tocar ambos os instrumentos. Em algumas passagens, os dois instrumentos são tocados simultaneamente. O executante sustenta o som do vibrafone através do pedal enquanto toca a marimba.

Baguettes en Fil de Lin (L'Enfer de Mozart)

MARIMBA

E. C. 9402

Figura 3.22: Compassos iniciais do 1º movimento de Milhaud (parte da marimba).

### 3.4.5 *Suíte para marimba* de Alfred Fissinger

Alfred Fissinger é um compositor norte-americano e marimbista nascido em 1925, que em 1950 compôs a *Suíte para Marimba*, em quatro movimentos. Trata-se da primeira peça para marimba solo em que as vozes escritas caminham de forma independente. O solista tem assim a oportunidade de demonstrar habilidades técnicas prático-interpretativas, necessitando uma independência muito maior entre as baquetas de uma mesma mão. Segundo Kite, Fissinger foi talvez o primeiro compositor a explorar o timbre da marimba de forma inovadora, buscando novas sonoridades e distanciando-se das

influências do xilofone (KITE, 2007, p.179). A escrita de Fissinger é menos percussiva, mais melódica, explorando nuances de timbres e se diferenciando do repertório citado até aqui. Os recursos timbrísticos obtidos lembram atmosferas do *impressionismo* (ou segundo alguns, *simbolismo*) francês.

Esta suíte é composta de quatro partes: I. *Mist*; II. *Rendezvous in Black*; III. *Esch s/ Sure* e IV. *Bastonge Convoy*. De acordo com o compositor, cada movimento reflete uma experiência vivida no período em que serviu na infantaria do exército *yankee* na Europa, durante a Segunda Guerra Mundial.

No primeiro movimento (Figura 3.23), um pedal em oitavas com a nota Fá é executado pelas baquetas 1 e 3, enquanto que as baquetas 2 e 4 realizam uma melodia também em oitavas, exigindo um trabalho constante de independência entre as baquetas da mesma mão, que abrem e fecham para atingir a extensão intervalar necessária. Todas as notas devem ser executadas com rulos, o que dificulta ainda mais a execução. O recurso do rulo se trata de uma característica da marimba, não obstante não constar da escrita (diferentemente do vibrafone, por exemplo, em que provavelmente não ocorreria o rulo).

Figura 3.23: Compassos 1 a 15 de *Mist* (Fissinger).

No segundo movimento (Figura 3.24), *Rendezvous In Black*, escrito em compasso 6/8 e num andamento rápido, também predominam as alternâncias entre as baquetas da mesma mão, principalmente na mão direita, ou seja, a seqüência das baquetas 4-3 e 3-4 na mão direita são constantemente utilizadas neste movimento.

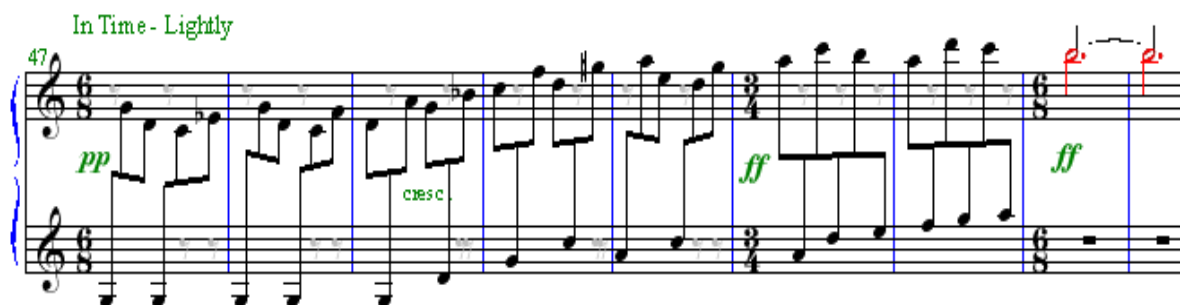


Figura 3.24: Compassos 47 a 55 de *Rendesvous in Black* (Fissinger).

No terceiro movimento (Figura 3. 25), as vozes vão sendo gradativamente adicionadas, e, no compasso 10, três vozes se sobressaem, exigindo efetiva habilidade no controle interno das baquetas.



Figura 3.25: Compassos 7 a 19 de *Esch S/ Sure* (Fissinger).

No quarto movimento, *Bastonge Convoy* (Figura 3.26), intervalos de segundas maiores e menores, executados pela mesma mão, são freqüentemente utilizados, e rápidas mudanças de aberturas entre as baquetas da mesma mão são necessárias. De acordo com Kite, Fissinger escreveu o que é talvez o mais antigo exemplo de uso independente entre as baquetas (KITE, 2007, p.180).

**BASTONGE CONVOY**

Handwritten musical score for *Bastonge Convoy* by Fissinger, measures 1 to 20. The score is written on five systems of two staves each. It includes performance instructions such as "About 164-2", "Very Fast - With Dash", "cresc.", and "p". The notation features complex rhythmic patterns and independent movements of the two mallets, with various articulations and dynamics marked throughout the piece.

Figura 3. 26: Compassos 1 ao 20 de *Bastonge Convoy* (Fissinger).

### 3.4.6 *Concerto para Marimba e Orquestra op. 34* de Robert Kurka

Este terceiro concerto, escrito por Robert Kurka (também dos EUA), difere bastante dos dois concertos anteriormente comentados. O aspecto visual é muito explorado neste concerto. Amplos e abruptos saltos que requerem

controle e agilidade por parte do executante, somados aos tempos rápidos e acordes a quatro vozes amplamente espaçados, fazem deste concerto um grande desafio sob o ponto de vista da execução.

Robert Kurka nasceu em Cicero, Illinois, a 22 de Dezembro de 1921 e faleceu de leucemia aos 35 anos de idade, na cidade de Nova York, a 12 de dezembro de 1957. Estudou composição por um curto período com Otto Luening e Darius Milhaud, mas foi basicamente um auto-didata. Em 1956, um ano antes de morrer, completou o *Concerto para Marimba e Orquestra Op. 34* e o dedicou à Vida Chenoweth, que o estreou a 11 de novembro de 1959, no *Carnegie Hall*, em Nova York, com a *Orchestra of America*, sob a batuta de Richard Korn. Kurka nunca ouviu seu concerto, exceto pelas vezes em que Chenoweth o praticava. A publicação do concerto foi realizada no ano seguinte pela *Weintraub Music Company* em Nova York na forma manuscrita (EYLER, 1979, p. 23). Este concerto foi escrito a pedido de Vida Chenoweth e antes de escrevê-lo, Kurka dedicou várias horas observando-a tocar. De acordo com Kastner, depois que ela terminou de tocar, seu primeiro comentário foi que ele não imaginava que a marimba pudesse ser um instrumento com tão grande apelo visual (KASTNER, 1989, p.25).

Chenoweth comenta a respeito do concerto:

Eu disse a ele que estava tendo dificuldades percorrendo todo aquele espaço naquela velocidade. Eu lembro quão satisfeito ele estava por eu estar me esforçando, especialmente com as notas duplas que se cruzavam sobre as mãos, indo e voltando dos graves para os agudos. Ele gostava daquilo – quanto mais visual fosse a movimentação, mais ele gostava (*apud* KASTNER, p. 25).

Segundo Kastner, devido à dificuldade da peça, ele se ofereceu para realizar algumas mudanças, mas Chenoweth respondeu-lhe que a execução era difícil, mas não impossível (*ibidem*).

Kurka concebeu o primeiro movimento pensando no uso de duas baquetas, mas muitos marimbistas utilizam quatro baquetas para facilitar a execução. Em uma entrevista concedida à *Percussive Notes*, Linda Pimentel comenta a respeito do uso de duas ou quatro baquetas para esse movimento:

Eu questionei alguns dos meus estudantes que executaram o concerto e recebi uma ampla série de respostas, incluindo usar quatro baquetas por todo o primeiro movimento. Eu mudo minha opinião dia após dia, quando executo o concerto (PIMENTEL, 1978, *apud* EYLER, 1979, p.25).

De acordo com Kastner, o importante é se ter em mente que o compositor pensou no caráter performático da obra e o efeito visual deveria influenciar as decisões técnicas (KASTNER, 1989, p.25).

Martin Weir (1994, p.69-71), pesquisando este concerto, descobriu algumas divergências entre a partitura, a parte da marimba solo e a redução para piano. Para ele, a questão estava em saber quais das partes eram de fato mais adequadas. Como o compositor já havia morrido, recorreu à sua esposa May Kurka, à Chenoweth e também à editora Gustav Schimer. Para Weir, Kurka provavelmente escreveu primeiro a partitura, mas muitos fatores poderiam determinar quais das partes seriam as mais indicadas. Para Weir, alguns desses erros podem ser insignificantes, mas para outros podem fazer uma diferença considerável a respeito do conceito integral da obra.

Os fatores óbvios poderiam estar nas mudanças feitas enquanto revisava a música para a elaboração da redução para piano, mas que nunca foi passada para a partitura; ou mesmo mudanças necessárias para realizar a redução da partitura para o piano. Outro fato que veio à luz foi que Kurka estava literalmente correndo contra o relógio para terminar todos seus projetos antes que ele morresse de leucemia. E Robert Kurka morreu um ano antes da estréia do concerto. Com isso em mente, pode-se facilmente reconhecer que ele deve ter feito escolhas rápidas para a redução do piano quando comparada à partitura (*ibidem*, p.70).

Os aspectos mencionados acima evidenciam que este concerto contribuiu de forma singular para o enriquecimento do repertório e da técnica da marimba, viabilizando novas abordagens do instrumento. Em resposta aos que acham que este seja um concerto “não marimbístico”, Kastner enfatiza os esforços de Vida Chenoweth em executar o concerto na íntegra, seguindo à risca as recomendações do compositor (KASTNER, 1989, p. 27).



To Vida Camoumb  
Concerto for Marimba and Orchestra

I

Robert Kurka, Op. 34

Allegro molto

*cresc. poco a poco*  
*p*

*sec. leg.*

*sec.*

*sec. mp*

*leg.*

*sec.*

© Copyright 1960 WEINTRAUB MUSIC COMPANY

Figura 3.27: Compassos iniciais do primeiro movimento (Robert Kurka).

### 3.5 A marimba no Japão

Segundo Kastner (1989, p.51) “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”.

Em 1950, o missionário americano Lawrence Lacour e sua esposa Mildred Lacour introduziram as primeiras marimbas no Japão. Eram marimbas Musser, incluindo uma marimba baixo utilizada nas suas missões. Segundo Abe (1984, p.41), a história da marimba no Japão inicia-se neste momento.

Como estudante, Lacour realizou tournées pela Europa, sob orientação de Musser, ao longo de 1935, com a *International Marimba Symphony Orchestra* (KASTNER, 1989, p.52). Em 1959, os Lacours organizaram uma missão evangélica por 130 cidades no Japão, levando duas marimbas modelo *King George* como parte da formação do quarteto. Com essa tournée missionária, a marimba foi levada para o Japão pela primeira vez (LACOUR, *apud* KITE, 2007, p.171).



Figura 3.28: Cartaz de 1950 divulgando o concerto dos Lacours<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Kite, 2007, p.26.

Durante as tournées realizadas com propósitos evangélicos, milhares de japoneses ouviram estes instrumentos, e os instrumentos de número 90 e 91 da série *Lacours' King George* foram os que impressionaram Keiko Abe<sup>88</sup> quando jovem (LACOUR, 2000, *apud* KITE, 2007, p.171).

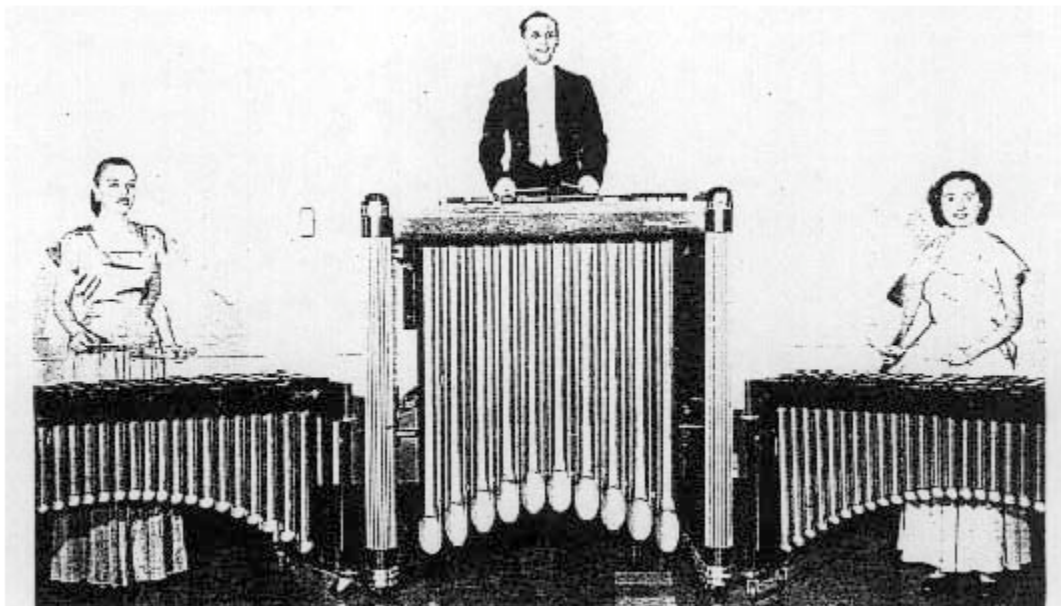


Figura 3.29: Lawrence Lacour com marimba baixo *Musser* e mais duas outras marimbas *Musser* modelo *Imperial Marimba*<sup>89</sup>.

Embora a marimba manufaturada tenha sido introduzida no Japão neste período, instrumentos da natureza do xilofone já eram encontrados na China desde em torno de 1629.

O xilofone foi um instrumento musical usado durante as Dinastias Ming e Ching na China. Em 1629, Shuang Hou Wei, um músico, fugindo ao caos do final da Dinastia Ming, chegou a Nagasaki com seu instrumento e sua música. Um documento confirma que a extensão do instrumento era de duas ou três notas a mais que duas oitavas, mas com um sistema de escala

---

<sup>88</sup> Keiko Abe: renomada marimbista no Japão, que mais tarde traria reconhecimento para a marimba através de suas *performances* e composições. Mais informações serão dadas logo à frente.

<sup>89</sup> Percussive Notes, 1995, p.71.

completamente diferente [Figura 3.30]. [...] O xilofone Mugin [Figura 3.31] consiste de uma caixa ressonadora com o formato parecido com o casco de um navio com 16 ou 17 teclas. A escala ascende da direita para a esquerda, oposto ao piano, demonstra o sentido étnico do senso acústico. Cada tecla tem numa das partes finais, um furo embutido com um gancho no topo da caixa de ressonância. A outra parte final da tecla é fixada entre dois pregos de forma que a tecla não se mova. Feltro da Mongólia é colocado entre a caixa e a tecla para prevenir barulhos estranhos quando o instrumento é tocado intensamente. Além disso, as teclas e os ornamentos externos podem ser retirados e guardados na caixa de ressonância quando o instrumento não está sendo usado (ABE, 1984, p.41).

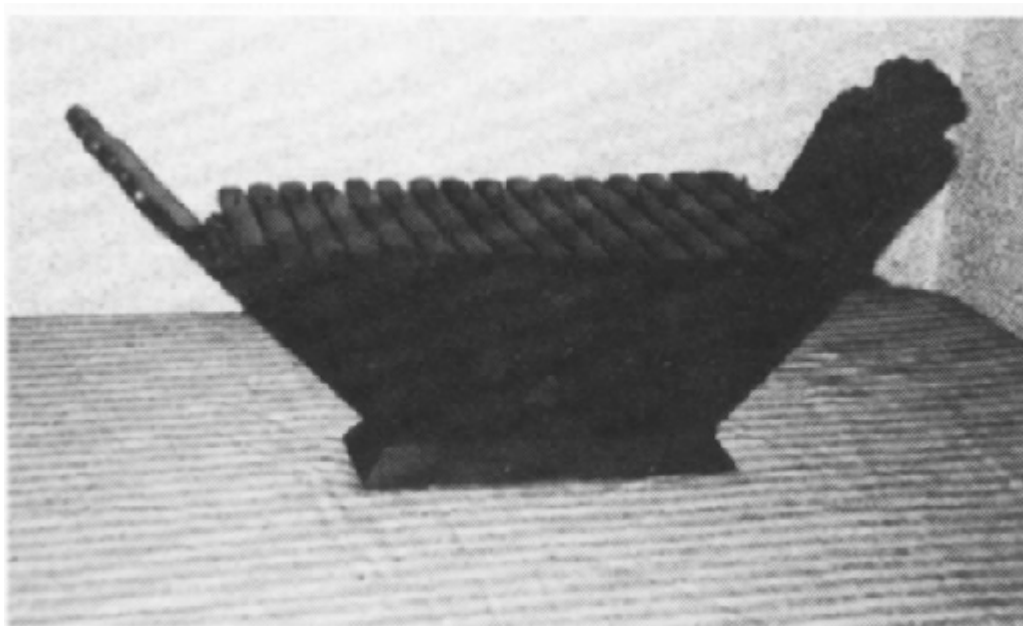


Figura 3.30: Xilofone usado nas Dinastias Ming e Ching da China<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> ABE, 1984, p.41.

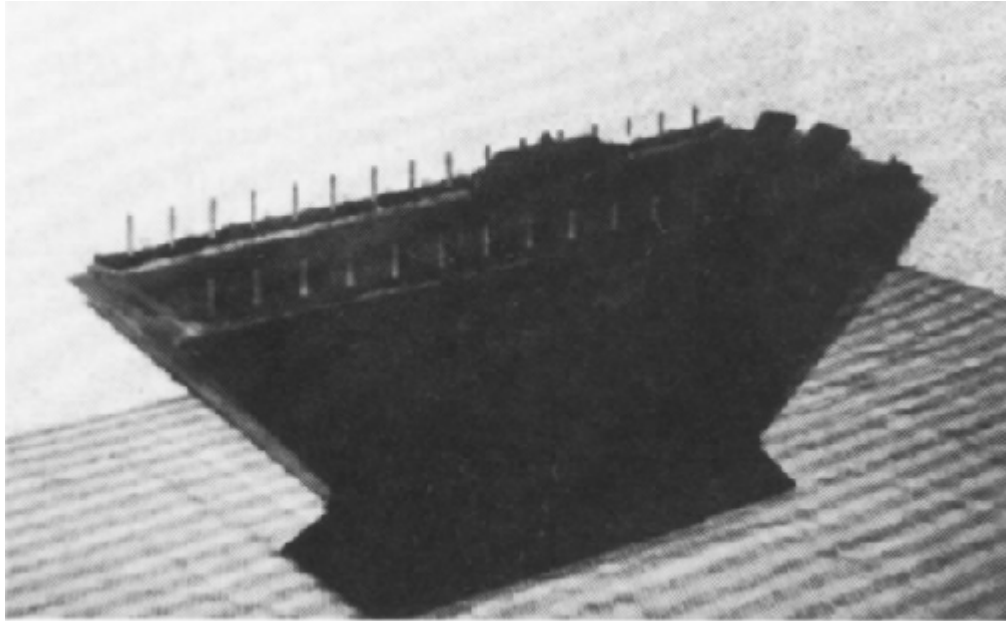


Figura 3.31: Base de um Xilofone Mugin<sup>91</sup>.

Já o xilofone manufacturado foi levado ao Japão, antes da marimba, em torno de 1920.

Em 1910, Kenshi Nagai, oficial militar chefe da *Toyama Army School*, foi enviado para uma apresentação nipo-inglesa e trouxe de volta um *Straw fiddle* e mais um *Westminster Bell* como *souvenirs*. Este *Straw fiddle* foi tocado por Keiji Nishimura, em 1913. Em torno de 1921, quando Sotaro Komori, o principal timpanista da *NHK Orchestra*, retornou da Rússia, depois de trabalhar como um membro da banda das Forças Aliadas, trouxe um xilofone de quatro oitavas Deagan com ele (ABE, 1984, p.41).

No Japão, o xilofone recebeu reconhecimento através de músicos como Akira Miyoshi, Yiochi Hiraoka (Figura 3.32), Yoshio Hoshide, Eiichi Asabuki, Sadao Iwai. As peças executadas eram inicialmente arranjos de obras compostas originalmente para violino, flauta ou piano.

---

<sup>91</sup> *Ibidem*.



Figura 3.32: Figura de Yoichi Hiraoka<sup>92</sup>.

Neste período, já havia tentativas de manufatura destes instrumentos no Japão. Takeshi Miyagawa, após a Segunda Guerra Mundial, começou a construir marimbas em sua casa, tendo como referências alguns documentos escritos, enquanto que Saburo Mizuno começou a construir um xilofone mais extenso para concertos, usando como protótipo o modelo *Deagan Artists*.

Do ponto de vista educacional, em 1950, o número de crianças envolvidas com a prática do xilofone aumentou consideravelmente. De acordo com Abe (1984, p.41-42), a principal razão para este fenômeno foi a

---

<sup>92</sup> KASTNER, 1995.

incorporação de instrumentos de teclados de percussão, além de instrumentos rítmicos, nas escolas públicas. Essa lei educacional está em vigor desde 1945.

Em torno de 1945, gravações de Vida Chenoweth, Milt Jackson, Lionel Hampton, Red Norvo e Harry Breuer chegaram ao Japão.

Concertos realizados por alguns destes músicos fizeram com que aumentasse o entusiasmo com relação a estes instrumentos. Ken Saito executou seus trabalhos originais, expandindo a área de composição para marimba. Em 1961, o *Tokyo Marimba Group* cujos membros eram Takuo Tamura, Yoshihisa Mizuno, Shizuko Ishikawa, Noriko Hasegawa, Tokuzo Yanagihara, Masao Yoshikawa, Keiko Abe, começaram a tocar novas peças para marimba. Yoshihina Mizuno primeiramente tocou o *Concertino* de Paul Creston com o *Tokyo Marimba Group*. Dentre as primeiras peças tocadas por este grupo estão: *Contrasts* de Hikaru Havashi, *Serenata Marimbana* de Yuso Toyama e *Suite Conversation* de Akira Miyoshi. Infelizmente o grupo se desfez após apenas dois concertos pela falta de subsídios e porque os membros tinham que trabalhar em estúdios e cinemas para obterem seus recursos financeiros. O *Xebec Marimba Trio* (Keiko Abe, Shizuko Ishikawa, Noriko Hasegawa), com suporte do arranjador Isao Tomita, esteve ativo no campo da música popular. No entanto, não durou muito tempo em função da falta de interesse do público pela marimba. Durante esse período o americano Jack Connor, em visita ao Japão, tocou o *Concerto para Marimba e Vibrafone* de Milhaud com a orquestra *Japan Philharmonic* sob a regência de Akeo Watanabe. Isto causou um bom impacto na popularidade da marimba no Japão (ABE, 1984, p.42).

Em 1950, surgiu a *Tokyo Xylophone Association*, organizada por Asabuki e em 1957 essa mesma associação passou a se chamar *Japan Xylophone Association*.

### 3.5.1 Keiko Abe

Keiko Abe, uma das mais importantes *performers* da marimba no Japão, nasceu em Tóquio, em abril de 1937, dois meses antes do início da guerra Sino-Japonesa (1937-1945). Abe é detentora de uma sólida carreira musical iniciada aos dez anos de idade. Em sua ampla formação estão incluídos

estudos de piano, xilofone, composição, percepção e canto. Graduou-se no Departamento de Música da Universidade *Gabugii* em Tokyo. Em 1951, Abe venceu um concurso de xilofone, e, segundo Kite (2007, p.236), é neste momento - tocando xilofone solo em transmissões radiofônicas ao vivo - que se inicia sua carreira musical. Em 1957, Abe comprou sua primeira marimba profissional, uma Musser com quatro oitavas. Arranjou e compôs uma série de obras para marimba, sendo *Plaisir d'Amour* (Martini,1955) seu primeiro arranjo para marimba com uso de quatro baquetas e *Frogs* (1958), sua primeira composição para marimba também com o uso de quatro baquetas.

Abe recebeu ainda uma série de premiações por suas *performances* e gravações, a exemplo das gravações *Keiko Abe, the Art of Marimba*, que recebeu o prêmio do *Art Festival*, em 1968, e *Keiko Abe, The Essence of Marimba*, em 1976, também premiada pelo *Art Festival*. Entre 1964 e 1986, 32 compositores escreveram cerca de 54 obras dedicadas a ela (DENON, *apud* KASTNER, 1989, p.56).

Antes de 1962, quando Keiko Abe começou a criar uma nova literatura e repertório para a marimba, havia poucas obras solos para marimba, e, entre estas, somente uma – de Fissinger, a *Suite para Marimba* - empregava uma escrita que é hoje *padrão* no repertório solo para marimba. Em outras palavras, compositores escreviam para a marimba como se eles estivessem escrevendo para um xilofone maior (KITE, 2007, p.189).

Assim, as várias obras escritas para Abe e por ela executadas ajudaram a criar um caminho próprio para a marimba.

Para o surgimento desta identidade própria, a tradição baseada nos esforços de muitos artistas e construtores do passado foi em grande parte reforçada pelas intervenções criativas e artísticas de Keiko Abe em conjunto com compositores aos quais ela escolheu para trabalhar, e também pelos dedicados projetistas da *Yamaha Company* no Japão (*ibidem*, p.190).





Figura 3.33: Keiko Abe com onze anos tocando um xilofone na banda de crianças Midori Gakudan<sup>93</sup>.

### 3.5.2 Akira Miyoshi

Akira Miyoshi, nascido em 1933, foi um dos mais importantes compositores ligados à marimba. Ouvia a marimba pela primeira vez sendo executada por Takuo Tamura, um colega de Keiko Abe, e, em 1962, inspirado nesta *performance*, escreveu *Conversation*, para marimba. A respeito da sonoridade da marimba, Miyoshi comenta: “naquele tempo eu pensava que o som da marimba era na sua essência um som de entretenimento, então eu tentei capturar a atmosfera de uma conversa cotidiana nesta minha composição para marimba” (MIYOSHI, *apud* KASTNER, 1998, p.57). No entanto, após ouvir Keiko Abe tocando, ele afirmou: “ela foi além de minha noção pré-concebida sobre a marimba” (*ibidem*). Como resultado, Miyoshi compôs várias obras para marimba que refletiam uma nova abordagem do instrumento, incluindo rulos independentes de uma mão, movimentos melódicos disjuntos e registros pouco usuais (*ibidem*, p.58).

A produtividade de obras para marimba neste período no Japão foi e continua sendo intensa. Outros compositores de destaque no Japão nesta época que também trouxeram para a marimba contribuições importantes do

---

<sup>93</sup> Kite, 2007, p. 25.

ponto de vista do desenvolvimento técnico para o uso das quatro baquetas são: Akira Ifukube, Akira Yuyama, Maki Ishii, Minoru Miki, Teruyuki Noda, Toshimitsu Tanaka, Yasuo Sueyoshi e Yori-Aki Matsudaira.

A primeira gravação de Keiko Abe com obras para marimba chegou aos EUA em 1969 e iniciou a difusão da música japonesa para marimba. A gravação obteve expressiva repercussão entusiasmando não só o público, como também intérpretes e compositores, tanto pela interpretação/*performance* como pelas composições propriamente ditas. Como resultado deste processo, os educadores e *performers* desenvolveram a técnica necessária para incorporar o repertório em suas próprias apresentações, bem como nos currículos de ensino da marimba. Por volta dos anos 70 do século passado, o repertório japonês para marimba e as demandas técnicas para executá-lo tornou-se parte dos currículos de ensino do instrumento e os compositores apresentados nesta gravação tornaram-se reconhecidos representantes da música japonesa para marimba (ibidem, p.60). A gravação continha: *Conversation, Torse III* e *Concerto for Marimba and String Orchestra* de Akira Miyoshi; *Quintet for Marimba, Contrabass and Three Flutes* de Teruyuki Noda; *Marimba Piece With Two Percussionists* de Maki Ishii e trechos do *Concerto for Marimba and Orchestra* de Minoru Miki.

### 3.6 Ordem cronológica das primeiras obras mais representativas escritas para marimba e xilofone- das primeiras obras ao primeiro concerto brasileiro.

- 1940 - *Concertino para Marimba e Orquestra Op. 21*, Creston  
1944/5 – *Estudos e Prelúdios*, Musser.  
1947 - *Concerto para Marimba e Vibrafone Op. 278*, Milhaud  
1948 - *Estudos em Dó e em Lá bemol maior*, Musser  
1945/9 – *Miniaturas*, Eloise Mathies.  
1945/9 - *Sonata para Marimba e Piano*, Eloise Mathies.  
1950 - *Suíte para Marimba*, Alfred Fissinger  
1950 – *Toccata Nº 1 e Toccata Nº 2*, Harold F. Mommsen  
1955 - *Toccata para Marimba*, Emma Lou Diemer  
195? - *Suite Nº 1*, Eugene Ulrich  
195? - *Mirage*, Bernard Rogers  
1956 – *Concerto para Marimba e Orquestra*, Robert Kurka  
1956 - *Concertino para Marimba e Orquestra*, Jorge Sarmientos  
1957 - *Sonata para Marimba e Piano*, Peter Tanner  
1958 – *Frogs*, Keiko Abe  
1959 - *Concerto para Marimba e Orquestra*, James Basta  
1959 - *Concertino para Marimba*, Toshiro Mayuzumi  
1959 - *Toccata para Marimba e Percussão*, Robert Kelly  
1962 - *Suite for Marimba: Conversation*, Akira Miyoshi  
1963 - *Rondó para Marimba e Piano*, Theodore Frazeur  
1965 - *Fantasy on Japanese Woodprints*, Alan Hovhaness  
1965 - *Concerto para Xilophone*, Toshiro Mayuzumi  
1965 - *Torse III*, Akira Miyoshi  
1965 - *Two movements for marimba*, Toshimitsu Tanaka  
1967 - *Sonata para Xilofone* de Thomas Pitfield  
1968 - *Dialogo para Marimba e três Instrumentos*, Hirayoshi  
1968 - *Divertimento para Marimba e Saxofone Alto*, Yuyama  
1968 - *Time for Marimba*, Minoru Miki  
1968 - *Quinteto Mattinata* (Mar, 3 Fl e Cb), Noda  
1968 – *Mascaras – Concerto para Mar. e pequena orq.*, Kuri-Aldana  
1969 – *Concerto pour Mar. et Ensemble á Cordes*, Akira Miyoshi.  
1969 - *Concerto for Marimba and Orchestra*, Minoru Miki  
1971 - *Suíte para Marimba*, Paul Sifler  
1971 – *Yellow After the Rain*, Michell Peters  
1973 - *Nocturne*, Aikira Miyoshi  
1973 - *Two Movements for Marimba*, Tanaka  
1973 – *Divertimento para Mar. e Orq. de Cordas* de Gnattali

## Capítulo 4. As diferentes maneiras empregadas para o posicionamento das quatro baquetas nas mãos

### 4.1 Introdução

Este capítulo tem como objetivo descrever as diferentes maneiras de se posicionar duas baquetas em cada mão, explicando desde os primeiros procedimentos utilizados até os mais recentes. No entanto, não advogamos em prol de uma ou outra, dentre as maneiras aqui apontadas. Acreditamos que esta escolha depende da idiosincrasia de cada indivíduo, tais como tamanho e musculatura das mãos, preferência de baquetas, tipo de teclado de percussão a ser tocado, estilo do repertório e afinidades gerais inerentes a cada um. No decorrer das descrições, ilustraremos com relatos e opiniões de diferentes intérpretes a respeito das várias maneiras empregadas para estes posicionamentos das baquetas nas mãos.

Em meio à bibliografia existente há descrição destes *posicionamentos*<sup>94</sup> para se segurar duas baquetas em cada mão. Para isso, a palavra de uso corrente é o termo *grip*<sup>95</sup>. Pela dificuldade em encontrar uma palavra adequada em português, que contenha em sua essência a tradução apropriada para o termo em questão, optamos por manter o conceito de *grip*. Este termo (*ato de segurar*) serve tanto para especificar a maneira usada para se segurar uma baqueta em cada mão, como também para especificar a maneira como duas baquetas são posicionadas na mão. Porém, lembramos ainda que se utiliza o termo “pinça” em português de modo diferenciado para especificar a maneira como uma baqueta é presa entre o dedo polegar e o indicador. De acordo com Tarcha, “pinça é a maneira usada para segurar a baqueta. Em inglês, *grip*, termo de uso corrente entre os percussionistas – quase sempre na técnica de

---

<sup>94</sup> Pretendemos aqui diferenciar *posição* de *posicionamento*. Por *posição* entendemos meramente o local junto ao teclado em que a mão se situa. Já por *posicionamento*, além da *posição em si*, designamos também o modo com que cada mão segura as baquetas tendo-se em vista o contexto da *performance*. Assim, no caso do instrumento piano, por exemplo, temos apenas as mãos e o teclado. Neste caso, *posição* e *posicionamento* seriam sinônimos (há um contato direto das mãos com o teclado). Já na marimba (o que vale para o manuseio das baquetas na percussão em geral), fora raríssimas exceções, além das mãos e do teclado há ainda, portanto, as baquetas. Assim, por *posicionamento* entendemos a articulação possível das mãos com as baquetas, já que as baquetas são o elo entre as mãos e o teclado (ou entre instrumentista e instrumento).

<sup>95</sup> Uma tradução literal seria *pegada*. Ou ainda *empunhadura*. Mas devido à polissemia destas traduções em português, optamos pela manutenção do inglês *grip*.

quatro baquetas -, para designar a maneira de segurar duas baquetas em cada mão” (TARCHA, 1997, p.8).

Pensamos inicialmente em utilizar a palavra *técnica*. Mas não obstante a existência de uma *técnica*<sup>96</sup> (para se segurar duas baquetas em cada mão e mais especificamente em relação aos movimentos resultantes), optamos ainda assim por empregar o termo *grip* de uma maneira mais restrita ao caso do posicionamento. Ou seja, *grip* é a maneira como seguramos as baquetas, é o posicionamento inicial, o ponto de partida para a técnica como um todo, pertencente à técnica (momento inicial da técnica). É ainda um elemento muito importante da arte da *performance*. Mas o *grip* não pode ser considerado a técnica como um todo. O *grip* serve à arte entendida em suas amplas possibilidades técnicas. A *técnica*, portanto, encontra-se numa dimensão maior, indo além do posicionamento das baquetas nas mãos. A *técnica* envolve uma série de gestos e movimentos derivados destes diversos posicionamentos, bem como suas relações evidentes com o estilo e a linguagem das obras executadas.

