



HELVIO MONTEIRO MENDES

**“Suíte para Xilofone e Piano” de Osvaldo Lacerda: um estudo
interpretativo e levantamento histórico do xilofone no Brasil**

Campinas

2014



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**“Suíte para Xilofone e Piano” de Osvaldo Lacerda: um estudo
interpretativo e levantamento histórico do xilofone no Brasil**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual de Campinas como
parte dos requisitos exigidos para obtenção do
título de Mestre em Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO
HELVIO MONTEIRO MENDES, E ORIENTADA
PELO PROF. DR. FERNANDO AUGUSTO DE
ALMEIDA HASHIMOTO

ASSINATURA DO ORIENTADOR

Campinas

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

M522s Mendes, Helvio Monteiro, 1985-
Suite para xilofone e piano de Osvaldo Lacerda : um estudo interpretativo e levantamento histórico do instrumento no Brasil. / Helvio Monteiro Mendes. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Fernando Augusto de Almeida Hashimoto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Osvaldo Lacerda 1927-2011. 2. Música. 3. Instrumentos de percussão. 4. Música para xilofone. 5. Piano. I. Hashimoto, Fernando Augusto de Almeida, 1972-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Suite for xylophone and piano of the Osvaldo Lacerda: : an interpretive study and a historical bout the instrument in Brazil

Palavras-chave em inglês:

Osvaldo Lacerda 1927-2011

Music

Percussion instruments

Xylophone music

Piano

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto [Orientador]

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

Paulo Adriano Ronqui

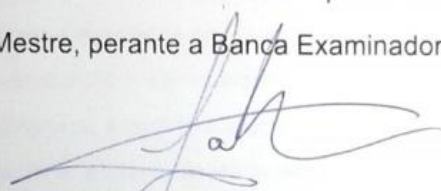
Eduardo Flores Giancesella

Data de defesa: 29-09-2014

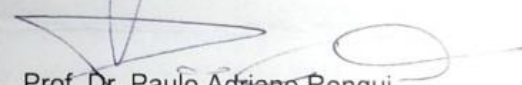
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

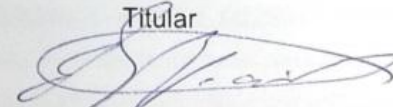
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando
Helvio Monteiro Mendes - RA 134436 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto
Presidente



Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui
Titular



Prof. Dr. Eduardo Flores Ganesella
Titular

ABSTRACT

This work intends to perform an interpretative study on *Suite for Xylophone and Piano*, by Osvaldo Lacerda, composed in 1974. This piece is the first suite written for xylophone in Brazil that elevates this instrument from the orchestral role to a piano duo. The interpretative study is based in nationalist musical's aesthetics language, in which the composer was inserted, as well as the analysis of the musical elements of the work, and discusses the interpretative decisions and the solution of technical issues along the piece. In addition, this study serves as background for a historical survey about the xylophone in Brazil.

Key-words: Osvaldo Lacerda, Xylophone, Percussion.

RESUMO

A presente dissertação realizou um estudo interpretativo sobre a peça intitulada *Suíte para Xilofone e Piano*, composta em 1974 por Osvaldo Lacerda, sendo essa a primeira obra no Brasil que eleva o xilofone a um caráter de instrumento de destaque para além do plano orquestral, em duo com piano. Esse estudo interpretativo se baseia na linguagem estética da música nacionalista em que o compositor está atrelado, bem como em outros fatores ligados à análise dos elementos musicais da peça, e discute as decisões interpretativas tomadas e a solução de problemas técnicos instrumentais presentes na obra. Adicionalmente, o estudo sobre a obra serve como pano de fundo para a realização do levantamento histórico do xilofone no Brasil.

Palavras-chave: Osvaldo Lacerda, Xilofone, Percussão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. ASPECTOS HISTÓRICOS DO XILOFONE.....	4
1.1. O XILOFONE E SUAS ORIGENS.....	4
1.2. OBRAS PARA XILOFONE COM E SEM ACOMPANHAMENTO	22
2. OSVALDO LACERDA E SEU ESTILO COMPOSICIONAL PARA PERCUSSÃO	33
2.1. OBRAS PARA PERCUSSÃO DE OSVALDO LACERDA.....	33
2.2. BREVE NARRATIVA DO ESTILO COMPOSICIONAL DE OSVALDO LACERDA.....	41
2.2.1. RITMO.....	42
2.2.2. MELODIA.....	43
2.2.3. POLIFONIA (HARMONIA).....	43
2.2.4. INSTRUMENTAÇÃO (TIMBRE)	44
2.2.5. FORMA	45
3. ESTUDO INTERPRETATIVO SOBRE A OBRA SUÍTE PARA XILOFONE E PIANO DE OSVALDO LACERDA	46
3.1. SUGESTÕES PARA UMA MELHOR COMPREENSÃO ESTÉTICA DA OBRA.....	46
3.2. BAQUETAS: PROCESSO HISTÓRICO E OPÇÕES DE USO NA OBRA DE LACERDA.....	50
3.2.1. ARRASTA – PÉ	55
3.2.2. PONTO.....	56
3.2.3. TOCCATA.....	58
3.3. SUGESTÕES PARA TRECHOS COM DIFICULDADE TÉCNICA.....	58
3.3.1. SEÇÃO I	64
3.3.2. SEÇÃO II.....	65
3.3.3. SEÇÃO III.....	67
3.3.4. SEÇÃO IV	69
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73
6. ANEXOS.....	76
6.1. PARTITURA SUÍTE PARA XILOFONE E PIANO – OSVALDO LACERDA.....	76

Dedico este trabalho a minha avó, Heliana Mendes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a todos os envolvidos neste trabalho.

Ao meu Orientador Fernando Hashimoto que me permitiu ótimas experiências musicais e reflexões neste trabalho;

Ao super amigo de vários momentos musicais e desesperos neste mestrado Rodolfo Vilaggio Arilho;

Agradeço ao Jonathan Singer, pela amizade por fazer entender - mesmo que um pouco - a arte de tocar um xilofone.

Agradeço aos meus pais e a toda família, que mesmo longe, sempre acreditou em mim.

Um agradecimento todo especial a quem devo este trabalho, a minha noiva Deborah Horta Arduin, no qual sem a sua parceria, paciência, amor, carinho e compreensão este trabalho não existiria.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Xilofone do tipo <i>straw fiddle</i>	10
Figura 2: Arranjo de teclas do xilofone do tipo <i>straw fiddle</i>	10
Figura 3: Gusikow e seu <i>Straw fiddle</i>	11
Figura 4: Hans Holbein – Velha Mulher da série “Dança da Morte”.	12
Figura 5: Parte do Xilofone na Dança Macabra, de Saint-Saëns (1874). Extraído de < http://imslp.org/wiki/Danse_macabre,_Op.40_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille) >	13
Figura 6: Trecho do xilofone do compasso 39 ao compasso 54.	13
Figura 7: Foto de J.C. Deagan.	14
Figura 8: Xilofone Deagan de 3 oitavas. Extraído de < http://www.deaganresource	15
Figura 9: George Hamilton Green.	16
Figura 10: Marimba de Arco em festa de congada de São Benedito, Ilhabela- São Paulo. Extraído de < http://culturadigital.br/construindoosom/pesquisa/as-marimbas-de-arco >. ..	17
Figura 11: Possivelmente o primeiro Xilofone, da marca Deagan, que se tem registro em São Paulo. Pertencente ao músico De Lucca e, atualmente, encontra-se na Escola Municipal de Música de São Paulo. (Extraído de Sulpicio, 2011, p.202)	18
Figura 12: Xilofone confeccionado por Cláudio Stephan, pertencente ao percussionista Ricardo Aquino.	19
Figura 13: Partitura Dança de Negros, Frutuoso Viana (1952).	25
Figura 14: Trecho da obra <i>Cono Sur</i> , de Tacuchian.	28
Figura 15: Trecho <i>Mapselpha 4r</i> , de Stasi.	29
Figura 16: Página 1 da obra <i>Tetragrammaton X</i> para xilofone solo.	30
Figura 17: Trecho da obra “Ensaio 90”, a partir do compasso 336, com destaque para a parte do Xilofone, na qual consta a observação de execução por dois percussionistas.	31
Figura 18: Trechos do xilofone da obra <i>Ensaio 90</i> , do compasso 343 a 366.	32
Figura 19: Trecho da música <i>Ferreirinha na Viola</i> , de Tião Carreiro (extraído de Pinto (2008)).	48
Figura 20: Trecho da parte do piano – compassos 1 e 2, do movimento <i>Arrasta-pé, Suíte para Xilofone e Piano</i> , Osvaldo Lacerda.	48
Figura 21: Imagem do catálogo de baquetas da Barry Manufacturing Company de 1921. ..	52

Figura 22: Cartaz de divulgação de Harry Breuer, atenção para a posição das baquetas nas mãos do percussionista. (Extraído de www.deganresource.com/artists)	53
Figura 23: Red Norvo atenção para as baquetas.....	54
Figura 24: Trecho do primeiro movimento <i>Arrasta-pé</i> , do compasso 47 ao 71.	55
Figura 25: Baqueta sugerida para o movimento <i>Arrasta-Pé</i> (Baqueta Adams - Xylophoon succesful playing - XB6 - cabo de madeira e cabeça de plástico duro)	56
Figura 26: Baquetas sugeridas para o primeiro momento do movimento <i>Ponto</i> . (Baqueta Iñaki Sebastián - Standard séries - MT3 mediun - Cabo de ratan e cabeça de borracha)	57
Figura 27: Baquetas sugeridas para o segundo momento do movimento <i>Ponto</i> . (Baqueta feita pelo percussionista David Harvey - NR36 - cabo de madeira e cabeça dura com linha)	57
Figura 28: <i>Gripping</i> na região do grave (vista em planta).	60
Figura 29: <i>Gripping</i> na região do grave (vista em perfil).....	60
Figura 30: <i>Gripping</i> na região do médio (vista em planta).	61
Figura 31: <i>Gripping</i> na região do médio (vista em perfil).	61
Figura 32: <i>Gripping</i> na região do agudo (vista em planta).....	62
Figura 33: <i>Gripping</i> na região do agudo (vista em perfil).....	62
Figura 34: Trecho 1 entre os compassos 55 a 62.....	64
Figura 35: Trecho 2, entre os compassos 77 ao 84.....	65
Figura 36: Trecho da Suíte para Xilofone e Piano, entre os compassos 62 ao 66.....	66
Figura 37: Trecho entre os compassos 62 ao 66 para mão esquerda.....	66
Figura 38: Trecho entre os compassos 62 ao 66 para mão direita.....	66
Figura 39: Região de toque da tecla, vista em perfil – corte lateral.	68
Figura 40: Trecho entre os compassos 126 ao 134, do terceiro movimento <i>Toccata</i>	68
Figura 41: Trecho entre os compassos 54 e 55, do segundo movimento <i>Ponto</i>	69
Figura 42: Sugestão de fraseado entre os compassos 16 ao 46 do <i>Ponto</i>	71

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Esquema de distribuição do instrumental percussivo para <i>Três Estudos para Percussão</i> , de Osvaldo Lacerda.	34
Tabela 2: Esquema de distribuição do instrumental percussivo para <i>Iemanjá</i> .	37
Tabela 3: Esquema de distribuição do instrumental percussivo para <i>Hiroshima meu amor</i> .	37
Tabela 4: Esquema de distribuição do instrumental percussivo para <i>Losango Caqui nº 6</i> .	39

INTRODUÇÃO

O xilofone é um dos instrumentos mais utilizados no aprendizado da percussão, tanto nos conservatórios como no âmbito da academia. Entretanto, as informações sobre o instrumento ou estudos acadêmicos relacionados ao seu papel como instrumento solista - com ou sem acompanhamento - ainda são escassos em língua portuguesa. Grande parte do material encontrado, quer seja métodos ou trabalhos acadêmicos, é direcionado aos teclados de percussão em geral, ou seja, marimba, vibrafone, xilofone e *glockenspiel*.

Conhecer o aspecto histórico é de extrema importância para o entendimento do repertório desenvolvido, assim como a própria evolução do instrumento, que se deu desde sua introdução no repertório ocidental, quanto no que se refere a sua constituição física como aspecto composicional, no fim do século XIX, até os dias de hoje.

Do modelo *Straw fiddle*¹ ao instrumento comercializado após a metade do século XX, o xilofone adquiriu suas características próprias, consolidando de certa maneira sua configuração física. Posteriormente, os imigrantes europeus levaram o xilofone para os EUA, onde o instrumento passou a ser utilizado nas mais variadas formações musicais. A partir deste período, os fabricantes passaram a confeccionar o instrumento no formato conhecido atualmente. Ao mesmo tempo em que a construção do instrumento se tornou padronizada, as produções musicais de entretenimento, através de gêneros populares, contribuíram significativamente para a divulgação e popularização do instrumento (Cahn *apud* Beck, 1995).

Strain (1992) relata que entre o fim do século XIX e início do século XX, vários métodos publicados surgiram com instruções detalhadas sobre técnicas do instrumento, esses métodos continham peças, arranjos e dicas para trechos orquestrais. Os principais instrumentistas dessa época – chamada de “Época de Ouro” do xilofone por Eyles (1989) – foram Charles P. Lowe, John Joseph Heney, El Costa, William Reitz, Teddy Brown, Red Norvo e George Hamilton Green.

¹ O *Straw fiddle* é também conhecido como: *xylophon*, *zilafone*, *holzharmonica*, *strohfiedel* e *claquebois*. Cahn (1979) *apud* SÚLPICIO (2011).

Sulpicio (2011) afirma que entre os anos de 1940 e 1950, as performances tendo o xilofone como instrumento solista começaram a decair, e o xilofone se tornou um instrumento mais restrito às orquestras sinfônicas e à música de câmara. Na década de 1960 três importantes obras para xilofone solo foram compostas para o virtuose instrumentista japonês Yiochi Hiraoka, são elas: *Fantasy on Japanese Woodprints* (1964) de Alan Hovhaness, *Concertino for Xylophone* (1965) de Toshiro Mayazumi e *Sonata for Xylophone* (1967) de Thomas Pitfield.