Para o reconhecimento das baquetas nos diferentes *grips*, utilizaremos a seguinte numeração<sup>97</sup> (Figura 4.1):



Figura 4.1: Da esquerda para a direita, baquetas 1-2-3-4. As baquetas 1 e 2 ficam na mão esquerda e as baquetas 3 e 4 na mão direita.

<sup>96</sup> O conceito primordial grego τέχνη deu origem à palavra *técnica* ou ainda à *tecnologia*, mas também é traduzido corretamente por *arte* desde as primeiras traduções latinas. Por τέχνη deveríamos entender, portanto, um amplo conjunto de conhecimentos, uma habilidade geral para exercer um determinado ofício. Assim, fecundas – mesmo que esquecidas em nossos tempos – são as relações entre επιστήμη (conhecimento ou ciência) e τέχνη (arte). A técnica, em sua origem enquanto τέχνη grega, deveria ser definida não como *um meio para um fim* (como ocorre frequentemente em meio aos sistemas tecnológicos), mas sim como algo bem maior, confundindo-se com a própria arte. Portanto, a técnica não se resume a um meio ou um recurso qualquer. É a essência da própria arte.

<sup>97</sup> Alguns autores utilizam a numeração 1, 2, 3 e 4, da esquerda para a direita, enquanto outros utilizam a numeração contrária 4, 3, 2, e 1, da esquerda para a direita.

Para as ilustrações dos diferentes *grips* serão apresentados exemplos com a mão direita, uma vez que em todos os *grips*, a mão esquerda, em termos de posicionamento das baquetas, procede exatamente igual à direita.

Para os dedos, tal como no caso do piano, utilizaremos a seguinte numeração (Figura 4.2):



Figura 4.2: Indicação da numeração dos dedos.

Os termos ***Crossed grips e Uncrossed grips*** serão também utilizados ao longo do texto. Neste caso, em alguns momentos, também optamos pela conservação do uso dos termos em inglês, sendo que o termo ***Crossed grip*** significa que os cabos das baquetas se cruzam na palma da mão (**cabos cruzados**) e o termo ***Uncrossed grip*** significa que os cabos das baquetas não se cruzam na palma da mão (**cabos não cruzados**). Dentro destas duas categorias, distribuímos então estes possíveis métodos de se segurar as quatro baquetas. Um quadro final destes *grips* é apresentado nas considerações finais deste capítulo.

A seguir, apresentamos os *grips* com explicações detalhadas na visão de cada autor consultado.

A respeito deste assunto, Howarth<sup>98</sup> (2002, p. 6) afirma:

Existem varias maneiras de se segurar duas baquetas em uma mão, o que implica na existência de vários *grips*. Todos esses possíveis *grips* podem ser colocados dentro de duas categorias: *Uncrossed grips* e *Crossed grips* (HOWARTH, 2002, p. 6).

---

<sup>98</sup> Gifford Howarth é professor assistente da *Bloomsburg University*, nos EUA.

De acordo com Howard na categoria do *Crossed grip* encontram-se:

1. *Tradicional/Scissor*<sup>99</sup> *grip*
2. *Burton grip*
3. *Stout grip*

Dentro da categoria *Uncrossed grip* encontram-se:

1. *Musser grip*
2. *Stevens grip*

Zeltsman<sup>100</sup> (2003, p.2) também faz uma primeira divisão destes *grips* em duas categorias:

1. *Cross grips*:
  - 1.1. *Tradicional grip*
  - 1.2. *Burton grip*
  
2. *Independent-mallet grip*<sup>101</sup>:
  - 2.1. *Musser grip*
  - 2.2 *Stevens grip*

Stevens (1979, p.8) faz uma separação dos diferentes *grips* em três categorias:

1. *Tradicional grip*
2. *Burton grip*

---

<sup>99</sup> *Scissor* em ingles = tesoura. Recebe este nome, por lembrar uma tesoura.

<sup>100</sup> Nancy Zeltsman é professora do *Boston Conservatory* e da *Berklee College of Music*, nos EUA.

<sup>101</sup> A autora se refere à *Uncrossed Grip* como *Independent-mallet grip* pelo fato dos cabos das baquetas não entrarem em contato um com o outro, sendo segurados em partes independentes das mãos. Maiores detalhes são fornecidos logo à frente neste capítulo.

### 3. *Musser grip*.

Stevens completa com a seguinte informação:

O *Tradicional grip* e o *Burton grip* são freqüentemente descritos como *Crossed-stick* (cabos cruzados) ou *grips* dependentes, pelo fato dos cabos das baquetas se cruzarem na palma da mão. O *Musser grip* é também descrito como *grip* independente, pelo fato dos cabos das baquetas serem segurados em partes separadas da mão e nunca entrarem em contato um com o outro (STEVENS, 1993, p.8).

Kostowa/Giesecke<sup>102</sup> (1996, p.7) demonstram a seguinte divisão:

#### 1. *Cross-grip techniques*:

- 1.2. *Tradicional grip* ou *Delecluse grip*
- 1.3. *Burton/Friedman/Samuels grip*
- 1.4. *Gordon-Stout grip*

#### 2. *Non-crossing grips*:

- 2.1. *Musser grip*
- 2.2. *Stevens grip*
- 2.3. *Maineri grip*

Para Mitchell Peters<sup>103</sup> (s.d., p.114) existem diversas maneiras de se posicionar quatro baquetas, sendo os mais comuns e usados atualmente os seguintes *grips*:

1. *Musser-Stevens grip*
2. *Burton grip*
3. *Tradicional cross-grip*

Glassock<sup>104</sup>, num artigo para a *Percussive Notes* (1973), escreve que existem três métodos básicos de se segurar quatro baquetas.

---

<sup>102</sup> Wessela Kostowa, nascida na Bulgária, solista com inúmeras gravações. Mark Andreas Giesecke é alemão, solista, compositor, é membro do *Kostowa-Giesecke Duo* ao lado de Wessela Kostowa.

<sup>103</sup> Mitchell Peters é professor da *University of California*, Los Angeles, EUA.



1. *Musser grip*
2. *Cross stick* n. 1 (referindo-se à *Burton grip*, no entanto, não menciona este termo).
3. *Cross stick* n. 2 (referindo-se à *Tradicional grip*, mas também não mencionado este termo).

Burton, em seu método *Four Mallet Studies*, escreve sobre as possibilidades de se segurar quatro baquetas:

Existem poucas possibilidades para se segurar quatro baquetas nas mãos. Muitos executantes declaram usar seus próprios métodos. Eu não sou exceção. Portanto, para melhor analisar este assunto confuso, deixe-nos considerar os detalhes dos aspectos físicos e mecânicos envolvidos. No uso de quatro baquetas importa a liberdade de movimento em abrir e fechar as baquetas. Também deve ser mencionada a troca com facilidade para o uso de duas baquetas, enquanto se toca com quatro baquetas segurando as outras duas à parte. Por outro lado, somente duas baquetas são usadas para passagens lineares. Conseqüentemente, será sempre desejável qualquer método que resulte num número mínimo de movimentos para se segurar as baquetas. E isto vale para os pulsos, braços e baquetas. O método deve sempre propiciar uma melhor estabilidade em controlar as baquetas (BURTON, 1995, p.3).

## **4.2. CROSSED GRIPS (Grips com cabos cruzados)**

### **4.2.1. Tradicional grip**

É o *grip* para o uso de quatro baquetas mais antigo. No *Tradicional grip* os cabos das baquetas são cruzados na palma da mão, com o cabo da baqueta que fica do lado de fora embaixo do cabo da baqueta que fica do lado de dentro. Ou seja, os cabos das baquetas 2 e 3 passam por cima dos cabos das baquetas 1 e 4 (Figura 4.3).

---

<sup>104</sup> Lynn Glasscock é professor assistente da *California State University*, Fresno, EUA.



Figura 4.3: Baquetas 1, 2, 3 e 4 sobre a marimba na posição de *Tradicional grip*<sup>105</sup>.

De acordo com Zeltsman (2003, p.3), os dedos 4 e 5 passam em torno dos cabos das baquetas mantendo as baquetas juntas ao cabo da baqueta de fora por baixo. Os dedos 4 e 5 precisam alongar-se através das baquetas, curvando-se e tocando a palma da mão.

O quinto dedo (e às vezes o quarto dedo também) quase sempre tocará a palma de sua mão e algumas vezes ele precisará segurar os cabos das baquetas firmemente. Se você possui dedos longos, poderá ajudar pensar em deixar seu quarto e quinto dedos posicionados de forma mais estendida sobre os cabos das baquetas ao invés de curvá-los sobre os cabos. Isto evitará que as unhas do quarto e quinto dedos toquem de forma desconfortável sobre a palma da mão. [...] O seu primeiro e segundo dedo estarão sempre entre as duas baquetas. [...] O terceiro dedo, gentilmente sustenta a baqueta de fora. Você deve manter o terceiro dedo levemente curvado todo o tempo. Se ele se curva de forma muito rígida, impedirá você de juntar as duas baquetas para tocar intervalos pequenos. [...] O polegar deverá repousar sobre o cabo da baqueta de dentro. É importante curvar levemente o polegar para visualizar melhor a definição das juntas. Existem dois pontos importantes a serem considerados quanto à parte externa do polegar em relação à baqueta interna. (1) logo acima da primeira junta: que é entre a unha e a primeira junta; (2) logo abaixo da primeira junta (*Ibidem*, p.3 e 6).

As figuras de número 4.4 a 4.12 mostram Zeltsman com o uso do *Tradicional grip*:

---

<sup>105</sup> Zeltsman, 2003, p. 3.



Figura 4.4: *Tradicional grip*<sup>106</sup>.



Figura 4.5: *Tradicional grip*<sup>107</sup>.



Figura 4.6: *Tradicional grip*<sup>108</sup>.



Figura 4.7: *Tradicional grip*<sup>109</sup>.



Figura 4.8: *Tradicional grip*<sup>110</sup>.

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, p.3.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p.3.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p.4.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p.4.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p.4.



Figura 4.9: *Tradicional grip*<sup>111</sup>.

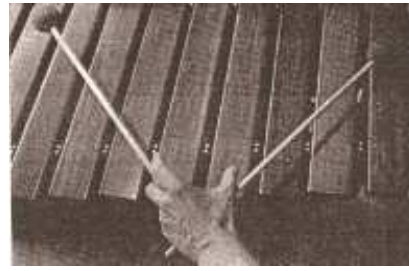


Figura 4.10: *Tradicional grip*<sup>112</sup>.



Figura 4.11: *Tradicional grip*<sup>113</sup>.



Figura 4.12: *Tradicional grip*<sup>114</sup>.

Zeltsman aponta seis pontos considerados importantes e que podem justificar as vantagens deste *grip*:

1. Levemente sustentado pelos cabos das baquetas, em um ponto natural, este *grip* possibilita uma boa alavanca de forma que as cabeças das baquetas não pareçam tão pesadas. Nós utilizamos o mesmo mecanismo para segurar talheres e hashis.
2. A sensação de segurança ao se segurar as duas baquetas em um ponto resulta em mais força. Isto também acontece com o *Burton grip*. Em contraste, músicos que utilizam o *independente-mallet-grip* – particularmente jovens executantes, ou aqueles com mãos pequenas – a consideram difícil em se tratando de adequar a força necessária para tocar *forte*.

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p.4.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p.6.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p.7.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p.7.

3. Muitas pessoas acham mais fácil segurar baquetas pesadas utilizando o *cross-grip* que utilizando o *independent-mallet grip*. Em geral, baquetas leves tendem a produzir “sons magros”. Você perceberá que pode ser eficaz usar baquetas mais pesadas na sua mão esquerda para melhorar o som produzido pelas notas do baixo.
4. Pelo fato de você poder variar a maneira como os cabos das baquetas estão presos, certos movimentos serão mais fáceis. Com o *tradicional grip* os cotovelos não precisam ficar tão estendidos como acontece no *Stevens grip*. Neste último *grip*, o músico precisa lidar com toda a extensão das baquetas que são seguradas no final do cabo. Os movimentos contorcidos resultantes podem distraí-lo da música.
5. Com o *tradicional grip*, pelo fato de se poder variar facilmente a pressão dos dedos sobre os cabos das baquetas, torna-se mais fácil variar as articulações. Com outros *grips*, a natureza de como você está segurando as baquetas significa que você está mais preso a preocupações técnicas. O outro lado da moeda é que os *grips Musser* e *Stevens*, em particular, realmente permitem maior controle, com uma alavanca mais articulada e independência das baquetas, do que poderia ser alcançado com o *tradicional grip*. No entanto, para mim, as possibilidades expressivas ganhas com a forma tradicional não superam a forma mais recente.
6. Enquanto o *Burton grip* compartilha com o *tradicional grip* as vantagens de números 1, 2, 3 e 4, já para alguns executantes, que utilizam o *Burton grip*, torna-se difícil a aquisição de vantagens do item de número 5. Em comparação com o *tradicional grip*, para muitos executantes do *Burton grip* fica ainda mais difícil alcançar largos intervalos e manter os cabos das baquetas sem clicarem um no outro. Sabe-se que o *Burton grip* é muito popular entre os vibrafonistas, pelo fato de dar ao executante bastante poder de volume (importante para as dinâmicas necessárias em bandas) num instrumento onde os intervalos mais distantes são menos frequentes do que na marimba. Mas, em geral, o *tradicional grip* pode oferecer tanta potência quanto os outros *grips* (*ibidem*, p.8 e 9).

Glassock (1973, p.8-10), em seu texto sobre *Four-mallet grips*, descreve o *Tradicional grip* como *cross stick grip* nº 2 e demonstra através das figuras abaixo como as baquetas são seguradas.

As baquetas são cruzadas nas mãos aproximadamente três polegadas do final do cabo. A baqueta de fora fica por baixo da baqueta de dentro, que por sua vez fica mais próxima à palma da mão. A baqueta de fora fica entre o indicador e o terceiro dedo, que por sua vez se curvam sobre as baquetas. O

cabo passa entre a primeira e a segunda junta do indicador e cruza o terceiro dedo tocando a primeira junta (Figura 4.13).



Figura 4.13: *cross stick grip nº 2 (Tradicional grip)*<sup>115</sup>.

O quarto e quinto dedos ficam curvados onde as baquetas se cruzam, exceto para intervalos extremamente largos, e nunca saem desta posição (Figura 4.14).

---

<sup>115</sup> Glassock, 1973.

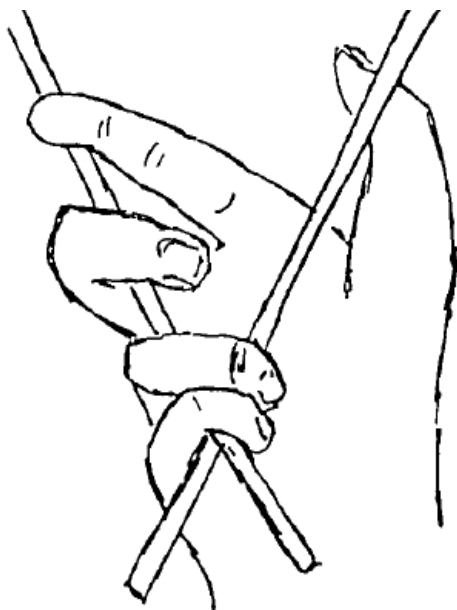


Figura 4.14: *Cross stick grip no. 2, (Tradicional grip)*<sup>116</sup>.

Em caso de intervalos distantes, o quarto dedo poderá relaxar um pouco, deixando somente o quinto dedo curvado sobre o ponto de encontro das baquetas (Figura 4.15). Portanto, a baqueta de fora é segurada pelo indicador, terceiro, quarto e quinto dedo, onde as baquetas se cruzam.

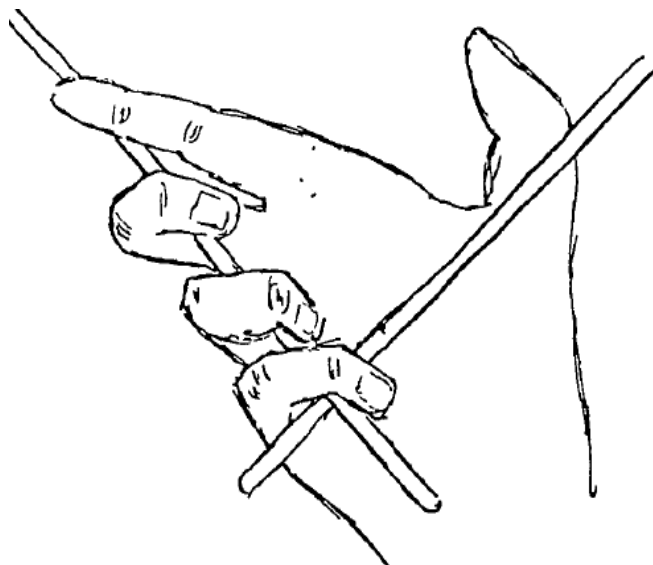


Figura 4.15: *Cross stick grip nº 2 (Tradicional grip)*<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> *Ibidem.*

<sup>117</sup> *Ibidem.*

A baqueta de dentro também é segurada pelo quarto e pelo quinto dedo no ponto de cruzamento e é ajudada pelo polegar que exerce pressão na parte de fora do cabo para intervalos pequenos e na parte interna do cabo para intervalos grandes. O cabo da baqueta passa entre a junta e a ponta do polegar quando se toca tanto intervalos grandes como pequenos. Para intervalos extremamente distantes, normalmente o cabo passa pela primeira parte do polegar. Para o ato de abrir e fechar as baquetas, o polegar, o quarto e o quinto dedos atuam para movimentar a baqueta de dentro, enquanto que o indicador e terceiro dedo, algumas vezes ajudados pelo quarto e quinto dedo, atuam para movimentar a baqueta de fora. A figura 4.16 mostra a posição da mão com o dedo indicador esticado, geralmente para intervalos de segundas maiores e menores, o mesmo que acontece no *cross stick* nº 1 (GLASSOCK, 1973, p.9 e 10).

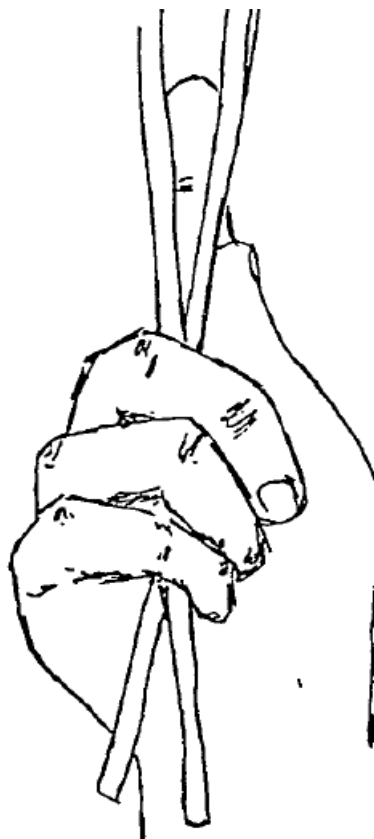


Figura 4.16: *Cross stick grip* nº 2 (*Tradicional grip*)<sup>118</sup>.

---

<sup>118</sup> *Ibidem.*



Para se referir ao *Tradicional grip*, encontramos também o termo, *Delecluse grip*<sup>119</sup>. Este termo é utilizado por Kostowa e Giesecke no livro *Compendium of 4-Mallet-techniques*. Para explicar este *grip* os autores utilizam as seguintes descrições: “este é o *grip* mais antigo para quatro baquetas. As baquetas são seguradas a cerca de 1/3 de sua extensão total. A baqueta de fora fica entre as juntas dos dedos indicador e médio” (Figura 4.17) (KOSTOWA/GIESECKE, 1996, p.7).



Figura 4.17: Baqueta de fora no *Tradicional grip*<sup>120</sup>.

A baqueta de dentro fica entre o polegar e o indicador. As baquetas se cruzam – a baqueta de dentro toca a palma da mão (Figura 4.18).

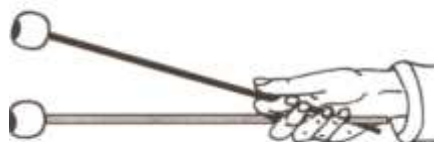


Figura 4.18: *Tradicional grip*<sup>121</sup>.

Quando for necessário executar intervalos com maior abertura (mais que uma terça), o polegar e o indicador afastam as baquetas (Figura 4.19).

---

<sup>119</sup> Jacques Delecluse: professor aposentado do Conservatório de Paris, autor de diversas obras para percussão.

<sup>120</sup> Kostowa/Giesecke, 1996, p.7.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

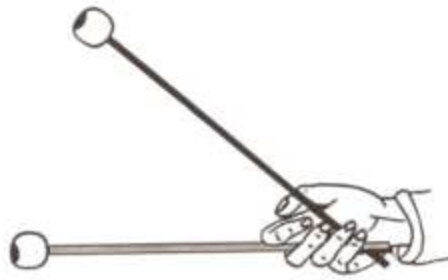


Figura 4.19: *Tradicional grip*<sup>122</sup>.

Em casos de intervalos maiores que uma sexta, ambas as baquetas são seguradas pelos dedos anelar e mínimo, no ponto em que as duas baquetas se cruzam (Figura 4.20).

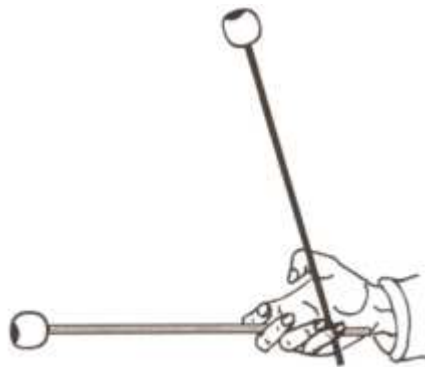


Figura 4.20: *Tradicional grip*<sup>123</sup>.

#### **4.2.2 Burton Grip:**

Dentro da categoria do *crossed grip*, o *Burton grip* é um dos mais populares e foi desenvolvido pelo legendário vibrafonista Gary Burton (HOWARTH, 2002, p.36).

Burton nasceu em 1943 e passou sua infância em Indiana (EUA). Foi autodidata no aprendizado do vibrafone. Com dezessete anos, realizou sua primeira gravação em Nashville, Tennessee, com Hank Garland e Chet Atkins

---

<sup>122</sup> *Ibidem.*

<sup>123</sup> *Ibidem.*

(guitarra elétrica). Em 1971, como educador, iniciou o ensino de percussão e improvisação no *Berklee College of Music*, em Boston. Em 1985, foi nomeado Diretor. Em 1989, recebeu desta instituição doutorado honorário em música. Em 1996, foi indicado como vice-presidente executivo da mesma instituição. Desde 2003, está aposentado<sup>124</sup>.

Burton utiliza o *grip* que se tornou mundialmente conhecido com o seu nome. Os cabos das baquetas são cruzados na palma da mão de forma contrária ao *tradicional grip*, ou seja, o cabo da baqueta que fica do lado de fora fica acima do cabo da baqueta que fica do lado de dentro. Portanto, o cabo da baqueta 1 passa por cima do cabo da baqueta 2. Já o cabo da baqueta 4 passa por cima do cabo da baqueta 3, ficando os cabos das baquetas 1 e 4 mais próximos à palma da mão.

Em seu livro *Four Mallet Studies*, Burton esclarece sua preferência por este *grip*:

Minha preferência é para o seguinte *grip*, o qual não é amplamente usado. Minhas justificativas para isso são as seguintes: 1) Na mão direita, a baqueta que fica do lado de fora irá sempre atuar na parte da melodia e não mudará suas funções constantemente. 2) O movimento de percutir é sempre para cima e para baixo tanto com duas ou quatro baquetas. 3) Com o posicionamento adequado das baquetas que não estão sendo utilizadas, não existe movimento excessivo da baqueta que não está sendo usada para as execuções de passagens com duas baquetas. 4) A segunda baqueta está numa posição onde ela pode facilmente ser usada como suporte harmônico adicional da linha melódica quando desejado, sem necessitar que a baqueta de cima mude sua função. 5) Este *grip* oferece segurança e controle das baquetas com os dedos (BURTON, 1995, p.4).

As figuras 4.21 a 4.26, extraídas de seu livro *Four Mallet Studies* (1995), ilustram o *Burton grip*:

---

<sup>124</sup> [www.garyburton.com](http://www.garyburton.com).



Figura 4.21: *Burton grip*<sup>125</sup>.



Figura 4.22: *Burton grip*<sup>126</sup>.



Figura 4.23: *Burton grip*<sup>127</sup>.



Figura 4.24: *Burton grip*<sup>128</sup>.

---

<sup>125</sup> Burton, 1995, p.4.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 11.



Figura 4.25: *Burton grip*<sup>129</sup>.



Figura 4.26: *Burton grip*<sup>130</sup>.

Dentre os *grips* mais comumente usados, existem dois contra os quais Burton elabora algumas críticas:

Entre os *grips* mais comumente usados existem dois os quais eu critico de alguma forma. Um método é segurar as baquetas com dois dedos entre as baquetas (uma variação deste procedimento é chamado “Musser” *grip*). Minha crítica a esse método é que se torna impossível ou extremamente difícil fechar as baquetas inteiramente. E a execução de uma segunda maior e uma segunda menor somente pode ser obtida com um considerável movimento de rotação dos pulsos, o que gera a perda de liberdade e destreza. Outro *grip* freqüentemente utilizado é aquele que usa um dedo entre as baquetas com a baqueta de dentro no topo<sup>131</sup>. Com este *grip*, linhas melódicas compostas de notas simples (*single note lines*) precisam ser tocadas com as duas baquetas de dentro, enquanto que as baquetas de fora permanecem para cima. Eu considero este procedimento inconveniente pelas duas razões seguintes: 1) Quando se toca com quatro baquetas, a baqueta de cima<sup>132</sup> está conduzindo a linha melódica. Mudando-se para duas baquetas, a linha melódica passaria a ser executada pela segunda baqueta<sup>133</sup>. Em passagens que requerem freqüentes mudanças desta natureza, acarreta-se em perda de suavidade, porque a execução da linha melódica fica com muita alternância entre as duas baquetas de cima (mais ou menos como dois saxofonistas que trocam repetidamente as partes). Esta inconsistência limita a qualidade da fluência das linhas melódicas e complica o processo mental envolvido. 2) Quando se toca uma linha melódica com a baqueta de dentro da mão direita enquanto se segura a baqueta de fora acima do teclado,

<sup>129</sup> *Ibidem*, p.11.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p.11.

<sup>131</sup> Baqueta de dentro no topo refere-se à baqueta de nº 3. Aqui Burton está se referindo ao *tradicional grip*, embora não mencione este termo.

<sup>132</sup> Burton utiliza o termo “*top*” para designar a baqueta de fora, ou seja, baqueta de número 4, seguindo a numeração que convencionamos no início do capítulo. Em seu método, *Four Mallet Studies*, Burton estabelece uma numeração para as baquetas em ordem contrária. Lembramos que os métodos consultados que utilizam a *Burton grip*, na grande maioria, métodos para vibrafone, costumam numerá-las desta forma.

<sup>133</sup> Baqueta 3, segundo a maneira proposta no início do capítulo.

a baqueta de fora gera um excesso de peso e movimento. O tipo de movimento da mão deve então mudar do ataque vertical para o de rotação lateral, como o movimento de rulo de duas baquetas com uma mesma mão. Mais uma vez, passagens que requerem freqüentes mudanças de duas para quatro baquetas causariam inconsistência nos ataques que ficariam limitadas em termo de uniformidade (BURTON, 1995, p.3 e 4).

Para se ter certeza se a baqueta de fora está sendo segurada adequadamente, Howarth (2002, p.37) sugere um rápido teste: segurar as duas baquetas com a palma da mão para baixo e deixar cair a baqueta de fora. Se esta baqueta cair no chão, retornar aos passos iniciais novamente. Se a baqueta de fora for sustentada pela baqueta de dentro, significa que se está pronto para se seguir em frente.

Tachoir<sup>134</sup>, em seu livro *Contemporary Mallet Method, Un Approach to the Vibraphone & Marimba*, se refere ao *Burton grip* apenas como “*cross grip*”.

Existem vários mecanismos aceitos para se segurar quatro baquetas. O *Musser grip* é o mais prático para o uso na marimba, para a execução de acordes com rulos suaves, mas pode ser impraticável no vibrafone, onde passagens rápidas, intervalos pequenos e abafamentos com a própria baqueta ocorrem freqüentemente. O *grip* mais valoroso para o vibrafone e para o uso de quatro baquetas nos teclados em geral é o que ficou conhecido como *cross grip* (TACHOIR, 1991, p.7).

Tachoir apresenta as seguintes explicações sobre o *cross stick* e recomenda este *grip* para a execução de todos os estudos contidos em seu livro:

Começar segurando uma baqueta em cada mão, entre o dedo indicador e médio (Figura 4.27).

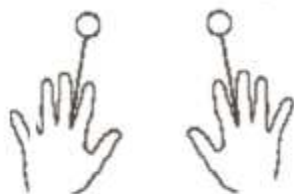


Figura 4.27: Baquetas 1 e 4<sup>135</sup>.

<sup>134</sup> Jerry Tachoir: Artista e Clínico de *Musser Vibraphone e Marimba Company, USA*.

<sup>135</sup> Tachoir, 1991, p. 7.

Adicionar outra baqueta em cada mão entre o polegar e o dedo indicador, cruzando com a primeira baqueta na palma da mão (Figura 4.28).



Figura 4 28: baquetas 1, 2, 3 e 4<sup>136</sup>.

Fechar as mãos de forma relaxada e colocar a ponta ou do dedo médio ou do dedo anelar - o que ficar mais confortável, sobre a baqueta a qual não está encostada no polegar (Figura 4.29).

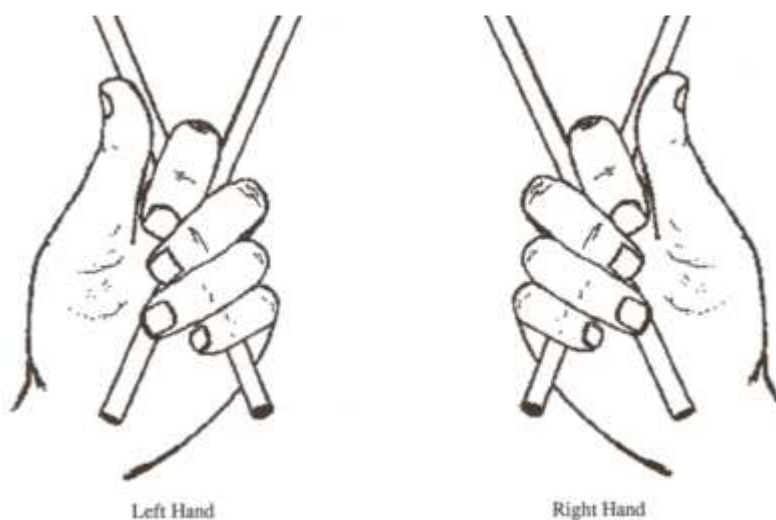


Figura 4.29: Visão de *cross grip* (*Burton grip*<sup>137</sup>) por Tachoir<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> *Ibidem.*

<sup>137</sup> Lembramos que o autor não utiliza o termo *Burton grip*. Colocamos este termo entre parênteses apenas para facilitar o entendimento.

<sup>138</sup> *Ibidem.*, p.8.

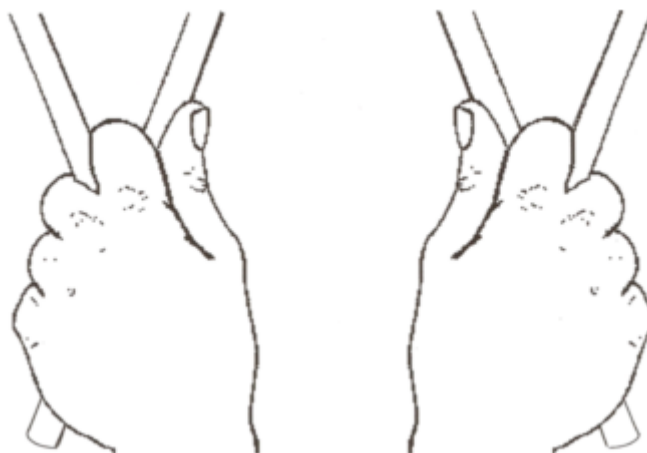


Figura 4.30: Visão de *cross grip* (*Burton grip*) por Tachoir<sup>139</sup>.

Outro ponto mencionado por Tachoir diz respeito ao fato de se segurar quatro baquetas nas mãos enquanto somente duas são utilizadas, geralmente o que acontece quando se toca passagens com características lineares. Tachoir sempre segura quatro baquetas nas mãos para tocar qualquer dos teclados de percussão, independentemente das características das passagens musicais.

Ter quatro baquetas nas mãos não significa que você precise tocar quatro notas todo o tempo. Pianistas não tocam dez notas o tempo todo. Haverá momentos em que você usará apenas duas baquetas, enquanto segura quatro baquetas. Caso necessite tocar um acorde, não será necessário, portanto, pegar mais duas baquetas. Com uma boa técnica de independências de quatro baquetas, você pode reduzir seus movimentos de braços e baquetas, possibilitando uma execução de passagens melódicas mais exatas, rápidas e claras (*ibidem*, p.6).

Para as execuções das passagens que se utiliza apenas duas baquetas, Tachoir recomenda manter as baquetas 1 e 3 afastadas<sup>140</sup>, aumentando-se a distância entre as baquetas nas mãos. O procedimento da mão esquerda é mais simples, pois neste caso não se tem necessidades de muitos ajustes, uma vez que a baqueta de número 1 está no baixo, não se posicionando,

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p.8.

<sup>140</sup> Tachoir utiliza a numeração 4, 3, 2 e 1, da esquerda para a direita, que é usada pela maioria dos autores que utilizam a *Burton Grip* propriamente dita. Seguimos aqui com as indicações de baquetas propostas no início do capítulo.



portanto, no caminho das outras. Na mão direita, este processo se torna um pouco mais difícil, pois a baqueta de número 3 pode facilmente esbarrar nas baquetas da mão esquerda. Para evitar este problema, Tachoir recomenda aumentar o ângulo formado entre as baquetas da mão direita para 90 graus (Figura 4. 31).

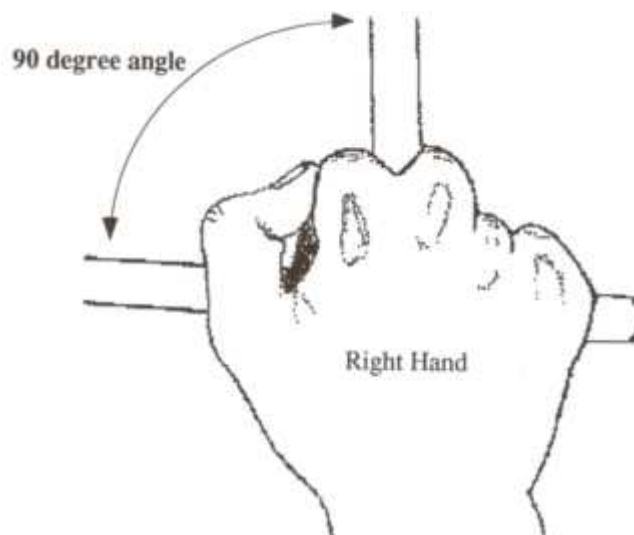


Figura 4.31: *Cross stick grip*, Tachoir<sup>141</sup>.

Tendo-se em vista esta concepção de Tachoir, mantemos aqui em nossa tese uma postura apenas em parte concordante. Nossa ressalva se deve ao fato de que não se pode generalizar o procedimento do uso de quatro baquetas para qualquer passagem indistintamente. Vamos dar um exemplo concreto. A *Suíte* (1974) de Osvaldo Lacerda, cujo segundo movimento contempla uma parte escrita para marimba numa formação camerística, o uso de duas baquetas mostra-se simplesmente mais adequado. Portanto, entendemos que não obstante um pianista não tocar com todos os dez dedos das duas mãos o tempo todo, no caso do marimbista, uma analogia aqui será forçada, pois temos de fato fenômenos diversos. Ou seja, num caso (do pianista) só há instrumentos e dedos das mãos, já no outro (do marimbista), há mãos, baquetas e instrumento. Portanto, mesmo que ocorra de um modo geral na marimba a necessidade da competência técnica do *grip* com quatro baquetas, deve-se preparar o estudo e a *performance* com a devida parcimônia

---

<sup>141</sup> *Ibidem.*, p. 9.

caso a caso. Se por um lado é importante o *grip* com quatro baquetas, mesmo essencial na *performance* da marimba como um todo, não podemos, por outro lado, abrir mão da possibilidade de uma eventual execução com duas baquetas.

Lynn Glassock<sup>142</sup>, no artigo escrito em 1973 para a revista *Percussive Notes*, descreve a existência de três métodos básicos de se posicionar as quatro baquetas nas mãos apresentando as seguintes explicações e ilustrações para o *grip* ao qual denomina de *cross stick grip* nº 1.

O método de se segurar quatro baquetas *cross stick* é bastante diferente do *Musser grip*. Diferentemente do *Musser grip*, os cabos das baquetas se cruzam e ao invés de dois, somente um dedo fica entre as baquetas. Quando se usa *cross stick* nº 1, o cabo da baqueta que fica do lado de fora se estende entre o terceiro dedo e passa entre as primeiras partes destes dois dedos. Dentre as baquetas, no ponto em que as baquetas se cruzam, a baqueta de fora é a mais próxima da palma da mão. As baquetas normalmente ficam cerca de sete centímetros e meio do final do cabo; no entanto, esta localização pode variar. Embora a baqueta de fora seja segurada na mesma posição tanto para pequenos como para grandes intervalos, isto não acontece com a baqueta de dentro. As posições de certos dedos mudam relativamente de acordo com o tamanho do intervalo a ser tocado. Quando se toca intervalos pequenos, a baqueta de dentro fica entre o polegar e o dedo indicador (Figura 4. 32).

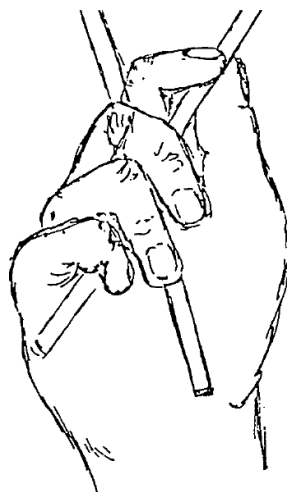


Figura 4. 32: Visão de *cross stick grip* nº 1 em posição fechada<sup>143</sup>.

<sup>142</sup> Professor assistente de música da *California State Universty*, Fresno (EUA).

<sup>143</sup> Glassock, 1973, p. 5.

Quando se toca intervalos grandes ou extremamente grandes, o dedo indicador curva-se sobre o cabo mais ao fim da baqueta. A baqueta de dentro fica abaixo e do lado do polegar (Figura 4. 33) (GLASSOCK, 1973, p.6).

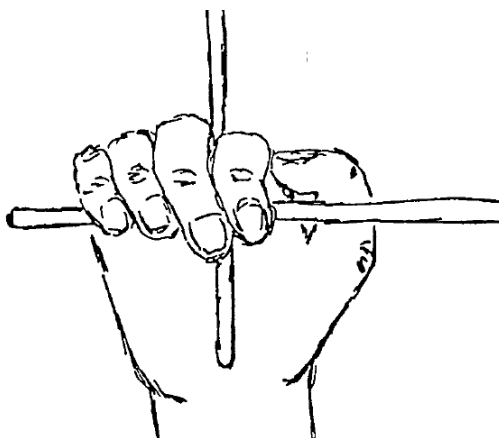


Figura 4.33: Visão de *cross stick grip* nº 1 em posição aberta<sup>144</sup>.

Quando se toca intervalos de menor extensão, o terceiro dedo curva-se sobre o ponto onde as baquetas se encontram, mas fica curvado somente sobre a baqueta de dentro e toca a baqueta de fora com a ponta quando se toca intervalos grandes. A posição do quarto dedo também muda de uma maneira em que ele fica curvado sobre a baqueta de fora e com a ponta encosta na baqueta de fora, quando se toca intervalos de menor extensão, e fica curvado sobre a baqueta de dentro quando se toca intervalos maiores. O quinto dedo irá permanecer curvado sobre a baqueta. No *cross stick grip* nº 1, o quarto e o quinto dedos desempenham uma função importante, movendo as baquetas da posição aberta para a posição fechada. Ao invés da tarefa de abrir e fechar as baquetas que ficam encostadas no dedo indicador e no polegar, o quarto e o quinto dedos devem ser usados. O terceiro dedo serve para estabilizar a baqueta de fora. O quarto e quinto dedos então podem puxar e empurrar a baqueta de dentro juntamente com os dedos indicador e polegar para facilitar o abrir e fechar das baquetas. [Deveria ser enfatizado], o quanto é importante colocar estes dois dedos para trabalhar. O uso destes dedos significará a diferença entre um mínimo de controle da baqueta para o máximo de controle da baqueta. Pode-se até dizer que o segredo para se controlar quatro baquetas está no uso do quarto e quinto dedos. Quando se toca segundas maiores ou segundas menores, (a) o dedo indicador deve se estender ou ficar fora do espaço entre as baquetas, ou (b) as baquetas precisam ficar em um ângulo no qual seja possível se tocar intervalos com o dedo indicador permanecendo entre as baquetas (Figuras 4.34 e 4.35). É

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 6.

possível se utilizar uma combinação dos dois procedimentos (*Ibidem*, p.6 e 7).

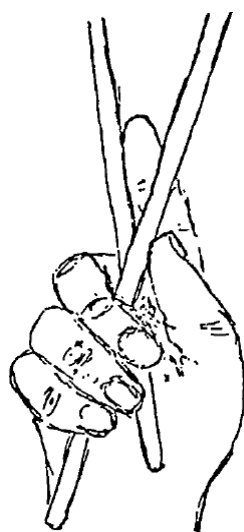


Figura 4.34: Visão de *cross stick grip* nº 1 com o dedo indicador estendido para se tocar intervalos de segundas maiores e menores<sup>145</sup>.

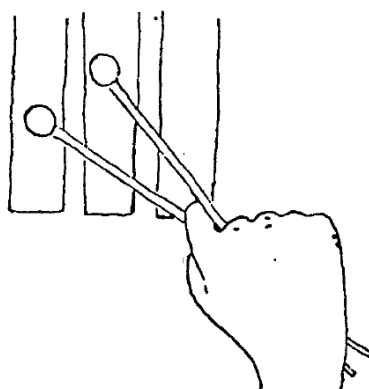


Figura 4.35: Visão de *cross stick grip* nº 1 com o ângulo das baquetas para se tocar segundas maiores e menores<sup>146</sup>.

No caso do *Burton grip*, o mesmo exato *grip* é também denominado *Burton/Friedman/Samuels* no livro *Compendium of 4-mallet-techniques* de Kostowa e Giesecke. Isso se deve ao fato de se relacionar o *Burton grip* a nome de marimbistas e vibrafonistas como David Friedman e Dave Samuels.

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p.7.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p.8.

Segundo Kostowa e Giesecke, o *Burton/Friedman/Samuels* é descrito da seguinte forma: a baqueta de fora deve ser segurada no espaço entre os dedos indicador e médio. A baqueta de dentro cruza por baixo e é pressionada firmemente contra a baqueta de fora (KOSTOWA/GIESECKE, 1996, p.8). Portanto,

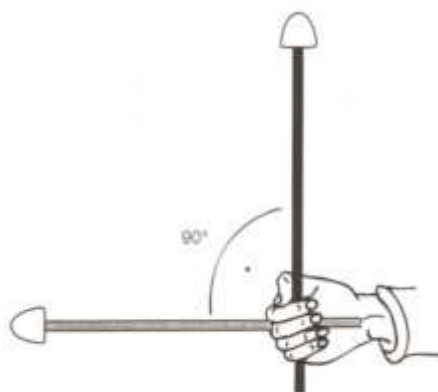


Figura 4.36: Burton/Friedman/Samuels *grip* na visão de Kostowa e Giesecke<sup>147</sup>.

“Quando se toca com duas das quatro baquetas (geralmente para passagens rápidas), R1 e L2<sup>148</sup> são usadas” (*Ibidem*, p. 8):

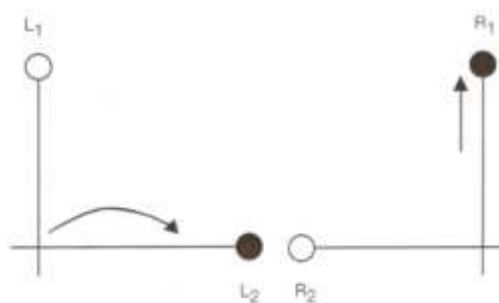


Figura 4.37: Baquetas utilizadas em passagens rápidas<sup>149</sup>.

De acordo com os autores, o movimento sempre parte do pulso, com a parte posterior da mão voltada para cima.

<sup>147</sup> Kostowa e Giesecke, 1996, p. 8.

<sup>148</sup> Neste caso os autores se referem às baquetas 1 e 4 como L1 e R1.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

Para fechar os intervalos, a baqueta de dentro é movimentada com o dedo mínimo e o polegar, enquanto que o dedo indicador alonga-se diminuindo o espaço entre as baquetas (Figura 4. 38), (*Ibidem*, p.9).



Figura 4. 38: *Grip* em posição fechada.

Com a intenção de comparar o ângulo de 90° que é formado utilizando-se a *Burton/Friedman/Samuels grip* os autores mostram o mesmo ângulo no *Delecluse grip (Tradicional grip)* (Figura 4.39).

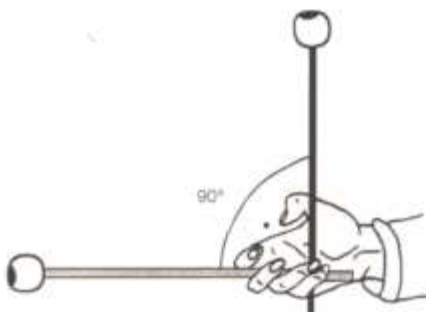


Figura 4.39: *Delecluse grip (Tradicional grip)* em um ângulo de 90 graus<sup>150</sup>.

O termo *Burton/Friedman/Samuels grip*, bem como o termo *Delecluse grip*, não são encontrados em outros autores. Dentre os autores consultados, apenas Kostowa e Giesecke fazem uso deste termo. Acreditamos que os

---

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 9.

autores optaram pelo uso dos termos por estarem relacionados a intérpretes consagrados do vibrafone e da marimba que também utilizam estes *grips*.

#### **4.2.3. Grip utilizado por Ney Rosauero:**

Ney Rosauero, nascido em 1952, no Rio de Janeiro, é detentor de uma carreira como percussionista, compositor e educador. Doutor em Música pela *University of Miami* (Flórida, EUA), possui uma extensa produção de obras para percussão mundialmente reconhecidas, que incluem mais de cinquenta peças e vários métodos didáticos para percussão, sendo a maioria de suas obras editadas pela Pró-Percussão/Brasil nos EUA.

Num artigo escrito para a revista *Percussive Notes* em fevereiro de 1998, Rosauero descreve o *grip* por ele utilizado como sendo uma extensão do *Burton grip*, mas com certas modificações. Segundo o autor, após quinze anos tocando instrumentos de teclados de percussão, desenvolveu sua própria maneira de segurar as quatro baquetas:

Eu não estava satisfeito com o *Burton Grip*. Então comecei a combinar os melhores recursos de outros *grips* com a intenção de melhorar os três principais problemas técnicos deste *grip*: 1) o constante *clic* produzido pelos cabos de ratam na palma das mãos; 2) a falta de rotação de pulso para a realização de rulos com uma mão em pequenos intervalos; 3) a falta de opções para os rulos com quatro baquetas (ROSAURO, 1998, p.32).

De acordo com Rosauero, durante suas viagens por diversos países, encontrou vários outros executantes que também chegaram às mesmas soluções apresentadas por ele em seu artigo e que de forma instintiva teriam sido levados às mesmas conclusões para resolverem os problemas encontrados no *Burton grip*.

As proposições apresentadas por Rosauero ao *Burton grip*, com o intuito de torná-lo mais independente sem, no entanto, perder o seu potencial, são:

1. No que diz respeito à baqueta de fora<sup>151</sup>: O quarto dedo é o mais importante, pois ele sempre sustentará a baqueta. O final do cabo da

---

<sup>151</sup> Baqueta 1 no caso da mão esquerda e 4 na direita.

baqueta deve ser colocado entre as duas metades da palma da mão. A junta do quarto dedo deve se curvar o mais que puder para que a ponta do dedo segure a baqueta. Esta baqueta deverá sempre ser segura com o quarto dedo e o ângulo formado entre a segunda e terceira partes deste dedo deverá ser próximo a 90 graus. O quarto dedo estará sempre curvado (Figura 4.40) (*ibidem*, p.32).

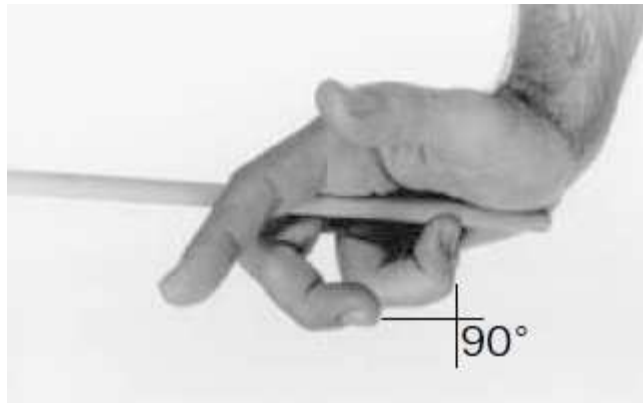


Figura 4.40: Mão direita de Rosauro com baqueta externa<sup>152</sup>.

2. No que diz respeito à baqueta interna<sup>153</sup>: esta baqueta será presa basicamente pelo quinto dedo. Este dedo deve se curvar em torno do cabo da baqueta e sua ponta deve sempre estar em contato com a palma da mão. Isto dará liberdade à baqueta para movimentar-se para cima e para baixo (Figura 4.41) (*ibidem*, p.32).

---

<sup>152</sup> ROSAURO, 1998, p.32.

<sup>153</sup> Baqueta 2 no caso da mão esquerda e 3 na direita.





Figura 4.41: Mão direita de Rosauero com baqueta interna<sup>154</sup>.

De acordo com Rosauero, os cabos das baquetas se cruzam na palma da mão e o quinto dedo se curva sobre o cabo da baqueta de fora com a ponta do dedo tocando a palma da mão. Diferentemente do *Burton grip*, a baqueta de fora não deve ser segurada com o terceiro dedo. Desta forma, os cabos não tocam na palma da mão, evitando o *clic* característico resultante do contato dos cabos. Com este *grip* também se adquire maior independência entre as baquetas. O terceiro dedo tem pouca coisa a realizar, ficando apenas apoiado sobre a baqueta de dentro e ajudando a suportar o peso em conjunto com o quarto e quinto dedo (Figura 4.42).



Figura 4.42: Mão direita de Rosauero evidenciando a posição do quarto dedo<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Rosauero, 1998, p.32.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

Para Rosauero, a maneira mais fácil e sem tensão para começar a aprender este *grip* é com os intervalos de quarta ou quinta (Figura 4.43).



Figura 4.43: Mão direita de Rosauero com baqueta em posição para intervalos de quartas e quintas<sup>156</sup>.

As próximas figuras (Figuras 4.44 a 4.48) mostram Rosauero com diferentes aberturas intervalares para o *grip*.



Figura 4.44: Mão direita de Rosauero com intervalo fechado<sup>157</sup>.



Figura 4.45: Mão direita de Rosauero<sup>158</sup>.

---

<sup>156</sup> *Ibidem.*

<sup>157</sup> *Ibidem.*

<sup>158</sup> *Ibidem.*



Figura 4.46: Mão direita de Rosauro<sup>159</sup>.



Figura 4.47: Mão direita de Rosauro<sup>160</sup>.



Figura 4.48: Mão direita de Rosauro com intervalo mais amplo<sup>161</sup>.

Para as mudanças de intervalos entre as baquetas, Rosauro explica que a baqueta de dentro é movida pelo segundo dedo e pelo polegar. O segundo dedo é usado para abrir os intervalos e o polegar para fechá-los. Rosauro também adverte para que se tenha certeza de que os dedos estejam relaxados

---

<sup>159</sup> *Ibidem.*

<sup>160</sup> *Ibidem.*

<sup>161</sup> *Ibidem.*

e naturalmente curvados, sem nenhuma tensão extra para se manter as baquetas nas mãos.

#### 4.2.4 Gordon-Stout grip

Neste método de se segurar quatro baquetas, conhecido com *Gordon-Stout*<sup>162</sup> grip, descrito por Kostowa e Giesecke no livro *Compendium of 4-Mallet-techniques*, as baquetas são seguradas da seguinte maneira: a baqueta de fora (número 4) é fixa entre o terceiro e quarto dedos. De acordo com os autores, todos os outros detalhes são idênticos à Burton/Friedman/Samuels grip (Figura 4.49).

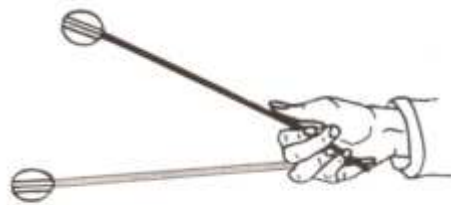


Figura 4.49: *Gordon-Stout grip*<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> Gordon Stout é professor de percussão na *School of Music* no *Ithaca College* de *Ithaca*, *New York*, *EUA*.

<sup>163</sup> Kostowa/Giesecke, 1996, p.7.



Figura 4.50: Gordon Stout (anos 1980)<sup>164</sup>.

#### 4.2.5 *Fulcrum*<sup>165</sup> *grip*

De acordo com Ed Saindon<sup>166</sup> (2008, p.46-47), este é um *grip* para quatro baquetas, usado tanto para o vibrafone como para a marimba, que incorpora controle dos dedos em conjunto com os movimentos do pulso e do braço. Este controle dos dedos é realizado através de um ponto de apoio (*fulcrum point*) semelhante ao usado no *grip* de duas baquetas. Segundo o autor, quando o percussionista utiliza duas baquetas nos teclados, geralmente o faz do mesmo modo como segura as duas baquetas de caixa clara. Ou seja, a baqueta é presa entre o polegar e o dedo indicador (*fulcrum*/pinça), enquanto que os outros dedos são usados para gerar o movimento da baqueta de se aproximar ou se afastar da palma da mão. Com o *fulcrum grip*, aplica-se o mesmo princípio. Para o autor, este *grip* proporciona o melhor dos dois

---

<sup>164</sup> [www.gordonstout.net](http://www.gordonstout.net).

<sup>165</sup> Em português podemos traduzir *fulcrum* por *pinça*, conforme já citado aqui.

<sup>166</sup> Desde 1976, Ed Saindon é professor na *Berklee College of Music*, em Boston, Massachusetts (EUA). Além de professor é ainda interprete com inúmeras gravações e pesquisador com diversas publicações.

contextos: a destreza e força que se tem no uso de duas baquetas como também a habilidade para utilizar todas as quatro baquetas.

Neste *grip* existem dois pontos de apoio. Estes pontos dependem das aberturas dos intervalos entre as baquetas. Saindon comenta que é importante mencionar que em ambos os pontos de apoio, as baquetas saem do contato com a palma da mão através do rápido movimento dos dedos.

Para aberturas das baquetas que compreendem intervalos pequenos e médios o ponto de apoio fica entre o terceiro dedo e o polegar (Figuras 4.51 e 4.52). A ponta do terceiro dedo fica em contato com a baqueta de fora para controlá-la e mantê-la na palma da mão enquanto que o polegar e o segundo dedo ficam esticados. O terceiro dedo permite que a baqueta de dentro saia da palma da mão empurrando-a de volta para a palma de mão. Quando se usa a baqueta de fora, o quarto dedo é também usado para empurrar a baqueta de volta para a palma da mão.

A baqueta de dentro realiza um movimento descendente como se fosse uma extensão do antebraço.



Figura 4.51: Visão do *grip* por Ed Saindon para intervalos pequenos e médios<sup>167</sup>.

---

<sup>167</sup> Saindon, 2008, p. 46.



Figura 4.52: Visão do *grip* para intervalos pequenos e médios<sup>168</sup>.

Para as aberturas das baquetas que compreendem de intervalos médios a grandes, o ponto de apoio fica entre o polegar e a primeira junta do segundo dedo, como na *matched grip*<sup>169</sup> de caixa clara (Figuras 4. 53 e 4. 54). Neste caso, o terceiro dedo não direciona a baqueta de fora para a palma de mão, mas sim, permite que esta baqueta saia da palma da mão e forme um ângulo quase perpendicular com o antebraço. Com o polegar e o segundo dedo atuando como o ponto de articulação, o terceiro, quarto e quinto dedos são usados para empurrar a baqueta de dentro na direção da mão. As baquetas de dentro e de fora formam o desenho de um triângulo, com a baqueta de fora quase perpendicular ao antebraço. Quando se toca com a baqueta de fora, utiliza-se um movimento de antebraço intencional.



Figura 4. 53: Visão do *grip* em intervalos médios e largos<sup>170</sup>.

---

<sup>168</sup> *Ibidem.*

<sup>169</sup> *Matched grip*: *grip* empregado para duas baquetas que tem a *pinça* entre o polegar e a primeira junta do segundo dedo. Pode ser compreendido como *universal grip*.

<sup>170</sup> *Ibidem.*



Figura 4.54: Visão do grip para intervalos médios e largos<sup>171</sup>.



Figura 4.55: Visão do *grip* com a baqueta longe da palma de mão e pronta para ser puxada (*snapped back*) de volta pelos dedos<sup>172</sup>.



Figura 4.56: Visão do *grip* com a baqueta de fora longe da palma da mão e pronta para ser puxada de volta pelo quarto dedo<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> *Ibidem.*

<sup>172</sup> *Ibidem.*

<sup>173</sup> *Ibidem.*



De acordo com Saindon (informação passada via e-mail)<sup>174</sup> este *grip* é uma extensão do Burton *grip*. Funciona tanto para marimba como para vibrafone. Foi desenvolvido pelo próprio autor e o objetivo central deste *grip* é utilizar as quatro baquetas com destreza equivalente entre elas.

### **4.3. NON-CROSSED GRIPS (Cabos não cruzados)**

#### **4.3.1. Musser Grip:**

Como vimos no capítulo três, Clair Omar Musser foi uma figura de relevância incontestável para o desenvolvimento da marimba em todos os seus aspectos e também foi quem desenvolveu este *grip*, que acabou sendo denominado com o seu nome.

De acordo com Chenoweth, o nome dado a esta maneira de se segurar as baquetas foi iniciado por ela:

Robert, irmão de Vida Chenoweth, em sua adolescência, possuía uma marimba pela qual Vida não demonstrou interesse naquele momento. Todos os quatro irmãos estavam envolvidos com lições de piano, considerado básico para o treinamento musical. Quando Vida e sua irmã gêmea Vera terminaram o sexto ano da escola, o senhor Chenoweth (pai de Vida) contratou um professor de marimba chamado Sydney David. Ele pertenceu a uma orquestra de marimba, mas inicialmente foi organista e timpanista sinfônico. Vera interrompeu as aulas, mas Vida prosseguiu com seus estudos, seguindo então para o estágio do aprendizado de quatro baquetas. Sydney David a ensinou o *grip* que ela começou a chamar de *Musser grip* para diferenciá-lo daquele que ela vira xilofonistas e vibrafonistas usando. Seu modo de posicionar as baquetas era cruzando os cabos na palma da mão. Esta

---

<sup>174</sup> Entrevista realizada por e-mail em 01/07/2010. (Ver anexos).

prática ficou conhecida como *cross-hammer grip* (*grip* no qual os cabos são cruzados)<sup>175</sup>.

A partir de agora, vamos reproduzir uma série de fotos que foram tiradas especialmente para constar nesta tese. Todas elas nos foram gentilmente enviadas por cartas pela própria Vida Chenoweth, a quem manifestamos aqui nossos mais sinceros agradecimentos.

Neste *grip* os cabos das baquetas não se cruzam. A baqueta de número 4, que é a baqueta que fica do lado externo em relação ao corpo, é presa pelos dedos de número 5 e 4. Segundo Chenoweth, estes dedos possuirão poucos movimentos, até que grande proficiência seja adquirida<sup>176</sup> (Figura 4. 57).

---

<sup>175</sup> Páginas 2 e 3 de carta impressa (datada a 2 de setembro de 2008), assinada por Vida Chenoweth, e que nos foi enviada.

<sup>176</sup> Foto a nós enviada pela própria Vida Chenoweth (em carta datada a 2 de setembro de 2008).

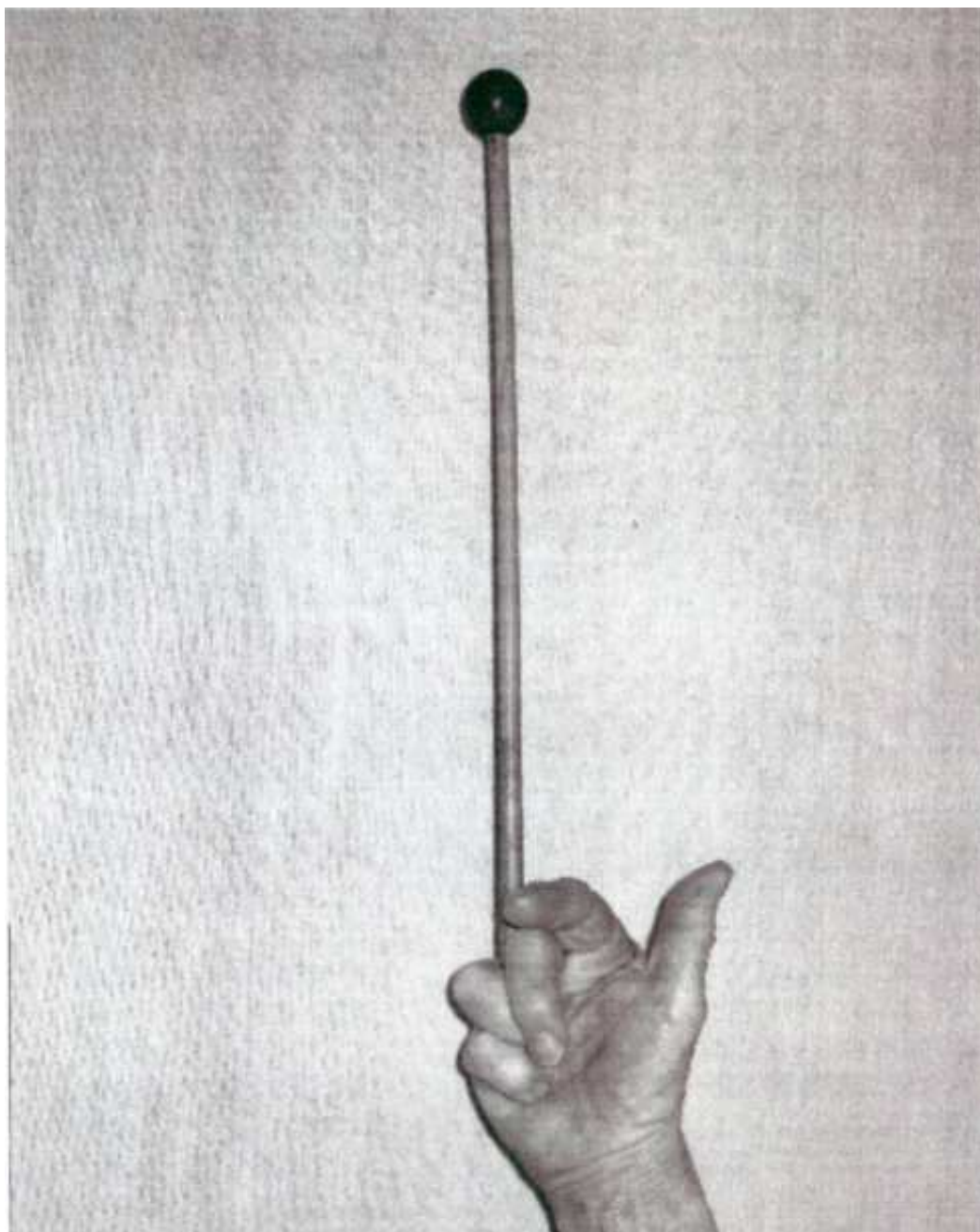


Figura 4.57: Mão direita de Vida Chenoweth com a baqueta externa (*Musser grip*)<sup>177</sup>.

Observa-se a outra baqueta, que corresponde à baqueta 3 e que fica do lado interno em relação ao corpo, é presa pelo polegar e pelo indicador. Ela é presa exatamente do modo como se segura apenas uma baqueta na mão, entre o dedo indicador e polegar. Esta baqueta, segundo Chenoweth, possui

---

<sup>177</sup> As figuras de 4.57 a 4.60 mostram a mão direita de Vida Chenoweth. Todas estas fotos nos foram enviadas por Chenoweth em carta datada a 2 de setembro de 2008.

mais liberdade de movimento de um lado para outro, para realizar assim o trabalho de atingir diferentes aberturas intervalares (Figura 4.58 e 4.59).

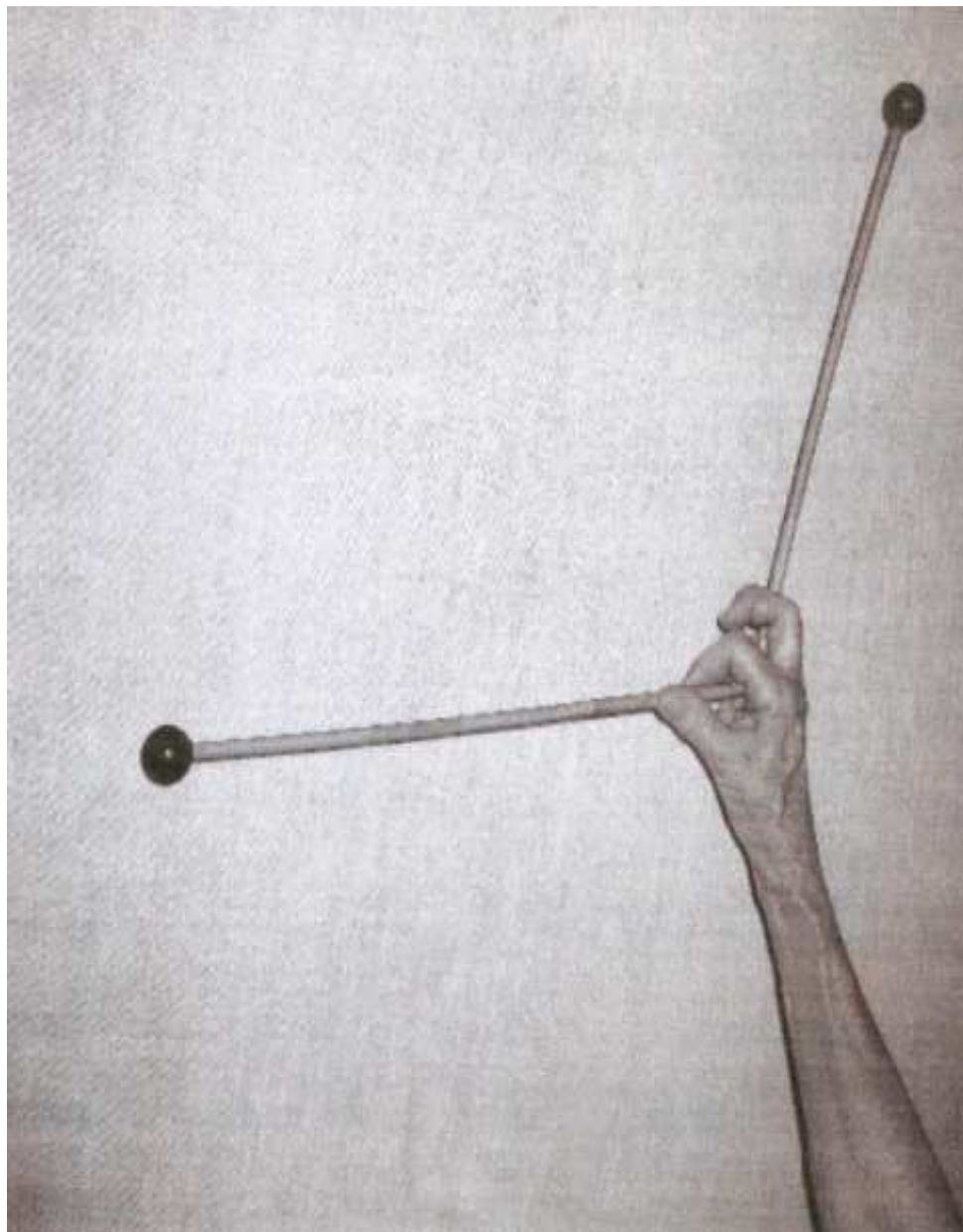


Figura 4. 58: Mão direita de Chenoweth, abertura para intervalo amplo (*Musser grip*).