Uma das características importantes que podemos destacar sobre a relevância dessas obras, fato que já foi apontado por Strain (1992) é que, do ponto de vista composicional, elas possuem uma linguagem contemporânea da música de concerto e foram escritas originalmente para o instrumento, fugindo das corriqueiras adaptações e arranjos feitos no início do século XX. No Brasil, são raros os relatos sobre o xilofone solo no começo do século XX, seu destaque maior se dá na utilização em composições orquestrais realizadas por compositores brasileiros como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Frutuoso Viana entre outros. Nas obras desses compositores o xilofone é utilizado para pequenos solos, reforço harmônico e em alguns casos para emular cantos de pássaros (HASHIMOTO, 2003).

Em 1974, o compositor nacionalista Osvaldo Lacerda compõe a obra *Suíte para Xilofone e Piano*. Esta obra pode ser considerada como a primeira obra nacional que trata o xilofone com o mesmo, ou maior, nível de protagonismo do piano, mesmo sendo um duo. A obra apresenta características estéticas nacionalistas as quais o compositor esteve atrelado por toda a sua vida.

A pesquisadora Silva (2009) define Osvaldo Lacerda como um dos compositores que representou a classe dos nacionalistas, tendo como seu mentor estético Mario de Andrade e como mentor musical Camargo Guarnieri. Em 1966, Lacerda escreve a peça *Três Estudos para Percussão*, para quatro percussionistas, considerada, pelo próprio compositor, como a primeira peça brasileira para grupo de percussão executada no Brasil (HASHIMOTO, 2003).

Nesta obra, Hashimoto (2003) relata que Lacerda “alfineta” o grupo liderado por Koellreutter com uma melodia dodecafônica sendo executada no xilofone com a

resposta da cuíca simulando uma risada. Diante desse episódio, já se percebe o quanto essa “briga” estético musical influenciou nas obras de Lacerda.

Em 1928, Mario de Andrade lança aos compositores brasileiros uma proposta de poética para se escrever música no seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, defendendo o uso de elementos da identidade nacional por compositores brasileiros. Silva (2005) destaca a fidelidade a Guarnieri e de seu mestre maior, Mário de Andrade. Lacerda defende o princípio que para a música ser compreendida universalmente, deve ser num primeiro momento nacional (LACERDA, 1962 apud SILVA, 2009)

Silva (2009) destaca o uso dos elementos principais da música popular elencados no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, a citar: Melodia, Ritmo, Polifonia/Harmônia, Instrumentação/ Timbre e Forma, que são definidos por Lacerda como constâncias musicais, presentes na música popular que o compositor deve se utilizar para a criação da música erudita de caráter nacional.

A partir desse contexto histórico do xilofone, bem como das características do estilo composicional nacionalista de Osvaldo Lacerda, pretende-se neste trabalho realizar um estudo interpretativo sobre a obra *Suíte para Xilofone e Piano*, percorrendo sobre as decisões interpretativas tomadas pelo autor e, em paralelo, mencionar as peculiaridades técnicas que a obra apresenta e sugerir soluções técnicas instrumentais na preparação da obra, baseado em alguns casos em métodos específicos para o instrumento, os quais já se encontram consolidados nas escolas europeias e norte-americanas.

A escolha do objeto de pesquisa se justifica primordialmente pela relevância e representatividade tanto do instrumento – xilofone, como também pela obra, tanto no âmbito percussivo nacional como internacional. Além disso, soma-se a escassez de material acerca da história do xilofone ainda pouco difundida em língua portuguesa.

O segundo capítulo deste trabalho conta com o levantamento dos dados históricos relevantes desde o surgimento do xilofone no leste europeu em um formato conhecido como *Straw Fiddle*, sua primeira aparição no meio sinfônico e sua chegada aos EUA. É apresentado de forma comentada o repertório do instrumento, com e sem acompanhamento, surgidos no fim do século XIX e começo do século XX, além de uma breve discussão de suas principais diferenças com a marimba.

No terceiro capítulo é apresentada uma exposição sobre Osvaldo Lacerda pelo viés de suas composições para percussão, bem como comentários sobre características encontradas relacionadas com seu estilo composicional nacionalista, utilizando como contraponto o trabalho *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mario de Andrade.

O quarto capítulo trata do estudo interpretativo propriamente dito, onde apresentamos as sugestões para a interpretação da peça *Suíte pra Xilofone e Piano*, levantando discussões técnicas no instrumento, fazendo uso das ferramentas baseadas no estilo composicional de Lacerda e de métodos para o xilofone.

E finalmente apresentamos no quinto capítulo as considerações finais sobre a pesquisa realizada.

1. ASPECTOS HISTÓRICOS DO XILOFONE

1.1. O XILOFONE E SUAS ORIGENS

A origem do xilofone é ainda nebulosa. Vários musicólogos divergem entre uma origem asiática ou africana, ou ainda que haja um surgimento independente nessas duas regiões do planeta. Segundo Blades (1992), o xilofone primitivo foi um dos primeiros instrumentos musicais criados pelo homem, e também um dos primeiros instrumentos melódicos. Acredita-se que o instrumento original é um xilofone que se toca sentado, apoiado sobre as pernas, constituído por duas ou três barras de madeira desconectadas entre si. Não se sabe ao certo quais os materiais utilizados nos primeiros xilofones, pois nenhuma escavação arqueológica preservou o material.

É senso comum que Ásia e África têm uma conexão musical, devido a algumas semelhanças em técnica, afinação e na forma de se tocar certos instrumentos, a exemplo do xilofone. Porém, é mais provável que a origem do xilofone seja atribuída ao continente asiático. Na China há registros de 2000 a.C. de um instrumento harmônico composto por dezesseis teclas de madeira, dispostas em duas fileiras. No mesmo período, outro

instrumento chamado *ranat*² era utilizado por chineses, siameses e hindus. Porém, não se sabe se as teclas deste instrumento eram de fato feitas de madeira (BECK, 1995).

Para Beck (1995), o xilofone tem sua origem na África e na Ásia. Apesar de ambas as localidades terem utilizado uma grande variedade de xilofones, há uma característica específica que identifica a origem deste instrumento: os xilofones africanos normalmente usam cabaças para auxiliar na ressonância dos sons individuais de cada tecla, enquanto que os xilofones asiáticos apresentam uma caixa de ressonância única para todas as teclas. A simplicidade na construção e os princípios básicos para as construções dos sons tem resultado em instrumentos similares aos xilofones comuns na maioria das sociedades.

Os relatos da existência do xilofone no Leste Europeu nos leva a uma grande discussão sobre origem, percurso e desenvolvimento do instrumento ao longo dos anos, o que não é de maneira alguma o objetivo central da pesquisa desenvolvida neste trabalho. Porém, são significativas as descrições encontradas na literatura disponível sobre instrumentos semelhantes tanto na África quanto na Ásia. Frungillo (2003) cita o “Gambang”, instrumento asiático que em relação aos teclados de percussão atuais possuem uma estrutura mais elevada, sendo constituído por caixas de ressonância feitas pela própria estrutura fechada ou sob cada tecla, feitas de bambu.

Segundo Frungillo (2003), o “xilofone africano”, apresenta configurações semelhantes ao asiático, porém os tubos (ressonadores) são confeccionados de cabaças. Esta semelhança entre o xilofone asiático e um dos tipos de xilofone africano é atribuída por historiadores ao processo de intercâmbio histórico e intercultural asiático na África do Norte, oriundo da expansão islâmica do século VII (KUBIK, 1981).

Kubik (1981) chama a atenção para outras regiões do continente africano, como em Moçambique, Costa do Marfim e Libéria, nas quais os povos tocam o mesmo

² O *ranat* é um instrumento do Camboja com um ressonador em forma de barca, montado em cima de um pedestal. Possui 21 ou 22 teclas de bambu ou madeira dura, de 30-38centímetros de comprimento, presa por cordas que atravessam pequenos orifícios situados em seus nós acústicos. O conjunto de teclas é suspenso pelas cordas e preso por ganchos na borda do ressonador. O instrumento apresenta extensão de três oitavas, e sua afinação é feita por uma pasta de cera na porção inferior das teclas. As baquetas utilizadas para tocá-lo podem apresentar a extremidade acolchoada ou dura. Até o início do século XX, o instrumento era utilizado para tocar variações rítmicas inalteráveis, em oitavas, da melodia principal. Posteriormente, passou a ser utilizado para a melodia principal, sustentando notas de longa duração a partir de uma técnica conhecida como *kro*, que consiste na rápida alternância das baquetas nas teclas separadas por uma oitava (www.musicaparaver.org/instru.asp).

instrumento, porém com diferentes presenças de estilo de tocar. O autor afirma que alguns etnomusicólogos atribuem a introdução do xilofone e de alguns sistemas tonais e harmônicos (como equipentagonico, equiheptagonico e escalas de Pelog) na África por colonos indonésios durante os primeiros séculos da era cristã na África do leste. Posteriormente, o instrumento teria se difundido no continente através da navegação de cabotagem executada pelos colonizadores europeus a partir do século XIV.

Além das diferenças de materiais a partir dos quais os xilofones asiáticos e africanos eram confeccionados, naturalmente os tipos de baquetas também são distintos bem como a forma de tocar. Segundo Beck (1995), as baquetas africanas são feitas de galhos entalhados ou esculpidas em madeira, com a ponta envolvida por borracha ou tecido, ou ambos. Já as asiáticas também são esculpidas de madeira, com 15 a 30 centímetros de comprimento, com uma bola de feltro ou disco de borracha com cerca de 5 centímetros de diâmetro fixadas no final das baquetas.

No que diz respeito à forma de tocar o instrumento, Beck (1995) afirma que os xilofones do sudeste asiáticos são tocados com o instrumentista sentado, com uma baqueta em cada mão. O xilofone africano pode ser tocado em pé ou sentado, utilizando apenas uma baqueta ou duas, uma em cada mão.

De acordo com a definição apresentada por Frungillo (2003), xilofone é um termo derivado do grego “*xýlo*” (= madeira) e “*phone*” (= voz, som), para designar um instrumento feito com barras de madeira ou ainda com hemisfério tubulares de bambu (*Bambusa vulgaris*) alinhadas paralelamente numa estrutura e (quase sempre) percutidas com “baquetas” de ponta. Frungillo (2003, p.391), coloca que o instrumento moderno apresenta-se da seguinte forma:

[...] O instrumento moderno tem extensão entre 3,5 e 4 oitavas, padronizados pela indústria entre Fá4 e Dó8. As teclas são dispostas sobre uma estrutura com cerca de 1,10m de altura e 1,50m de comprimento que possibilita ao “instrumentista” tocar em pé. Sob o “teclado” é colocado um conjunto de tubos 'ressonadores' que fixam no centro de cada tecla, sem encostar [...]

A história da origem do xilofone tem muita semelhança com a da marimba. Para além de suas semelhanças de forma com instrumentos de teclado de percussão. Em algumas localidades na África, marimba significa xilofone. Na África do Sul, por exemplo, há duas variedades de xilofone (que são chamadas de marimba): *Venda* e *Tsopi*. Apesar de serem construídas com os mesmos princípios, com o mesmo arranjo e número de teclas, são feitas de materiais diferentes e apresentam formas distintas de serem tocados (BLADES, 1992). Ademais, apesar de ambos os instrumentos passarem por um processo de difusão na cultura ocidental norte-americana quase que simultaneamente e o desenvolvimento das técnicas de percussão nos últimos 50 anos serem genéricos para ambos os instrumentos, a origem de ambos os instrumentos é incerta e trabalhada em hipóteses.

Kite (apud Sulpício, 2009), afirma que os caminhos destes dois instrumentos em direção à cultura ocidental são distintos. A marimba teve sua origem na Indonésia e África, indo para a América Central, sendo que na Guatemala se desenvolveu de forma distinta. Já o xilofone foi introduzido na Europa pelos países do Leste Europeu, trazido da Ásia. Ambos os instrumentos chegaram nos Estados Unidos no final do século XIX, princípio do século XX.

Após a chegada destes instrumentos nos Estados Unidos, e principalmente até os anos de 1960, as diferenças entre a marimba e o xilofone não eram significativas, sendo que as palavras xilofone e marimba eram utilizadas de maneira intercambiável (EYLES, 1989).

Dentre as diferenças mais significativas entre a Marimba e o Xilofone, pode-se citar:

1) Extensão: o xilofone possui uma tessitura menor que a da marimba. Os xilofones modernos possuem uma extensão tradicional de 3 oitavas e uma quinta até 4 oitavas. Difere-se da marimba por ser um instrumento transpositor: a nota grafada na partitura soa no instrumento uma oitava acima – decisão tomada visando facilitar a leitura.

2) Afinação: As teclas da marimbas são usualmente feitas de madeira *rosewood*, sendo mais longas e amplas que as do xilofone, com um formato cavado na parte inferior, conferindo um aspecto de lâmina. O formato das teclas da marimba define o seu som

característico, e sua afinação é feita com base no harmônico mais significativo, que seria o quarto harmônico (MERRIL, 1996). A afinação do xilofone é feita por harmônicos de quintas, diferentemente da marimba que possui afinação de oitavas (MERRIL, 1996). A afinação de cada tecla do xilofone depende de diversos fatores, como a natureza do material a partir do qual foi confeccionada, se apresenta uma concavidade no centro, ou às vezes tendo suas bordas com a espessura reduzida (BLADES, 1992). Segundo Beck (1995), a afinação de cada tecla depende do comprimento, da espessura e da densidade da mesma. As teclas mais longas, finas e menos densas são da região grave do instrumento. Conforme fica progressivamente mais curta, mais fina ou ainda mais densa, o som fica mais agudo.

3) Timbre: As teclas do xilofone atualmente são compostas de madeira ou de materiais sintéticos (como por exemplo o kelon – utilizado pela empresa *Musser*). Esta diferença influencia na ressonância do instrumento. Segundo Beck (1995), as teclas de madeira mais dura (*rosewood*, por exemplo) geram um som mais brilhante, e com mais parciais agudas das séries harmônicas. Na região grave, soam por mais tempo do que as confeccionadas de outros tipos de madeira. Eventualmente, o instrumento feito de kelon, as teclas apresentam uma ressonância maior devido a maior frequência de vibração do material. Para Beck (1995), o uso do kelon na confecção das teclas produz um som ainda mais agudo, brilhante e prolongado, em comparação com as teclas de madeira. Analogamente ao xilofone, o timbre da marimba tem relação com o tamanho das teclas e o tipo de madeira. Porém a resultante sonora da marimba é maior e menos brilhante que a do xilofone.