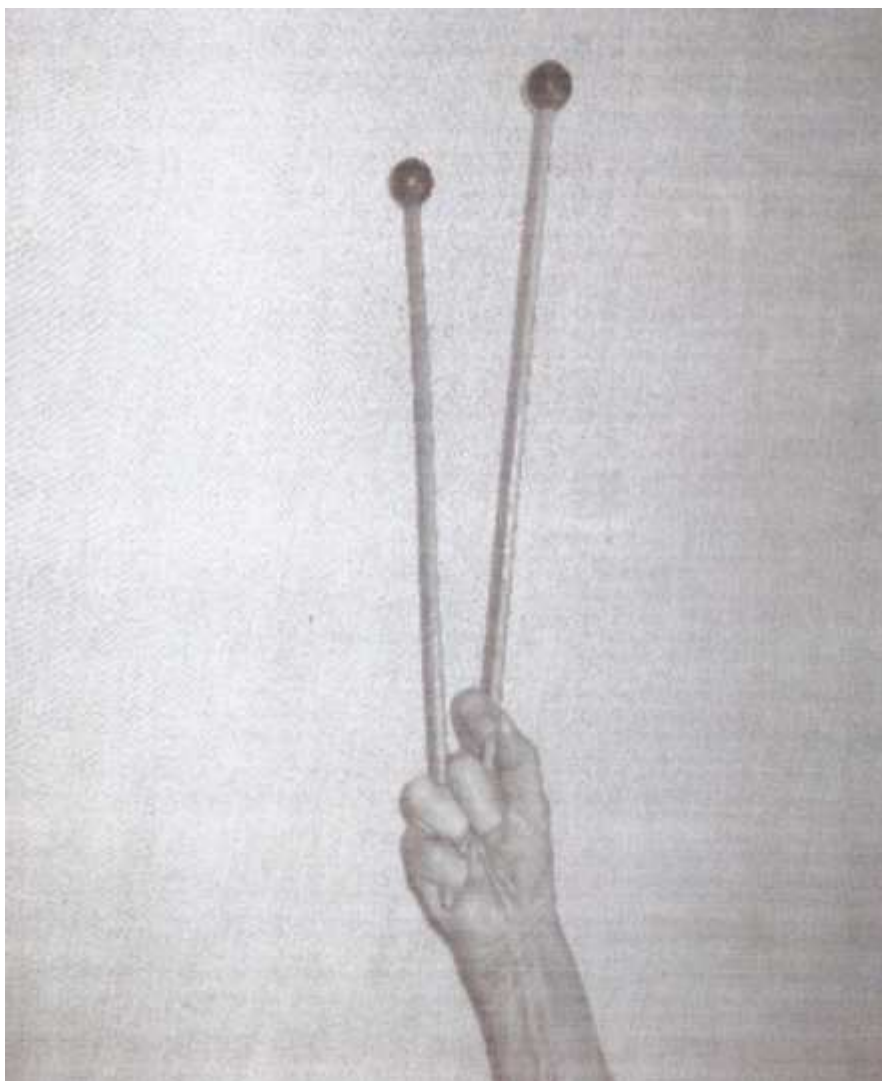


Figura 4. 59: Mão direita de Chenoweth, abertura para intervalo menos amplo (*Musser grip*).

Observa-se que neste *grip* as baquetas, embora com uma pequena diferença entre elas, são seguradas bem no final do cabo, de forma que elas não se cruzam na palma da mão (Figura 4.59).

Pelo fato da baqueta externa ser segurada ligeiramente acima do final do cabo, diferentemente da baqueta de dentro, nota-se que a cabeça da baqueta interna fica mais longe da mão do que a cabeça da baqueta externa. Isto faz com que a baqueta de dentro pareça mais longa que a de fora (Figura 4.59).

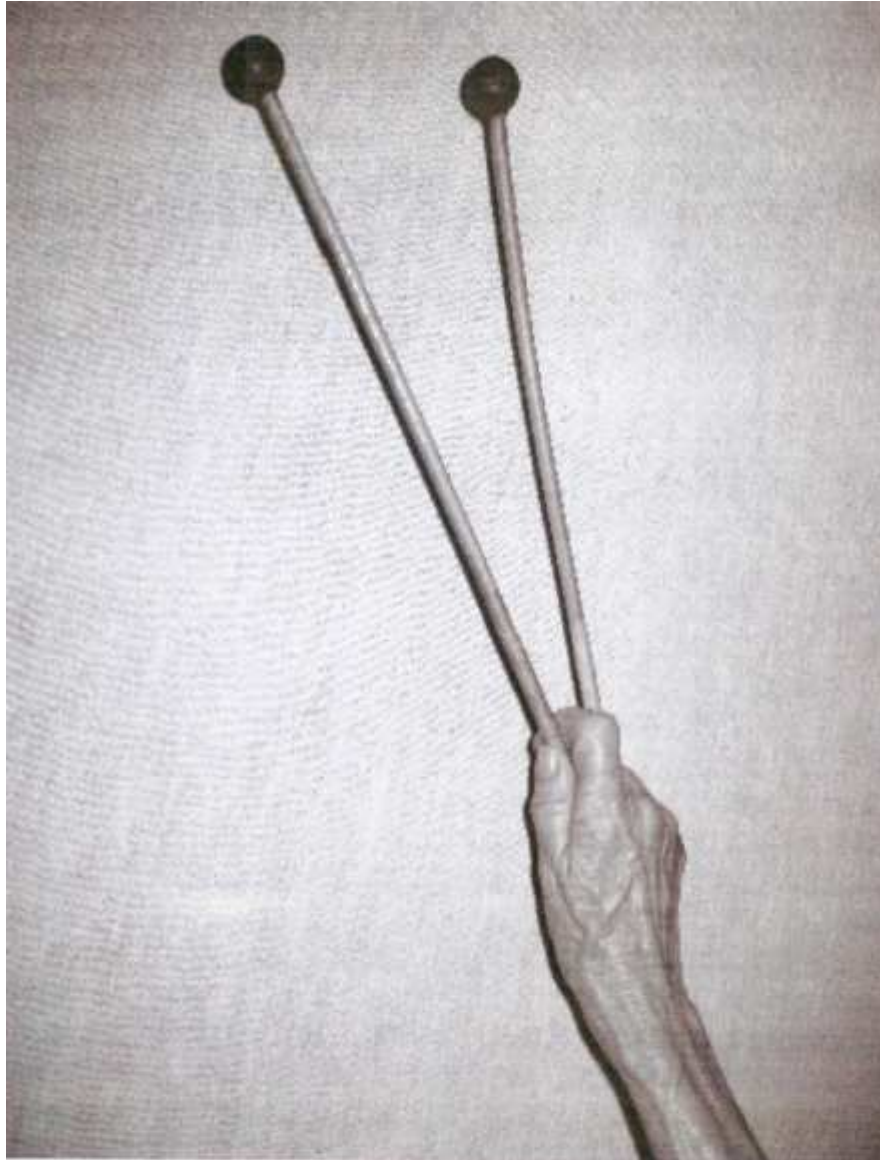


Figura 4.60: Mão direita de Chenoweth, visão do *Musser grip*.

De acordo com Chenoweth, o *Musser grip* pode parecer desconfortável no início, mas paciência é chave do sucesso:

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 *grip* 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 os braços começarem a doer, é aconselhável mudar o estudo para duas baquetas ou parar temporariamente. Tais intervalos

entre as práticas são benéficos e podem ser aproveitados para estudos de memorização fora do instrumento ou no piano (CHENOWETH, 1963, p.5).

No *Musser grip*, de acordo com Chenoweth, a posição das mãos em relação ao teclado, as palmas das mãos geralmente ficam voltadas para baixo com a parte superior totalmente para cima, o que é comum para acordes em posição fechada. Quando se utilizam bemóis ou sustenidos, esta posição se modifica ligeiramente.

Nas próximas figuras que se seguem (figuras 4.61 a 4.64), vemos as mãos de Lionel Hampton<sup>178</sup>. O *grip* utilizado é o *Musser grip* aplicado ao vibrafone. Na mão de Lionel, podemos observar que o cabo da baqueta 4 fica um pouco mais evidendente na palma da mão.



Figura 4.61: Mão direita de Lionel Hampton mostrando o *Musser grip* sobre o vibrafone com abertura ampla<sup>179</sup>.

---

<sup>178</sup> Lionel Hampton: (1908-2002). Vibrafonista do jazz norte-americano que também tocou piano, bateria e percussão cuja genialidade em tocar tornou-se amplamente reconhecida. Suas realizações artísticas simbolizam o impacto que a música jazzística teve nas diversas culturas ([www. uidaho.edu/hampton.](http://www.uidaho.edu/hampton))

<sup>179</sup> Hampton, s.d., p. 9)

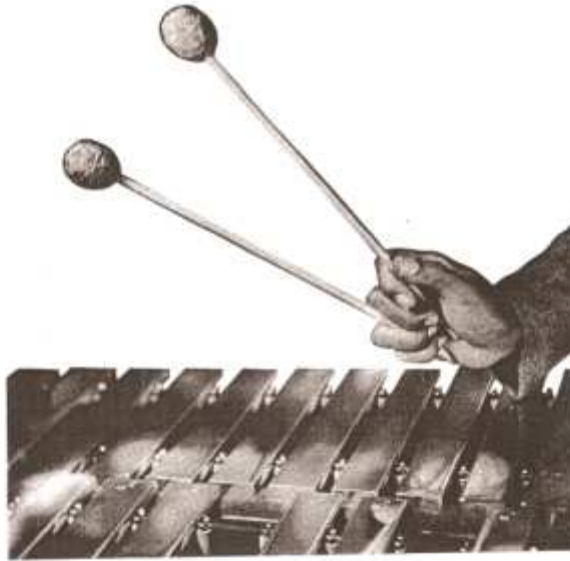


Figura 4.62: Mão direita de Lionel Hampton mostrando o *Musser grip* com uma abertura menor<sup>180</sup>.



Figura 4.63: Mão esquerda de Lionel Hampton, abertura ampla<sup>181</sup>.

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 21.





Figura 4.64: Mão esquerda, abertura pequena<sup>182</sup>.

De acordo com Hampton (s.d. p. 22), viradas de pulso e viradas do corpo para a esquerda ou para a direita são necessárias quando se tem duas baquetas em cada mão. Especialmente quando as notas estão muito próximas ou envolve a combinação com o teclado superior.

As próximas informações sobre o *Musser grip* são fornecidas por Glassock:

O nome *Musser grip* refere-se ao método de se segurar quatro baquetas o qual foi desenvolvido e usado pelo fabricante e *performer* Clair Omar Musser. Neste *grip* a baqueta interna é presa entre o polegar e a segunda junta do dedo indicador. É necessário que a baqueta interna seja segurada bem próxima ao final do cabo de forma que as baquetas não se toquem ou se cruzem quando a esta baqueta (a baqueta de dentro) é movida para intervalos grandes. A baqueta de dentro também é parcialmente segurada pelo terceiro dedo, o qual se curva sobre o cabo da baqueta logo abaixo do dedo indicador. A baqueta de fora é segurada independentemente da baqueta de dentro. O cabo da baqueta de fora se estende entre o terceiro e quarto dedos e passa entre as primeiras juntas destes dedos. O quarto e quinto dedos são curvados em torno da baqueta de fora que se passa (aproximadamente uma e uma e meia

---

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 20.

polegadas) pelo quinto dedo. Na figura 4.65 o *grip* é visto em posição fechada visualizando-se a palma da mão (GLASSOCK, 1973, p. 3).



Figura 4.65: *Musser grip* - posição fechada para intervalos pequenos<sup>183</sup>.

Pelo fato da baqueta de fora não ser segurada tão próxima do final do cabo da baqueta de dentro, a cabeça da baqueta de dentro fica mais distante da mão do que a cabeça da baqueta de fora. Isto faz com que a baqueta de dentro fique mais longa que a baqueta de fora. Quando mudar de intervalos pequenos para intervalos grandes, ou vice versa, o movimento das baquetas é controlado independentemente. “Teoricamente, a baqueta de fora fica parada enquanto a baqueta de dentro move-se para ajustar os intervalos<sup>184</sup>”. Depois que algumas facilidades são obtidas, então a baqueta de fora poderá também ser manuseada de forma a ajudar no abrir e fechar das baquetas. Quando se toca intervalos grandes, a baqueta de dentro normalmente é segurada entre os dedos polegar e indicador da mesma maneira usada para se tocar intervalos pequenos. Figura 3 (Figura 4. 66) mostra o *Musser grip* em posição aberta (*Ibidem*, p.3).

---

<sup>183</sup> Glassock, 1973, p.2.

<sup>184</sup> Chenoweth, 1963, p.5.

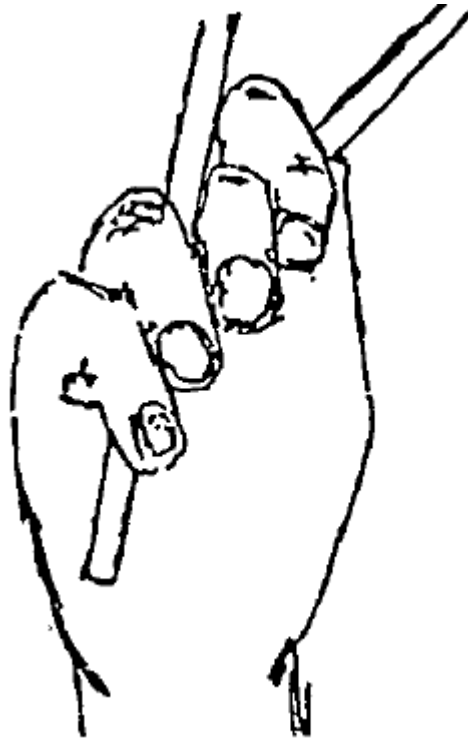


Figura 4.66: *Musser grip* – posição aberta para intervalos mais amplos<sup>185</sup>.

No entanto, quando se toca intervalos mais distantes o indicador e o terceiro dedo se curvam em torno do cabo da baqueta e o polegar “escorrega” para o topo do cabo. Em muitos casos para se tocar uma segunda maior ou menor não se necessita uma alteração da posição das mãos ou dedos. Contudo, pelo fato da baqueta de dentro “parecer mais longa” do que a baqueta de fora, ocorre a necessidade de uma grande virada da mão para se tocar uma segunda menor (com a baqueta de fora tocando a nota com acidente e a baqueta de dentro tocando a nota natural) (Figura 4. 67) (*Ibidem*, p. 5).

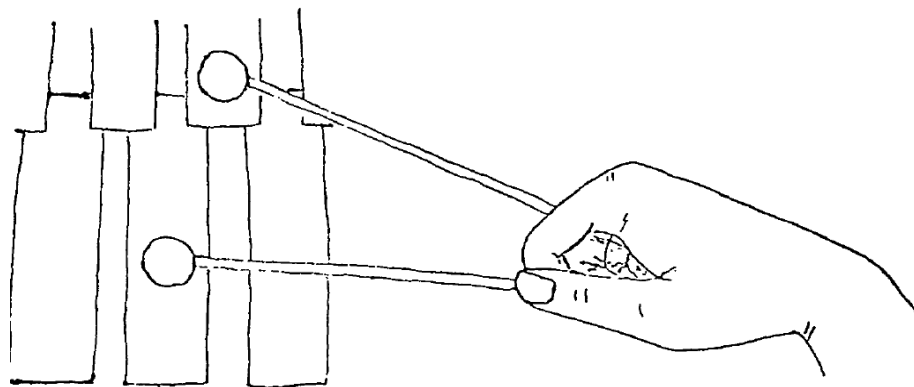


Figura 4.67: Visão de *Musser grip*<sup>186</sup>

<sup>185</sup> *Ibidem*, p.3.

### 4.3.2 Stevens grip.

Leigh Howard Stevens, em seu *Method of Movement for Marimba*, descreve a maneira desenvolvida por ele para o uso das quatro baquetas. Embora o autor tenha usado todas as três técnicas descritas neste capítulo (*tradicional, Musser e Burton grips*) por diversos anos e tenha experimentado melhorias a cada mudança de *grip*, ele não recomenda nenhuma delas para solos em marimba (STEVENS, 1993, p. 9).

O *grip* utilizado pelo autor é derivado do *Musser grip*, mas este *grip* não se assemelha ou opera como a família dos *Musser grips* descritos em vários métodos de percussão em geral. As principais diferenças estão relacionadas às áreas da posição da mão (postura), operações mecânicas e à área e método de se segurar o cabo da baqueta (*ibidem*, p. 8).

As diferenças entre o *Musser grip* e o *Stevens grip* são também apontadas por Chenoweth:

Com relação ao *Musser Grip*: geralmente as palmas das mãos apontam para baixo, com as juntas dos dedos para cima. Isto é comum para acordes em posição fechada. Quando ocorrem acidentes (bemóis ou sustenidos), o posicionamento se modifica levemente. Da maneira ensinada por Musser, os polegares não ficam para cima - este foi um hábito desenvolvido por Stevens por não controlar o rulo de quatro notas mantendo o nível de suas mãos equiparados com o teclado. Por essa razão ele teve que girar seus pulsos, outro ponto que não era ensinado por Musser porque a sua técnica não necessitava deste recurso (CHENOWETH<sup>187</sup>).

As próximas ilustrações extraídas de seu livro, *Method of Movement for marimba* (Figuras 4.68 a 4.76), exemplificam o *Stevens grip*:

---

<sup>186</sup> Glassock, 1973, p.5.

<sup>187</sup> Informações obtidas através de entrevista realizada por e-mail na data 28/08/2009. Original disponível na seção de anexos.

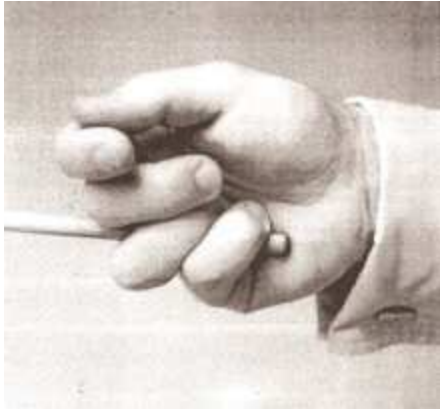


Figura 4. 68: *Stevens grip*<sup>188</sup>

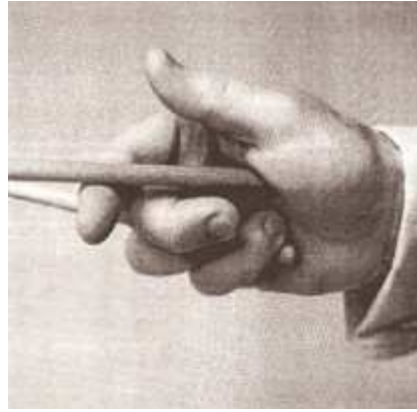


Figura 4.69: *Stevens grip*<sup>189</sup>

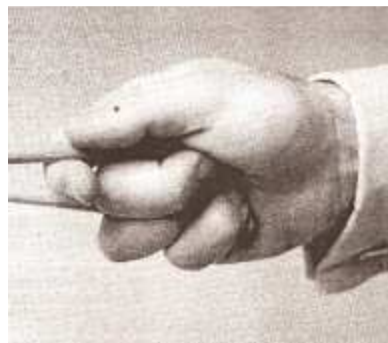


Figura 4.70: *Stevens grip*<sup>190</sup>

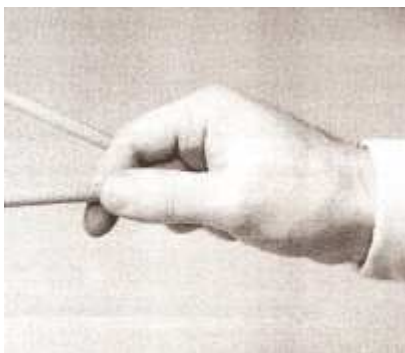


Figura 4.71: *Stevens grip*<sup>191</sup>



Figura 4.72: *Stevens grip*<sup>192</sup>

---

<sup>188</sup> Stevens, 1977, p.10.

<sup>189</sup> *Ibidem.*

<sup>190</sup> *Ibidem*, p.11.

<sup>191</sup> *Ibidem.*

<sup>192</sup> *Ibidem.*



Figura 4.73: *Stevens grip*<sup>193</sup>

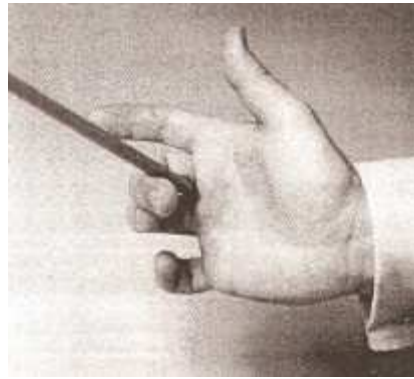


Figura 4.74: *Stevens grip*<sup>194</sup>

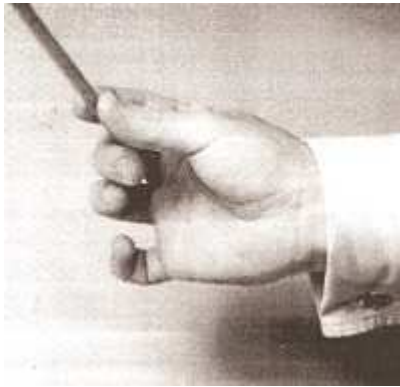


Figura 4.75: *Stevens grip*<sup>195</sup>



Figura 4.76: *Stevens grip*<sup>196</sup>

### **4.3.3 Mainieri grip**

Citada por Kostowa e Giesecke, neste *grip* as baquetas de fora (números 1 e 4) são fixadas entre os dedos de número 4 e 5. A baqueta de dentro é presa pelos dedos 1, 2 e 3 (Figura 4. 77).

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, p.14.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p.15.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

<sup>196</sup> *Ibidem*.



Figura 4.77: Mainieri grip<sup>197</sup>

O vibrafonista Mike Mainieri nasceu em 1938, na cidade de Nova York. Em seu *grip* o dedo mínimo exerce uma pressão no cabo da baqueta, estabilizando-a, e facilitando ainda a realização de rulos com as baquetas de dentro através do polegar e dedo indicador, bem como uso de aberturas intervalares de segundas menores.

#### 4.4 Considerações

Vimos no decorrer do capítulo que os autores consultados concordam entre si sobre as descrições realizadas a respeito dos diferentes *grips*, mas observou-se que com relação aos nomes empregados para estes *grips* surgiram algumas divergências. Um mesmo *grip* apresenta diferentes nomes. Como exemplos temos o *tradicional grip* que é conceituado por alguns autores como *Delecluse grip*, *cross grip* e *cross stick nº 2*. Já o *Burton grip* também vem sendo conceituado por *cross stick nº 1*. Por fim, o *Stevens grip* vem sendo conceituado também por *Musser/Stevens grip*. Ou seja, temos nomes diversos para uma mesma coisa.

Na opinião de Chenoweth<sup>198</sup>, o *Stevens grip* é o *Musser grip*, tratando-se, portanto do mesmo *grip*. Segundo a autora, este *grip* foi ensinado a Stevens por ela. Para Chenoweth, todos os outros *grips*, independentemente

<sup>197</sup> Kostowa e Giesecke, 1996, p. 11.

<sup>198</sup> Informação proveniente de correspondência realizada por e-mail na data de 17/01/2010. Original disponível na seção de anexos.

de quem as usam ou a quem o nome se encontra atrelado, resumem-se no *cross hammer grip*, ou seja, *grip* com cabos cruzados, que remonta ao final dos anos 30 do século passado. Por outro lado, vimos que diversos autores conceituam o *grip* utilizado por Stevens, como sendo um *grip* propriamente dito, dada as modificações ocorridas em relação ao Musser *grip*. Vimos também, que embora sendo uma extensão do Burton *grip*, Ed Saindon, denomina o *grip* desenvolvido por ele pelo nome de *Fulcrum grip*.

Portanto, uma vez que estes *grips* se conceituam de forma mais pontual, podemos também considerar a existência do *Rosauro grip*. É certo que se trata de um *grip* derivado do Burton *grip*, mas com consistentes alterações, suficientes mesmo para considerá-lo como um novo *grip* propriamente dito. Gostaríamos de reiterar aqui o fato de que estamos indicando o *Rosauro grip* como um *grip* propriamente dito, sendo esta hipótese de trabalho levantada aqui pela primeira vez. Assim, a compilação das diversas fontes em relação aos diversos *grips* é parte introdutória da pesquisa, mas cujo objetivo foi justamente viabilizar agora este dado novo, já que o referido percussionista brasileiro desenvolve um novo *grip*. O reconhecimento de nossa parte deste *grip* não se reduz à dimensão teórica, mas também estamos trabalhando efetivamente em suas possibilidades das práticas interpretativas da marimba. Voltaremos a este tópico ainda.

No artigo elaborado por Rosauro, viu-se que o próprio autor não utiliza o termo *Rosauro grip*. O autor considera o *grip* por ele utilizado como uma extensão ou uma versão modificada do *Burton grip*, com emprego de movimentações provenientes da técnica Stevens. Mas, uma vez constatadas estas modificações que são teorizadas pelo autor, concluímos que podemos conceituá-lo com um nome mais pontual, uma vez que o autor possui uma carreira com projeção internacional, difundindo assim o *grip* por ele utilizado e evidenciando com clareza os procedimentos utilizados.

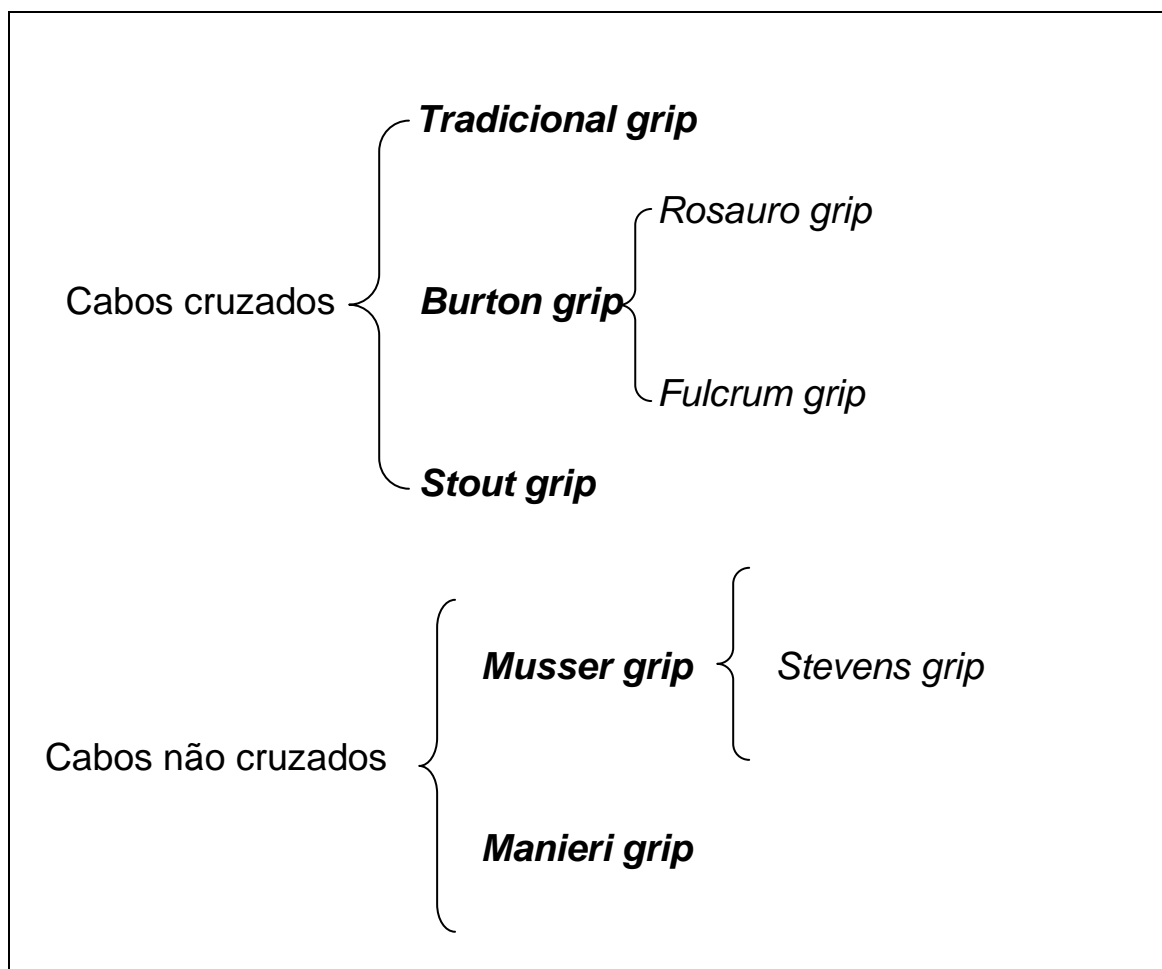
Enfatizando esta afirmação, de acordo com Liao (2005, p.62), podem-se apontar duas importantes diferenças entre o Burton *grip* e a versão modificada de Rosauro. Primeiro, ao invés de se ter as palmas das mãos voltadas para baixo, Rosauro sugere uma posição mais natural com as palmas das mãos



ligeiramente inclinadas, o que é uma influência do Stevens *grip*. Segundo o autor, as duas baquetas em cada mão não se tocam. Para isso, Rosauero sugere segurar a baqueta de fora com a primeira parte do quarto dedo. Cada junta do quarto dedo deverá formar um ângulo de aproximadamente 90 graus. Corroborando esta idéia, vimos que os nomes empregados foram dados por intérpretes consagrados que difundiram efetivamente o uso de determinados *grips*. Isto facilita a conceituação dos termos bem como a didática do instrumento, em especial no Brasil, onde o Rosauero *grip* é muito difundido.

Portanto, partindo do pensamento acima colocado e enfatizando o conceito de *grip*, propomos uma tabela final contendo, em nossa opinião, oito tipos diferentes de *grips*.

Tabela proposta contendo os diferentes *grips* pesquisados:



O *Rosauero grip* e o *Fulcrum grip* são derivados do *Burton grip* e o *Stevens grip*, derivado do *Musser grip*, ou seja, são versões modificadas destes dois *grips* anteriores.

Lembramos mais uma vez que a escolha do *grip* a ser utilizado depende de particularidades da anatomia da mão de cada indivíduo. Cada pessoa tem um formato e tamanho da mão, com diferentes músculos e nervos, portanto é natural que existam *grips* que melhor se adaptem a diferentes mãos. O importante é que, independente do *grip* utilizado, não haja tensão nos dedos e braços e o executante tenha um toque confortável e relaxado.

## Capítulo 5. As primeiras manifestações da marimba no Brasil como instrumento de salas de concerto

### 5.1 Introdução

No capítulo de número três tivemos entre as referências a tese de doutorado de Kastner - *The emergence and evolution of a generalized marimba technique*. A autora descreve o processo inicial relativo à produção musical para marimba nos EUA. Vimos que, no início do século XX, este país propiciou um terreno fértil para o desenvolvimento da marimba, estabelecendo novas abordagens para o instrumento. Sob influências principalmente guatemaltecas e também da técnica do xilofone, despontam os primeiros compositores, bem como os primeiros intérpretes, e, em 1940, foi escrito o primeiro concerto para marimba e orquestra pelo compositor Paul Creston.

E no Brasil? Como esse processo ocorreu? Quando foram escritas as primeiras obras para marimba? Quais as formações instrumentais utilizadas? Essas peças eram escritas em sua maioria para quatro ou duas baquetas? Quais foram os primeiros intérpretes nessa fase inicial? Quando chegam ao Brasil as primeiras marimbas manufaturadas? Existe uma linearidade no que diz respeito ao processo histórico como um todo?

Partindo destas questões, realizamos um levantamento dessa produção e apresentamos um quadro geral<sup>199</sup> contendo as primeiras obras que utilizaram a marimba no Brasil, no período que vai aproximadamente de 1967 a 1979.

---

<sup>199</sup> Neste quadro apresentamos as composições que empregam para a sua execução tanto duas como quatro baquetas. Frisamos que quando falamos do uso das quatro baquetas nos referimos aos casos em que as obras só podem ser executadas se empregadas para isso as quatro baquetas, não sendo possível executá-las com duas baquetas. No caso das músicas escritas para o uso de duas baquetas, vê-se na escrita uma característica predominantemente voltada ao uso das duas baquetas, o que não significa que não se possa usar quatro baquetas para a execução. Atualmente, pelo fato da técnica de quatro baquetas estar sendo mais difundida, é comum o intérprete fazer uso de quatro baquetas, mesmo no caso das obras pensadas para duas baquetas, caso o intérprete ache conveniente. Mesmo que este não seja o nosso foco principal de pesquisa, só atentamos para o ponto de vista mencionado por Tachoir, no capítulo de número quatro, que afirma procurar ter sempre quatro baquetas nas mãos, mesmo naquele caso de obras que foram concebidas para a execução com duas baquetas.

1967 – *Estória II* – Jocy de Oliveira (soprano + 1 p + tape)

1968 - *Ponto de Iemanjá* – Osvaldo Lacerda (voz + 4 p)

1968 – *Variations on Two Rows for Percussions and Strings* – Eleazar de Carvalho  
(concerto: múltipla percussão)

1968 - *Orbis Factor* – Missa Breve em Memória de Mário de Andrade – A. Escobar  
(coro, solistas, 2 pianos + 4 p)

1973 - *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas* – Radamés Gnattali  
(concerto: marimba)

1973 - *Invenção nº 1* - Eduardo Escalante (3 p)

1974 – *Suíte* - Osvaldo Lacerda (1 p [xilo + marimba] + piano)

1974 – *Divertimento a seis* – Sérgio Vasconcellos Corrêa (6 p)

1974 – *Pequeno Rondó... Rondó?* – Mario Frungillo (marimba + violão)

1975 - *Motivos Nordestinos* – Luiz D´Anunciação ( 3 p [1º. mov. marimba solo])

1976 - *Série Sudestina* - Eduardo Escalante (8 p + piano e celesta)

1976/78 - *Potyrom* – Sérgio Vasconcelos Correa (4 p + piano)

1978 - *Exit* – Willy Correa de Oliveira (7 p + soprano)

1978 - *Rito e Jogo* – Kilza Setti (14 a 15 p + piano)

1979 - *Cárceres* – Ricardo Tacuchian (4 p)

1979 - *Variações sobre “O Cravo brigou com a Rosa”* – Osvaldo Lacerda (marimba + sax alto)

(Observação: p = percussionista)

## 5.2 Breve comentário sobre as obras

### ***Estória II (for 2 performers and 2 channels tape) de Jocy de Oliveira.***

Escrita em 1967, para voz feminina, percussão e tape (música e texto escritos pela compositora). Acreditamos que esta seja a primeira peça escrita no Brasil contendo a marimba junto à instrumentação<sup>200</sup>. Segundo a compositora, a escrita da marimba foi pensada para o uso de quatro baquetas.

É escrita para um percussionista e, além da marimba, consta também da instrumentação outros instrumentos: vibrafone, tamtam amplificado, pratinhos de dedos (*finger cymbals*), triângulo, caixa clara, temple blocks, crotales, cuíca, agogô, flexatone, woodblock, guisos (*sleigh bells*), sinos de vento de metal (*metal chimes*), prato suspenso com arco, pandeiro, bumbo sinfônico, reco-reco, sino de vaca (*cow bell*) e lixa de madeira (*wood sand block*). Ao percussionista também é requerido o uso da voz e improvisos em alguns instrumentos. Tem duração aproximada de 12 minutos e constitui-se de um movimento contínuo com uso de notação gráfica e espacial.

Foi escrita especificamente para Rich O'Donell, percussionista norte-americano com o qual a compositora realizou diversos concertos nos EUA. A estréia ocorreu no *Steimberg Hall* da Universidade de Washington, em *Saint Louis*, em 1967, tendo tido como intérpretes a soprano Rosalyn Wykes e o percussionista Rich O'Donell.

---

<sup>200</sup> Antes de 1967, como será reiterado ao longo desta tese, foram escritas algumas peças para grupo de percussão, mas que não fazem uso da marimba, tais como *Estudo para Instrumentos de Percussão* de Camargo Guarnieri, escrita em 1953 (considerada a primeira peça brasileira escrita para grupo de percussão), *Instrução 61* de Luiz Carlos Vinholes, escrita em 1961, no Japão e, ainda, as *Variações Rítmicas* de Marlos Nobre, escrita em 1963.

Singer walk to Position ②

VOICE { While voice on tape will say: "GIRA GIRA SOL" ...  
improvise during rests using some material

MARIMBA (fast - go on improvising on this material while tape is on)

Wood

Tape on

CUE  
START  
NEXT  
BAR  
RIGHT  
AFTER  
TAPE  
STOP

Figura 5.1: *Estória II*, trecho evidenciando a marimba.

### Ponto de Iemanjá de Osvaldo Lacerda.

Escrita em 1968, para canto e quatro percussionistas, possui na instrumentação caixa clara; atabaque, agogô, glockenspiel, xilofone, vibrafone, marimba, pratos, triângulo e crotales (Mi natural). Foi estreada pelo Grupo de Percussão de São Paulo em maio de 1968. A parte da marimba é escrita para duas baquetas, com uma linha melódica com características lineares (Figura 5.2) e alguns compassos apresentando “rulos”<sup>201</sup> como recursos técnicos (Figura 5.3).

marimba

*mf*

27 33

34

41

Figura 5.2: *Ponto de Iemanjá*, parte da marimba, compassos 27 ao 46.

<sup>201</sup> Rulo: recurso utilizado para se prolongar o som nos instrumentos de percussão.



Figura 5.3: *Ponto de Iemanjá*, parte da marimba, c. 47 ao 64.

### ***Variations on Two Rows for Percussion and Strings* de Eleazar de Carvalho.**

Escrita em 1968, para solo de *múltipla percussão*<sup>202</sup> e orquestra de cordas. Trata-se do primeiro concerto brasileiro para percussão. A cadência do concerto foi escrita pelo percussionista norte americano Richard O'Donnell, que também estreou a obra em 1969, com a *St. Louis Symphony Orchestra*, sob a direção do próprio compositor Eleazar de Carvalho.

De acordo com Hashimoto<sup>203</sup> (2008, p.6), este concerto surgiu de uma forma não usual, pois Carvalho escreveu o concerto após receber a cadência de O'Donnell.

Atuando como diretor artístico da *St. Louis Symphony Orchestra* (1963-68), o compositor solicitou ao percussionista da orquestra, Richard O'Donnell, que escrevesse uma cadência para percussão. Este processo de composição de um concerto em torno da cadência pode não somente ser visto como incomum, mas também como único no papel da cadência dentro de um concerto (Hashimoto, 2008, p.6).

Esta obra emprega duas séries de doze sons, contendo notação tradicional, para todas as cordas e para parte da percussão, gráficos e notações similares a algumas seções da cadência. Eleazar de Carvalho

<sup>202</sup> Nome dado ao grupo de instrumentos de percussão geralmente executado por um só músico. Costuma-se utilizar o termo *set de percussão* (rol de instrumentos) neste caso. Cada *set* pode ser formado com um número variado de instrumentos conforme o pretendido pelo compositor.

<sup>203</sup> Percussionista e professor doutor da UNICAMP que desenvolveu em sua tese de doutorado ampla pesquisa a respeito desta obra, recuperando o material e elaborando uma edição crítica.

também incluiu novos instrumentos ao grupo utilizado por O'Donnell, tais como marimba, vibrafone, glockenspiel, xilofone e dois pratos suspensos (*op. cit.*, p.8).

Segundo Hashimoto (*op. cit.*, p.9) este concerto foi executado duas vezes. A primeira a 27 de fevereiro de 1969, com O'Donnell como solista e o compositor como regente. Já a segunda apresentação se deu no Brasil, com o percussionista John Boudler como solista e a antiga OSESP, no Teatro Cultura Artística, também sob regência do compositor.

Os instrumentos utilizados são: tamtans amplificados, tambor de aço (*stell drum*), bombo sinfônico, 5 temple blocks, 4 *slit drum*, *boo-bams* cromaticamente afinados, tímpanos, 3 pratos suspensos, cuíca, *bell tree*, caixa clara, 5 *cow bells*, sinos (*chimes*) de metal, *cluster-hanging cowbell* (amontuado de sinos de vaca dependurados), pequenos *wood blocks* cromáticos, tomtoms (*timp-toms*), triângulo, pandeiro, tambor falante (*talking drum*), flexatone, xilofone, vibrafone, *glockenspiel* e marimba (4,6 oitavas)<sup>204</sup>.

A figura 5.4 mostra a disposição dos instrumentos sugerida por Hashimoto como solução de problemas relativos ao amplo espaço físico necessário para esta distribuição destes instrumentos.

---

<sup>204</sup> Maiores detalhes sobre os instrumentos citados podem ser encontrados em Hashimoto, 2008.



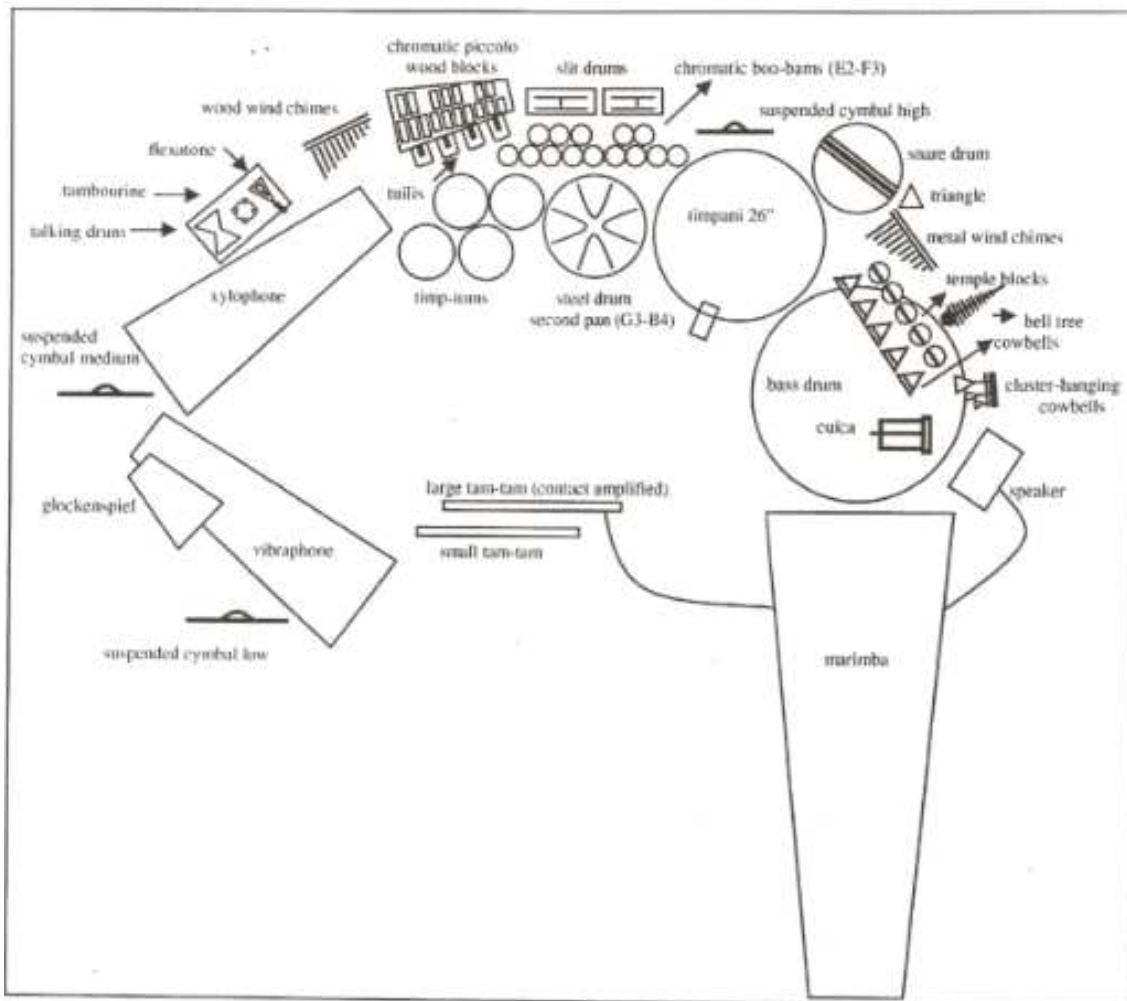


Figura 5.4: Montagem dos instrumentos em *Two Rows*, sugerida por Hashimoto<sup>205</sup>.

<sup>205</sup> Hashimoto, 2008, p.85.

The image shows a musical score for a percussion ensemble. The main staff is labeled 'Perc.' and contains a complex rhythmic pattern. A callout box on the right side of the page is titled 'P6(A)' and 'Marimba'. It shows a specific rhythmic figure for the marimba, with the tempo marking '(fast)' and the dynamic marking 'ff' (fortissimo).

Figura 5.5: Partitura evidenciando a marimba<sup>206</sup>.

### ***Orbis Factor – Missa Breve em Memória de Mário de Andrade de Aylton Escobar***

Aylton Escobar escreveu esta obra em 1968, no período dos Festivais de Música da Guanabara. Esta obra foi escrita para coro, solistas, dois pianos e um quarteto de percussão.

*Orbis Factor* venceu o Festival de Música da Guanabara II (1969) e desde então, segundo o compositor, viveu novas interpretações ainda com a instrumentação original, isto é, o xilofone no lugar da marimba. Nos anos 80, o compositor realizou uma revisão da obra aumentando sua orquestração para a forma que apresenta agora: xilofone/marimba, *glockenspiel*/vibrafone, tímpanos e outras peles, acessórios e dois pianos. A obra não foi mais executada depois dos anos setenta<sup>207</sup>. Infelizmente não tivemos acesso à partitura.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>207</sup> Informações obtidas por entrevista realizada com o compositor através de *e-mail*.

### ***Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas de R. Gnattali***

Trata-se do primeiro concerto brasileiro para marimba, escrito em 1973. Foi dedicado a Luiz D'Anunciação e estreado por ele em 1976. Faz uso da escrita para quatro baquetas. O capítulo de número seis abordará com maiores detalhes esta obra.

### ***Invenção nº 1 de Eduardo Escalante***

Escrita em 1973, esta peça é para três percussionistas. De sua instrumentação constam os seguintes instrumentos: xilofone ou marimba, congas ou tom-toms e agogô. Foi dedicada à Sígrido Leventhal. A primeira *performance* foi realizada pelo Grupo de Percussão do Conservatório do Brooklin Paulista, em 1974. Foi também gravada comercialmente, pelo mesmo grupo na coleção Música e Músicos de São Paulo, produzido pelo Museu da Imagem e do Som.

A escrita é para duas baquetas e na partitura há a indicação do compositor quanto ao teclado de percussão a ser utilizado, podendo ser tanto marimba como xilofone. A escrita é predominantemente linear.



Figura 5.7: *Invenção nº 1*, parte da marimba; c. 1 ao 19.

## Suíte para Xilofone e Piano de Osvaldo Lacerda.

Escrita em 1974 para percussão e piano, o percussionista deve alternar xilofone (1º e 3º movimento, chamados *Arrasta-pé* e *Ponto*) e marimba (2º movimento - *Toccata*). O segundo movimento que nos interessa em específico, *Ponto*, é escrito para a marimba com o uso de duas baquetas. A estréia foi realizada por Claudio Stephan (xilofone e marimba) e Clarisse Faucon Stephan (piano), em 1974. Nota do compositor:

- I. *Arrasta-Pé* – Genericamente, significa: baile popular, baile improvisado ou uma reunião informal onde se dança. Mais especificamente, é, no Centro-Sul do Brasil, uma espécie de marcha dançada, viva e em compasso binário.
- II. *Ponto* – Em certos cultos religiosos afro, afro-índio ou afro-índio-brasileiro, dá-se o nome de “Pontos” às melodias com as quais as divindades (chamadas “Orixás” ou “Mestres”) se manifestam ou são invocadas. Cada Orixá tem uma ou mais melodias próprias. O Ponto é sempre cantado e acompanhado por instrumentos de percussão.
- III. *Toccata* – Não obedece a nenhum gênero folclórico ou popular, mas apresenta alguns ritmos encontrados no folclore religioso afro-brasileiro (LACERDA, *Suíte para Xilofone e Piano*, p. 1).

The image shows a musical score for marimba, measures 5 to 14. The score is in 3/4 time and features various dynamics and tempo markings. The tempo markings are: Moderato (♩ = c. 104), poco rall., a tempo, a tempo, poco rall., a tempo, a tempo, poco rit., a tempo, rall., poco rall., a tempo. The dynamics are: mf, mp, f sub. (subito), p, f sub. (subito), mp, f sub., mf. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and accents. The tempo markings are in green, and the dynamics are in black. The measure numbers 5, 8, 11, and 13 are indicated at the beginning of their respective lines.

Figura 5.6: parte da marimba em *Ponto*, (2º mov.); c. 5 ao 14.

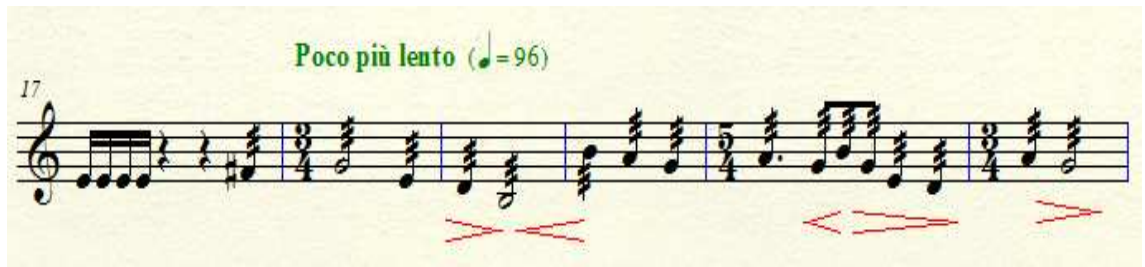


Figura 5.7: Parte da marimba em *Ponto*, (2º mov.), c. 18 ao 23.

***Divertimento a Seis (Forró do Dodô)* de Sergio Vasconcelos Corrêa.**

Composta em 1974, utiliza em sua formação o seguinte instrumental: xilofone, *glockenspiel*, vibrafone, marimba, tom-toms, triângulo e *temple blocks*. A primeira audição foi realizada pelo Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista, sob regência de Cláudio Stephan, a 11 de novembro de 1974, em São Paulo.



Figura 5.8: Trecho da marimba em *Divertimento a Seis*.

***Pequeno Rondó... Rondó?* de Mario Frungillo.**

Escrita para marimba e violão em 1974. Foi estreada por John Boudler (marimba) e Mario Frungillo (violão), em 1983. A escrita da marimba contempla o uso de duas baquetas.

## Pequeno Rondó...Rondó?

Mario David Frungillo (1974)



Figura 5.9: *Pequeno Rondó...Rondó?* - parte da marimba, c. 1 ao 16.

### **Motivos Nordestinos de Luiz D'Anunciação.**

Escrita em 1975, trata-se de uma suíte para três percussionistas, fazendo parte da instrumentação o vibrafone, a marimba e o berimbau. Esta suíte é constituída de quatro partes: 1. *Cantiga de Violeiro*; 2. *Desafio*; 3. *Xaxado* e 4. *Capoeira*. Com exceção da quarta peça, todas utilizam a marimba.

De acordo com Anunciação<sup>208</sup>, a primeira peça da suíte, *Cantiga de Violeiro*, para marimba, talvez seja a primeira peça solo no Brasil obedecendo à técnica de quatro baquetas, escrita em moldes contrapontísticos, para assim promover o canto e acompanhamento pelo próprio instrumento (Figura 5.10).

<sup>208</sup> Entrevista concedida por e-mail a 14 de maio de 2010.

marimba

*pp*

A

*f*

7

15

Figura 5.10: *Cantiga de Violeiro*; c. 1 ao 18.

A segunda peça da suíte, *Desafio*, possui na instrumentação flautim (*flauto piccolo*), vibrafone e marimba. A parte da marimba apresenta uma escrita linear, o que caracteriza uma escrita mais apropriada ao uso de duas baquetas.

marimba

*mf*

*mf*

*f*

6

Figura 5.11: *Desafio*; parte da marimba, c. 1 ao 8.

A terceira peça da suíte, *Xaxado*, também para flautim, vibrafone e marimba, inicia-se com a marimba solo, em quatro compassos, com a mão esquerda realizando um baixo independente que é completado pela mão direita em uma seqüência de terças descendentes (Figura 5.12). Esta base serve de acompanhamento para o flautim, que se inicia no quinto compasso. Estas estruturas se mantêm na parte da marimba durante a peça toda enquanto que um contracanto é realizado pelo vibrafone.



The image shows the first four measures of the marimba part in the piece 'Xaxado'. It is written in 2/4 time. The right hand plays a descending sequence of triads: G4-A4-B4, F4-G4-A4, E4-F4-G4, and D4-E4-F4. The left hand plays a steady bass line of quarter notes: G2, F2, E2, D2. Dynamics are marked *mp* at the beginning and *f* at the end of the sequence.

Figura 5.12: *Xaxado*; parte da marimba, c. 1 ao 4.



The image shows measures 21 to 29 of the score for 'Xaxado', featuring Piccolo, Vibraphone, and Marimba. Measures 21-25: Piccolo plays a melodic line with a slur and a red hairpin crescendo; Vibraphone plays a rhythmic pattern of eighth notes; Marimba continues with the triad bass line from the beginning. Measure 26: Piccolo plays a more complex melodic line with slurs and red hairpins; Vibraphone continues its rhythmic pattern; Marimba continues with the triad bass line. Measure 29: Piccolo has a final note with a red hairpin decrescendo. A green box labeled 'C' is at the end of measure 29.

Figura 5.13: *Xaxado*, c. 21 ao 29.



Neste período, no então Estado da Guanabara, o desenvolvimento da marimba e da percussão como um todo, está diretamente vinculado à figura do músico, professor, compositor, pesquisador e autor de vários métodos para percussão Luiz D'Anunciação, conhecido também como Pinduca.

Além da peça *Motivos Nordestinos*, D'Anunciação escreveu a cadência do *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali. D'Anunciação, a quem o concerto foi dedicado, também fez a estréia da obra, no ano de 1976, junto à Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), regida por Cleo Goulart<sup>209</sup>.

### **Série Sudestina de Eduardo Escalante**

Escrita em 1976 para grupo de percussão com oito integrantes. Possui em sua instrumentação caxixís, bongô, pratos, celesta, piano, cravo, guizos, triângulo, agogô, chocalho de metal, tamborim, coco, afochê, 3 tom-tons, caixa clara, tambor militar, reco-reco, blocos de madeira, pandeiro, ganzá, 3 atabaques (pequeno, grande e médio), tam-tam, tímpanos, xilofone, bombo, sinos tubulares, marimba, vibrafone e xilofone pequeno. Trata-se de uma suíte com cinco partes: *Dança dos Caiapós*; *Folia de Reis*; *Sarabacuê*; *Calango* e *Invocação (Ponto de Iemanjá e Ogum)*. Foi estreada pelo Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista em setembro de 1976, no Teatro Municipal de São Paulo.

A escrita é tradicional e requer para a marimba o uso de duas baquetas.

---

<sup>209</sup> Maiores detalhes sobre este assunto são fornecidos no capítulo seis.

I - DANÇA DOS CAIAPÓS

Andante ( =  $\frac{3}{4}$  76)

Af  
Pnd  
Pr  
Ttm  
Bb  
X  
Mar  
Vf

Figura 5.14: *Dança dos Caiapós*, da *Série Sudestina* de E. Escalante; c. 1 ao 7.

RR  
Ttm  
Bb  
Tmp  
Mar  
Vf  
CR

Figura 5.15: *Sarabacuê*, da *Série Sudestina* de E. Escalante; c. 7 ao 8.

Figura 5.16: Calango, da Série Sudestina de E. Escalante; c. 53 ao 62.

### **Potyrom de Sergio Vasconcelos Corrêa.**

Escrita entre 1976 e 1978, para piano e orquestra de percussão (quatro a cinco percussionistas), foi dedicada ao pianista Fernando Lopes. Possui em sua instrumentação: marimba, vibrafone, xilofone, *glockenspiel*, tímpanos, dois bombos sinfônicos, caixa clara, bloco chinês, atabaques, *flexatone*, tam-tam, surdo, tom-tons, chicote, tamborim, pratos suspensos, bigorna, bongô, guizos, *wood block*, ganzá, pratinhos de dedos, campainha de bicicleta, campanas de bambu, campana tubular em dó e celesta.

1º Movimento: Composto entre agosto e 10 de setembro de 1976.

1ª Audição por Clarisse Faucon Stephan ao piano com o Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista, sob a direção de

Cláudio Stephan, no Teatro Municipal de São Paulo, a 23 de setembro de 1976.

2º Movimento: Composto a 15 de junho de 1977

3º Movimento: Composto entre 19 e 22 de setembro de 1978

1ª Audição (2º e 3º Movimentos) por Fernando Lopes (piano); John Boudler/ Elizabeth Del Grande / Mario David Frungillo / José Carlos da Silva (percussão), no Auditório do MASP, a 4 de novembro de 1978.

1ª Audição integral – No Grande Auditório do MASP, por Fernando Lopes (piano) e o Grupo de Percussão AGORA (liderado por John Boudler), a 22 de junho de 1979.

Gravações:

1. Gravado no Álbum *Música e Músicos de São Paulo*, LP-MIS – 003 – A - (1978) - produzido pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 1978, na interpretação de Fernando Lopes (piano) e do Grupo de Percussão AGORA.

2. Gravado ao vivo durante apresentação na III Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro, na interpretação de Fernando Lopes (piano) e do Grupo de Percussão AGORA e prensado e lançado pela FUNARTE (LP – 3-56-404-034 e K7 – 3-56-701-034), em 1984.

Esta obra de Sérgio Vasconcelos Corrêa possui três partes: *Potyrom I*; *Potyrom II* e *Potyrom III*. A parte da marimba pode ser executada com duas baquetas.

MET

XIL

MARBA

PIANO

TON-TONS

TIMP.

3

4

2

4

3

4

3

4

Figura 5.17: *Potyrom II*, c. 41 ao 44.

XIL

MARBA

TIMP

SBO

PIANO

3

4

3

4

3

4

Figura 5.18: *Potyrom III*; c. 76 ao 78.

## **Exit de Willy Corrêa de Oliveira.**

Escrita em 1978 para sete percussionistas e soprano. Instrumentação: glockenspiel, vibrafonone, marimba, 5 tímpanos, jogo de 5 sinos, 4 pratos suspensos, 5 triângulos, tam-tam, 5 *temple-blocks*, berra-boi, tambor, caixa, 3 tom-tons, matraca, surdo, 7 apitos e flauta de brinquedo.

Estreada em julho de 1979, em Campos do Jordão, pelo Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista, tendo como regente Claudio Stephan e a soprano Edmar Ferretti como solista. Foi publicada pela Editora Novas Metas.

A escrita para a marimba é tradicional e pode ser executada com duas baquetas.

The image shows a musical score for the piece "Exit" by Willy Corrêa de Oliveira. The score is written for a soprano and a percussion ensemble. The instruments shown are Soprano (S), Glockenspiel (Gl), Vibrafone (Vib), Marimba (Mar), and Sinos (Sino). The Marimba part is circled in pink. The score is divided into two systems. The first system has a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo marking of *Allegro*. The second system has a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a tempo marking of *Andante*. The Marimba part features a melodic line with a circled *f* dynamic marking. The Sinos part has a rhythmic pattern with a circled *f* dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 5.19: trecho de *Exit*.

### **Rito e Jogo de Kilza Setti.**

Escrita em 1978, constitui-se de dois estudos para grupo de percussão (14 a 15 percussionistas), fazendo parte da instrumentação: marimba, vibrafone, xilofone, glockenspiel, tímpanos, bongôs, *temple block*, caixa clara, pandeiro, prato suspenso, tam-tam, chicote, castanholas, roi-roi, bombo sinfônico e piano. Foi dedicada à Sígrido Leventhal e estreada na Sala Funarte do Rio de Janeiro, em 1979, pelo Grupo de Percussão do Conservatório Musical Broklyn Paulista, tendo Claudio Stephan como regente. Foi editada pela Editora Novas Metas, em 1980.

Ambos os movimentos se dividem em quatro partes cada um:

1º movimento) - *Rito: assimetria, Movimento, Convergência e Determinação.*

2º movimento) - *Jogo: simetria, Movimento, Tensão e Desempenho-Acaso.*

A escrita da marimba é para duas baquetas.



Movimento  
(♩ = 96 - 100)

*pp* *pp* *p*

*pp* *p*

Figura 5.20: *Rito: Movimento* de Kilza Setti, marimba, c. 43 ao 54.

Figure 5.21 shows three staves of musical notation for marimba. The first staff starts with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in green, followed by a red line under the notes, and then a dynamic marking of *f* (forte) in green. The second staff starts with a dynamic marking of *f* in green, followed by a red line under the notes, and then a dynamic marking of *f* in green. The third staff has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) in green. The music is in 2/4 time and features a melodic line with various intervals and accidentals.

Figura 5.21: Rito: *Convergência*; parte da marimba, c. 196 ao 207.

Figure 5.22 shows two staves of musical notation for marimba. The first staff has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in green, with blue triplets indicated by brackets and the number '3'. The second staff has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) in green. The music is in 2/4 time and features a melodic line with various intervals and accidentals.

Figura 5.22: Rito: *Convergência*; parte da marimba, c. 220 ao 235.

Figure 5.23 shows two staves of musical notation for marimba. The first staff has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in green. The second staff has a dynamic marking of *fff* (fortississimo) in green. The music is in 2/4 time and features a melodic line with various intervals and accidentals. The text 'Simetria' and 'Decidido e sem vacilar' is written in green above the first staff.

Figura 5.23: Jogo: *Simetria*; parte da marimba, c. 1 ao 7.





Figura 5.24: *Jogo: Movimento*; parte da marimba, c. 139 ao 142.

### **Cárceres de Ricardo Tacuchian**

Escrita em 1979 para grupo de percussão, com quatro executantes e com a seguinte instrumentação: vibrafone, congas, caixa clara, guizos, bombo, xilofone, castanholas, pratos a dois, bongos, pratos suspensos, guiro, triângulos, blocos de madeira, blocos chineses, timbales, tom-toms, *raganella*, *cow bell*, marimba, chicote, bigorna, maracas, claves e *flexatone*.

Esta obra foi dedicada ao Grupo Percussão Agora e a sua primeira audição ocorreu a 19 de abril de 1980, no *Baird Recital Hall*, na *State University of New York* em *Buffalo* (EUA).

Não obstante sua escrita experimental, a marimba pode ser executada com duas baquetas.



Figura 5.25: Trecho de *Cárceres*.

### **Variações sobre “O Cravo brigou com a Rosa” de Osvaldo Lacerda.**

Escrita em 1979 para marimba e saxofone contralto em Mi bemol (ou clarineta em Si bemol). Foi estreada por John Boudler (marimba) e Tadashi Nagatomi (saxofone), em 1979.

Escrita na tonalidade de Mi bemol maior, esta obra é constituída de sete variações onde, em alguns momentos, a marimba desempenha um papel de acompanhamento e em outros momentos dialoga em igualdade com o saxofone, numa estrutura mais contrapontística. A escrita é predominantemente para marimba a quatro baquetas. Nos primeiros compassos (Figura 5.26), observamos a ocorrência de movimentos

independentes entre as mãos. A mão esquerda realiza movimento de pulso lateral<sup>210</sup> e a direita executa *toques verticais duplos* (duas notas tocadas pela mesma mão) com intervalos que variam entre segundas, terças e quintas, exigindo do executante domínio nas mudanças das aberturas intervalares.

The image shows a musical score for 'Andantino Innocente' in 3/4 time, with a tempo marking of quarter note = 104. The score is arranged for Alto Saxophone (Alto Sax.), Maracas (Mar.), and a third part (likely Bass). The Alto Saxophone part features a melodic line with red slurs and accents. The Maracas part includes a rhythmic pattern with red slurs and accents. The score is marked with dynamics like *mf* and *Dolce*, and performance instructions like 'Baquetas: 1 e 2'. Red annotations highlight specific musical features.

Figura 5.26: Variações sobre “O Cravo brigou com a Rosa”, c. 1 a 10.

Quanto ao número de baquetas, a escrita possibilita a alternância no uso de quatro ou duas baquetas, de acordo com a conveniência de cada intérprete.

<sup>210</sup> Movimentos dos pulsos utilizados para facilitar a execução das notas Mi bemol seguida por Si bemol.

### 5.3 Primeiros grupos de percussão e primeiros intérpretes da Marimba no Brasil entre 1967 e 1979

A estréia da formação instrumental autônoma de um grupo de percussão teve seu início provavelmente nos EUA, a 6 de março de 1933, na cidade de Nova York, com a apresentação da obra *Ionization* (1931) de Edgard Varèse (1883-1965), sob regência de Nicolas Slonimsky (PETERS, 1975, p. 210). Anteriormente, os exemplos mais antigos de peças para grupo de percussão são *Rítmica V e VI*, escritas em 1930 por Amadeo Roldán.

Nos anos de 1930, compositores norte-americanos empregavam sonoridades extraídas do cotidiano (através da escrita para percussão) e até então não utilizadas em obras musicais (tais como buzinas e chapas de zinco, entre outros efeitos). Destaca-se o uso de novas escalas ou velhas escalas retrabalhadas, outras tantas ditas exóticas, experimentos microtonais e outras reações contrárias à tradição clássica-romântica. Entre 1930 e 1945, o grupo de percussão surgiu em meio a estes esforços oriundos da busca por novas sonoridades (BECK, 1995, p. 269).

Neste mesmo período, e mesmo anteriormente, Heitor Villa-Lobos será um compositor excepcionalmente importante – em termos mundiais - na utilização experimental da percussão. Mas como teríamos neste caso que tratar do repertório sinfônico, tal aspecto foge inteiramente dos propósitos de nossa tese (lembremo-nos ainda que Villa-Lobos não chegou a compor especificamente para marimba).

De acordo com Peters (*op.cit.*, p. 211), dois outros tipos de formação de grupo de percussão também se desenvolveram durante a década de 30 do século XX, como os grupos de percussão do tipo militar (constituídos de, no mínimo, dois *field drums*<sup>211</sup>, bombo e um par de pratos) e os grupos de marimbas organizados por John C. Deagan e Musser em Chicago.

---

<sup>211</sup> Trata-se de um instrumento um pouco maior que a caixa clara apropriado para ser executado em grandes espaços abertos.

Com relação ao tipo de grupo de percussão que surgiu com a obra de Varèse, houve uma relativa produtividade<sup>212</sup> até 1943, seguida de uma lacuna de vários anos que só foi retomada praticamente na década de 50, após a Segunda Guerra Mundial, já em tempos da geração Darmstadt. A marimba era utilizada nestes grupos de percussão de caráter experimental.

No Brasil, só na década de 60 é que começam a surgir os primeiros grupos de percussão<sup>213</sup>. Diferentemente dos EUA, no Brasil não houve grandes grupos formados por diversas marimbas, mas sim, o grupo de percussão com vários instrumentos, onde, algumas vezes, a marimba fazia parte.

Em 1964, surge em Salvador o primeiro grupo de percussão com o nome de Conjunto Experimental de Percussão. Este grupo durou menos de um

---

<sup>212</sup> Dentre as obras escritas neste período após *Ionization* destacam-se *Three Dance Movements* de William Russell (1933), *Ostinato Pianissimo* de Henry Cowell (1934), *Auto Accident* e *IV* ambas de Johanna M. Beyer (1935), *Quartet* de John Cage (1935), *Percussion Music for Three Players* de Gerard Strang (1935), *Three Inventories of Casey Jones* de Ray Green (1936), *A Dance* e *Vigilante* de John Becker (1938), *March* e *Three Movements for Percussion* de Johanna M. Beyer (1939), *First Construction* e *Imaginary Landscape* de John Cage (1939), *Pulse* de Henry Cowell (1939), *Fifth Symphony* de Lou Harrison (1939), *Three Cuban Pieces* de William Russell (1939), *Living Room Music* e *Second Construction* de John Cage (1940), *Canticle Nº 1* e *Song of Quetzalcoatl* de Lou Harrison (1940), *Third Construction* de John Cage (1941), *Double Music* de Cage/Harrison (1941), *Canticle Nº 3*, *Fugue* e *Labyrinth Nº 3* de Lou Harrison (1941), *Credo in Us*, *Imaginary Landscape Nº 2* e *Nº 3* de John Cage (1942), *Tocatta* de Carlos Chávez (1942), *Concerto for Violin and Percussion Orchestra* de Lou Harrison (1942; revisada em 1969), *Suite*, também de Lou Harrison (1942), *October Mountain* de Alan Hovhaness (1942), *Amores* de John Cage (1942) e *US Highball* de Harry Patch (1943).