4) Baquetas: As baquetas usadas no xilofone são com cabeças arredondadas feitas de material bastante duro, podendo ser em geral construídas de plástico, madeira, borracha, acrílico, ou cobertas com linha. Geralmente, as baquetas de marimbas possuem a cabeça com uma base de plástico ou borracha, entrelaçadas por fios de lã. Os níveis de dureza, densidade do plástico ou da borracha, assim como a quantidade de fios de lã entrelaçados na cabeça da baqueta é que definem quando a sonoridade final será mais brilhante ou mais aveludada do instrumento. O tipo de baqueta influencia diretamente no timbre desejado.

O percussionista Cahn (1979) relata que o xilofone é conhecido na Europa desde a Idade Média e que seu uso no século XIX estava associado à música folclórica do leste europeu, particularmente na Polônia e Alemanha.

Beckford (1995) afirma que a primeira citação do xilofone na literatura musical européia aparece em 1511, encontrada no tratado de construção de órgão *Spiegel de Orgelmacher*, de Arnold Schlik, chamando o instrumento de *Hultze Glechter*, que em alemão do século XVI significa xilofone ou “*wooden clatter*”.

Segundo Sulpicio (2011), em 1830 o xilofone se popularizou no continente europeu e foi muito difundido através das performances do polonês Michael Joseph Gusikow, talvez o primeiro virtuose que se tem notícia no instrumento. Seu instrumento era um tipo de xilofone primitivo, conhecido como “Jerova i Salomo”, comum entre os povos russos, kossacos, tártaros, poloneses e lituanos³. Gusikow, limitado pelos recursos apresentados por este xilofone primitivo, melhorou a disposição das teclas, promovendo deste modo aos artistas, maiores possibilidades de interpretação e expressão musical, resultando no *Straw fiddle* (Figuras 1, 2 e 3).

Esta melhoria no xilofone primitivo consistiu em um aumento no número de teclas de quinze para vinte e oito, criando um instrumento cromático com duas oitavas e meia.

³ Bonetty, Aug, Boré, Eug. **L'Université catholique, recueil religieux, philosophique scientifique et littéraire**, V.3, p.432, 1837. Disponível em Google e-books.



Figura 1: Xilofone do tipo *straw fiddle*.

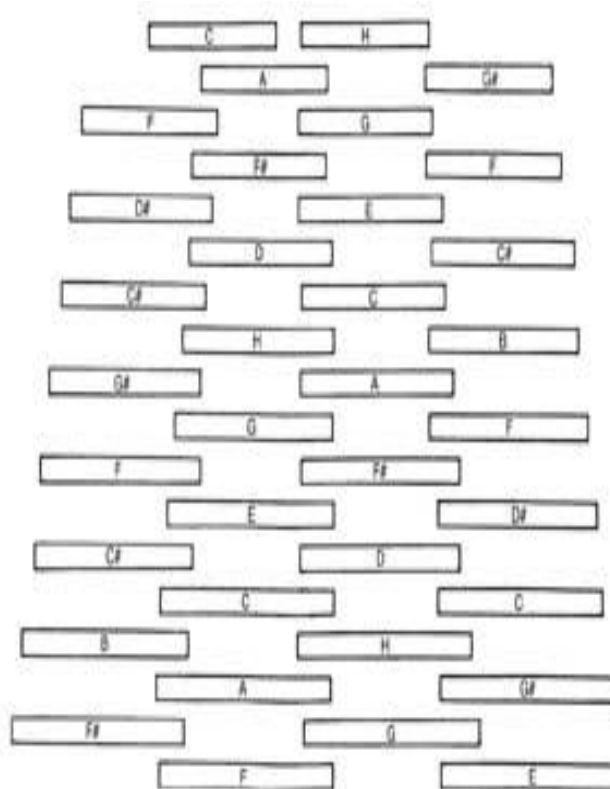


Figura 2: Arranjo de teclas do xilofone do tipo *straw fiddle*.



Figura 3: Gusikow e seu *Straw fiddle*.

Atentamos também que o presente trabalho pretende abarcar o instrumento a partir do seu formato moderno desenvolvido por empresas manufaturadas no qual é descrito na citação de Frungillo (2003), tendo como prioridade manter o foco do objeto temático da pesquisa.

Entretanto é importante destacar os diferentes sistemas usados na execução do xilofone em que Sulpicio (2011), explica que na Europa, no final do século XIX, os xilofones cromáticos possuíam dois sistemas: *Roth System* e *Roeser System*. No *Roth System*, as teclas eram arranjadas como o xilofone moderno ou o piano enquanto que no *Roeser System*, as teclas eram dispostas em quatro fileiras (como o straw fiddle). Em ambos os xilofones todas as teclas estavam situadas no mesmo plano e eram posicionados com as notas mais graves próximas ao executante, ou seja, com o instrumentista ao lado das teclas e não como no piano em que o executante fica de frente para as teclas.

Sulpicio (2011) indica que através da iconografia também é possível encontrar indícios do uso do xilofone, conforme o excerto abaixo e a Figura 4.

Trata-se de uma ilustração de Hans Holbein (1479-1543), 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 do seu pescoço, usando baquetas para toca-lo. Este xilofone é, provavelmente, feito de ossos.



Figura 4: Hans Holbein – Velha Mulher da série “Dança da Morte”.

Uma das principais obras musicais do século XIX, na qual se utiliza o xilofone é a obra *Dança Macabra*, do compositor Camille Saint-Saëns composta em 1874. Na Figura 5 encontra-se um excerto de xilofone da obra. Cahn (1979) relata que na década de 1870, o xilofonista francês Charles DeTry tornou-se muito conhecido por sua virtuosidade no instrumento e, por sua forma de tocar, influenciou Saint-Saëns a usar o instrumento em sua composição. Entretanto não existem relatos para saber qual tipo de xilofone foi usado para a execução desta obra, assim como não se encontram imagens ou documentos do músico para confirmar a veracidade do fato.



Figura 5: Parte do Xilofone na Dança Macabra, de Saint-Saëns (1874).

Eyler (*apud* SÚLPICIO, 2011) relata a existência de uma obra composta vinte e cinco anos antes de *Dança Macabra* de Saint-Saëns, contendo uma parte solo escrita para xilofone. Trata-se da peça *Champagne Galop*, escrita pelo dinamarquês Hans Christian Lumbye, em 1854. O solo é tão exposto quanto em *Dança Macabra*. No primeiro trecho em que se apresenta na obra de Lumbye, o xilofone faz a melodia principal da peça, junto com o glockenspiel e tem o acompanhamento das madeiras (Figura 6).



Figura 6: Trecho do xilofone do compasso 39 ao compasso 54.

A partir do uso do instrumento na música sinfônica e na música folclórica do leste europeu, o desenvolvimento e difusão do xilofone *Straw Fiddle* na Europa ganhou amplitude. Cahn (1979) descreve que xilofonistas europeus viajaram para os EUA para fazer concertos e exposições no fim do século XIX, e logo o instrumento caiu no gosto dos músicos americanos.

A partir de 1930, J. C. Deagan⁴ (Figura 7) tornou-se um dos primeiros grandes fabricantes do moderno xilofone (Figura 8), que logo se estabeleceu como o instrumento padrão em teatros e orquestras sinfônicas, bem como em bandas de bailes, reforçando o desenvolvimento do instrumento na América do Norte.



Figura 7: Foto de J.C. Deagan.

⁴ 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 (SULPICIO, 2011).



Figura 8: Xilofone Deagan de 3 oitavas.

Eyles (1989) sintetiza a combinação de fatores que corroboraram para a fase áurea do xilofone. Os fatores citados por Eyles são: o desenvolvimento fonográfico na América do Norte; a disponibilidade de instrumentos; a adequação do xilofone à música popular norte-americana da época, principalmente o ragtime⁵; e o próprio fato do instrumento ser uma novidade atrativa.

Segundo Strain (1992), o xilofone funcionou como instrumento solo predominante entre 1880 e 1930, tanto na música popular como clássica, estabelecendo esta fase como a “Idade de Ouro” para vários estudiosos. Apresentava um destaque particular em teatro de orquestra, em peças teatrais, operetas, musicais e posteriormente em filmes. No âmbito erudito, o xilofone era um instrumento solo comum em orquestras de balé, grupos de jazz e jazz sinfônicas. Nos Estados Unidos, o autor cita a presença de xilofonistas especificamente, não só como percussionistas na Boston Symphony, na Chicago Symphony e na Rochester Philharmonic.

Um dos principais nomes do xilofone que se destacou durante a “Idade de Ouro” foi George Hamilton Green (Figura 9). Segundo Lewis⁶, George Hamilton Green Jr. (1893-1970) foi uma criança prodígio no piano e violino. Ele fez seu primeiro solo no xilofone junto com a banda de seu pai, aos nove anos de idade. Ainda criança, Green possuía um repertório com mais de 300 obras, abrangendo aberturas, rapsódias húngaras, concertos para violino e para piano. Sua carreira de solista teve início em 1916 na *Edison*

⁵ A definição do *ragtime* expande para um assunto complexo e meticuloso, portanto trataremos este estilo musical americano a partir do início do século XIX, no qual o xilofone foi introduzido por George H. Green.

⁶ Ryan Lewis em < <http://www.georgehamiltongreen.com/default.html>>, acesso em 01 de agosto de 2014.

Company e gravou para diversas gravadoras até se aposentar, em 1940. Green foi o responsável por elevar o xilofone ao reconhecimento como instrumento solista.



Figura 9: George Hamilton Green.

No Brasil, até o presente momento, não foram encontrados provas que indiquem o uso do xilofone anteriormente ao século XX, pelo menos não do xilofone introduzido pelos europeus. Entretanto, há registros de um instrumento de teclas construídos por escravos africanos já no início do século XV. Apesar dos tambores serem os instrumentos que remetem à musicalidade africana, alguns textos e gravuras do século XIX apresentam uma diversidade de instrumentos que não se restringem aos tambores, dentre estes a marimba (classificado pela organologia como um xilofone) e a kalimba, apresentadas por da Silva (2002).

Estes instrumentos de origem africana são utilizados até os dias de hoje em festas religiosas no Brasil, como por exemplo, na cidade de Ilhabela, São Paulo. A marimba de arco (Figura 10) é um tipo de instrumento de teclas de afinação diatônica, utilizados nas congadas de São Benedito⁷.

⁷ Modificado de < <http://culturadigital.br/construindoosom/pesquisa/as-marimbas-de-arco/>>, acesso em 01 de agosto de 2014.

Segundo Beck (1995), a marimba de arco é um instrumento similar a marimba africana diatônica e sua origem provavelmente está correlacionada com a marimba da Guatemala. Apresenta-se sem pernas, sendo presa ao corpo por um arco feito de madeira cerejeira, que prende o instrumento nas extremidades e permite que o instrumentista o toque sentado, com o instrumento sobre as pernas. Há registro deste instrumento já no ano de 1645, feita por Rodrigues (*apud* Shaffer, 1977), sobre a introdução de instrumentos africanos por escravos em Pernambuco. Dentre outros instrumentos de percussão comuns em suas festas religiosas, Rodrigues cita o instrumento “Marimba: formada de dois arcos semi-circulares de coités⁸, em cujas bases se colocavam uma espécie de tecla de madeira, e batiam com um pauzinho no modo de vaqueta”.



Figura 10: Marimba de Arco em festa de congada de São Benedito, Ilhabela- São Paulo.

Em São Paulo, Cláudio Stephan, que foi timpanista da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, professor da ECA-USP e fundador do curso de percussão do Conservatório de Tatuí, bem como professor e fundador do Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista, é uma das figuras mais importantes no cenário

⁸ Coité: significa em tupi vasilha ou panela; também chamada de cuiera ou cabaça, é o fruto da árvore *Crescentia cujete*.

percussivo nacional da década de 1970. Em uma entrevista concedida a Sulpicio (2011), revela que na década de 1960, o maestro Simon Blesh realizou com a Orquestra Filarmônica de São Paulo a obra *Carnaval dos Animais*, de Saint-Saëns, a qual inclui trechos com solos para xilofone. Entretanto deparou-se com um problema. Não havia xilofones disponíveis para a execução da obra naquele momento, e na cidade de São Paulo havia um único xilofone modelo Deagan, pertencente ao percussionista argentino De Lucca (Figura 11).



Figura 11: Possivelmente o primeiro Xilofone, da marca Deagan, que se tem registro em São Paulo. Pertencente ao músico De Lucca e, atualmente, encontra-se na Escola Municipal de Música de São Paulo.

Para que a obra pudesse ser executada, Stephan conseguiu junto ao compositor alemão Rudolf Nopper, que residia na cidade, uma série de duas oitavas de teclas de madeira em Jacarandá de um antigo xilofone disposto em quatro fileiras, no modo Roeser system. Estas teclas foram reformadas e adaptadas em uma caixa acústica de madeira por Stephen, em duas fileiras sobrepostas como no piano. Esta falta de instrumental e a reforma deste primeiro xilofone incentivaram Stephen a confeccionar junto a seus alunos alguns exemplares de xilofone em madeira sucupira (SULPICIO, 2011). A Figura 12 apresenta um xilofone confeccionado por Cláudio Stephan (ano desconhecido), adquirido pelo percussionista Ricardo Aquino (década de 1980). O instrumento encontra-se na casa de sua família, no bairro do Butantã em São Paulo.



Figura 12: Xilofone confeccionado por Cláudio Stephan, pertencente ao percussionista Ricardo Aquino.

O xilofone manufaturado deve ter chegado ao país através de imigrantes europeus, ou pela América Central, ou ainda de orquestras em turnês que vinham da Europa e EUA. Segundo o músico Duggan (2011), a introdução de instrumentos modernos de teclado de percussão na música brasileira não é um resultado de influências internas, mas sim do contato com outras culturas. Esta influência pode ser do próprio contato com a música do oeste Europeu, visto que o uso moderno destes instrumentos ocorre na forma do xilofone e glockenspiel, ambos tocados nas orquestras de tradição europeia.

Duggan (2011) declara que por influências do comércio de instrumentos musicais e um rápido crescimento econômico no Brasil, também resultaram numa maior disponibilidade de teclados de percussão no país no fim do século XX. Antes da década de 1950, estes instrumentos eram extremamente raros no Brasil, devido, pelo menos em parte, pelo seu alto custo de importação. Na década de 1990, alguns fabricantes nacionais - a citar, Alves Percussion (fundada em 2001), Collaneri Percussão (fundada em 1988) e JOG Music (fundada em 1959), começaram a produzir instrumentos de qualidade razoável, tornando-os mais acessíveis aos músicos.