<sup>213</sup> Em 1953 é escrita no Brasil a primeira peça para grupo de percussão: *Estudo para Instrumentos de Percussão* de Camargo Guarnieri. Porém, de acordo com Hashimoto (2003, p.70), essa peça só foi publicada em 1974 e a sua estréia se deu a 07 de novembro de 1979, na Fundação das Arte de São Caetano do Sul com o Grupo Percussão Agora. Outra obra, segundo Hashimoto (*ibidem*, p.72), que não teve repercussão imediata, foi *Instrução 61* de Luiz Carlos Vinholes, escrita e estreada em Tóquio, em 1961. A primeira peça a ter repercussão no cenário brasileiro foi *Variações Rítmicas*, de Marlos Nobre, escrita em 1963 e estreada no mesmo ano pelo *Conjunto Ritmos de Percusión* de Buenos Aires, sendo que a estréia no Brasil ocorreu somente em 1973, com o Conjunto Música Nova do Rio e Janeiro que tinha como integrantes os percussionistas José Ribeiro, Orlando Trinca, José Santana, Antonio Almeida D'Anunciação, Emílio Gama, Edgard Rocca e a pianista Maria da Penha, sob regência do próprio Marlos Nobre (*ibidem*, p.71). Em 1968, Marlos Nobre também escreveu *Rhythmetron*, que foi estreada neste mesmo ano no Teatro Novo do Rio de Janeiro pelo Conjunto Brasileiro de Percussão com a Companhia Brasileira de Balé, com regência do próprio compositor. Este grupo era formado pelos músicos Ellis Seamon (timpanista norte-americano, membro da OSB), José Claudio das Neves, José Ribeiro, Edward Santos, Emílio Gama, Orlando Trinca, Edgard Rocca, Antônio Almeida D' Anunciação, José Santana e Jorge Baptista. Esse grupo realizou a gravação no Rio de Janeiro com o nome de Orquestra de Percussão do Rio de Janeiro (*ibidem*, p.72). Para maiores detalhes sobre este assunto, consultar Hashimoto, 2003.

ano, tendo sido reativado em 1966 por músicos que estudavam na Universidade Federal da Bahia (BOUDLER, 1983, p. 3).

Em 1966, surge o Grupo de Percussão de São Paulo, primeiro grupo de percussão profissional do país, formado pelos músicos Claudio Stephan, Guilherme Franco<sup>214</sup>, Ernesto De Lucca e Cleon Adriano de Oliveira.

Em 1971, forma-se o Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista, sob direção de Claudio Stephan. Era formado pelos músicos Carlos Tarcha, Magnum Bissoli, Nestor de Franco Gomes, Mario Frungillo, Paschoal de Lima Roma, Beto Caldas, Javier Calvino, Osmar da Cunha, tendo como pianista Clarisse Faucon Stephan.



Figura 5. 27: Grupo de Percussão do Conservatório do Broklin Paulista, 1978.

Em 1974, Javier Calvino foi convidado para ser professor do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí e fundou no mesmo ano o Grupo de Percussão deste conservatório, grupo este que se perpetua até os dias de hoje como o mais antigo grupo de percussão em atividade no país.

Em 1978, surge o Grupo Percussão Agora, fundado por John Boudler.

---

<sup>214</sup> De acordo com Ganesella (informação pessoal), Guilherme de Franco vive nos EUA como percussionista popular de sucesso. Gravou DVD com Herbie Hancock.



Figura 5.28: Grupo Percussão Agora. Da esquerda para a direita: John Boudler, Marta Herr (soprano), Beatriz Balzi (pianista), Mário Frungillo, José Carlos da Silva e Elizabeth Del Grande.

John Boudler chegou ao Brasil em janeiro de 1978, logo após ter obtido o segundo lugar no concurso para percussão solo no 26º Concurso Internacional de Munique, Alemanha. Neste mesmo ano, além do Grupo Percussão Agora, fundou em março deste mesmo ano o Grupo de Percussão do Instituto de Artes do Planalto da UNESP, conhecido pela sigla PIAP.

De acordo com Hashimoto (2003, p.87-89), Boudler estava participando do Festival de Tanglewood, na classe do percussionista Vic Firth, onde conheceu Elizabeth Del Grande, que também estava participando do festival na classe do percussionista Charles Smith. Em entrevista concedida à Hashimoto (*ibidem*) Boudler fala sobre este fato:

Eu cheguei ao Brasil a 18 de janeiro de 1978... em 1977 eu estava participando do festival de Tanglewood, aliás nessa época a Elizabeth Del Grande estava lá também participando da classe do Charles Smith, e eu fui ter aula com o Vic Firth, e nós conversamos um pouco por lá... eu ia para o Concurso de Percussão em Munique e precisava me ausentar uns dias do festival e ir até Búfalo onde eu estudava com Jan Williams na faculdade, para estudar as montagens maiores... nesse mesmo período o Eleazar de Carvalho estava com vaga para timpanista na Estadual, e naquela época ele podia convidar estrangeiros que vinham com contrato duplo, para tocar na Orquestra Estadual e dar aulas na UNESP. Eu e o Neil Grover, um famoso percussionista que tem uma empresa de

instrumentos também, estávamos dividindo as partes principais da percussão no festival, e o Airton Pinto que era *spalla* da Estadual [antiga OSESP] foi realizar audições para timpanista em Tanglewood. Como eu tinha o concurso em Munique eu nem me interessei. Mas eu soube que o Neil Grove havia sido selecionado e fiquei muito contente. Quando eu voltei de Munique, onde eu tinha conquistado o 2º lugar empatando com uma japonesa, o Vic Firth me contou que o Grover não iria mais para o Brasil, e me perguntou se eu estava interessado. Eu respondi: Claro que sim! (HASHIMOTO, 2003, p. 87 e 88)<sup>215</sup>.

Verificamos também a existência de outro grupo de percussão mencionado por Boudler (1987, p.42), o Grupo de Percussão FAP-ARTE, que se dedicava mais especificamente a música popular e que realizou diversas estréias de obras do compositor Dinho Gonçalves na década de setenta.

Em São Paulo, Claudio Stephan foi uma importante figura no cenário musical brasileiro relacionado à percussão. Na década de 70, a convite de Olivier Toni, Claudio Stephan foi professor de percussão do Departamento de Música da ECA-USP, ao mesmo tempo em que era fundador do curso de percussão do conservatório de Tatuí.

De acordo com Claudio Stephan (informação pessoal<sup>216</sup>), na década de 60, em uma data provavelmente entre os anos de 1964 e 1966, o maestro Simon Blesh, realizou com a Orquestra Filarmônica de São Paulo a obra *Carnaval dos Animais* de Saint-Saëns, cuja suíte contém na orquestração trechos solos para xilofone<sup>217</sup>. Para se ter uma idéia de como a introdução efetiva da percussão no Brasil é tardia, não havia sequer um xilofone disponível na época para realizar esta obra. Em São Paulo, apenas o percussionista De Lucca<sup>218</sup> (Figura 5.29) possuía um xilofone modelo Deagan (Figura 5.30). O

---

<sup>215</sup> Entrevista de John Boudler concedida a Hashimoto (2003), a 28 de maio de 2002, São Paulo.

<sup>216</sup> Entrevista concedida a 9 de fevereiro de 2010

<sup>217</sup> Obra mencionada no capítulo de número 1.

<sup>218</sup> Músico argentino que chegou ao Brasil tocando bateria em um navio de cruzeiro. Antes de 1968, fez concurso para a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, tornando-se timpanista da referida orquestra. Foi professor da Escola Municipal de Música de São Paulo e foi o primeiro professor de percussão do Departamento de Música da ECA-USP. Realizou diversas gravações, pois era um dos poucos músicos percussionistas que conheciam leitura musical. Emprestou vários de seus instrumentos de percussão para a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo e para a Orquestra Filarmônica de São Paulo. Neste período, músicos de outros naipes da orquestra costumavam preencher o naipe de percussão e era



maestro, pianista e compositor alemão Rudolf Nopper, que morava na cidade de São Paulo e era regente do Coro da Sociedade Lírica de Santo Amaro, possuía em seu poder uma série de duas oitavas de teclas de madeira em Jacarandá de um xilofone, e forneceu-as a Stephan. Provavelmente, estas eram teclas de um antigo xilofone que na sua forma original eram dispostas em quatro fileiras planas, ou seja, organizadas no antigo modo *Roeser system*<sup>219</sup>. Para poder executar a obra de Saint-Saëns, Stephan, com a ajuda de seu sogro, que era marceneiro, organizou as teclas sobre uma caixa acústica de madeira, dispondo-as em duas fileiras sobrepostas como no piano, e pode assim ter o xilofone para a execução da referida obra. Em decorrência deste fato e também pela inacessibilidade a instrumentos desta natureza, Stephan também com a ajuda de seu sogro, passou a pesquisar e desenvolver a construção de teclados de percussão, iniciando com alguns xilofones feitos da madeira “Sucupira”. Stephan chegou a comercializar alguns destes instrumentos e, num dos festivais de inverno que ministrou em Campos de Jordão, desenvolveu em conjunto com os alunos a construção de alguns xilofones para que todos pudessem ter um pequeno xilofone de madeira para seus estudos.



Figura 5. 29: Percussionista De Lucca<sup>220</sup>.

---

comum tocar-se o bombo sinfônico atrelado aos pratos a dois. De Lucca foi professor de Claudio Stephan e também instrutor de todos os que se interessavam em conhecer mais sobre a percussão. Dentre os interessados estavam Ronaldo Bologna, Carlos Tarcha, Federico Urlas e Walter Lourenção (STEPHAN, entrevista realizada por *e-mail* a 12 de setembro de 2010).

<sup>219</sup> Sistema explicado no primeiro capítulo desta tese.

<sup>220</sup> Foto cedida por Claudio Stephan.



Figura 5.30: Xilofone pertencente a Ernesto De Lucca que hoje se encontra na Escola Municipal de Música de São Paulo. Na primeira tecla aparece o nome NAGAED que é a palavra Deagan ao contrário.

Em relação à marimba, acreditamos que um dos primeiros exemplares manufacturados que chegou em São Paulo tenha sido a marimba Deagan adquirida por Stephan (Figura 5.31).

Esta marimba estava praticamente abandonada num colégio protestante de São Paulo. Isto foi provavelmente no final da década de 60. Ela possuía quatro oitavas e estava em boas condições. Junto com o instrumento vieram inúmeras baquetas, as quais serviram de modelo para que eu pudesse então confeccionar outras. Anos depois, eu a troquei por um vibrafone que era de um aluno meu. Ela se encontra até hoje em sua residência. Esta foi a marimba que usei para estrear a peça do Lacerda. Foi também a marimba usada para as estréias das peças *Ponto de Iemanjá*, (STEPHAN, informação pessoal).



Figura 5.31: Marimba Deagan (Nº 36, quatro oitavas [Dó a Dó], afinação 440) que pertenceu a Claudio Stephan e que atualmente se encontra com o seu ex-aluno, João Paulo de Souza, em residência deste.

Stephan foi um dos primeiros a tocar teclados de percussão em São Paulo, mas havia também o músico Antônio Torchia, violista, que por ter boa leitura musical tocava xilofone na Orquestra do Teatro Municipal. Estes músicos dominavam somente a técnica de duas baquetas àquela altura. Stephan foi auto-didata no aprendizado da técnica de quatro baquetas.

Houve também, entre os anos de 1962 e 1964 um “Conjunto de Marimbas” que durou três anos. Era formado por três integrantes, Helena Scheffel, Eliezer Prates e Yara Silveira Neto, todos com mais ou menos a mesma idade, entre 10 e 13 anos. Este conjunto chegou a gravar um LP intitulado “Crepúsculo” pela Gravadora GBM. As obras gravadas eram principalmente de caráter religioso (hinos), mas também havia folclore mexicano e latino americano e algumas transcrições de música erudita. Estes

instrumentos - uma marimba de quatro oitavas<sup>221</sup>, um vibrafone e uma marimba baixo, foram trazidos dos EUA por americanos ligados ao Colégio Adventista de Hortolândia. Phyllis Benfield, missionária norte-americana, era professora destes instrumentos. Estes instrumentos, com exceção da marimba baixo que foi levada de volta para os EUA, foram deixados no Conservatório Adventista de Hortolândia<sup>222</sup>.

Luiz D'Anunciação foi um intérprete cuja atuação influenciou diretamente o surgimento do primeiro concerto brasileiro para marimba. Neste período do então Estado da Guanabara, no Rio de Janeiro, D'Anunciação foi pioneiro em muitos aspectos relacionados não só à marimba, mas à percussão como um todo, sendo um dos primeiros a tocar teclados de percussão no Brasil.

Natural de Sergipe, iniciou-se na música através de seu pai e mais tarde realizou sua formação musical no Seminário de Música (atual EMUS) da Universidade Federal da Bahia, entre 1955 e 1959. Pinduca estudou ainda com Koellreutter, Sonia Bron, Ernest Wiedmer, Sebastian Benda, Yulo Brandão, Kurt Thomas, Damiano Cozella, Pierre Klose, Salomea Gandelman e Roberto Schnorenberg. Realizou estudos específicos de percussão na Universidade do Colorado (Boulder, EUA) sob a direção de John K. Galm. Teve aulas complementares de vibrafone com Phill Krauss, em Nova York, de marimba com José Bethancourt, em Chicago, e ainda de percussão cubana (1966) com José Helário e Lino Neira Betencourt. Possui ampla experiência musical no Brasil e, além de intérprete, com diversas obras dedicadas a ele, é professor e autor de diversas publicações para percussão. Neste âmbito, procurou sistematizar a escrita para instrumentos populares brasileiros de percussão com som de altura indeterminada.

---

<sup>221</sup> É provável que esta marimba tenha sido a mesma que mais tarde pertenceu a Claudio Stephan.

<sup>222</sup> Informação pessoal obtida com Helena Scheffel: professora de piano do Conservatório Dramático e Musical de Tatuí.

## Capítulo 6: *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali e considerações sobre a aplicação da técnica de quatro baquetas aqui proposta

### 6.1 Introdução

No repertório brasileiro para percussão, no tocante a concertos para marimba, somam-se já quatro obras:

- *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas* (1973) de Radamés Gnattali.

- *Concerto para Marimba e Orquestra* (1986) e *Concerto para Marimba e Orquestra nº 2* (2002) de Ney Rosauero.

- *Concerto para Marimba* (1999) de Ernest Mahle.

Temos também, escrito em 1998 por Osvaldo Lacerda, o *Concertino para Xilofone e Orquestra*, cujo segundo movimento é escrito para marimba.

O termo *concerto*, usado freqüentemente desde os primórdios do Barroco na Itália para designar grupos musicais de vozes e instrumentos, passou desde o século XVII então a aplicar-se à música onde um instrumento ou grupo de instrumentos funcionam como solistas, contrastando com um grupo orquestral (ver NORTON/GROVE; 1988 p.167). Daí, desta relação entre *solista* e *orquestra* no espírito do concerto, é que podemos compreender expressões tais como *solí* e *tutti*, ou em casos como *violino principale* e *violino di ripieno*, *cembalo obbligato* ou *basso continuo*. Conforme Tovey (1936, *apud* ROSEN, 1980, p.71), “concerto e ária confrontam o indivíduo contra massa, *solo* contra *tutti*; esta é a essência de ambas as formas”. Mas concerto para instrumentos de percussão é algo relativamente novo na história da música. A *Sinfonia per otto timpani obbligati e orchestra*<sup>223</sup> de Johann Carl Fischer (1752-1807), composta em 1785, foi talvez a primeira obra significativa neste sentido. “Pouquíssimos concertos para percussão aparecem na literatura até 1930,

---

<sup>223</sup> Inicialmente esta obra foi atribuída ao compositor J. W. Hertel. Somente no século XXI foi atribuída ao verdadeiro compositor, J. C. Fischer (BLADES, *apud* LIAO, 2005, p. 1).

quando Darius Milhaud compôs o *Concerto pour Batterie et Petit Orchestre*” (BLADES, *apud*. LIAO, 2005, p. 1).

No Brasil, a marimba e o concerto se juntam pela primeira vez pelas mãos de Radamés Gnattali. Segundo Mariz (2000, p.261), Gnattali pertence à mesma geração de Camargo Guarnieri, Waldemar Henrique, José Siqueira, Luís Cosme, José Viera Brandão, Ascendino Teodoro Nogueira, Aluísio Alencar Pinto e Alceu Bocchino. De fato, temos aqui compositores que em comum trabalharam na música escrita com temas oriundos da oralidade popular ou folclórica brasileira.

## **6.2 Radamés Gnattali**

Gaúcho de Porto Alegre, nasceu a 27 de janeiro de 1906 e morreu no Rio de Janeiro, a 3 de fevereiro de 1988. Foi compositor, maestro, pianista e arranjador. Sua formação acadêmica, somada à sua forte inserção na música popular, acaba por lhe conferir um lugar de destaque no panorama da música brasileira do século XX.

Filho de pais italianos, iniciou seus estudos de piano aos seis anos de idade com sua mãe Adélia Fossati Gnattali. Aos nove anos foi condecorado pelo cônsul da Itália por sua atuação como regente e arranjador da orquestra infantil, na Sociedade dos Italianos em Porto Alegre.

Em 1919, aos treze anos de idade, iniciou seus estudos de violino com a prima Olga Fossati, dedicando-se também ao violão e ao cavaquinho. Pouco tempo depois foi admitido no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, para o quinto ano de piano, na classe do professor Guilherme Hasfeld Fontainha, quando também teve a oportunidade de estudar viola.

Aos dezesseis anos de idade, Gnattali passou a trabalhar em uma confeitaria da cidade, formando uma pequena orquestra com violinos, flauta, violoncelo, contrabaixo e piano. Neste período, Gnattali teria composto o samba *Malandro* para piano solo.

No ano de 1924, concluiu o Conservatório de Música de Porto Alegre conquistando o prêmio Araújo Vianna e neste mesmo ano foi levado ao Rio de Janeiro por seu professor Fontainha para um recital no Instituto Nacional de Música.

De volta a Porto Alegre, após sucesso obtido em concertos realizados no Rio de Janeiro e São Paulo, passou a integrar como violista o Quarteto Henrique Oswald, junto com os irmãos Sotero e Luiz Cosme (violinos) e Carlos Cosme (violoncelo).

Em 1931, já com algumas composições, na maioria para piano, estreou sua primeira obra de vulto, a *Rapsódia Brasileira* para piano solo no Teatro São Pedro de Porto Alegre. Incentivado pelo seu ex-professor de piano Fontainha, mudou-se para o Rio com o objetivo de preparar-se para o concurso à vaga de professor catedrático do Instituto Nacional de Música, que seria realizado daí alguns meses. Neste mesmo ano, participou da programação do *Quarto Concerto da Série Oficial* de 1931, no Instituto Nacional de Música, ao lado de Luciano Gallet, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Luiz Cosme e Camargo Guarnieri.

Em 1934, passou a ser orquestrador da gravadora Victor e, em 1936, em função de sua rica experiência como arranjador, foi contratado como músico, maestro e arranjador da Rádio Nacional, ali permanecendo até 1969.

Durante muitos anos foi pianista de cinemas e teatros e depois se dividiu entre as composições próprias e orquestrações de música popular. Criou a Orquestra Brasileira Radamés Gnattali (1943), foi violinista da Orquestra Sinfônica Villa-Lobos e do Quarteto de Cordas Henrique Oswald, trabalhou durante onze anos na TV Globo como arranjador, compositor e regente e teve papel fundamental na redescoberta do choro ocorrida na década de setenta. Em 1983, recebeu o prêmio *Shell*, na categoria *música erudita*.

Um dos compositores mais prolíferos de nosso país, os componentes de sua personalidade “se agregam e desagregam como um caleidoscópio que

tende a recriar novas e surpreendentes formas multicoloridas”, como salienta o crítico Luiz Paulo Horta<sup>224</sup>.

A partir de 1939, Gnattali passou a dedicar-se afincadamente à composição. Sua produção relativa a concertos é numerosa, além dos concertos para os instrumentos mais tradicionais, piano, violão, violino, violoncelo, destacam-se, juntamente com a marimba, concertos para harpa, harmônica de boca, bandolim, acordeom e saxofone.

Segundo Mariz (2000, p.263), Radamés Gnattali, como Guerra-Peixe, “fez questão de estabelecer um marco entre os dois setores de sua produção. Escreveu para si próprio e para o povo”.

Sua obra, entre arranjos, trilhas sonoras e composições, chega a 1000 trabalhos (BARBOSA e DEVOS, *apud* GUEDES, p. 9) e estão divididas em dois períodos.

Correa (2007, p. 14), após observar a biografia de Radamés Gnattali, aborda a sua carreira do seguinte ponto de vista:

- Compositor de música de concerto
- Compositor de trilhas sonoras para cinema e televisão
- Compositor popular
- Arranjador de música popular
- [Multi-]instrumentista

Dentre as abordagens mencionadas por Correa, salientaremos o Radamés Gnattali compositor de música de concerto, extraíndo de sua imensa produção o *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas*, escrito em 1973, três décadas após ter surgido o primeiro concerto composto para marimba, o *Concertino op. 21* de Paul Creston.

---

<sup>224</sup> [www.funarte.gov.br/portal/2009/12/09/biografia-de-radames-gnattali](http://www.funarte.gov.br/portal/2009/12/09/biografia-de-radames-gnattali). Acesso em 24 de fevereiro de 2010.



### 6.3 *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas – estrutura e edição*<sup>225</sup>.

Estreado em 1976, pela OSB, teve como regente Chleo Goulart e como solista e autor da cadência, Luiz D’Anunção (o Pinduca), a quem a obra foi dedicada. De acordo com Hashimoto (2003, p.85), a primeira gravação deste concerto ocorreu em 1977, em disco da II Bienal de Música Brasileira Contemporânea, com a execução da Camerata da Universidade Gama Filho, tendo como solista mais uma vez Luiz D’Anunção e, como regente, agora o famoso Isaac Karabtchevsky. Neste período, a marimba era um instrumento pouco conhecido e pouco divulgado no Brasil, com poucos exemplares do instrumento no país. No entanto, Gnattali, através do contato que teve com o músico Luiz D’Anunção, se propôs a escrever um concerto. Segundo D’Anunção<sup>226</sup>, o desejo de escrever para a marimba partiu do próprio compositor.

Partiu do próprio compositor o desejo de escrever a peça. Tínhamos um convívio na TV Globo do Rio de Janeiro. Pela falta de repertório para o instrumento, eu preparava uma versão para marimba de uma das composições de Radamés, o *Moto Contínuo nº 1*, de 1964, escrita originalmente para piano. Possivelmente a dificuldade da peça chamou sua atenção para a minha competência de execução (na ótica dele) e partindo deste episódio, Radamés resolveu então escrever o *Divertimento* (D’ANUNÇÃO<sup>227</sup>).

Quanto à escrita da cadência, em uma das viagens realizadas aos EUA com finalidades de estudos, D’Anunção mostrou a peça ao percussionista norte americano Galm, que sugeriu a inserção de uma cadência. Ao retornar

---

<sup>225</sup> Tivemos como única referência (nossa fonte primária aqui) uma fotocópia integral com carimbo de “Ney Rosauero – Arquivo Musical” (pelo que agradecemos ao nosso insigne colega Eduardo Giancesella pela nova fotocópia) da partitura manuscrita. Segundo Anunção (informação pessoal), não se trata de um autógrafo, pois o manuscrito do compositor encontra-se somente em seu poder. Na capa deste manuscrito constam as seguintes informações (escritas ora à mão, ora datilografadas): *Divertimento for Marimba and String Orchestra by Radamés Gnattali (winner of the “Shell Award” as the Best composer in Brazil) – Brazilliance Music Publishing Inc. 4104 Witzel Drive – Sherman Oaks, California 91423*. Já na primeira página consta ainda “*dedicated to Luiz Anunção – Divertimento by Radamés Gnattali – Rio de Janeiro, 1973 – Score – Cadencia de Luiz Anunção – Brazilliance Music Publishing Inc.*” (respeitando aqui as diversas grafias desta fonte). De acordo com nossa concepção inicial de pesquisa, seria imprescindível o acesso à partitura autógrafo ou de fato a uma fonte primária. No entanto, o máximo que conseguimos foi junto à viúva do compositor o envio em PDF (via *internet*) de uma cópia computadorizada feita por Anunção - cuja única informação, fora a partitura, se resume aos direitos autorais: “© Radamés Gnattali”.

<sup>226</sup> Entrevista concedida por *e-mail* a 1º de julho de 2009.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

ao Rio de Janeiro, D'Anunciação entrou em contato com Gnattali que concordou com a idéia, sugerindo-lhe então que escrevesse a cadência. Após o término da escrita da cadência, D'Anunciação apresentou-a para Gnattali que a aprovou prontamente (HASHIMOTO, 2003, p.87).

Existem somente duas gravações deste concerto. A primeira, como visto anteriormente, realizada por D'Anunciação, e, a segunda, realizada por Fernando Hashimoto<sup>228</sup>, em 2003, com a Orquestra de Câmara de Campinas, sob regência do violinista Artur Huf.

### O gênero *divertimento*

surgiu no final do século XVII pela primeira vez com [o compositor italiano] C. Grassi, em 1681. Até meados do século XVIII estabeleceu-se enquanto título de coleções de obras musicais de entretenimento. Com Haydn, Mozart e seus contemporâneos, o gênero ganha ainda maior fôlego. No entanto, não há como defini-lo precisamente, uma vez que variam de obra para obra os movimentos (geralmente em ciclos de até 12 partes), suas formas (forma sonata, rondó, variações, bem como números de danças, tais como minueto, confundindo-se também com o gênero serenata) e instrumentações (tanto vocal como instrumental, desde um único instrumento, como o piano, até obras sinfônicas). No final do século XVIII, quando os compositores começam a ganhar autonomia e se emancipam cada vez mais das antigas instituições encomendadoras de obras, tais como a igreja, a corte, a nobreza e a burguesia, os *divertimenti* em grande parte deixam de ser compostos para estas camadas sociais. E o *divertimento* se torna um gênero ligeiro de salão (*potpourri*) desde a geração de Beethoven e Schubert. É neste sentido que uma obra como o *Divertissement à la hongroise* (D-818) de Schubert, por sua importância enquanto composição musical, pode ser considerada uma exceção na época. Já no século XX, temos exemplares de *divertimenti* como numa suíte originalmente composta para ballet de Stravinsky (*Divertimento para orquestra*, de 1938 a 1950), ou no caso de Bártok (*Divertimento para cordas*, de 1939), em que se recupera a simplicidade formal da segunda metade do século XVIII, com liberdade nas passagens de transição, quando um rigoroso trabalho temático se torna flexível mesmo na fuga (ver RIEMANN, 1967, p.235).

---

<sup>228</sup> Fernando Hashimoto é professor doutor de percussão do Departamento de Música da UNICAMP. Suas pesquisas estão voltadas ao repertório brasileiro para percussão. Neste mesmo CD, Hashimoto executa o Concertino para Tímpanos e Orquestra de Câmara, de José Siqueira, (primeiro concerto brasileiro para tímpanos, escrito em 1976) e o Concertino para Xilofone e Orquestra, de Osvaldo Lacerda, escrito em 1998, (primeiro concerto brasileiro para xilofone).

Podemos também levantar a hipótese de trabalho que o gênero *divertimento* contempla desde suas origens barrocas um caráter evidente de improvisação, algo que se aproxima por analogia ao gênero *ensaio* na filosofia e literatura. Em todos estes casos (música, filosofia, literatura) temos exemplares de obras em que o autor simplesmente escreve as idéias que lhe vêm à mente. Ou que lhe ocorrem com freqüência. É quando não se vislumbra uma estrutura por demais entrelaçada. Os motivos (idéias musicais ou literárias) vão fluindo com maior ou menor coerência. É este o caso do *Divertimento para marimba e orquestra de cordas* (1973) de Radamés Gnattali.

Trata-se de uma obra que utiliza um reduzido padrão de recursos:

- **M1 e M2 (Motivos melódicos 1 e 2)**. Em toda a obra se observa tão-somente dois brevíssimos motivos que não chegam a ser melodia nem sequer se configuram como tema. Mas tanto em M1 como M2 há um caráter evidentemente pregnante, como um *cantus firmus* que se torna de imediato o elemento protagonista da estrutura musical e chama para si a atenção da escuta.

- **AH – O Ambiente harmônico** não é motivo, nem tema, nem melodia. Apenas funciona como elemento de acompanhamento ou caracterização de uma atmosfera harmônica, ora rítmico, ora tenuto. Geralmente apresenta duas possibilidades: uma primeira (AH1) *com aspecto rítmico*, aludindo a elementos neofolcloristas (com síncopas em figuras de menor valor – geralmente colcheias e semicolcheias), ou uma segunda (AH2), *tenuto*, com a utilização de figuras de valor maior (geralmente semínimas e principalmente mínimas, com ligaduras - as assim chamadas “bolachas”).

- **Contraponto – em raros casos.**

- **Uma linha no contrabaixo de estilo jazzístico, mas com escala mixolídia característica de baião.**

A forma geral utilizada por Gnattali em seu *Divertimento* é o *rondó*, com a seqüência: A / Ponte pequena ou Transição / B / A1 / B / A2 / C / A3 / A1 / Ponte pequena ou Transição / B / D / E / E1 / Ponte pequena ou Transição / E2 / F / C1 / A4 / C2 / F1 e Codetta final.

Já numa relação macro/micro-formal podemos separar as partes maiores (macro-seções, com as letras maiúsculas A, B, C etc.) das menores (micro-seções, com as letras minúsculas a), b), c) etc.), conforme consta da tabela a seguir:

Estrutura geral do *Divertimento para marimba e orquestra de cordas* de Radamés Gnattali já com observações de edição<sup>229</sup>.

Macro-seção	Micro-seção	Comp.	Análises gerais
A	a)	1	Solo com AH1. Sol menor: 1ª (J), 3ª (m), 4ª (J), 5ª (J) e 7ª (m) - numa certa ambigüidade de Dó dórico plagal (o que justifica o final da frase na cabeça do compasso nº 7 com a nota Dó, mas que antes soa como uma 4ª J em relação à fundamental do acorde).
	b)	7	M1 - nos compassos 8-10 as sequências melódicas em colcheia Si <i>b</i> – Sol – Fá e logo em seguida Dó – Si <i>b</i> – Sol (esta última semicolcheia).  A AH apóia-se sobre as notas variadas Sol $\flat$ e Sol $\flat$ , mantendo-se o contexto harmônico anterior.
	b1)	15	M1 e AH.
	c) ant. cons.	23 31	Este trecho “c” é dividido em antecedente e conseqüente. M1 com tenuto, primeiro no VI. I e depois no Vc. No conseqüente ocorre contrapontos (primeiro no VI. I e depois na Va.). Observa-se no compasso nº 34 uma incoerência harmônica com a escala de Sol M numa disposição acadêmica da resolução autêntica (D-T). Seria um recurso irônico? Está claro que no conseqüente (compassos 31-34) a harmonia se encontra toda ela em Sol M, com a exceção de uma <i>Blue note</i> na cabeça do compasso nº 33, neste caso com a fundamental 1ª J (Sol), 3ª M (Si), 4ª aum. (Dó #). 7ª m (Fá) e 10ª m ou 3ª m oitava acima (Si <i>b</i> ).
Ponte		35	Solo com AH – improviso cromático descendente com intervalos consecutivos de 6ª M e m.
B	a)	44	Introdução com homofonia rítmica neofolclórica nas cordas. No compasso nº 47 ocorre uma dupla tonalidade proporcionada pelo Mi <i>b</i> realizado pelas cordas simultâneo à escala descendente de Dó M realizada pelo contrabaixo em <i>pizzicato</i> .
	b) ant. cons.	48 52	Prossegue a mesma homofonia rítmica neofolclórica nas cordas, agora acompanhando um solo virtuosístico da marimba, bem como acrescido de um baixo com ritmo jazzístico diverso daquele e com harmonia de baião (caracterizada pela 7ª mixolídica).
	c) ant. cons.	56 60	Prosseguimento dos mesmos elementos anteriores com alguma variação (como a ruptura do ostinato neofolclórico para dar lugar a um ritmo homófono de notas repetidas agora coincidindo com o baixo). No compasso nº 61 corrigimos o segundo tempo na marimba de acordo com o compasso nº 99 por analogia.
	Codetta	64	No original não consta <i>rallentando</i> , mas aqui se faz necessário na <i>performance</i> enquanto preparação para A1.
A1		66	Falta no manuscrito um <i>Meno mosso</i> . M1 na marimba acompanhado por um novo contraponto tenuto contrastante estruturado por AH2 (melódico horizontal). A linha do baixo (Vc. e Cb.) com independência se articula na 4ª, 7ª e 9ª do acorde. Observa-se a <i>blue note</i> na cabeça do compasso nº 71.

<sup>229</sup> Partitura no anexo 7.

B	a)	82	Optamos em nossa edição por inserir <i>Tempo I</i> na cabeça do compasso n° 82. A partir daqui se repete “B” sem qualquer alteração até o compasso n° 103.
	b) ant. cons.	86 90	Observa-se nos compassos 92 e 189 que consta no original a última semicolcheia Sol. No entanto, pela coerência da frase, optamos aqui pelo Mi <i>b</i> , uma 3ª abaixo.
	c) ant. cons.	94 98	
	Codetta	102	No compasso n° 103, o Lá (segunda semicolcheia da marimba) deve ser um Sol por analogia ao compasso n° 65 – viabilizando-se assim a linha melódica em ritmo sincompado Dó # - Si – Lá – Sol – Fá # e Mi. Neste caso, no entanto, não ocorre <i>rallentando</i> , já que A2 mantêm-se em <i>Tempo I</i> .
A2	a) ant.  cons.	104  108	Novo AH1 como divertimento na marimba em ritmo ligeiramente sincopado com a predominância do intervalo de 2ª M, acompanhando M1 no Vc. A marimba aqui, portanto, é instrumento de acompanhamento, já que o solista é o Vc, este executando M1 (funcionando como <i>cantus firmus</i> ). No solo da marimba (que se torna novamente protagonista enquanto as cordas acompanham em <i>pizzicato</i> ) ocorre uma progressão diatônica descendente intercalando os intervalos melódicos sempre ascendentes de 3ª e 5ª. Da 3ª para 5ª ocorre movimento oblíquo, e, da 5ª para 3ª, contrário.
	b) ant. cons.	112 116	M1 na Va, mantendo-se o padrão rítmico-harmônico na marimba. Expansão dos motivos até sua diluição (M1 expandido).
	Codetta	120	O <i>rallentando</i> indicado propicia a mudança gestual para seção seguinte.
C	a)	126	A velocidade em <i>Menos</i> (semínima = 60) indicada pelo compositor, pode, no entanto, ainda com melhor adequação ao espírito deste trecho, ser executada realmente <i>Più tranquillo</i> (semínima = 42). Esta nossa marcação ainda mais lenta que aquela indicada originalmente não só funciona melhor enquanto contraste em relação às demais partes do <i>Divertimento</i> , como ainda viabiliza a construção de linhas melódicas mais expressivas na marimba. Dois elementos essencialmente construídos enquanto AH ocorrem aqui: tanto o solo melódico <i>cantabile</i> da marimba como o acompanhamento rítmico das cordas. Falta talvez uma indicação <i>mf</i> na marimba solista.
	b)	134	As figuras do AH nas cordas se tornam mais longas – as assim vulgarmente denominadas “bolachas”, expressão esta, no entanto, adequada à linguagem musical do compositor (que volta e meia traz para sua composição o espírito do arranjador).
	c)	139	A linha melódica da marimba presente em C-a/b passa agora aos VI. I e II em oitavas. Se em “a” e “b” a marimba era solista, aqui em “c” passa já a acompanhadora - o que justifica talvez a inserção da dinâmica <i>p</i> no compasso n° 139.
	a1)	145	A marimba deve receber a indicação de dinâmica <i>mf</i> no compasso n° 145, tal como em “a”.
A3		153	Um tom mais baixo que A1, o mesmo M1 aparece agora na marimba, acompanhado desta vez pelo contrabaixo de jazz da macro-seção “B” – mas vazio, sem os demais instrumentos.
A1		161	Talvez falte aqui a indicação <i>Meno mosso</i> (abrupto ou súbito), que não consta no original. Seção de contraste.
Ponte		176	Breve ponte com marimba solista – um pequeno improviso linear, até certo ponto mesmo banal - que efetua de maneira simplificada a ligação para Dó.
B		179	Repete “B” sem qualquer alteração. Do compasso n° 197 até o n° 200 faltam acentos no manuscrito. No entanto, optamos aqui por sua inclusão devido ao trecho análogo entre os compassos n° 62 e n° 103.
D	ant. cons.	201 205	Transição para a cadência. Escala sucedida por arpejos rítmicos. Figuras de maior valor (tenuto), em contraste com o antecedente.

Cadência		210	Elaborada pela própria pesquisadora.
E	a)	211	Introdução – a agógica se enriquece com o M2, em forma de contraponto distribuído entre Vl. I e II, Va. e Vc.. Estes quatro compassos (211 a 214) preparam ainda a apresentação do mesmo motivo na marimba.
	b)	214	M 2 apresentado pela marimba com acompanhamento simples das cordas.
	c)	218	Dois compassos em movimento descendente realizados por Vl. I e II, Va. e Vc. preparam a próxima seção.
E1	a)	221	M1 no contrabaixo e novo AH (com células rítmicas ainda não apresentadas) numa alternância dos acordes de Lá m e Mib M com notas acrescentadas na marimba.
	b)	225	M2 no Vl. I.
	c)	231	Blue note na cabeça do compasso.
Ponte		233	Ponte realizada pelos Vl. I e II, Va e Vc.
E2		235 <sup>230</sup>	Trecho lento constituído por uma melodia da marimba com rulos. Esta melodia é derivada do M2.
F	a)	247	Marimba solo num gesto ascendente em semicolcheias.
	b)	261	Tutti percussivo com AH e solo livre
C1	a)	272	Expansão e variação. Trecho em que a parte da marimba se contrasta com o tutti. orquestral, pois realiza escalas em colcheias e semicolcheias.
	b)	304	Orquestra sem contrabaixo.
	a1)	311	Solo
A4		327	M1
	Codetta	343	
C2	a)	347	Com variações
	b)	365	M2. A partir de 369 contrabaixo jazzístico.
F1		378	Ziguezague descendente realizado pela marimba sem nenhum acompanhamento das cordas, que vai do compasso n° 378 ao n° 384, seguido por um arpejo ascendente que efetua a ligação com a <i>codetta</i> final.
Codetta final		389-393.	Um único acorde com acentos intercalados (no penúltimo e último compasso com acentos homofônicos) entre a marimba e as cordas em Lá M com <i>sixte ajoutée</i> e ainda outras duas notas mais agudas acrescentadas (9ª M e 11ª aum.) - talvez ocorra aqui um procedimento para incrementar um acorde tradicional.

A extensão empregada por Radamés Gnattali abrange desde o “Dó 2” até o “Dó 6”<sup>231</sup>, percorrendo toda a extensão do instrumento, pois foi escrita para a marimba *Deagan*, pertencente ao então solista D`Anunciação (Pinduca), cuja extensão corresponde exatamente àquela utilizada por Gnattali. Segundo D`Anunciação<sup>232</sup>, trata-se da primeira marimba que chegou ao Brasil, ou seja, uma marimba modelo *Diana*, com quatro oitavas e afinada em 442, feita sob encomenda, em Chicago.

<sup>230</sup> *Levare* para o compasso 236.

<sup>231</sup> Sistema em que o “Dó 3” corresponde ao Dó central do piano.

<sup>232</sup> Entrevista concedida por e-mail a 3 de março de 2010.

### 6.3.1 Desafios técnicos e considerações sobre a escolha de baqueteamento.

O baqueteamento está para marimba assim como o dedilhado está para o piano. Ou seja, podemos nos valer da expressão *manulação* na utilização de uma baqueta em cada mão. Já *baqueteamento* seria o uso de duas baquetas em cada mão. A escrita utilizada por Gnattali juntamente com a cadência de D`Anunciação (e o mesmo vale também para nossa cadência), constituídas fundamentalmente por passagens de caráter melódico, seguidas por blocos de acordes que necessitam para a sua execução variações das aberturas intervalares entre as baquetas de cada mão, fazem deste concerto uma obra desafiante do ponto de vista da execução.

A escolha correta do baqueteamento a ser utilizado é fundamental para um bom resultado final da execução de toda e qualquer obra musical em percussão. É da escolha minuciosa que se faz a respeito de quais baquetas serão utilizadas no decorrer da música que resultam os diferentes tipos de toques que são aplicados a marimba. Estas opções devem ser bem analisadas e depois de concluídas, a menos que se chegue a novas conclusões, devem ser mantidas de forma efetiva. Para estas escolhas deve-se levar em conta questões como *grip* utilizado, estilo da obra, articulações desejadas, questões timbrísticas e expressivas, velocidade das passagens, dinâmicas empregadas e região do instrumento. Estas escolhas variam de um intérprete para outro, mas um aspecto que pode nortear a escolha do baqueteamento na técnica de quatro baquetas é a alternância entre as baquetas da mesma mão, aplicada a passagens de caráter linear. Este tipo de alternância – procedimento este que estamos desenvolvendo há cerca de 15 anos em nossa *práxis* profissional - em passagens lineares é também trabalhado com detalhes por Zirkle (2003), que utiliza esta citada alternância com o *Musser/Steven grip*, aplicando-as às obras de J. S. Bach (em nosso caso utilizamos aquele que denominamos *Rosauro grip*). Para Zirkle, a escolha mais eficiente quanto ao baqueteamento é a que minimiza o número de movimentos laterais do antebraço. Compartilhando este pensamento, ou seja, tendo este ponto norteando a maior parte da escolha do baqueteamento a ser utilizado no *Divertimento*, pretendemos traçar as

sugestões a serem feitas na aplicação dos movimentos entre as quatro baquetas.

Outro aspecto que será focado, corroborando a escolha do baqueteamento, diz respeito à elaboração de fôrmas<sup>233</sup> pré-estabelecidas para o posicionamento das baquetas - pensamento este proveniente de técnicas para piano. Em algumas escolas pianísticas, a técnica utilizada baseia-se na preparação da mão antes do ataque propriamente dito e conseqüentemente da emissão do som. O mesmo princípio pode ser aplicado à marimba. Levantamos a hipótese de que este procedimento, trabalhado conjuntamente com a alternância interna das mãos, na maioria das vezes, em alguns casos, facilita e simplifica a execução, evitando assim o uso de movimentos desnecessários que podem comprometer a *performance*.

Para a identificação das baquetas e dedos da mão, utilizaremos os mesmos critérios estabelecidos no capítulo de número quatro.

Para a identificação dos tipos de toques, utilizaremos os mesmos nomes fornecidos por Stevens<sup>234</sup> (1993, p.24). Segundo o autor, todos os toques (não rulados) da literatura com quatro baquetas para marimba podem ser desmembrados em seis toques elementares<sup>235</sup>.

1. Notas simples a serem tocadas com a baqueta interna (2 ou 3).
2. Notas simples a serem tocadas com a baqueta externa (1 ou 4).

---

<sup>233</sup> Diferenciamos aqui *formas* (maneiras) de *fôrmas* (o posicionamento fixo pré-estabelecido das baquetas nas mãos no momento imediatamente anterior à *performance*).

<sup>234</sup> Estamos utilizando os mesmos nomes, mas os princípios de movimentação não são exatamente os mesmos dos procedimenots utilizados por Stevens, uma vez que não utilizamos a técnica Stevens na sua totalidade.

<sup>235</sup> De acordo com STEVENS (1993, p. 25) existem outros movimentos de mãos que são requisitados para a técnica da marimba e que não são abordados em seu próprio livro:

1. Rulo independente - não confundir este movimento com o toque simples alternado rápido – a sensação e a aparência das mãos são inteiramente diferentes (de acordo com Stevens, diferentemente dos movimentos listados acima, o rulo independente é suficientemente importante e diferente dos outros movimentos para justificar uma categoria a parte. Este movimento incluído a lista resulta em um total de cinco categorias de movimento ou sete tipos de toque).
2. A elevação da baqueta de dentro para a execução de uma variação do toque duplo vertical usada por muitos executantes para o *Musser roll* – não confundir com a versão do autor para o *Musser roll* que é produzido com o toque duplo lateral de fora para dentro (toque correspondente a letra f do exemplo dado abaixo).
3. O movimento usado para *mandolin roll*.
4. Os movimentos usados para *drop*, *pressure* e *dead strokes*.



3. Grupos de notas simples a serem tocadas com a mesma mão, alternando a baqueta de fora com a de dentro.
4. Notas duplas a serem tocadas simultaneamente com a mesma mão (1 e 2, ou 3 e 4).
5. Notas rápidas e próximas tocadas pela mesma mão – da baqueta de dentro para a baqueta de fora (2-1, ou 3-4).
6. Notas rápidas e próximas tocadas pela mesma mão – da baqueta de fora para a baqueta de dentro (1-2 ou 4-3).

Para Stevens, (1993, p.23), estes seis toques que formam os rudimentos da técnica de quatro baquetas se dividem em:

- a. Independente simples com a baqueta de dentro
- b. Independente simples com a baqueta de fora
- c. Simples alternado
- d. Duplo vertical
- e. Duplo lateral com a baqueta de dentro
- f. Duplo lateral com a baqueta de fora

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a series of rhythmic patterns. Below the staff, there are three rows of text corresponding to the notes above:

Baqueteamento	2 3 2 3	2 4 4 4	1 4 2 3	1 4 2 3	1 2 3 4	1 2 3 4	1	2 4	3 4 3 2	1
Tipo de toque	a a a a	a b b b	c c c c	c c c c	c c c c	c c c c	c	d	d f e	
Tempo rápido					f e f e					

Figura 6.1: Tipos de toques que formam os rudimentos da técnica de quatro baquetas segundo Stevens (*ibidem*, p. 24).

Estes seis toques fundamentais, que constituem a base da técnica para quatro baquetas aplicada à marimba, são agrupados por Stevens em quatro categorias principais: 1. Simples independente; 2. Simples alternado; 3. Duplo vertical e 4. Duplo lateral

No toque duplo lateral (duplo começando com a baqueta de dentro, 2-1, 3-4 e duplo começando com a baqueta de fora, 1-2, 4-3) produz-se dois sons com um único movimento. A alternância entre as baquetas da mesma mão se enquadra nesta categoria de toque bem como na categoria do simples alternado.

O *grip* que utilizamos aqui (Figura 6.2 a 6.8) assemelha-se ao procedimento utilizado por Ney Rosauro, detalhes estes que foram vistos no capítulo de número quatro desta tese, constituindo-se, portanto, ao que chamamos de *Rosauro grip*, uma versão modificada do *Burton grip*, com alguns movimentos e combinações de toques, provenientes da técnica Stevens, sintetizados acima. Portanto, a baqueta de fora (baqueta 4) passa por cima da baqueta de dentro (baqueta 3) e o quarto dedo se apóia sobre a baqueta de fora para evitar o “clic” entre as duas baquetas. As mãos se inclinam ligeiramente entre a posição horizontal (palma da mão para baixo) e a posição vertical (palma da mão perpendicular em relação ao instrumento).



Figura 6.2: Visão de nossas mãos com *Rosauro grip*.



Figura 6.3: Visão da posição com *Rosauero grip*.

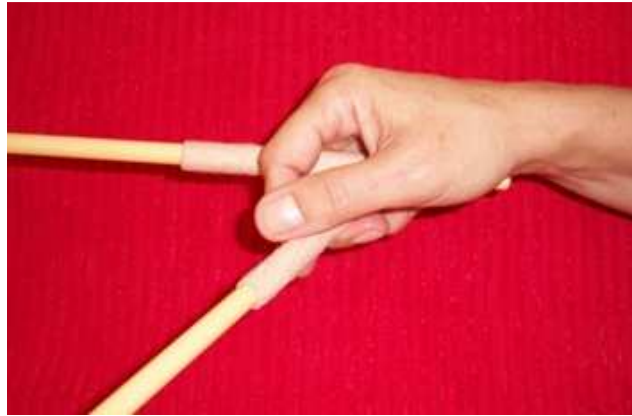


Figura 6.4: Intervalo em torno de uma quarta.



Figura 6.5: Intervalo amplo.



Figura 6.6: Intervalo amplo.



Figura 6.7: Intervalo pequeno.



Figura 6.8: Intervalo em torno de uma quinta.

É importante observar que a baqueta de dentro apóia-se em diferentes pontos do polegar conforme as mudanças no ângulo feito entre as baquetas.

O mesmo procedimento aplica-se à mão esquerda.

Apresentaremos a seguir os baqueteamentos sugeridos para a execução do *Divertimento*, bem como comentários sobre passagens que demandam maiores dificuldades técnicas para a execução.

Os compassos introdutórios, compassos 1 ao 7, são realizados com o uso das baquetas 4 e 2. Nesta passagem especificamente não utilizamos a alternância das baquetas da mesma a mão, pois acreditamos que para estes compassos, o emprego das combinações indicadas é mais apropriado, pois enfatiza as síncopas que predominam nesta passagem resultando em uma melhor qualidade sonora para a marimba que se apresenta inicialmente sem o acompanhamento da orquestra facilitando também o movimento ascendente.

The image shows a musical score for marimba, measures 1 to 7. The tempo is marked as quarter note = 120. The music is in 2/4 time. The first measure is marked with a forte dynamic (f). The score includes rhythmic patterns for both hands, with the right hand patterns being 4 2 4 2 4 2, 4 2 4 4, 4 2 4 2 4 2, 4 2 4 4, and 4 2. The left hand patterns are 4 2 4 2 4 2 and 4 2 4 4.

Figura 6.9: Compassos 1 a 7.



Figura 6.10: Posição inicial das baquetas para a passagem que vai do compasso 1 ao compasso 7.

Entre os compassos 7 e 22 há predominância de passagens lineares com saltos variados, sendo intercaladas apenas em dois momentos com o uso de oitavas paralelas. Para este trecho, o uso das alternâncias entre as baquetas da mesma mão é sugerido e o posicionamento prévio das fôrmas das baquetas nas mãos também é apropriado.

Os compassos 7 e 8 (Figura 6.11), começando pela nota Sol bemol, são realizados com a seqüência de baqueteamento 1-2-3-4-2-3 e a fôrma deve ser pré-estabelecida sobre as notas Sol *b*, Dó, Fá e Si *b* antes da emissão dos sons (Figura 6.12). Ocorrerá apenas uma movimentação lateral do braço esquerdo, saindo da nota dó em direção ao Sol *b*. Os movimentos realizados entre as notas Sol *b* e Dó, e entre as notas Fá e Si *b* são toques simples alternados, o que resulta na alternância das baquetas da mesma mão.



Figura 6.11: Compassos 7, 8 e 9.



Figura 6.12: Posição das mãos (fôrma) indicada para iniciar o trecho acima.

Para os compassos 9, 10 e 11 (Figura 6.13) apresentamos duas opções de baqueteamento. Na primeira opção, em que prevalece a alternância das baquetas da mesma mão, os compassos são executados com a seqüência de baqueteamento 4-4-3-2-1-2-3-4. Duas fôrmas são necessárias: uma fôrma é pré-estabelecida inicialmente sobre as notas Dó, Sol, Fá e Dó (Figura 6.14) e outra sobre Sol, Si *b* e Mi *b* (Figura 6.15).

Os toques utilizados são: toque simples independente (Dó para Si *b*); toques simples alternados (Si *b* para Sol; Fá para Dó e Si *b* para Mi *b*), intercalados pelo toque simples independente (Sol para Fá).

Um amplo movimento de antebraço esquerdo é necessário para atingir o Mi *b* e é importante utilizar neste caso a borda da nota em Si *b* em ambas as vezes para facilitar a fôrma utilizada.

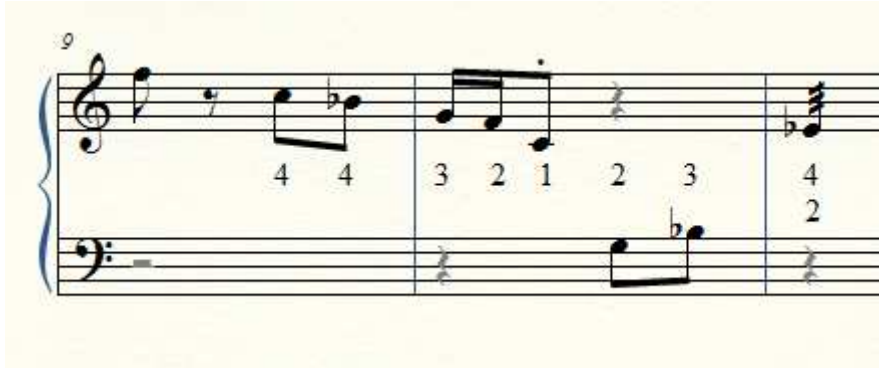


Figura 6.13: Compassos 9, 10 e 11 com primeira opção de baquetamento.



Figura 6.14: Posição para os compassos 9 e 10 para a seqüência de notas Dó, Si *b*, Sol, Fá e Dó. A baqueta 4 fica ligeiramente acima para atingir o Si *b* com maior facilidade.





Figura 6.15: Posição sobre as notas Sol, Si *b* e Mi *b*, compassos 10 e 11.

Na segunda opção para estes mesmos compassos (Figura 6.16), empregamos os baqueteamentos 4-2-3-3-2-3-2-4, o que demanda mais movimentos de antebraço e os toques resultantes seriam os toques simples independentes.



Figura 6.16: Segunda opção de baqueteamento para o mesmo trecho.



Figura 6.17: Posição inicial para a segunda opção de baqueteamento dos compassos 9, 10 e 11.

Os compassos de 15 a 21 repetem as idéias lançadas anteriormente e nos compassos 13, 14, 15 (Figura 6.18); 21, 22 e 23 (Figura 6.19) aparecem o uso de oitavas paralelas. Para estas oitavas, estabelecemos o baqueteamento para a mão direita: 3-3-3-4-4-4 e para a mão esquerda: 1-1-1-2-2-2.



Figura 6.18: Compassos 13, 14 e 15.



Figura 6.19: Compassos 21, 22 e 23.

A fôrma estabelecida para a execução destas oitavas deve ser previamente realizada sobre as notas Dó e Fá na mão esquerda e Dó e Fá na mão direita (Figura 6.20). Os toques utilizados são os toques simples independentes e os toques simples alternados. Os movimentos de antebraços realizados são paralelos e acontecem quando há alternância das baquetas.



Figura 6.20: Posição inicial sobre os compassos 13 e 14.

A seção que vai do compasso 23 ao compasso 34 (Figura 6.21) apresenta a escrita de acordes que demanda trocas rápidas de aberturas entre as baquetas da mesma mão para os toques duplos verticais.

Nas obras do início do período da escrita para marimba, a exemplo do *Estudo Op. 6* de Musser, citado no capítulo de número três, a baqueta extra de cada mão simplesmente dobrava a nota inferior com intervalos que quase não se alteravam, já no *Divertimento*, na passagem abaixo (Figura 6.21), a situação é diferente. As mudanças intervalares para a mesma mão variam entre segundas maiores e menores, terças maiores e menores, quartas justas e sextas maiores e menores. O rulo recomendado é o rulo tradicional com quatro baquetas, executado com a rápida alternância entre as mãos produzindo a sustentação dos acordes.



Figura 6.21: Compassos 23 a 34.

Para os compassos 48, 49, 50 e 51, sugerimos uma opção de baqueteamento como demonstra o exemplo abaixo (Figura 6.22). Usa-se a repetição das baquetas apenas para as mesmas notas, mas esta repetição está inserida num plano maior que acaba recaindo na alternância das baquetas da mesma mão. No compasso 48 temos a seqüência de notas Fá, Dó, Fá e Dó, sendo cada uma delas repetidas uma vez. O posicionamento das baquetas em fôrmas pré-estabelecidas diminui a movimentação de antebraços, minimizando a demanda de gestos e concentrando os esforços no toque. Uma segunda opção para o baqueteamento desta passagem (Figura 6.22) seria trocar a seqüência 1-1-2-2-3-3-4 do primeiro compasso para 3-2-4-2-4-2-4, caso haja

dificuldades para se chegar ao andamento pedido com o primeiro baqueteamento.

48 *8<sup>va</sup>*

1 1 2 2 3 3 4 4 2 4 4 4 4 2 3 1 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 2 4 4 1 3

ou 3 2 4 2 4 2 4 ou 3

Figura 6.22: Compassos 48 a 51.



Figura 6.23: Posição inicial sobre as notas do compasso 48 para o primeiro baqueteamento sugerido.

De acordo com Zirkle (2003, p.5), as obras musicais compostas para marimba posteriormente a Musser requisitavam o uso da alternância das baquetas da mesma mão apenas em circunstâncias limitadas, basicamente para acordes arpejados. Estas circunstâncias freqüentemente resultavam em uma repetitiva seqüência de baquetas tal qual 1 – 3 – 2 – 4, onde a repetição das baquetas na mesma mão é intercalada com as baquetas da outra mão. Uma seqüência similar a esses toques que resulta numa seqüência de toques simples alternados é encontrada em *Yellow After The Rain* (1971) de Mitchell Peters (Figura 6.24), escrita dois anos antes do concerto de Radamés Gnattali.



Figura 6.24: Compassos 46 e 47 de *Yellow After the Rain*, de M. Peters <sup>236</sup>.

Para Gard (1977, p. 13), trechos desta natureza se constituem em passagens com uso independente das baquetas em caráter linear envolvendo baqueteamentos do tipo 1-3-2-4 ou variações similares, nas quais as técnicas de execução empregadas envolvem movimentos com total independência entre as mãos correspondendo a uma ação próxima às utilizadas pelas ações dos dedos de um pianista.

Em vários momentos do *Divertimento* utilizamos procedimentos similares (Figuras 6.25 a 6.29):



Figura 6.25: Compassos 52 ao 55.



Figura 6.26: Compassos 58 e 59.

<sup>236</sup> Sugestão de baquetas do compositor.

Figura 6.27: Compassos 282 ao 304.

Figura 6.28: Compassos 251 ao 256.

Figura 6.29: Compassos 365 ao 384.

Entre os compassos 104 e 124 (Figura 6.30), é apresentada uma seção onde os intervalos de segundas maiores e menores requerem aberturas estreitas entre as baquetas que são seguidas por rápidas mudanças de aberturas para a realização do grupo de semicolcheias descendentes que são realizadas predominantemente com os toques simples alternados (2-3-1-4).

Nos compassos 104-107; 112-121 (Figura 6.30), temos uma escrita para notas não sustentadas num estilo conceituado por Gard (1977, p. 8) como *hand-to-hand*<sup>237</sup>, onde ocorre uma alternância direta entre as duas mãos que produzem toques duplos. Neste caso, há uma repetição das mãos, predominando a seqüência 4,3-4,3 e 2,1-2,1, resultando dois toques duplos com a mão direita e dois toques duplos com a mão esquerda, a exemplo do compasso 104, onde as notas Mi *b* e Ré *b* são executadas com a mão direita e as notas Sol e Lá são executadas com a mão esquerda, procedendo-se assim nos compassos correlatos.

<sup>237</sup> Uma mão seguida da outra alternadamente.



Figura 6.30: Compassos 104 ao 125.

Nos compassos 126 a 128 optamos pelo baqueteamento abaixo (Figura 6.31) com predominância de alternância entre as baquetas da mesma mão.

Figura 6.31: Compassos 126 a 128.



Figura 6.32: Posição inicial das baquetas correspondente ao compasso 126.

A partir do compasso 138 se inicia uma seqüência de intervalos amplos, que variam entre oitavas justas, sétimas menores e sextas maiores. O baqueteamento para estes compassos (Figura 6.33) minimiza os movimentos laterais de antebraço.



Figura 6.33: Compassos 138 a 142.



Figura 6.34: Posição das baquetas em intervalos de oitavas correspondente ao compasso 138.

A *Cadência* de Luiz D'Anunciação (Pinduca) começa com um rulo independente (*one handed roll*) que é realizado pela mão direita, enquanto a mão esquerda executa algumas seqüências de terças. Isto ocorre em dois momentos da cadência como mostra a figura 3.35.

209 *Cadência* 210

The image displays five systems of musical notation for a cadence. The first system is a single staff with a treble clef, featuring a continuous eighth-note line with a dynamic marking of *8<sup>va</sup>* (octave) and a dashed line above it. The second system consists of two staves (treble and bass clefs), with a treble clef staff containing eighth-note lines and a dynamic marking of *rall.* (ritardando) below it, and a *loco* marking above the second staff. The third system is a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef staff containing eighth-note lines and a dynamic marking of *rall.* below it. The fourth system is a grand staff with a treble clef staff containing a half note with a fermata and a dynamic marking of *rit.* below it, and a *tempo* marking below the bass clef staff. The fifth system is a grand staff with a treble clef staff containing a half note with a fermata and a dynamic marking of *tempo* below it, and a *rit.* marking below the bass clef staff.

Figura 6.35: Parte da cadência de Anunciação.

As passagens lineares da cadência, norteadas pelo princípio da alternância das baquetas da mesma mão, resultam em baqueteamentos de acordo com o exemplo abaixo:

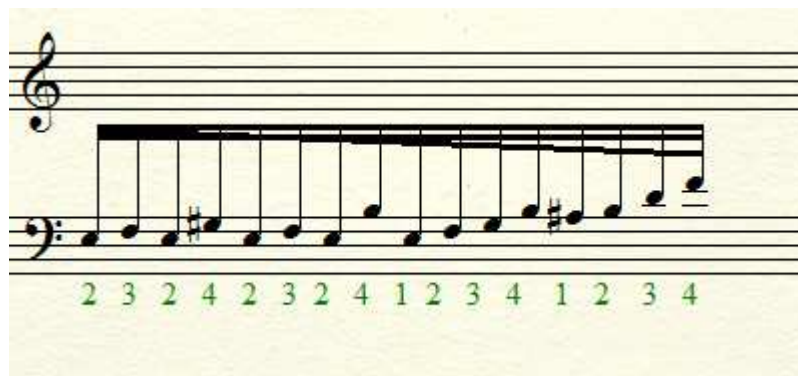


Figura 6.36: Parte da cadência de Anunciação.



Figura 6.37: Baqueta 2 sobre a nota Mi, baqueta 3 sobre a nota Fá e baqueta 4 sobre a nota Sol # para execução do início trecho acima (Figura 6.36).



Figura 6.38: Posição das baquetas sobre as quatro últimas notas do trecho acima (Figura 6.36).

O rulo independente de uma mão requer um rápido movimento lateral realizado pelo pulso e antebraço fazendo com as baquetas prolonguem o som de uma ou de duas notas. É um recurso técnico que necessita de especial controle por parte do executante, pois uma mão sustenta o prolongamento enquanto a outra executa elementos diferentes. Para desenvolver este tipo de independência, Stevens recomenda que o “marimbista simplesmente remova moedas de seu bolso enquanto a outra mão executa o rulo independente” (*apud* LIAO, 2005, p.73). Assim, na realização de tarefas diferentes entre as mãos se aumenta o nível de independência entre elas.

Nas passagens restantes não mencionadas as idéias apresentadas acima se repetem, tornando-se desnecessárias novas explicações.

## Conclusões

As origens mais remotas da marimba se encontram interligadas com as origens do xilofone. As conclusões a respeito são obscuras e controversas entre os pesquisadores. Mas como afirmado por Kite (2007, p.127), o que se pode dizer, observando-se estes instrumentos numa perspectiva histórico-cultural, num período mais próximo ao nosso, podemos constatar que a marimba e o xilofone alcançaram a abrangência nos dias de hoje através de duas vias, sendo que o xilofone adentrou os EUA na forma de *straw fiddle*, proveniente da Ásia e Leste Europeu e a marimba proveniente principalmente das manifestações da música para marimba da Guatemala, onde o instrumento se tornou forte representante das culturas locais. Ambos os instrumentos foram usados em *performances* musicais nos EUA no final do século XIX e começo do século XX, iniciando-se os processos de manufaturação destes instrumentos que se expandiram para outros países, principalmente o Japão, já em versões modernas.

Chenoweth, em seu artigo intitulado *Definindo a Marimba e o Xilofone Inter-culturalmente* afirma:

Nós nos EUA devemos admitir a existência de uma definição cultural dos termos “marimba” e “xilofone”. Por anos estes dois termos estiveram inter-relacionados e confusos em seus usos. Alguns fabricantes americanos produziam um instrumento que eles chamavam de “marimba” e também outro que eles chamavam de “xilofone”. Mas as diferenças entre eles eram as seguintes: o “xilofone” é afinado em quintas e tem uma extensão mais aguda que o instrumento chamado “marimba”. Este último é afinado de maneira mais consonante, em oitavas e produz um som mais doce. Na realidade, a definição acima é uma definição cultural. Como podemos observar, ela nunca será suficiente para definir “marimba” e “xilofone”, exceto dentro das fronteiras dos EUA (CHENOWETH, 1963, p. 4).

O que a palavra marimba realmente significa? Em resposta a essa pergunta Chenoweth nos informa que “a marimba é um tipo de xilofone. Para sabermos como eles se diferenciam historicamente é preciso voltar às origens

africanas da palavra “marimba”. Nota-se então, que para se chegar a esta definição, algo mais além das teclas de madeira foi necessário, e este algo mais se resume à existência de ressonadores individuais abaixo de cada tecla” (CHENOWETH, 1974, p.5).

Hoje, estão claras as diferenças entre a marimba moderna e o xilofone moderno, mas quando se trata das pesquisas relativas às origens destes instrumentos, concordamos com a afirmação de Chenoweth que diz que para criarmos uma definição tanto para o xilofone como para a marimba, levando-se em consideração a extensão do instrumento, tipo de escalas, mecanismos de afinação e tipos de ressonadores, não se pode conversar de forma intercultural. De acordo com a autora, não é prudente ignorar as variedades de xilofones existentes em outras culturas, particularmente quando a marimba norte-americana é o ápice de uma idéia que tem suas origens em outras culturas (ver *ibidem*).

Independentemente das diversas opiniões sobre as possíveis origens do instrumento, é fato incontestável que na Guatemala e em parte do México, desde a metade do século XIX, a marimba se tornou um instrumento de grande representatividade, desempenhando papel protagonista nas tradições musicais destes países e destacando-se como instrumento protagonista destas culturas. Estas tradições foram levadas para os Estados Unidos no início do século XX que em combinação com as influências do xilofone resultaram em novas e distintas abordagens para o instrumento.

Surgiram os primeiros instrumentos manufaturados que eram usados em grupos de *jazz*, em grupos de percussão e em grupos só de marimbas organizados por Musser e Deagan, cujos repertórios eram provenientes da música popular e transcrições do repertório de concerto (mas os chamados clássicos ligeiros). Marimbistas começaram a tocar recitais formais em salas de conceito e uma nova literatura composicional surgiu para o instrumento. Os EUA foram responsáveis por estas transformações e a partir daí este processo seria então ramificado para outros países, com a ampla difusão da marimba nas formas conhecidas hoje.



Os primeiros exemplares de marimba e xilofone manufacturados nos EUA chegaram ao Brasil nos anos 60 do século passado. Mais precisamente em São Paulo e no Rio de Janeiro surgem as primeiras obras utilizando a marimba como instrumento solista. Diferentemente do processo ocorrido nos EUA, onde a marimba integrou diversas formações, desde grupo de jazz, grupos de percussão e grupos formados somente por marimbas, no Brasil, as primeiras manifestações do instrumento se dão em sua maioria junto à formação do grupo de percussão voltado à música contemporânea de concerto (em obras de compositores tais como Lacerda, Escobar, Gnattali, Corrêa de Oliveira, Vasconcellos Corrêa, Frungillo, Setti, Tacuchian, Anunciação, Jocy Oliveira e Eleazar de Carvalho entre outros). Entre 1967 e 1979 já localizamos um total de 16 obras, sendo nove peças onde a marimba está inserida no contexto do grupo de percussão (em alguns casos com outros instrumentos e voz); um concerto (Gnattali); uma obra para grupo de percussão com um movimento onde a marimba apresenta-se sozinha (Anunciação); duas obras onde a marimba está inserida no contexto da múltipla percussão<sup>238</sup> (Jocy Oliveira e Eleazar de Carvalho) e três obras nas quais a marimba é utilizada em combinação com outro instrumento (Lacerda [2] e Frungillo).