Podemos considerar através do levantamento bibliográfico realizado no presente trabalho, que dentro da história percussiva brasileira não existiram, até então, percussionistas brasileiros que dedicaram sua carreira musical exclusivamente ao xilofone. Porém, existem importantes nomes que, de uma forma ou de outra, contribuíram na difusão do instrumento no país, além do próprio Cláudio Stephan, seu professor De Lucca, Luíz D'Anunciação, Carlos Tarcha, Richard Fraser entre outros.

Ernesto De Lucca (1913-1977), nascido em Buenos Aires, naturalizou-se brasileiro em 1954. A partir da década de 1960, De Lucca foi um dos principais nomes da percussão brasileira. Além de seu significativo papel como professor seja este em conservatórios, escolas de música ou universidades e cursos de férias, De Lucca teve um papel importantíssimo no desenvolvimento da música de câmara somente com instrumentos de percussão, bem como na abertura das potencialidades do naipe de percussão fora do meio orquestral, abrindo caminhos para que compositores brasileiros escrevessem as primeiras obras para percussão em São Paulo (TULLIO, 2014).

Uma das obras de maior destaque na percussão executadas por De Lucca foi, juntamente com Ronaldo Bologna, a “Sonata para pianos e percussão” de Bela Bartók, (na qual o xilofone cumpre um papel importante na obra). O concerto foi realizado no Theatro Municipal dentro da temporada da Orquestra de Câmara de São Paulo, em 9 de agosto de 1960, da forma como é solicitada na partitura, com somente dois percussionistas (TULLIO, 2014).

Luiz D'Anunciação (1926) nasceu em Sergipe, e é um dos pioneiros em composição de solo para percussão no Brasil. Estudou nos seminários de música da UFBA entre 1955 a 1959, com Hans J. Koellreuter e Ernest Widmer. Posteriormente, estudou com

os professores John Galm e José Bethencourt (TULLIO, 2005). Para além de toda a sua contribuição como professor, músico e compositor, D’Anunciação é autor do trabalho “Os Instrumentos Típicos Brasileiros na Obra de Villa Lobos”, e tem mais de 20 títulos publicados sobre o aprendizado de percussão no Brasil. A peça “Duo Pandeiro estilo Brasileiro e xilofone” (2007), dedicada a seu aluno Pedro Sá, é uma obra de curta duração, na qual o compositor utiliza-se do estilo musical frevo para construir o diálogo entre os dois instrumentos.

Carlos Tarcha nasceu em São Paulo e foi aluno de Ernesto De Lucca e Christoph Caskel. Após concluir seus estudos na Escola Superior de Música de Colônia, na Alemanha, tornou-se professor efetivo da mesma desde 2001. No Brasil, atuou em orquestras e também lecionou na Universidade de São Paulo, onde concluiu o seu mestrado. Atualmente, na Alemanha, além de seu trabalho como professor, paralelamente Tarcha segue divulgando a música brasileira na Bienal de Música Brasileira (RJ) e No Festival de Música Nova (SP). Seu trabalho de mestrado intitulado “Técnica de duas baquetas para teclados de percussão: marimba, vibrafone, xilofone e glockenspiel” (1997) é um dos primeiros trabalhos escritos em língua portuguesa dedicado aos teclados de percussão. O método enfoca conceitos técnicos básicos e contém indicações bibliográficas para aprofundamento destes. Além dos exercícios, que abordam separadamente os diferentes aspectos da técnica, apresenta exemplos que contém trechos extraídos do repertório que apresentam os problemas técnicos semelhantes àqueles discutidos nos exercícios. Tarcha fez a primeira gravação em 1999, da Suíte para Xilofone e Piano de O. Lacerda no CD com várias obras do compositor.

Richard Fraser atualmente é monitor do naipe de percussão na Orquestra Experimental de Repertório (OER), na cidade de São Paulo e iniciou seus estudos de percussão na escola Municipal de Música em 1979 sob a orientação de Djalma Colaneri, fazendo parte do Grupo de Percussão desta escola. Estudou também com John Boudler e Mário Frungilo na Unesp, onde fez parte do grupo PIAP (Grupo de Percussão do Instituto de Arte da Unesp/SP). Foi percussionista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) e Orquestra Sinfonia Cultura. Atuou em grupos de música de câmara como o Duo Diálogos, Percorso Ensemble, Trupe Contemporânea e em 2006 foi um dos membros fundadores do Grupo Durum Percussão Brasil. Atua como músico convidado em diversas

orquestras. Fraser se destaca por ser um exímio xilofonista, executando famosos ragtimes. Gravou “Log Cab Blues” de George Hamilton Green no primeiro disco do Grupo PIAP em 1986.

Alguns nomes importantes como José Cláudio das Neves (professor de percussão da UFRJ); integrante do grupo “Saxsambistas” nos anos de 1960 e 1970 e que nas suas gravações executava tanto xilofone quanto vibrafone; Fernando Hashimoto, professor de percussão da Unicamp o qual gravou o *Concertino para Xilofone de Osvaldo Lacerda* (2003), entre outros, devem ser lembrados por suas importantes contribuições na difusão do xilofone no Brasil.

1.2. OBRAS PARA XILOFONE COM E SEM ACOMPANHAMENTO

O *Straw Fiddle* era muito popular no EUA no final do século XIX e começo do século XX. Este instrumento, que inicialmente era diatônico e com poucas teclas, se desenvolveu para uma nova configuração física que é o instrumento fabricado industrialmente como conhecemos hoje em dia. Essa recepção popular do instrumento foi crucial para o desenvolvimento de seu repertório. Consequentemente, diversas publicações para o xilofone começaram a surgir nesse período. A marimbista Kite (2005) relata que somente entre os anos de 1880 e 1930 foram publicados por volta de 600 solos para xilofone, seja ele acompanhado por banda, piano, grupo de metais, entre outras formações.

Strain (1992) enumera os tipos de formações instrumentais incluindo o xilofone presentes em composições no período de 1880 a 1930, a citar:

1) Xilofone solo sem acompanhamento (duas ou quatro baquetas)⁹; 2) Xilofone com acompanhamento de piano¹⁰; 3) Trio de piano, xilofone, e mais um outro instrumento¹¹; 4) Xilofone com quarteto de cordas (piano opcional)¹². 5) Xilofone com quinteto de cordas (piano opcional)¹³. 6) Xilofone com banda militar¹⁴; 7) Xilofone com

⁹ Unaccompanied xylophone solos (two and four mallet).

¹⁰ Xylophone with piano accompaniment.

¹¹ Trio of piano, xylophone, and one other instrument

¹² Xylophone with string quartet (optional piano).

¹³ Xylophone with string quintet (optional piano).

¹⁴ Xylophone with military band.

banda de metais¹⁵; 8) Xilofone com bandas¹⁶; 9) Xilofone com pequena orquestra¹⁷; 10) Xilofone com orquestra de teatro¹⁸; 11) Xilofone com orquestra sinfônica¹⁹; 12) Xilofone aplicado a grupo ou orquestra de jazz, normalmente com 25 instrumentistas, sendo tocada algumas vezes com dois xilofones na frente, um de cada lado²⁰; 13) Xilofone como parte da percussão, mas comumente como solista²¹; 14) Duetos de xilofone, desacompanhados ou com acompanhamento;²² 15) Xilofone com grupos de marimba/xilofone²³.

Neste mesmo período, Strain (1992) cita em seu artigo que diversos artistas se destacaram como compositores e intérpretes no xilofone solo, com acompanhamento ou não, como Frank E. Dodge, Otto Selle²⁴, Paul DeVille²⁵, Oertel²⁶, Alban Foster²⁷, e George Lawrence Stone²⁸.

No começo do século XX, eram utilizadas duas ou quatro baquetas na execução do xilofone. As gravações desta época apresentam passagens contendo arpejos, apogiaturas, escalas e um grau de dificuldade que variava de acordo com o executante. A princípio do uso de duas baquetas em cada mão, o uso da terceira e quarta baqueta era restrito a encorpar passagens melódicas, adicionando toques duplos e permitindo que se fossem tocadas

¹⁵ Xylophone with brass band.

¹⁶ Xylophone with small band.

¹⁷ Xylophone with small orchestra (10 parts).

¹⁸ Xylophone with theatre orchestra (14 parts).

¹⁹ Xylophone with full (symphony) orchestra.

²⁰ . Xylophone music for use with jazz ensemble or jazz orchestra, usually 25 pieces, sometimes with two xylophones in front, one on each side.

²¹ . Xylophone as only a portion of a total percussion part, most often as soloist for the chorus or trio of a song.

²² Xylophone duets, with any possible accompaniment or unaccompanied

²³ Xylophone with marimba/xylophone ensembles.

²⁴ Publicou através da Zimmermann quatro álbuns. O primeiro “*Album für Xylophon allein*” (sem data), contendo 28 solos; e a seguir publicou a trilogia “*Drei Alben für Xylophon und Klavier*”(1897), apresentando no total 21 solos para xilofone.

²⁵ “*Xylophone Player's Solo Repertoire*” (sem data) e “*Recreations*”(1908), publicado por Carl Fischer, apresentando 129 melodias sem acompanhamento popular.

²⁶ “*Solobuchs*” 1 e 2 (sem data) são coletâneas de partes para xilofone solo publicadas por Oertel.

²⁷ “*Solisten Album für Xylophon und Klavier*” (sem data), publicado pela Zimmermann, apresenta 3 solos.

²⁸ “*Recreations*” (sem data), os arranjos foram publicados por Cundy-Bettoney, contem 17 solos, 16 solos disponíveis para acompanhamento por orquestra, 13 para acompanhamento por banda, e todos apresentam acompanhamento para piano.

estruturas de três a quatro vozes em acordes. Entretanto, a técnica aplicada era de duas baquetas, e as músicas raramente exigiam a independência de vozes em uma única mão (ZIRCLE *apud* SULPICIO, 2011).

A expansão da atuação do xilofone no mercado fonográfico e editorial produziu naturalmente uma divulgação mundial do instrumento, o que irradiou impactos em diversos países. Em torno de 1921, Sotaro Komori, principal timpanista da NHK Orchestra, retorna da Rússia para o Japão com um xilofone de quatro oitavas da marca americana Deagan. As obras executadas no xilofone no Japão foram inicialmente arranjos de obras compostas originalmente para flauta, violino ou piano. Podemos destacar vários músicos japoneses que foram importantes para tornar o xilofone conhecido no Japão, como por exemplo: Akira Miyoshi, Yiochi Hiraoka, Yoshio Hoshide, Eiichi Asabuki, Sadao Iwai, entre outros. (SULPICIO, 2011)

Yoichi Hiraoka se destacou entre os músicos japoneses citados. Hiraoka foi um xilofonista virtuoso que viveu boa parte da sua vida nos EUA e conseguiu consolidar a sua carreira como solista, sua fama era tamanha que foi âncora de um programa de rádio nos Estados Unidos. Outro fator que é relevante para a atuação de Hiraoka é que lhe foram dedicadas três obras importantes para o repertório do instrumento, a saber: *Fantasy on Japanese Woodprints* (1964) de Hohvaness, *Concertino for Xylophone* (1965) de Mayazumi e *Sonata for Xylophone* (1967) de Pitfield.

Tratando-se de concertos para xilofone, na Europa temos algumas obras relevantes, a citar: *Concerto for Xylophone and String Orchestra* (1983) do compositor croata Boris Papandopulo, estreada pelo percussionista Jan Lotko e gravada pela percussionista, também croata, Ivana Bilic; do compositor húngaro Láng István temos o *Concertino per silofono e Orchestra* (1969); O compositor espanhol Jesus Ramirez escreveu o *Pequeño Concierto para Xilófono y Orquesta de Cuerdas* (2013).

Ainda na Europa podemos citar alguns livros que contém peças solos para xilofone, como: *20 Petites Pièces en Forme d'Etudes* (1976), da compositora alemã que viveu boa parte de sua vida na França, Yvone Desportes; François Dupin escreveu o livro *Dix-Sept Études pour Xylophone* (sem data) dedicado ao percussionista francês Jacques Delécluse, o qual publicou o *Vingt Études pour Xylophone* (1964).

As primeiras aparições do xilofone no Brasil estão concentradas dentro do repertório orquestral do início do século XX. Para Hashimoto (2003), o uso do xilofone ganhou destaque dentro do repertório sinfônico brasileiro entre os teclados de percussão até a metade do século XX. Alguns compositores brasileiros, como Villa-Lobos, optaram pelo uso frequente do instrumento para pequenos solos, acordes e imitações de cantos de pássaros. Hashimoto destaca em sua dissertação o solo para xilofone na música *Dança de Negros* (1952) de Frutuoso Vianna (1896-1976), orquestrada por Francisco Mignone, como exemplo do emprego do instrumento neste período, veja o excerto na Figura 13.



Figura 13: Partitura Dança de Negros, Frutuoso Viana (1952).

As primeiras composições que destacam o xilofone no repertório sinfônico no Brasil são de Villa-Lobos, com a ópera *Izaht* (composta em 1912, estreada em 1918), e as obras *Tédio de Alvorada* (1916), na qual há um solo de tímpano e xilofone entre os compassos 31 e 79 e *Uirapuru* (1917), na qual há um solo de xilofone entre os compassos 226 e 291. Há também a obra de Francisco Mignone *Maracatú do Chico Rei* (1939), no qual o xilofone tem um papel bastante participativo com solos bastante expostos durante a obra.

Diferentemente do vibrafone, que é muito mais conhecido e presente na música brasileira desde meados da década de 40, em comparações a inúmeras gravações do Bandleader Sylvio Mazzuca, no disco "Época de Ouro - Jacob e seu Bandolin em HI-FI" tendo a participação de Chuca-Chuca no vibrafone e tanto outros nomes como, por

exemplo, Sérgio Ricardo, ou Djalma Ferreira com seu grupo “Os Millionarios do Ritmo”, o xilofone não recebeu tanta atenção por parte dos músicos neste período no Brasil.

Porém, há um dado interessante relatado pelo pesquisador Duggan (2011) em sua tese. Nesta, Duggan (2011) cita que o músico Willian L. Cahn (1979) escreveu um detalhado livro sobre a utilização do xilofone em gravações acústicas, abrangendo diversos estilos musicais, onde se encontra o registro da gravação de um xilofone no maxixe *Dengo* de Ernesto Nazareth, interpretado pela *Argentine Marimba Band*, e gravado pela *Cameo Record Corporation* de New York, em 1923. Este registro segundo Cahn (1979) pode representar a primeira documentação gravada de uma obra brasileira arranjada para teclados de percussão. Nesta gravação, acontece um arranjo em que os teclados de percussão (marimba e xilofone) são protagonistas e acompanhadas por um grupo de sopros.

Herry Breuer gravou a mesma obra, com o xilofone acompanhado por um pequeno conjunto em 1958, no disco “*Mallet Magic*” e sob o título de *Maxixe Mambo*, e em 1967 relançou a mesma música no LP “*Party Happening*”²⁹.

Dentre os vários estilos musicais brasileiros adaptáveis para o xilofone, podemos citar o choro³⁰ como um dos principais. Duggan (2011) entrevistou diversos percussionistas, perguntando qual o melhor instrumento de teclado de percussão para tocar a melodia do choro. O músico Fernando Rocha¹² respondeu nessas entrevistas que o xilofone é o melhor teclado de percussão para executar a melodia de choro, devido ao maior alcance do instrumento, timbre brilhante e o tamanho menor das teclas, permitindo uma interpretação mais fluída das melodias, muitas vezes rápidas e que exigem domínio técnico.

A *Suíte para Xilofone e Piano* (1974) de Osvaldo Lacerda é uma das primeiras obras escritas para xilofone no Brasil. A obra, com duração aproximada de 7’05” minutos, foi dedicada a Cláudio Stephan e estreada em 2 de setembro 1974, em São Paulo, com a pianista Clarisse Faucon Stephan.

²⁹ As gravações de “*Mallet Megic*” e “*Party Happening*” podem ser ouvidas no sítio www.ernestonazareth150anos.com.br

³⁰ CHORO: Estabelecer um conceito para esclarecer o estilo musical Choro é tão complexo quanto o tema deste trabalho, por isso primamos a partir da formação do “regional” na década de 1920, em que Cazes (1998) comenta que eram usados violões, cavaquinhos, percussão e algum solista. Alguns regionais famosos são: Os Oito Batutas, Turunas Pernabucanos, Voz do Sertão, entre outros.

Há um dado importante sobre a estreia da obra, pois ocorreu a chamada "pré-estreia" da peça. O fato ocorreu durante o "I Concurso de Percussão" em agosto de 1974, no Museu de Arte Assis Chateaubriand (MASP). Segundo Túlio (2014), o percussionista Mario Frungillo conseguiu a obra das mãos do próprio compositor Osvaldo Lacerda, e executou o primeiro movimento (*Arrasta-Pé*) antes da estreia oficial feita pelo percussionista Claudio Stephan. Frungillo obteve menção honrosa com a execução deste movimento no concurso.

Neste duo para piano e xilofone, o compositor descreve em nota na partitura que não incorporou nenhuma melodia popular ou folclórica no seu trabalho, configurando-a como uma composição original. Entretanto, em cada movimento (*I. Arrasta-pé, II. Ponto, III. Toccata*) que serão analisados no capítulo 2.2, é possível identificar os elementos nacionalistas e a influência de Mario de Andrade na sua composição.

Lacerda compôs em 1998 o *Concertino para Xilofone e Orquestra*, gravado pelo percussionista Fernando Hashimoto em 2003. Este concertino é composto por três movimentos: *I. Allegro, II. Andantino, III. Allegro Vivace*, tendo duração aproximada de 12'30" minutos. A obra foi dedicada a Joaquim de Abreu, e estreada pelo mesmo em 21/04/2001 em São Paulo com Orquestra Sinfônica da Rádio Cultura. Curiosamente, assim como na *Suíte para Xilofone e Piano*, o segundo movimento é indicado para ser executado na marimba. A obra demanda emprego de técnicas de 2 e 4 baquetas.

Podemos destacar ainda as obras brasileiras para xilofone solo: Ricardo Tacuchian escreveu em 1992 a peça *Cono Sur* para xilofone solo. A peça que é dividida por cinco movimentos (Lento, Allegro, Moderato, Allegro Moderato, Allegro, Lento), foi dedicada ao percussionista Angel Omar Frete. Na Figura 14 se pode observar a introdução da obra:

Cono Sur

Ricardo Tacuchian
(1992)

Figura 14: Trecho da obra *Cono Sur*, de Tacuchian.

O compositor deixa explícito durante a peça quantas baquetas (duas ou quatro), assim como também especifica qual tipo de cabeça de baqueta deve ser utilizada (geralmente pedindo dureza média ou macia). A primeira vista na introdução da partitura, percebe-se que são usados os extremos do instrumento e com dinâmicas que se iniciam no *piano* até o *forte*. Apesar da indicação de baquetas macias (soft mallets) pelo compositor, o autor sugere a utilização de três baquetas com a cabeça macia para a execução das apogiaturas e uma baqueta com a cabeça de dureza um pouco mais elevada para a execução da nota mais aguda (Mib).

O uso de quatro baquetas, neste trecho, permite um maior controle da dinâmica pedida, assim como melhor execução das passagens rápidas nos saltos das apogiaturas que são realizados na região grave até a região aguda do instrumento.

Carlos Stasi compôs a peça *Mapselpha 4r*, para xilofone solo executado com quatro baquetas. A obra foi escrita em dezembro de 1987 e dedicada ao percussionista Alfredo Lima.³¹ O percussionista Herivelto Brandino gravou esta obra para um projeto do próprio compositor que até o momento não foi concluído.³²

³¹ A obra *Mapselpha 4r* não teve suas datas e local de estreia encontradas.

³² O áudio de *Mapselpha 4r* executado por Brandino encontra-se no sítio Argoláguas Duo's <<https://myspace.com/argolaguasduo/music/songs>>

Esta peça contém algumas passagens virtuosísticas com quatro baquetas, que requerem do executante elevado domínio técnico. Na Figura 15 há uma passagem da obra de Stasi que ilustra essa característica.

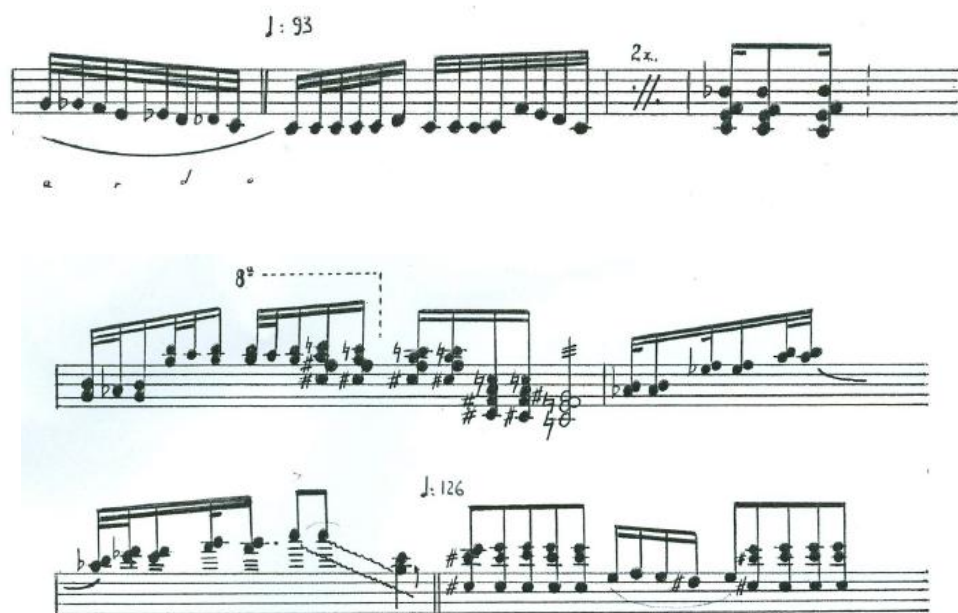


Figura 15: Trecho *Marselha 4r*, de Stasi.

Tetragrammaton X, é uma das 12 peças que compõem a série Tetragrammatons, dentre estas peças, cinco são para percussão solo. Esta obra foi composta em 2009 pelo compositor Roberto Victório. A obra possui aproximadamente 6 minutos de duração e foi estreada no mesmo ano da composição da mesma, no Instituto de Artes da Unesp/SP pelo percussionista Ronan Gil a quem a obra é dedicada.

A peça possui uma grande dificuldade técnica, pois o autor explora várias passagens rápidas, apogiaturas e modulações rítmicas durante a peça. O executante deve ter o máximo de atenção na escolha de tipos de baquetas, pois a obra requer constantes mudanças timbrísticas e grande contraste de dinâmica.



Figura 16: Página 1 da obra *Tetragrammaton X* para xilofone solo.

Nas obras citadas de Tacuchian, Stasi e Victorio existe um ponto em comum, que além de serem compostas numa linguagem da música contemporânea, as obras requerem a utilização de quatro baquetas. Essas obras dão margem a experimentos de diferentes tipos de baquetas para se extrair a melhor combinação de timbres possíveis durante a execução das peças.

Em 2006, o compositor Nikolai Brücher, nascido em 1979 no Rio de Janeiro, escreveu a obra *Abertura Concertante*, com dez minutos de duração, para xilofone solista e banda sinfônica. Esta obra foi encomendada para o projeto “Volta Redonda: cidade da música”. A estreia foi realizada pela percussionista Ana Letícia Barros no xilofone solista, no dia 04 de novembro de 2006, na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, junto com a Banda Sinfônica de Volta Redonda.³³

Dentro do repertório brasileiro para grupo de percussão o uso do xilofone é extenso. Porém, podemos destacar algumas obras onde o xilofone recebe tratamento como solista, ou ainda por possuir características únicas de execução. Entre elas citamos: as obras

³³ Informações disponíveis em <http://www.nikolaibrucher.com/pt/obras/concertos-com-instrumentos-solistas/abertura-concertante>, acesso em 12 de julho de 2014.

de Mario Ficarelli, *Ensaio-90* e *Tempestade Óssea*; e as obras de Osvaldo Lacerda, *Três estudos para percussão*, *Losango Caqui nº6*, *Ponto de Iemanjá*, *Hiroshima, meu amor*, as quais serão tratadas no capítulo 2.1 do presente trabalho.

Trataremos sinteticamente a obra *Ensaio-90* (1990), de Mário Ficarelli, que foi composta para três percussionistas, entretanto o compositor não fez a distribuição instrumental da peça, dizendo o que cada executante toca. A distribuição é feita pelos músicos pensando em toda uma logística de montagem de palco. Em um trecho dessa obra, peculiarmente, o compositor escreve para o xilofone ser executado por duas pessoas ao mesmo tempo, conforme mostra a Figura 17.

The image shows a musical score for the piece "Ensaio 90" by Mario Ficarelli, starting at measure 335. The score is written for a percussion ensemble. The instruments listed on the left are Bottles, Bongos, Tom-tom, Claves, Whip, Cow Bell, Glass Chimes, Xylophone, Flexatone, Vibraphone, and Bass Drum. The Xylophone part is highlighted in pink and consists of two staves. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics like "ff" and "f". The instruction "2 players on the same instrument" is written between the two staves of the Xylophone part. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Figura 17: Trecho da obra “Ensaio 90”, a partir do compasso 336, com destaque para a parte do Xilofone, na qual consta a observação de execução por dois percussionistas.

O fato de dois executantes estarem no mesmo instrumento requer um estudo de execução instrumental específico. Neste trecho, exclusivamente, o executante I ficará na posição normal do instrumento, ou seja, com as notas naturais na sua frente, enquanto o outro executante II se posicionará de frente para as notas alteradas. Essa decisão se deve ao

fato do executante II possuir em grande parte de sua linha melódica somente notas alteradas.

Na Figura 18 pode-se notar a melodia descrita, na qual o executante I tocará a linha melódica de baixo e o executante II tocará a linha de cima.

The image displays four staves of musical notation for xylophone, arranged vertically. Each staff is labeled 'Xylophone' on the left. The notation is written in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The first staff shows a melodic line in the upper register and a supporting line in the lower register. The second staff continues this pattern, with some notes marked with 'fz' (forzando). The third and fourth staves show more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The overall texture is dense and rhythmic, typical of contemporary percussion music.

Figura 18: Trechos do xilofone da obra *Ensaio 90*, do compasso 343 a 366.

2. OSVALDO LACERDA E SEU ESTILO COMPOSICIONAL PARA PERCUSSÃO

2.1. OBRAS PARA PERCUSSÃO DE OSVALDO LACERDA

Lessa (2007) faz uma breve síntese da vida profissional de Osvaldo Lacerda, na qual mostra que o compositor foi diretor e fundador da Sociedade Artística de São Paulo (1949-1955); criador da Sociedade Pró-Música (1961-1966); consultor junto à Comissão Nacional de Música Sacra (1966-1970); integrou o corpo docente da Escola Municipal de Música de São Paulo (1969-1992). Atuou como professor na Escola Santa Marcelina. Lacerda foi membro fundador do Centro de Música Brasileira (dezembro/1984); participou do encontro anual de compositores da América Latina – Sonidos de Las Américas (de 05 a 14 de abril de 1996, na cidade de Nova Iorque, EUA). Atuou como assistente do compositor Camargo Guarnieri como professor de harmonia, contraponto e análise. Desenvolveu importante carreira como professor, não só institucionalmente, mas também de modo particular em sua casa. Dentro desse universo didático, Lacerda possui três trabalhos importantes: o método *Curso Preparatório de Solfejo e Ditado Musical*; e os livros *Compêndio de Teoria Elementar da Música* e *Regras de Grafia Musical*.

Osvaldo Lacerda foi aluno de Carmargo Guarnieri, e semelhante ao que aconteceu com seu mestre, Lacerda foi profundamente influenciado pelas ideias e obras de Mário de Andrade, especialmente na busca por uma música de caráter nacional, onde seus elementos constitutivos mais genuínos pudessem ser encontrados no sentimento, na poesia e na música do povo (CUPERTINO, 2007).

Eudóxia de Barros (2011), esposa de Lacerda, relata na nota de falecimento do compositor que este sempre foi fiel a sua posição de compositor brasileiro, mantendo a linha nacionalista até o fim, embora sempre buscando novas harmonias e situações originais.

De acordo com o arquivo da Fundação Biblioteca Nacional, há na obra de Osvaldo Lacerda uma preocupação em explorar e valorizar o canto, sobretudo o de caráter nacional, registrando as variações das diversas manifestações folclóricas e religiosas brasileiras, além de contos populares e textos de grandes poetas nacionais. Entretanto o compositor escreveu diversas obras para diferentes instrumentos como clarinete, flauta,

piano, violino, trompete, trombone, trompa, oboé, bem como para diversas formações instrumentais.