A década de 60 (nos seus últimos anos) e a década de 70 constituem o que podemos considerar como uma primeira fase contendo já uma produção voltada para a marimba no Brasil. Ney Rosauo<sup>239</sup>, personagem de indiscutível importância para o desenvolvimento da marimba no Brasil, despontaria como intérprete e compositor na década seguinte, com inúmeras obras escritas para marimba e muitas atividades desenvolvidas tanto no ensino como na interpretação/*performance*, enquadrando-se, portanto, num novo período, com novos personagens, resultando num conteúdo que geraria material para outras teses.

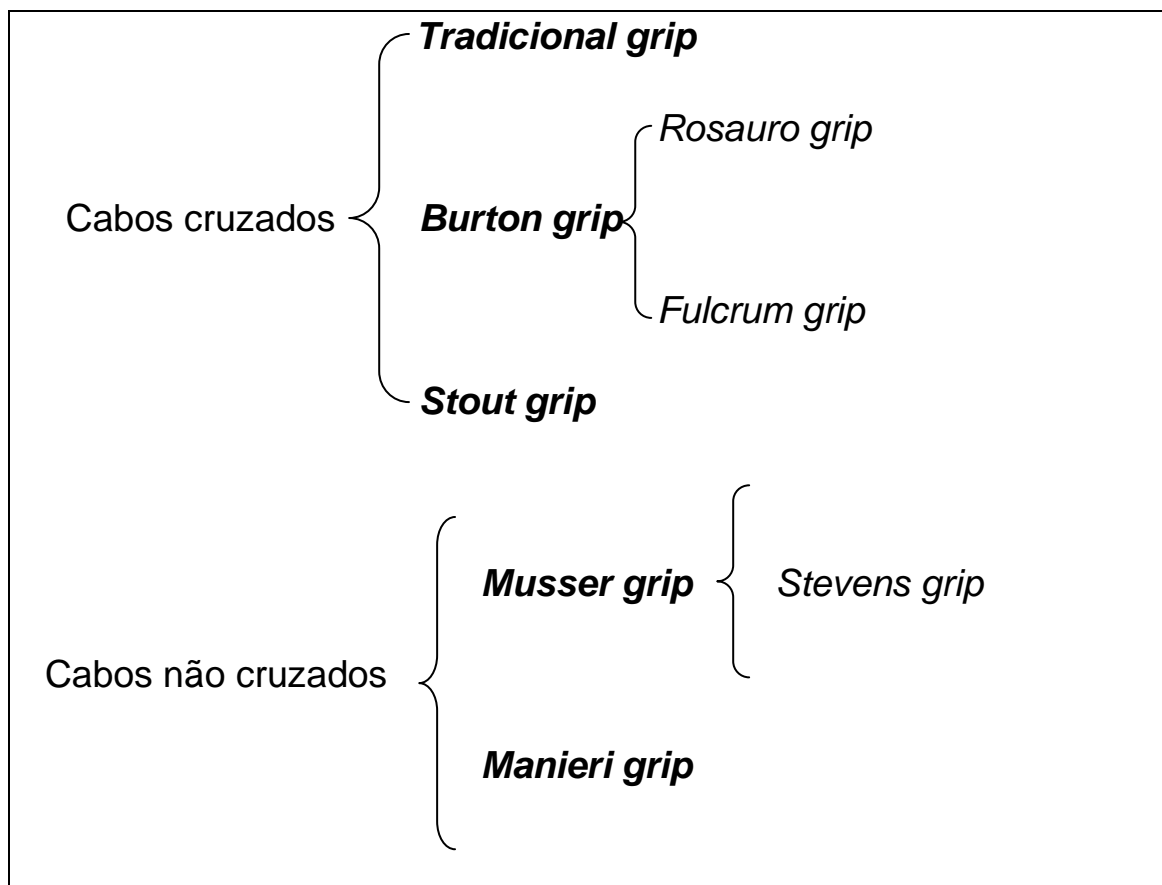
Neste primeiro período destacam-se individualmente os intérpretes Luiz D'Anunciação, Claudio Stephan e John Boudler, responsáveis pelas estréias das obras citadas no capítulo 5 e seus respectivos grupos de percussão.

---

<sup>238</sup> Múltipla percussão: nome dado ao grupo de instrumentos quando executados por um só percussionista.

<sup>239</sup> Sua biografia é abordada no capítulo 4.

Podemos nomear hoje oito *grips* de quatro baquetas para marimba, divididos em cabos cruzados, (*Tradicional*, *Burton*, *Rosauro*, *Fulcrum* e *Stout*) e cabos não cruzados (*Musser*, *Stevens* e *Manieri*), sendo o *Rosauro grip* e o *Fulcrum grip* derivados do *Burton grip* e o *Stevens grip*, derivado do *Musser grip*.



Analisando o primeiro concerto brasileiro para marimba, do ponto de vista da execução, constatamos que a escrita utilizada por Gnattali, embora ainda com fortes influências da escritura do xilofone, traz para o uso das quatro baquetas recursos técnicos desafiantes, requerendo para sua execução uma observação minuciosa a respeito do baqueteamento a ser empregado, bem como o emprego dos diferentes toques aplicados ao concerto. É uma obra significativa não só pelo fato de colocar a marimba em posição de destaque, mas também por conter inúmeros recursos técnicos que fazem desta obra uma das mais importantes do repertório brasileiro para marimba.

Num período que consideramos corresponder à primeira fase da escrita para a marimba no Brasil, período este em que a marimba ainda era pouco difundida e existiam pouquíssimos exemplares do instrumento, Gnattali deixou o que consideramos ser a obra de maior representatividade.

## Referências bibliográficas:

ABE, Keiko. **The History and Future of the Marimba in Japan**. Percussive Notes (EUA): 1984, January, p. 41– 43.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. Rio de Janeiro e São Paulo: Villa Rica, 1991.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1928.

\_\_\_\_\_. **Pequena História da Música**. 9<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 1987.

BAILEY, Elden Buster. **Mental and Manual Calisthenics for the Modern Mallet Player**. A Collection of 249 Technique-Building Exercises and 34 Special Contemporary Studies for the Advanced Player of mallet Instrument. New York: Henry Adler, 1963.

BARROS, Ana Letícia F. **A Percussão Sinfônica e Seu Desenvolvimento: Algumas Considerações Sobre Notação, Idioma e Bibliografia** (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2007.

BECK, John. **Encyclopedia of Percussion**. New York: Garland, 1995.

BECKFORD, John Stephen. **Michal Józef Gusikow: Nineteenth-Century Xylophonist, Part I**, Percussive Notes: Vol. 33, Nr. 3 / June, 1995.

\_\_\_\_\_. **Michal Józef Gusikow: Nineteenth-Century Xylophonist, Part II**, Percussive Notes, Vol. 33, Nr. 4 / August, 1995.

BLADES, James. **Percussion Instruments and their History**. London: Faber & Faber, 1975.

BOUDLER, John. **Brazilian Percussion Composition Since 1953: An Annotated Catalogue**. [Dissertação de Doutorado: American Conservatory of Music, Chicago, Illinois 103p], 1983.

BURTON, Gary. **Evolution of Mallet Techniques**. Percussionist. Vol. 10, Nr. 3, Spring, 1973, p. 74-82.

\_\_\_\_\_. **Four Mallets Studies**. USA: Glenview, Illinois. Creative Music, 1995.

CAVALCANTI, Jairo José Botelho. **Radamés Gnattali e o Violão** (Dissertação de mestrado). São Paulo: ECA-USP, 2002.

CHANTEREAU, Marc. **Technique Pianorimba Pour Marimba ou Vibraphone**. Vol. 1; Vol. 2. Paris: Alphonse Leduc, 2008.

CHENOWETH, Vida. **Defining the Marimba and Xylophone Inter-culturally**. Percussionist , Vol. 1, Nr. 1, 1963, p.4-6.

\_\_\_\_\_. **The Marimbas of Guatemalas**. The University of Kentucky Press, 1974.

\_\_\_\_\_. **4 mallet Technique**. Percussionist, December / 1963.

CIRONE, Anthony. **Master technique Builders for Vibraphone and Marimba.** Melville: Belwin-Mills, 1985.

\_\_\_\_\_. **Portraite in Melody. 50 Studies for marimba and Xylophone.** Melville: Belwin-Mills, 1974.

CORREA, Marcio Guedes. **Concerto Carioca Nr. 1 de Radamés Gnattali: A Utilização da Guitarra Elétrica como solista** (Dissertação de Mestrado). São Paulo: UNESP, 2007.

D'ANUNCIACÃO, Luiz. **Melódica Percussiva. Norma e concepção para a escrita dos instrumentos populares brasileiros da percussão com som de altura indeterminada.** Rio de Janeiro: Melódica Percussiva, 2008. (Manual de Percussão; vol. V; caderno 1).

\_\_\_\_\_. **Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa-Lobos.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2006.

DELAMONT, Gordon. **Tecnica Moderna Di Melodia. Un esame della melodia per il compositore e l'arrangiatore moderno, com considerazioni tecniche, psicologiche e formali.** Milano: Piccolo Conservatório Nuova Milano di Musica, 1976.

DELP, Ron. **Vibraphone Technique. Four mallet Chord Voicing.** New York: Berklee Press Publications, 1975.

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

\_\_\_\_\_. **Robert Kurka's Concerto for Marimba and Orchestra.** Percussionist, Vol. 17, Nr. 1, Fall, 1979.

EYLES, Randall. **Ragtime and Novelty Xylophone Performance Practices** (Dissertação de doutorado). Whashington DC: The Benjamin T. Rome Graduate School of Music The Catholic University of America, 1989. 147p.

\_\_\_\_\_. **The Hurtado Brothers' Royal Marimba Band of Guatemala.** Percussive Notes, February, 1993, p. 48-54.

FINK, Ron. **An Interview with Jack Connor, marimba virtuoso.** Percussive Notes, Winter, 1978, p. 26.

FIRTH, Vic. **Mallet Technique – 38 Studies for Xylophone, Marimba and Vibraphone.** New York: Carl Fischer, 1965.

\_\_\_\_\_. **Percussion Symposium. A Manual Defining and Illustrating The Complete Percussion Section.** New York: Carl Fischer, 1965.

FRIEDMAN, David. **Vibraphone Technique - Dampening and Pedaling.** Boston: Berklee Press, 1973.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de Percussão.** São Paulo: Editora da UNESP & Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GAULDIN, Robert. **Harmonic Practice in Tonal Music.** New York: W.W. Norton & Company, 1997.

GLASSOCK, Lynn. **Four-Mallet Grips –** Percussive Notes, Fall, p. 2-11, 1973.

GOLDENBERG, Morris. **Modern School for Xylophone, Marimba and Vibraphone.** Chappell & Co, 1950.

GREEN, *Douglass*. M. **Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis.** Florida: Harcourt Brace, 1979 [1a ed.1965].

GREEN, George Hamilton. **Intruccion Course for Xylophone. A Complete Course of Fifty Lessons.** USA: Meredith Music, 1984.

GUERRA-PEIXE. **Melos e Harmonia Acústica.** São Paulo: Vitale, 1998.

HAMPTON, Lionel. **Method for Vibraharp, Xylophone and Marimba,** New York: Robbins Music Corporation, 1938.

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

HASHIMOTO, Fernando A. de Almeida. **Análise Musical do “Estudo para Instrumentos de Percussão” (1953) de Camargo Guarnieri - primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil** (Dissertação de Mestrado). Campinas, IA-UNICAMP, 2003.

\_\_\_\_\_. **Catálogo de Peças Brasileiras para Instrumentos de Percussão Compostas no Estado de São Paulo até 1998.** Campinas, IA-UNICAMP, 1998.

\_\_\_\_\_. **Variations on Two Rows for Percussion and Strings by Eleazar de Carvalho: A Critical Edition and Study.** (Tese de Doutorado). New York, The City University of New York, 2008.

JACOB, Irving G. **The Constructional Development of the Marimba.** Percussionist, Fall, 1973.

KAPTAIN, Laurence. **“The Wood that Sings”: The Marimba in Chiapas, México.** Pennsylvania: Honey Rock, 1992.

KASTNER, Kathleen Sherry. **The Emergence and the Evolution of a Generalized Marimba Technique** (Dissertação de doutorado). University of Illinois, Urbana-Champaign, 1989. 86p.

\_\_\_\_\_. **The Marimba in Japan.** Percussive Notes, February, 1995.

KITE, Rebecca. **Keiko Abe. A Virtuositic Life.** GP Percussion, 2007.

\_\_\_\_\_. **The Marimba in Carnegie Hall and Town Hall from 1935-62.** Percussive Notes, August, 2005, p. 50-54.

KOSTOWA, Wessela / GIESECKE, M. Andreas. **Compendium of 4-Mallet-techniques for Vibraphone, Marimba and other Percussion Instruments.** Frankfurt am Main, Zimmermann, 1996.

LIAO, Wan-Chun. **Ney Rosauro’s two Concerti for Marimba and Orchestra: Analysis, Pedagogy and Artistic Considerations** (Dissertação de Doutorado). University of Miami, 2005.

LIPNER, Arthur. **The Vibes Real Book.** MalletWorks Music, 1996.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MERRILL, Greg. **The Marimba. Scientific Aspects of its Construction and Performance: an exhaustively researched study, 1996** (Disponível em <http://faculty.smu.edu/ttunks/projects/merrill/MarimbaH.html> - acesso a 23 de abril de 2010).

MONTAGU, Jeremy. **The World Baroque & Classical Musical Instruments**. Woodstock: The Overlook Press, 1979.

MOYER, James. **Four- Mallet Method For Marimba**. Asbury: 1992 Studio 4 Music, 2008.

NANDAYAPA, J. / MORENO, I. **Método didático para Marimba (Mexican marimba)**. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (México), 2002.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PERCUSSIVE NOTES - about MUSSER, Clair Omar, *April*, 1999.

PERSICHETTI, V. **Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice**. New York: Norton, 1961.

PETERS, Gordon. **The Drummer: Man – A Treatise on Percussion**. Wilmette: Kemper-Peters, 1975.

PETERS, Mitchell. **Fundamental Method for Mallets**. Alfred Publishing, 1975.

PIMENTEL, Linda. **The Aristocracy of Manufactured Marimbas**. Percussive Notes, Vol. 21, Nr. 1, October, 1982.

PRADO, Maria Yuka de Almeida. **A poética japonesa na canção brasileira** (Tese de Doutorado). Ribeirão Preto: ECA-USP, 2009.

READ, Gardner. **Music Notation - A Manual of Modern Practice**. New York: Taplinger, 1989 [1a. ed. 1969].

RIEMANN MUSIK LEXIKON – *Sachteil*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ROSEN, Charles. **Sonata Forms**. New York/London: Norton & Company, 1988.

ROSAURO, Ney. **Crossing Grip Extensions**. Percussive Notes, February, p. 32-35, 1998.

\_\_\_\_\_. **Estudos para Marimba (Princípios Harmônicos)**. Níveis I, II, III e IV. Edição do autor.

\_\_\_\_\_. **Exercícios e Estudos Iniciais para Barrafones**. Santa Maria: Pró-Percussão, 1997.

\_\_\_\_\_. **História dos Instrumentos Sinfônicos de Percussão. Da Antiguidade aos Tempos Modernos**. Santa Maria, UFSM, 1991.

SACHS, Curt. **The History Music of Musical Instruments**. New York: Norton, 1940.

SAINDON, Ed. **The Fulcum Grip**. Percussive Notes, December, 2008, p. 46-47.

SCHAEFER, Florence. **Xilophone & Marimba Method**. New York: Henry Adler, 1958.

SISTO, Dick. **The Jazz Vibraphone Book**. Meredith/Hall Leonard. s.d.

STEVENS, Leigh Howard. **An Interview With Vida Chenoweth**. Percussive Notes, Spring/Summer, 1977.

\_\_\_\_\_. **Method of Movement for Marimba**. New Jersey: Keyboard Percussion Publications, 1993 [1a ed.1979].

STOUT, Gordon. **Ideo-Kinetics, A Workbook for Marimba Technique**. New York: M. Baker, 1993.

TABOUROT. **Historic percussion. A Survey**. Austin: The Tactus Press, 1999.

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

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

VELA, David. **Information on the Marimba**. Auckland: Institute Press, 1993.

WEIR, Martin. **Kurka's New Concerto**. Percussive Notes, August, 1994, p 69 – 71.

WICKSTRON, Fred. **Keyboard Mastery for the Mallet Percussion**. Miami: University of Miami, 1972.

WILLIAMS, B. Michael. **Mbira/Timbila, Karimba/Marimba: A Look at Some Relationships Between African Mbira and Marimba**. Percussive Notes. Vol. 30, Nr. 1, February, 2002.

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

ZIRKLE, Thomas Allen. **Developing a Four-Mallet Marimba Technique Featuring The Alternation of Mallets in Each Hand For Linear Passages And The Application Of This Technique To Transcriptions Of Selected Keyboard Works By J. S. Bach** (Tese de Doutorado). Louisiana State University, 2003.

#### **Sítios consultados:**

[www.schirmer.com/Default.aspx?TabId=2419&State\\_2872=2&composerId\\_2872=870&name=Robert+Kurka](http://www.schirmer.com/Default.aspx?TabId=2419&State_2872=2&composerId_2872=870&name=Robert+Kurka) Acesso em 09/11/2009

[www.dodecans.com/Eholbein25.htm](http://www.dodecans.com/Eholbein25.htm) Acesso em 24/11/09

[www.steveweissmusic.com/category/xylophone](http://www.steveweissmusic.com/category/xylophone) Acesso em 24/11/2009

[www.raboff.com/wiredphotos/marimba.jpg](http://www.raboff.com/wiredphotos/marimba.jpg) Acesso em 11/12/2009

[www.tilingolingo.com/marim3-s.htm](http://www.tilingolingo.com/marim3-s.htm) Acesso em 11/12/2009



[www.radamesgahattali.com.br](http://www.radamesgahattali.com.br)

Acesso em 24/02/2010

[www.funarte.gov.br/portal/2009/12/09/biografia-de-radames-gnattali](http://www.funarte.gov.br/portal/2009/12/09/biografia-de-radames-gnattali) Acesso em 24/02/2009

[www.gordonstout.net](http://www.gordonstout.net)

Acesso em 03/05/2010

[www.uidaho.edu/hampton](http://www.uidaho.edu/hampton)

Acesso em 04/05/2010

[www.neyrosauro.com](http://www.neyrosauro.com)

Acesso em 18/05/2010

[www.marimbavidachenoweth.com](http://www.marimbavidachenoweth.com)

Acesso em 14/07/10

[www.pas.org/museum](http://www.pas.org/museum)

## Anexos

**Anexo 1:** e-mail de Ed saindon, enviada em 01/07/2010.

Hi Eliana,

I would say that it is an extension of the Burton grip.  
The goal with the grip is to be able to fully utilize all four mallets with equal dexterity.

Yes, I developed it myself.

It works both for vibraphone and marimba.

I hope that helps.

Ed

**Anexo 2:** Correspondência de Vida Chenoweth, contendo três páginas, enviada para a autora desta tese em 02/09/2008.

(Letter to Eliana from Vida Chenoweth, September 2, 2008)

### **The Real History of the one-hand Roll**

As K. Kastner wrote on page 11 of her Masters thesis : The Emergence and Evolution of a Generalized Marimba Technique, University of Illinois, 1989:

*"Celso Hurtado toured and recorded with his brothers when they came to the United States."*

The year was 1915 when these *marimberos* recorded for the Victor Talking Machine as noted on page 64 of the David Veia/Vida Chenoweth book, Information on the Marimba, Institute Press, Auckland, 1958.

Martin Weir, on page 159 of his Doctor of Musical Arts project at University of Kentucky, 2005, also acknowledged Celso Hurtado as the innovator of the one-hand roll in a firsthand account by Chenoweth. This is a quote from her account:

*"The same year that Vida Chenoweth made her debut at the Conservatorio Nacional de Musica in Guatemala, Celso Hurtado was also scheduled for a marimba recital. The year was 1957. It had been announced in the leading newspaper El Imparcial that Chenoweth was going to perform a 4-part fugue for the first time.*

*It was widely believed that the announcement was a publicity stunt as the truth of it could not be imagined. With this, Celso Hurtado came to Vida's home in Antigua, uninvited, and with a large entourage. It was meant to challenge her claim to be able to perform the fugue advertized. And so, in the dim lighting of a back room in the ruins of the Convento Carmen where her marimba was set up, she played for the men as flawlessly as she had ever played. Not one sound was made during the fugue nor afterward. Only Hurtado whispered, 'Maravillosa, maravillosa!'"*

*That same year an Indian composer named Manuel Hernandez de Leon gave her the music of a "son" (typical style of Guatemala) he had composed. This "son" (pronounced "sohn") was composed for the usual 4 players and was named "TIKAL ACHI".*

*This brief composition necessitated the mastery of a one-hand roll (to combine the parts of 2 players) and also the mastery of one hand mordents ordinarily performed by one player with 2 mallets. Having heard Hurtado's one-hand roll, she now knew it could be done; but no one had ever played mordents with one hand."*

"Tikal Achi" can be heard on the CD called:

"Latin American Composers and the Marimba"  
Vida Chenoweth, Marimbist

-----

#### What Is the "Musser" Grip?

The first Chenoweth & Green Music Company was located in Enid, Oklahoma, in 1925. Subsequent branches were later established in 5 other Oklahoma locations, but in the so-called "mother store" of Enid there also were on second and third floors, teaching studios for all the band and orchestra instruments.

Through acquaintance with Clair Omar Musser, then Sales Manager for the Deagan Company, Mr. Chenoweth encouraged Musser to develop a marimba orchestra to perform at the Tri-State Music Festival held each Spring in Enid. A marimba orchestra of some 50 marimbas played there for the first time in about 1939 and was a repeated success the year following.

Mr. Chenoweth's son Robert, in his early 'teens, had a marimba in the home which was not of particular interest to Vida at the time. All four siblings were involved with piano lessons, considered basic to learning music.

When Vida and her twin sister Vera had finished grade 6 of their schooling, Mr. Chenoweth hired a marimba teacher named Sydney David. He had been in the marimba orchestra but first trained as an organist and symphonic tympanist. Vera dropped lessons after one summer, but Vida continued on to the 4-mallet stage. He taught her the grip which she began to refer to as "the Musser grip" to differentiate between it and that which she saw xylophone and vibraphone players using. Their technique was to cross 2 mallets inside each hand, a practice which became known as the "cross-hammer" grip.

In the Musser grip, 2 mallets are held in each hand this way: One mallet is held tightly by the little finger and the one next to it. It has little movement until greater proficiency is obtained.

The second mallet is held by the thumb and the 2 fingers next to it. This mallet has the freedom of moving from side to side in order to vary the interval span.

By holding the 4 mallets in a relaxed manner - which becomes easier with practice - a roll can be obtained which delivers the stroke of each mallet individually without involving the wrist. The goal is to produce a blending in which the 4 strokes meld into one harmonic chord. Once the smooth roll is mastered, the progression from one chord to the next can produce a legato transition unattainable by other methods. The secret is a relaxed grip.

The speed of any roll is determined by the player and is often a signature as personal as the vibrato of string players. It must not consist of circumscribed strokes like those of a drummer. For this reason, a roll need not be notated in the score except to say *legato* or simply, "roll all notes", where the composer desires this.

I hope this is of some help.

**Anexo 3:** e-mail de Vida Chenoweth enviado na data de 17/01/2010.

Dear Eliana,

It has taken a long time to get back to you, and I apologize. My excuse is that I have moved my residence to Oklahoma City, and it is taking a long time to reorganize my life!

Now, I plan to write an article on the Musser grip, since I was the one to name it and studied with Musser when I was a teenager so probably have the final word on the subject. Please allow me more time. I will try to get the article published by the Percussive Arts Society, and soon. If it is not to be in one of the next 3 issues, I will personally send a copy to you, so please send me a postal address.

(Just a side remark, I knew Villa Lobos in New York, and he was going to compose something for the marimba but died before he had a chance to. I cherish the day I took my marimba to his hotel apartment and played all morning for him so he could grasp the technique. He did give me some music he had composed for violin and said the violinist couldn't play it! It is recorded on my CD called "Latin American Composers" and is called Martyrdom of the Insects. All my CDs are stocked by Steve Weiss Music exclusively. If you would like to view my web page (marimbavidachenoweth), the address of his music company is on it.

Sorry to take so long, but I WILL answer your request but want to do it proper justice.

Yours faithfully, Vida Chenoweth

**Anexo 4:** *e-mail* de Vida Chenoweth enviado para a autora desta tese na data de 27/10/2009.

Dear Eliana,

Thank you for your correspondence. In regard to the Musser grip: generally the palms are down, knuckles up. That is usual for chords in a close position. When there are flats or sharps, this modifies somewhat. Thumbs are not up as taught by Musser - - that was a habit of Leigh's because he could not manage a 4 stroke roll leaving his hands level with the keys. For that same reason, he had to swivel his wrists, another thing not taught by Musser because his technique did not need it.

I hope this helps. Cordially, Vida C.

**Anexo 5:** *e-mail* de Vida Chenoweth enviado para a autora desta tese na data de 17/01/2010.

Dear Eliana, The "Stevens grip" IS THE MUSSER GRIP. I taught it to him! All other grips are, regardless of WHO uses them or attaching a players' name to it, is the "cross hammer grip", dating back to the late 1930s. Good luck, and nice to hear from you again. With warm regards, Vida Chenoweth.

## Anexo 6: Cadência de Luiz D'Anunciação.

Saxofone / Divertimento para Marimba - 4

The musical score is titled "Cadência" and is marked with a tempo of *Andante* and a metronome marking of 210. It consists of six systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano accompaniment and a saxophone melody. The second system features a piano accompaniment with a tremolo effect. The third system is a saxophone solo marked *Andante*. The fourth system is a saxophone solo marked *Andante* and *lento*, with a *rall.* marking. The fifth system is a piano accompaniment with a *rall.* marking. The sixth system is a piano accompaniment with a *rit.* marking, followed by a *tempo* marking. The score is copyrighted by Rudolph Grattali.

© Rudolph Grattali

tempo rit. tempo

Smo. foco Lento ten.

acell. poco a poco

211 ff

© Radamés Gnattali

## **Anexo 7:**

### Parte 1:

Edição crítica e revisão musicológica de Eliana C. M. Guglielmetti Sulpicio do *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali.

### Parte 2:

Cadêcia de Eliana C. M. Guglielmetti Sulpicio para o *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas* de Radamés Gnattali.

.



Edição crítica e  
revisão musicológica  
de Eliana G. M. Sulpício  
(Anexo pertencente à  
Tese de Doutorado)

Para Luiz D'Anunção  
**Divertimento**  
Para marimba e orquestra de cordas

Radamés Gnattali  
(Rio de Janeiro, 1973)

Marimba

$\text{♩} = 120$

*f*

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Mrba.

7

*f*

pizz.

*f*

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

16

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*f*

*arco*

*mf*

24

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

31

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*mf*

*f*

*f*

*f*

37

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*p*

44 A

Mrba.

VI. I talão

VI. II talão

Va. talão

Vc. talão

Cb.

*f* *mp* *mf* *pizz.*

50

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

55  
Mrba.

55  
VI. I  
VI. II  
Va.  
Vc.  
Cb.

61  
Mrba.

61  
VI. I  
VI. II  
Va.  
Vc.  
Cb.

B

Meno mosso

Mrba. *p*

Meno mosso

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Va. *pp*

Vc. *pp*  
arco

Cb. *pp*

Mrba. *pp*

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

C

Mrba.

82 **Tempo I**

VI. I

82 **Tempo I**  
talão

VI. II

talão

Va.

talão

Vc.

talão

Cb.

*f*

*pizz.*

*mf*

*f*

*mp*

*mp*

Mrba.

88

VI. I

88

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Mrba.

93

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*p*

Mrba.

98

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*mp*

*mp*

*mp*

*mf*



104 D

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

*mf*

pizz.

pizz.

pizz.

110

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

arco

*f*

116

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

arco

*f*

arco

*f*

122

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

rall.

Meno mosso

*mf*

rall.

Meno mosso

*ppp* poco cresc.

*p*

*ppp* poco cresc.

*p*

*ppp* poco cresc.

*p*

129

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

135

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*mp*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

141

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*mf*

*p*

*p*

*p*

147

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

153 **Tempo I**

Mrba. *f*

153 **Tempo I**

VI. I *f*

VI. II *f*

Va. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* pizz.

161 **Meno mosso**

Mrba. *fp*

161 **Meno mosso**

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Va. *pp*

Vc. *pp* arco

Cb. *pp*

Mrba. 169 **Tempo I**  
*f*

VI. I 169 **Tempo I**  
*f*

VI. II *f*

Va. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Mrba. 178 **E**  
*f* 3

VI. I 178 **talão**  
*f* *mp*

VI. II *f* *mp*

Va. *f* *mp*

Vc. *f* *mp* pizz.

Cb. *mf*

Mrba.

185

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Mrba.

191

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

196

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*p*

201

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*ff*

*rall.*



209 Cadência A tempo con moto

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

214

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

219  $\text{♩} = 80$

Mrba.

*mp*

VI. I *mf* *p*

VI. II *p*

Va. *p*

Vc. *p* pizz.

Cb. *p* pizz.

224

Mrba.

VI. I *mf*

VI. II

Va.

Vc. arco pizz. arco

Cb.

227

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc. pizz. arco pizz.

Cb.

230

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc. arco

Cb.

cresc.

8<sup>va</sup>

cresc.

p cresc.

p cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

233 *rall.* *mp* *Menos*

Mrba.

VI. I *ff* *rall.* *pp* *Menos*

VI. II *ff* *pp*

Va. *ff* *pp*

Vc. *ff* *pp*

Cb. *pp* arco

237 *f*

Mrba.

VI. I *mf* *p*

VI. II *mf* *p*

Va. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *p*

243 *poco rall.*

Mrba. *p* *ff*

VI. I *pp* *ff*

VI. II *pp* *ff*

Va. *pp* *ff*

Vc. *pp* *ff*

Cb. *pp* *ff*

247 **Vivo** ♩ = 132

Mrba. *f*

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

252

Mrba.

252

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

256

Mrba.

256

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.







Mrba.

Measures 261-266 of the Maracas part. The music is written in a grand staff with two staves. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various accidentals (flats and naturals) and dynamic markings like accents (>).

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*f*

String parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass for measures 261-266. Each part begins with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a dynamic marking of *f* (forte). The parts are mostly rests with some chordal entries in measures 262, 264, and 266.

Mrba.

Measures 267-272 of the Maracas part. The music continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 267 includes a dynamic marking of *p* (piano). The part ends with a double bar line.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

String parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass for measures 267-272. The parts are mostly rests, with some chordal entries in measures 267 and 268.

G

Mrba.

272 *mf*

VI. I

arco

*p*

VI. II

arco

*p*

Va.

arco

*p*

Vc.

arco

Cb.

*p*

pizz.

Mrba.

277 *p*

VI. I

277

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

282

Mrba.

VI. I  
*mf*

VI. II  
*mf*

Va.  
*mf*

Vc.

Cb.  
*mf*

Detailed description: This system covers measures 282 to 287. The Mrba part (piano) plays a continuous sixteenth-note figure in the right hand, while the left hand is mostly silent. VI. I (Violin I) and VI. II (Violin II) play melodic lines with slurs and triplets. VI. I starts with a half note, followed by quarter notes, and includes a triplet of eighth notes. VI. II follows a similar pattern but with a different intervallic structure. Va. (Viola) plays a melodic line with slurs. Vc. (Violoncello) plays a sustained bass line with slurs. Cb. (Contrabasso) plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The dynamic *mf* is indicated for VI. I, VI. II, Va., and Cb.

288

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system covers measures 288 to 293. The Mrba part continues with the same sixteenth-note pattern. VI. I plays a melodic line with slurs and a final half note. VI. II plays a sustained chordal texture with slurs. Va. plays a melodic line with slurs. Vc. plays a sustained bass line with slurs. Cb. plays the same rhythmic pattern as in the previous system. The dynamic *mf* is not explicitly repeated for this system but is implied from the previous system.

294

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Detailed description of measures 294-298: This system covers measures 294 to 298. The Mrba part features a complex rhythmic pattern in the right hand, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, while the left hand remains mostly at rest. VI. I plays a melodic line with several slurs, including a long one spanning measures 295 and 296. VI. II, Va., and Vc. provide harmonic support with chords. The Cb. part maintains a consistent eighth-note rhythmic pattern throughout the system.

299

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Detailed description of measures 299-303: This system covers measures 299 to 303. The Mrba part continues with its complex rhythmic pattern in the right hand and rests in the left. VI. I, VI. II, Va., and Vc. play chords, with long slurs indicating sustained sounds across measures. The Cb. part continues with its eighth-note pattern. There are some horizontal lines below the Cb. staff in the later measures, possibly indicating a continuation or a specific performance instruction.

304

Mrba.

*ff*

VI. I

*ff*

VI. II

*ff*

Va.

*ff*

Vc.

*ff*

Cb.

*ff*

309

Mrba.

*mp*

VI. I

*p*

VI. II

*p*

Va.

*p*

Vc.

*p*

Cb.

*p*

pizz.

315

Mrba.

315

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

321

Mrba.

321

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

arco

327

Mrba.

*f*

VI. I

*f* pizz.

VI. II

*f* pizz.

Va.

*f* pizz.

Vc.

*f*

Cb.

*f*

335

Mrba.

VI. I

arco

*mp*

VI. II

arco

*mp*

Va.

arco

*mp*

Vc.

arco

*mp*

Cb.

343

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

L

*p*

*p*

*p*

*p*  
pizz.

*p*

350

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

350



355 M

Mrba.

VI. I  
*mf*

VI. II  
*mf*

Va.  
*mf*

Vc.  
*mf*

Cb.  
*mf*

arco

361 N

Mrba.

*ff*

VI. I  
*f*

VI. II  
*f*

Va.  
*f*

Vc.  
*f*

Cb.  
*f*

pizz.

366

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

372

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

377

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*ff*

381

Mrba.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.



# Cadência

Marimba

Tranquillo ♩ = 84

*p*

*mf*

Agitato ♩ = 120

*accel.*

*rit.*

Tranquillo ♩ = 84

*p*

*f*

Agitato ♩ = 120

*rit.*

Tranquillo ♩ = 84

*mp*

Agitato ♩ = 120

*mf*

*mf*

21 *rit.* *rit.*

*p* *pp*

Tranquillo ♩ = 84 Agitato ♩ = 120

*p* *mp*

*rit.* Tranquillo ♩ = 84

*f* *p*

> < >

Agitato ♩ = 120 *rall. molto*

*mf* *f*