Lacerda escreveu importantes obras para o repertório percussivo brasileiro. Em 1966 o compositor escreveu a peça *Três Estudos para Percussão* para quatro percussionistas. A música tem duração aproximada de 9 minutos, e utiliza a seguinte instrumentação como está disposto como na partitura:

Executante	1º Movimento	2º Movimento	3º Movimento
I	Castanholas Tímpanos	Caixa de madeira Claves Tímpanos	Caixa de madeira Tímpanos Vibrafone
II	Caixa clara Frigideira	Caixa Clara XILOFONE	Bombo Caixa clara, claves, matraca, xilofone
III	Agogô Bombo Sinfônico Pratos a 2 Prato Suspenso	Agogô Caixa de madeira Chocalho Prato suspenso	Agogô Chocalho Pratos a 2 Prato suspenso reco-reco
IV	Claves Pandeiros Pratos a 2 Triângulo	Atabaque Bloco chinês Tam-tam	Atabaque, caixa-clara, Cuíca, Tambor militar, Triângulo.

Tabela 1: Esquema de distribuição do instrumental percussivo para *Três Estudos para Percussão*, de Osvaldo Lacerda.

A peça é composta por três movimentos: *I. Introdução e Fuga*, *II. Cantilena*, *III. Rondó*. Escrita com notação musical tradicional foi dedicada ao Grupo de Percussão de São Paulo. Esta peça foi publicada pela Paul Price Publications (EUA), e teve sua estreia no dia 03 de junho de 1967, no auditório da Pontifícia Universidade Católica em São Paulo, executada pelo Grupo de Percussão de São Paulo (HASHIMOTO, 2003, p.78).

Esta obra se destaca no repertório percussivo pelo ineditismo, e tem sua relevância por se tratar da primeira peça para grupo de percussão escrita por um brasileiro, executada no Brasil. Esta afirmação é relatada pelo próprio compositor em entrevista para Hashimoto (2003). O relato é feito quando Lacerda é questionado sobre seu conhecimento da obra Estudo para Instrumentos Percussão, de Camargo Guarnieri:

[...] O Guarnieri, o meu grande mestre, havia escrito uma peça para percussão, mas ela foi para a gaveta e não apareceu antes da minha [Três estudos para percussão, 1966]. Só muitos anos depois já acabada aquela briga entre dois campos, é que foi executada a peça do Guarnieri em primeira audição [...].

Lacerda em entrevista para Hashimoto (2003), diante de sua posição favorável à música nacionalista, expressa nessa peça um protesto contra o movimento vanguardista Música Viva, liderado por Koellreutter. O compositor relata:

Essa peça foi escrita quando já havia começado aquela famosa disputa entre os nacionalistas de um lado e os que opunham a música nacionalista, especialmente a brasileira, pensando em fazer aquilo que eu considero uma ficção que é a música universal. Mas isso não vem ao caso agora porque é outro assunto muito vasto... enfim, eu resolvi fazer uma brincadeira com esse campo oposto, e no terceiro movimento há um silêncio e é tocada uma série dodecafônica, ao que se segue um protesto ruidoso de alguns instrumentos de percussão, como por exemplo, a matraca, o rece-reco, etc. E há uma nova tentativa do vibrafone, novamente tocando a série em movimento contrário, e novo protesto mais violento desses mesmos instrumentos de percussão, de maneira mais ruidosa ainda, ao que se segue um tema de caráter nacional, brasileiro, que seria uma afirmação pró-nacionalismo. É claro que isso irritou os chamados vanguardas, que para mexer comigo começaram a dizer que a única coisa que prestava nos três movimentos era justamente a série dodecafônica! Mas ficou nisso a brincadeira.

Nesta obra, o xilofone tem um papel importante relatado pelo compositor Lacerda (1999), no movimento *II Cantilena*. O instrumento fica responsável pela parte melódica do

movimento. Esta melodia possui temática de caráter afro-brasileiro, que está acompanhada de um ostinato nas congas e tímpanos.

No ano de 1968, Lacerda compôs duas obras para percussão e canto nas quais o compositor não define qual a altura de voz deve ser cantada, sendo definida segundo as tessituras utilizadas em cada obra. Trata-se das peças *Ponto de Iemanjá* e *Hiroshima, Meu Amor*. Ambas as músicas foram dedicadas à Eládio Pérez-González³⁴ e são escritas para a formação de quatro percussionistas e um cantor. As obras foram revisadas e editadas pela Editora Novas Metas em 1979³⁵.

Ponto de Iemanjá foi composta em março de 1968 e tem sua forma estruturada da seguinte maneira: *Lento, Moderado, Lento* e novamente *Moderado*. O texto foi extraído do livro *Umbanda - 320 pontos cantados* (compilado por Aluizio Fontenelle), editado pela Organização Simões no Rio de Janeiro e refere-se à exaltação da “Rainha do Mar” (segundo a tradição da Umbanda), Iemanjá.

Ponto de Iemanjá

I. Iemajá camarou

Iemanjá camarou

E, desce mebé ariarou

E, desce mebé ariará

II. A estrela brilhou

Lá no alto mar

Quem vem nos salvar

É nossa mãe Iemanjá

Sejas benvinda

³⁴ Eládio Pérez-González foi um barítono Paraguaio, mudou-se para o Brasil em 1947 estudando na cidade de São Paulo onde fez boa parte da sua vida profissional. Atualmente vive em Belo Horizonte ministrando cursos na Fundação de Educação Artística. Extraído de: <http://www.multimusica.net.br/?q=node/1815>

³⁵ Informações obtidas nas partituras de “Hiroshima, meu amor” e “Ponto de Iemanjá”, da Editora Novas Metas, 1979.

Nossa mãe de muito amor
 Venha nos salvar
 Pela cruz do senhor

O instrumental percussivo é distribuído entre o quarteto de executantes como descrito na Tabela 2:

1º executante	2º executante	3º executante	4º executante
Caixa Clara	Atabaque	Agogô	Marimba
Cimbalo Antigo (afinado em Mi)	Glockenspiel	Vibrafone	XILOFONE
Pratos a 2	-	-	-
Triângulo	-	-	-

Tabela 2: Esquema de distribuição do instrumental percussivo para *Iemanjá*.

Hiroshima, Meu Amor foi composta em abril de 1968 e possui o instrumental percussivo quase similar ao *Ponto de Iemanjá*. Sua distribuição encontra-se sistematizada na Tabela 3:

1º Executante	2º executante	3º executante	4º executante
Atabaques	Bombo Sinfônico	Prato Suspenso	Bombo Sinfônico
Tambor Militar	Prato Suspenso	Tímpanos (<i>um par</i>)	Caixa de Madeira
Tam-tam	Vibrafone	-	XILOFONE

Tabela 3: Esquema de distribuição do instrumental percussivo para *Hiroshima meu amor*.

O texto da obra é do poeta concretista Augusto Campos, que usufrui do recurso estilístico e adota a eliminação de versos com o intuito de enfatizar o conteúdo visual e sonoro das palavras. Neste poema o autor utiliza as palavras como um organismo vivo e assim, as palavras vão criando frases com outras similares dando vida ao texto.

Hiroshima, Meu Amor.

(Augusto Campos)

meu corpo tomba teu corpo
teu corpo meu corpo tomba
meu corpo bomba teu corpo
teu corpo meu corpo bomba
meu corpo tua bomba tomba
teu corpo meu tombo bambo
meu corpo tua bomba bomba
tua bomba meu corpo bomba
meu bomba bomba tua bomba
tua bomba meu bomba bomba
meu teu bomba bomba bomba
bomba bomba a bomba

Lacerda compôs outra obra para a formação de quarteto de percussão e voz em 1970. A obra se chama *Losango Caqui nº6* com o texto de Mario de Andrade. A peça também foi revisada e editada pela Editora Novas Metas em 1979. Os instrumentos utilizados e sua distribuição no quarteto se encontram na Tabela 4:

1º Executante	2º Executante	3º Executante	4º Executante
XILOFONE	Caixa-clara	Bombo Sinfônico	tom tom
Tímpanos		Wood Block	Vibrafone
Prato suspenso		Prato a 2	<i>Glockenspiel</i>
Pandeiro Sinfônico		Castanhola	

Tabela 4: Esquema de distribuição do instrumental percussivo para *Losango Caqui n° 6*.

Losango Caqui n°6

Mario de Andrade

Queda pedrenta da ladeira
 Calcei butinas de ferro
 Meus pés são duas salsas ardentes
 Queima-se o bruxo, inquisição,
 Topada, turtuveio, desfaleço,
 um, dois, um, dois
 Maio, coragem. Tão atrás dos companheiros
 Avance, olhe a direita o alinhamento.
 e continuo: um, dois, um, dois!
 Mas como eu marcharia?
 Maratá, bandeiras, centenários, exposição universal
 Tou-lhe das jois os meus beijos
 Se ela fosse soldado
 Se marchasse ao meu lado
 Com as salsas ardentes dos cabelos
 labaredando sobre o caqui
 Que linda então a barulheira dos tapões
 batendo macanudos no chão
 um, dois, um dois
 e nem marcha

desembestavam malucos por essas pedras queridas
se ela fosse o meu rancho
se ela fosse o meu souvo
meu amor
maio, coragem, se alinhem
Tão na frente dos companheiros
Contenha esse ardor patriótico
Essa baita paixão pelo Brasil.

Nas obras de Lacerda citadas até o momento é sempre presente o emprego do xilofone. O compositor faz uso extenso do xilofone tanto como motor principal de melodia como também fica evidente o aproveitamento do seu timbre incisivo e brilhante dentro da organização da orquestração da obra.

No *Ponto de Iemanjá*, o compositor utiliza o xilofone somente na parte *Lenta* da peça (compassos 1 a 26), sendo esse o único instrumento melódico presente, contrastando com os instrumentos utilizados (caixa clara, atabaques e agogô). Essas melodias, por vezes executadas com a mesma frase rítmica escrita para os outros instrumentos citados anteriormente, se apresentam como contracantos da melodia principal feita pela voz. Não há nenhuma especificação pelo compositor de qual baqueta o músico deve utilizar no xilofone durante a peça. Entretanto, após a análise da instrumentação utilizada e preparação da obra, o autor recomenda uma baqueta de maior nível de dureza (acrílico, silicone, plástico ou madeira dura), para que se extraia um timbre brilhante, objetivando equilibrar dinamicamente com o grupo e realizar a distinção tímbrica com relação a caixa clara e agogôs.

Na peça *Hiroshima, Meu Amor*, o compositor utiliza o xilofone como instrumento solista em alguns trechos da peça, como por exemplo, do compasso 1 ao 15, no qual o xilofone apresenta uma melodia solista e mantém pequenos diálogos com outros instrumentos. O compositor retoma a utilização do xilofone a partir do compasso 40 até o compasso 51, escrevendo pequenas frases em dinâmica *piano*.

2.2. BREVE NARRATIVA DO ESTILO COMPOSICIONAL DE OSVALDO LACERDA.

O principal objetivo desta parte do trabalho é expor e compreender os principais conceitos estéticos musicais de Mário de Andrade com o intuito de posteriormente utilizá-los como ferramenta de análise e fundamentar decisões de interpretação sobre a obra *Suíte para Xilofone e Piano*. É importante ressaltar que não caberá nesta dissertação uma discussão acerca das questões do ufanismo nacionalista no qual Mário de Andrade foi rotulado, mas sim sobre o legado deixado por suas obras doutrinário-pedagógicas, bem como suas influências sobre diversos compositores brasileiros, mais precisamente sobre Osvaldo Lacerda.

Para Contier (2004), a busca utópica do "som nacional" pelos nacionalistas se baseava numa concepção evolucionista da História. Desta forma, o início da construção do projeto modernista na música deveria ter início nos anos 1920, e o compositor interessado nesse projeto era obrigado a vencer uma série de etapas, até alcançar um momento histórico caracterizado pelo surgimento de uma Arte Pura.

Cipriano (2011) traça um paralelo entre as atividades etnográficas de Béla Bartók³⁶ vinculadas à modernidade musical na Hungria, e as propostas poéticas de Mário de Andrade, em seu Ensaio sobre a Música Brasileira (1928). O modernismo musical nacionalista brasileiro, em sua essência, dialogou com uma tendência da época que se desenvolveu em diversos países europeus e das Américas. Um dos lemas modernistas – de partir do nacional para atingir o universal, em sua essência – referiu-se a uma onda surgida no pós-guerra (1919), no qual a questão central era a afirmação de uma identidade calcada em raízes populares.

Diante desse contexto, Mario de Andrade lança aos compositores brasileiros uma proposta de poética para se escrever música, exposta em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*³⁷, defendendo, nesse momento histórico, o uso exclusivo de elementos da identidade nacional para a composição musical. Apesar de não ser um instrumentista ou

³⁶ Béla Bartók, (1881-1945) Compositor nacionalista húngaro

³⁷ Original data de 1928, volume VI de Obras Completas de Mário de Andrade;

compositor profissional, Mário de Andrade era um respeitado mentor estético no meio musical modernista, e uma das razões que lhe conferiam tal respeito era seu profundo conhecimento sobre música. Assim sendo, este volume de 1928 é um de seus textos de maior impacto no meio musical, e um dos que mais influenciou os futuros compositores brasileiros (EGG, 2004).

Este volume de Andrade já foi analisado por diversos pesquisadores, com intenções distintas e no âmbito das mais variadas questões, sejam estas políticas, historiográficas, sociais e/ou musicais. Por este motivo, a análise pelo viés das definições musicais será importante para traçar um paralelo ao estilo composicional de Osvaldo Lacerda. O ponto de partida se dá pela afirmação apontada por Silva (2009), de que Lacerda aponta que as constâncias musicais, são elementos da música popular que o compositor deve se utilizar para a criação da música erudita de caráter nacional, considerando que estes elementos podem ser rítmicos, melódicos, harmônicos, polifônicos, timbrísticos e formais.

No *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade explana um ideal sobre cada elemento, dividindo-os em cinco tópicos: ritmo, melodia, polifonia, instrumentação³⁸ e forma, apontados por ele como caracterizadores das manifestações musicais brasileiras.

2.2.1. RITMO

O ritmo para Andrade (1928) é o elemento mais intuitivo e rico da música popular. A princípio pode ser dito intuitivo pelo fato de que muitos músicos populares não sabiam grafar o que era executado, ou ainda pelo fato de sintetizar o essencial, permitindo assim que o intérprete acrescente as sutilezas e invenções. Muitas vezes o próprio ritmo é ditado pela dicção e a forma com que a canção é entoada pelo intérprete. Andrade destaca como os valores da prosódia brasileira são capazes de transformar a melodia, através de novos ritmos. Ademais, o uso de ritmos estrangeiros em momento algum é repudiado pelo autor. Segundo Andrade (1928), se o ritmo for caracteristicamente brasileiro é melhor, porém é prejudicial repudiar o que é estrangeiro, além de ser preconceituoso.

Em seu capítulo sobre o ritmo, Andrade destaca que o problema principal não é o ritmo, mas sim a síncopa. A música brasileira apresenta conflitos entre a rítmica musical

³⁸ Lacerda substituiu este termo por timbre;

tradicional dos portugueses e a prosódica da música ameríndia e africana. O brasileiro fez nascer um ritmo reflexo de sua expressão racial: miscigenado, improvisado e de certa forma acomodado. Para o autor, a síncopa é muito provavelmente uma herança portuguesa, apesar de ser distinta da original. A síncopa brasileira na verdade é uma polirritmia ou ritmos livres, na qual o cantor infringe ou desorienta a doutrina do compasso. Esta característica tornou-se um instrumento de expressão tradicional na nossa música, e não só ocasional, que já se distanciaram do efeito de contratempo apresentado pela síncopa tradicional que Andrade coloca como movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Este processo exemplifica o desenvolvimento de uma manifestação popular refletido na música artística (ANDRADE, 1928).

2.2.2. MELODIA

Segundo a análise de Chernavsky (2009) a questão central levantada por Andrade reside na dúvida entre fazer uso da melódica expressiva popular ou inventar temas a partir da mesma. A dúvida encontra-se no fato de muitos autores acreditarem que o uso de temas populares empobrece a expressão artística, crença que Andrade rebate com uma discussão sobre a expressividade psicológica da música brasileira. Para o autor, a busca pela nacionalidade é alcançada com o uso da melódica popular e de constâncias melódicas nacionais, que consistem no uso da sétima abaixada, ausência de sensível, saltos da sétima, oitava e nona, no caráter “fogueto”, uso de arabescos “torturados” e na afeição de frases descendentes e na opção pelo repouso na terça em detrimento da fundamental.

2.2.3. POLIFONIA (HARMONIA)

Para Andrade (1928), a polifonia é um caráter pouco nacionalizador. Primeiramente por tratar-se de uma questão que está além da nacionalidade, e em segundo lugar por ter pouca importância na música popular, a qual apresenta processos harmônicos muito pobres. Sendo assim, faz-se necessário um desenvolvimento erudito da harmonia que acaba por recair sobre as origens europeias. Entretanto, o autor sugere que mesmo assim o tonalismo harmônico herdado deve ser evitado, sendo descrito pelo autor como vago e “desraçado”, já

que é ditado por um indivíduo. Por fim, Andrade (1928) acaba por sugerir o uso de uma polifonia não europeia como expressão do processo popular.

2.2.4. INSTRUMENTAÇÃO (TIMBRE)

Neste ponto, Andrade (1928) discute a nacionalidade e nacionalismo dos instrumentos musicais e da origem de uma orquestra que simbolize o Brasil. Muitos dos instrumentos comumente utilizados no âmbito da música popular, a citar o violino, adufe, flauta, rabeca, reco-reco, clarinete, entre outros, são instrumentos importados, o que não impede que tenham assumido muitas vezes como solistas o caráter nacional. Isto ocorre justamente pela sonoridade e timbre adotados pelos compositores nacionais. O timbre brasileiro, mais especificamente da voz, é descrito por Andrade como “anasalado” e composto por sons harmônicos que a aproximam das madeiras; com relação à sonoridade, Andrade lhe confere atributos como “quente”, “ingênuo” e “verde”.

Nesta temática também se discute o sinfonismo na década de 1920, dito como universal, sem nacionalidade, e perfeitamente capaz de assumir um caráter brasileiro a partir da forma que os instrumentos são aproveitados, conforme apresentado em Andrade (1928, p.21):

Porque é justamente a maneira de tratar o instrumento quer solista quer concertante que nacionalizará a manifestação instrumental. Nossos sinfonistas devem de pôr reparo na maneira com que o povo trata os instrumentos dele e não só aplicá-la para os mesmos instrumentos como transportá-la para outros mais viáveis sinfonicamente. [...] Se é possível e recomendável que os nossos compositores escrevam peças pequenas para canto e viola, para violão e flauta, prá oficleide caxambú e piano, etc. etc. e mesmo para conjuntos de câmara mais ou menos típicos, um número orquestral de instrumentos característicos dificultava enormemente a execução da peça. Por isso e também pela eficiência de instrumentos de maior sonoridade, a transposição de processos é justa e bem recomendável.

2.2.5. FORMA

Para Mário de Andrade, a questão da forma da música nacional é o ponto mais difícil da caracterização da música nacional. Para o autor, a dificuldade reside em dois pontos: na dificuldade do estudo do elemento popular e no individualismo brasileiro. Para o autor, a falta de estudos na década de 1920 sobre o folclore musical, aliadas a preguiça e o egoísmo dos compositores, faz com que os estudos sobre as manifestações populares sejam rasos e limitados. Já o dito individualismo se encontra na vaidade pessoal do músico e no egoísmo de não ser capaz de aproveitar de formas populares para uma solução artística característica.

O autor apresenta várias possibilidades de termos regionais isolados que fornecem fundos vastos para a criação das suítes de música pura (ANDRADE, 1928, p.25):

Sambas, maxixes, cocos, chimarritas, catiras, cururús, faxineiras, candomblés, chibas, baianos, recortadas, mazurcas, valsas, schotis, polcas, bendenguês, tucuzís, serranas, além das que possuem uma só música própria e particularizadas por alguma peculiaridade coreográfica e tituladas pelo texto que nem "Quero Mana", "Caramujo", "Dão-Dão", "Manjericão", "Benzinho Amor", "Nha Graciana", "Assú", "Urutagua", "Chico", "Benção de Deus", etc. etc. Além das dinamogenias militares, dobrados, marchas de carnaval, etc. Tudo isso está aí para ser estudado e para inspirar formas artísticas nacionais.

Entre vários pontos importantes desse texto, Egg (2004) descreve que Mário de Andrade defende a igualdade de importância entre compositor, intérprete e ouvinte, afirmando que não existe música sem que se atinja o ouvinte, e que a necessidade de um intérprete é o principal defeito da música como manifestação artística – portanto o intérprete deve esforçar-se por “desaparecer” diante da obra. Quanto maior a qualidade da composição musical, menos o intérprete se sobressai: o ouvinte admira a obra em si, a qualidade da composição, e não o trabalho do intérprete. Ao contrário, em obras de conteúdo musical mais pobre, o intérprete tem maior espaço para seu exibicionismo, chamando a atenção mais do que a obra. O ouvinte ideal é concebido como um homem puro, que se entrega ao prazer estético ao ter seus sentidos atingidos pela música, e que não

procura uma compreensão racional da obra – o homem inculto seria melhor ouvinte porque no homem culto a atividade crítica atrapalha a fruição estética.

3. ESTUDO INTERPRETATIVO SOBRE A OBRA *SUÍTE PARA XILOFONE E PIANO* DE OSVALDO LACERDA

A compreensão do texto *Ensaio sobre a Música brasileira* de Mario de Andrade, que pode ser considerado um dos principais autores por formalizar a estética musical do movimento nacionalista no Brasil, será de extrema importância no decorrer deste capítulo, pois será um importante subsídio para decisões interpretativas tomadas pelo autor da obra *Suíte para Xilofone e Piano* de Lacerda.³⁹

As soluções técnicas instrumentais e sugestões na escolha de baquetas também são abordadas neste capítulo.

3.1. SUGESTÕES PARA UMA MELHOR COMPREENSÃO ESTÉTICA DA OBRA

Os títulos de cada movimento da *Suíte para Xilofone e Piano* de Lacerda servem de ponto de partida para uma reflexão estética, visando formatar a performance da obra. Observando o que é proposto no texto de Mário de Andrade como diretriz para a forma musical que o compositor nacionalista deve seguir, podemos inferir que Lacerda de certa maneira aplica estes conceitos nesta obra. As características e significados agregados a cada termo utilizado como título destes movimentos podem servir de um elemento importante para a interpretação da obra.

Andrade (1928) cita que as danças brasileiras, assim como os cortejos afro-religiosos em forma isolada fornecem fundo vasto para a criação das *Suítes* de música pura⁴⁰. Parece que Lacerda se nutre dessa informação e intitula cada movimento com

³⁹ A proposta de utilizar o *Ensaio sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade como centro de referência para este trabalho foi tomada intencionalmente pelo autor. Ao invés de contrapor o trabalho de Andrade ao de muitos autores referenciais sobre o movimento nacionalista no Brasil, partimos do pressuposto que a proximidade entre Lacerda e Andrade foi um dos fatores importantes na influência estética do compositor, e poderia ser utilizada quase como “manual” para referendar as decisões interpretativas aplicados à obra.

⁴⁰ Música pura: Música que não tem outra significação mais do que ser música, que comove por sua forma.

nomes que sugerem diferentes “paisagens” da cultura brasileira, com seus contrastes rítmicos e melódicos tipicamente brasileiros.

Lacerda, descreve o significado de cada movimento nas instruções de performance, escrita em alemão, português e inglês na edição da partitura feita pela *Zimmerman*. Abaixo estão transcritas as informações fornecidas pelo compositor:

I – *Arrasta-pé*: Genericamente, significa: baile popular, baile improvisado, ou uma reunião informal onde se *dansa*. Mas especificamente, é, no centro-sul do Brasil, uma espécie de marcha, *dansada*, viva, em compasso binário.

II – *Ponto*: Em certos cultos religiosos afro-indo, ou afro-indo-brasileiro, dá-se o nome de “Pontos” a melodias com que as divindades (chamadas “Orixás” ou “Mestres”) se manifestam ou são invocadas. Cada Orixá tem uma ou mais melodias próprias. O Ponto é sempre contado acompanhado por instrumento de percussão.

III – *Toccata*: Não obedece a nenhum gênero folclórico ou popular, mas apresenta alguns ritmos encontrados no folclore religioso afro-brasileiro.

Outra informação importante do compositor está contida nestas instruções iniciais: *“O compositor não incorporou qualquer tema melódico conhecido do folclore popular neste trabalho, elas são composições originais.”*

Porém, somente ler estas instruções feitas pelo compositor na obra não é o suficiente, pois não apresentam instruções mais técnicas, ou seja, através de um discurso musical, que leve o executante a uma interpretação coerente com o contexto apresentado.

Inicialmente, é importante obter a referência das características peculiares de cada forma, caráter ou ritmo com sua instrumentação através de citações de áudios ou de conceitos representativos.

O *Arrasta-pé*, como Lacerda cita, é um baile popular que se dança, encontrado no centro-sul brasileiro e a música se relaciona ao cotidiano do homem do campo (caipira). Vilela (2004) diz que o caipira relata sua riqueza musical em modalidades como o cururu, a guarânia, o chamamé, a querumana, a moda-de-viola, o recortado, o calango, o pagode

caipira, a mazurca, a valsa, o arrasta-pé, a toada histórica, o batuque, o congado, entre outros. Para Pinto (2008), o arrasta-pé é um gênero que se assemelha a outros gêneros e danças caipiras como as quadrilhas, a cana verde e a polca caipira.

Pinto (2008) fez um importante estudo sobre as diferentes estruturas rítmicas presentes na música de Tião Carreiro. O autor cita a música *Ferreirinha na Viola* para representar o ritmo do arrasta-pé, exposta da Figura 19.

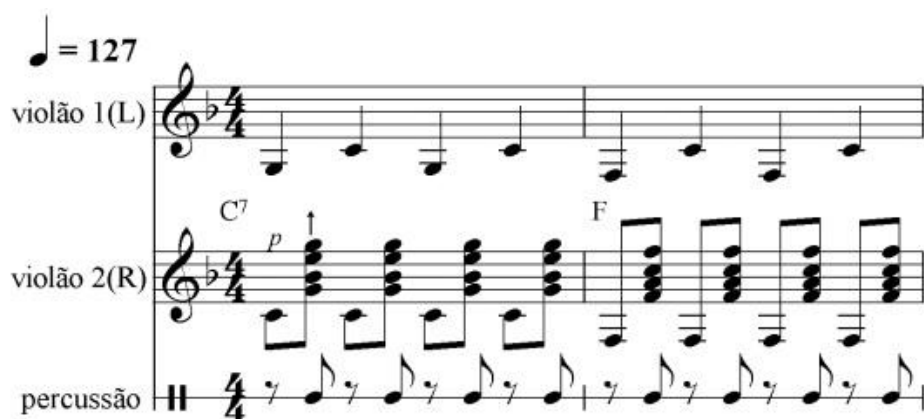


Figura 19: Trecho da música *Ferreirinha na Viola*, de Tião Carreiro (extraído de Pinto (2008)).

Comparada esta imagem com a partitura de Lacerda (Figura 20), percebe-se uma aproximação na parte rítmica do piano na introdução da peça.



Figura 20: Trecho da parte do piano – compassos 1 e 2, do movimento *Arrasta-pé*, *Suíte para Xilofone e Piano*, Osvaldo Lacerda.

Podemos então concluir que a música *Ferreirinha Na Viola*⁴¹ de Tião Carreiro se torna uma referência de áudio para exemplificar a proposta do *Arrasta-pé* de Osvaldo Lacerda.

Outro áudio para ser considerado como uma referência de áudio é a música de Waldir Azevedo, também chamada *Arrasta-pé*⁴². A música apresenta o andamento mais rápido, dando outra possibilidade de interpretação na obra de Lacerda.

Lacerda descreve claramente o que é o Ponto que ele tenta representar na sua suíte, entretanto para complemento dessas informações citaremos o relato de Maciel (1999) pra entender o que é o culto religioso da umbanda.

Os elus são instrumentos de percussão, de formato cilíndrico e com couro esticado nas extremidades, que dão ritmo as festas de umbanda. Quem bate ou toca no elu é o ogã, individuo especialmente designado para essa função, normalmente é ele quem "tira" os pontos que vão ser cantados, mas o Babalorixá (ou Ialorixá), os outros filhos-de-santo da casa ou visitantes também podem fazê-lo. Como a música tem um papel importantíssimo nesses rituais, o ogã funciona como o maestro que dita o ritmo dos pontos e consequentemente da dança. Enquanto se canta louvando e chamando os orixás para virem trabalhar no ilê (casa) ou apenas para festejar, os fiéis formam as "gira", uma grande roda que percorre o salão sempre em sentido anti-horário e que só para quando assim se faz necessário, como nos momentos de louvação aos orixás ou quando se canta, de frente para o altar das imagens, para Orixalá.

A música está presente em todos os momentos do culto, Rosafa (2008) relata que do início ao fim da sessão, são cantadas músicas não só para esse mundo da espiritualidade, mas também para todas as ocasiões que ali se manifestam. Canta-se para iniciar a sessão, para “defumar” o ambiente, para saudar os Orixás, para professar a fé, canta-se o Hino da Umbanda para abrir as sessões, enfim, a música é o elemento condutor e o “combustível” dessa manifestação religiosa.

⁴¹ A música apresenta dois momentos distintos, lento e rápido, e podemos considerar que a parte rápida é a que chamamos de *Arrasta-pé*.

⁴² LP - Minhas Mãos, Meu Cavaquinho -1976 - Musicolo/Continental)

No que diz respeito ao caráter das melodias empregadas nos Contos de Umbanda, Almeida & Souza (2012) diz que possuem peculiar relação para com as melodias vinculadas a religiosidade popular do Catolicismo Romano e que não importa qual terreiro ou tipo de ponto, todos os Pontos Cantados são entoados de forma monódica, semelhante à ladainha católica, embora costumem ser um pouco mais acelerado e animados, tendo a contar com mais saltos melódicos. Os autores concluem relatando que outra característica destes pontos é a semelhança de suas linhas melódicas para com as linhas de parlendas e outras manifestações musicais folclóricas brasileiras.

A escassez de informações que tratam sobre a estrutura musical formal dos contos de umbanda nos faz considerar que compreender o ambiente dos cultos no qual foi relatado, assim como as características da melodia, são fatores que podem ajudar na interpretação musical deste movimento.

O terceiro movimento, *Toccata*, se encaixa nas características da forma toccata tradicional, com diálogos frequente dos dois teclados através de dois temas sendo executados em momentos distintos em cada instrumento, possuindo assim, um caráter de imitação. O terceiro movimento possui passagens virtuosísticas tanto no xilofone quanto no piano e, apesar de todas as notas serem escritas e determinadas, os dois instrumentos tem uma resultante sonora que se assemelha ao um improviso em alguns trechos do movimento.

Como vimos, cada movimento da obra apresenta diferentes aspectos sonoros e a grande dificuldade do intérprete é buscar assimilar as ideias propostas do compositor no instrumento e, mesmo sendo implícito que o intérprete seja capaz de executar a obra sem este tipo de pesquisa, esta é uma ferramenta a mais que permite um aprofundamento no conhecimento da obra e reflete na forma de interpretá-la.

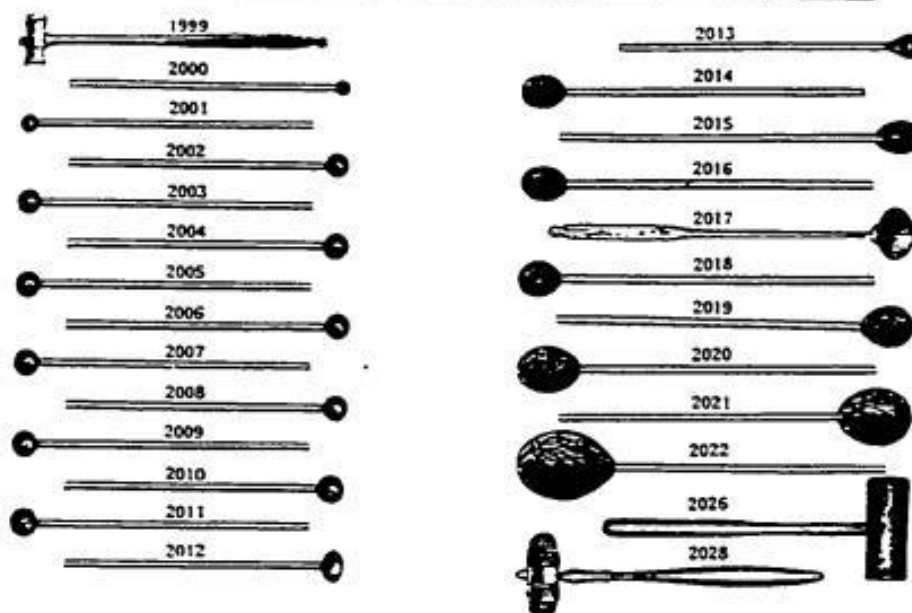
3.2. BAQUETAS: PROCESSO HISTÓRICO E OPÇÕES DE USO NA OBRA DE LACERDA

Para geração de som no xilofone é essencial a utilização de baquetas, que assim como o instrumento, possuem um processo histórico de desenvolvimento. As baquetas utilizadas nos teclados de percussão denomina-se baqueta de teclado ou baqueta de lâminas (conhecida na literatura internacional pelo termo em inglês *mallets*). Não é o foco desta

pesquisa se debruçar sobre o levantamento histórico das baquetas de teclado de percussão, porém discorreremos sinteticamente sobre alguns pontos específicos dentro do desenvolvimento das baquetas, os quais se mostraram relevantes para discutir escolhas e decisões tomadas na interpretação dessa obra de Lacerda.

Segundo Strain (1995), após a escolha do instrumento adequado para atender as necessidades do instrumentista, a escolha das baquetas também é um procedimento importante. Deve-se levar em consideração tanto o design e formato das baquetas quanto o material do qual as baquetas são constituídas. Assim como os instrumentos evoluíram, as baquetas também passaram por este processo. Strain (1995) destaca que a escolha das baquetas pelo material está relacionada com o tipo de som que se deseja produzir. No início do século XX, as baquetas eram usualmente feitas de madeira dura ou de marfim, para produzir um som mais incisivo e uma tonalidade mais brilhante, bem como feitos com borracha vulcanizada na extremidade, ou madeira menos densa, ou ainda com esta extremidade envolvidas por lã e linha. No ano de 1915, a empresa Deagan já produzia baquetas com cinco tipos de durezas distintas, tamanhos diferentes e também tipos e combinações de materiais, conforme mostra o catálogo do fabricante, localizado na Figura 21.

Manufacturers of Modern Drums



Deagan Bell and Xylophone Hammers

Deagan Mallets

In the following list of mallets of various styles and sizes we are sure you will be able to find exactly what you want to meet your individual needs in this line, the selection being large and most complete.

- | | |
|---|---|
| <p>C 1999—Nickel-plated Metal Orchestra Bell Mallets with raw hide tips.</p> <p>C 2000—Small Bronze Nickel-plated Orchestra Bell Mallets.</p> <p>C 2001—Large Bronze Nickel-plated Orchestra Bell Mallets.</p> <p>C 2002—1-inch Soft Rubber Xylophone and Orchestra Bell Mallets.</p> <p>C 2003—1-inch Half Hard Rubber Xylophone and Orchestra Bell Mallets.</p> <p>C 2004—1-inch Hard Rubber Xylophone and Orchestra Bell Mallets.</p> <p>C 2005—1 1/2-inch Soft Rubber Xylophone and Orchestra Bell Mallets.</p> <p>C 2006—1 1/2-inch Quarter Hard Rubber Xylophone and Orchestra Bell Mallets.</p> <p>C 2007—1 1/2-inch Half Hard Rubber Xylophone and Orchestra Bell Mallets.</p> <p>C 2008—1 1/2-inch Three-quarter Hard Rubber Xylophone and Orchestra Bell Mallets.</p> <p>C 2009—1 1/2-inch Hard Rubber Xylophone and Orchestra Bell Mallets.</p> <p>C 2010—1 1/2-inch Soft Rubber Xylophone and Orchestra Bell Mallets.</p> | <p>C 2011—1 1/2-inch Hard Rubber Xylophone and Orchestra Bell Mallets.</p> <p>C 2012—1 1/2-inch Oval Hard Rubber Xylophone and Orchestra Bell Mallets.</p> <p>C 2013—1-inch Pear-shaped Hard Rubber Xylophone and Orchestra Mallets.</p> <p>C 2014—Hard Wound Xylophone and Marimba Solo Mallets.</p> <p>C 2015—Medium Wound Xylophone and Marimba Solo Mallets.</p> <p>C 2016—Soft Wound Xylophone and Marimba Solo Mallets.</p> <p>C 2017—Felt Marimba Mallets.</p> <p>C 2018—Hard Wound Marimba Accompaniment Mallets.</p> <p>C 2019—Medium Wound Marimba Accompaniment Mallets.</p> <p>C 2020—Soft Wound Marimba Accompaniment Mallets.</p> <p>C 2021—Soft Wound Marimba Bass Mallets.</p> <p>C 2022—Extra Large Soft Wound Marimba Bass Mallets.</p> <p>C 2023—Rawhide Cathedral Chime Mallets.</p> <p>C 2024—Fancy Metal Cathedral Chime Mallets.</p> |
|---|---|

Philadelphia

Figura 21: Imagem do catálogo de baquetas da Barry Manufacturing Company de 1921.

Esses diversos tipos e opções de baquetas vistos na Figura 16, se devem à demanda que a performance de solos de xilofone solicitava, visando ter uma grande amplitude de opções que pudessem satisfazer o uso do instrumento em diferentes formações instrumentais, como por exemplo, xilofone e piano, trios, e *big bands*. Por outro lado, é

importante ressaltar que a concepção do instrumento inserido em uma orquestra sinfônica, de modo geral, é de uma sonoridade clara e com projeção sonora capaz de se equilibrar com a grande massa sonora orquestral. As baquetas utilizadas no repertório orquestral são, na maioria das vezes, possuidoras das mesmas características: cabeça com material de plástico ou borracha, ligeiramente dura. Acompanhando esse raciocínio, podemos até supor que a atual característica do timbre do xilofone – brilhante e incisiva – seja proveniente do meio orquestral.

Essa suposição vem embasada de escutas de áudios de peças para o instrumento solo da década de 1920 e 1930, de música popular, nas quais o instrumento não apresentava este som tão brilhante incisivo. Ao observarmos as imagens das baquetas do mesmo período, bem como os vídeos e fotos disponíveis de alguns xilofonistas populares, como da música *Xylophonia*, Harry Breuer (1943), destacada na Figura 22 e da Red Norvo (Figura 23), podemos ver que as baquetas utilizadas por ambos não eram tão duras, já que o instrumento não tinha a necessidade de projeção, como em uma orquestra.

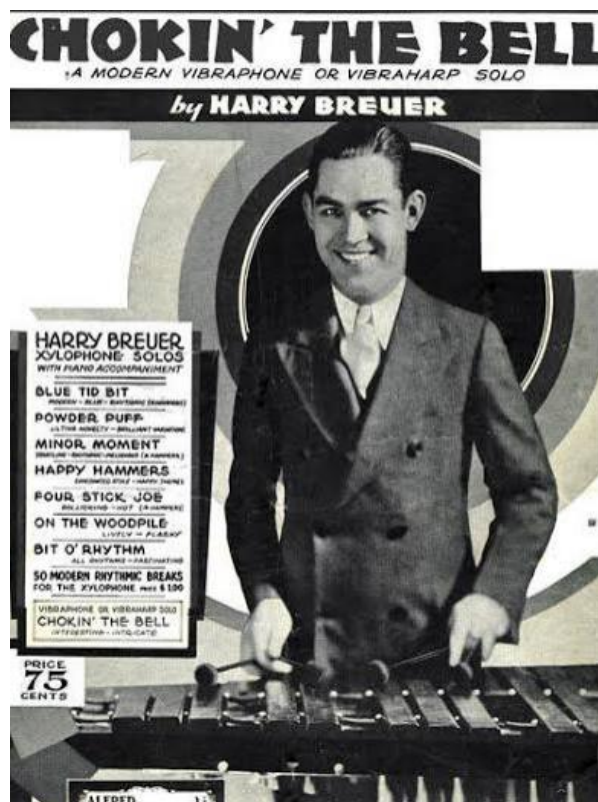


Figura 22: Cartaz de divulgação de Harry Breuer, atenção para a posição das baquetas nas mãos do percussionista



Figura 23: Red Norvo atenção para as baquetas

Na *Suíte* de Lacerda existem vários pontos a serem levados em consideração quando da escolha de baquetas, mesmo sabendo que isso também pode se resumir em questões de preferências pessoais de interpretação. Portanto, para se chegar a melhor escolha de baquetas, teremos que criar critérios relacionados às exigências que a obra apresenta. Como vimos, a obra apresenta três movimentos com estilos e características distintas, optou-se por abordar a escolha das baquetas por cada movimento separadamente.

Para cada movimento da obra se optou por utilizar apenas duas baquetas, pois não há uma necessidade técnica, como a presença de acordes, que poderiam exigir o uso de quatro baquetas. Na verdade, a opção pelo uso de apenas duas baquetas se deu pelo fato de se suprir as necessidades técnicas e musicais da obra. Entretanto, outros intérpretes podem fazer uso do uso de quatro baquetas, se julgarem necessário.

3.2.1. ARRASTA – PÉ

Neste movimento, a melodia do xilofone se apresenta com uma grande densidade de notas, além de passagens rápidas de toques duplos (execução de duas notas na mesma barra somente com uma mão) e toque simples, com boa parte da peça na região central do instrumento e diferentes exigências de mudanças de dinâmica, conforme podemos observar na Figura 24. Há somente uma execução de rulo na região aguda do instrumento (precisamente na nota Mib5) no compasso 135.



Figura 24: Trecho do primeiro movimento *Arrasta-pé*, do compasso 47 ao 71.

Diante dessas características apresentadas, sugere-se o uso de uma baqueta com um nível de dureza mediana (Figura 25), onde se permita extrair o mesmo timbre no instrumento desde a nota Sol2 até a nota Mib5. As baquetas com essa gradação de dureza permitem um maior controle do som quando utilizadas em ambientes, salas de concerto, onde a reverberação do som seja elevada.



Figura 25: Baqueta sugerida para o movimento Arrasta-Pé (Baqueta Adams - Xylophoon succesful playing - XB6 - cabo de madeira e cabeça de plástico duro)

3.2.2. PONTO

No segundo movimento da obra, o compositor indica que a marimba deve ser utilizada. Esse fato implica em um ponto questionável em relação ao nome da peça. Ao percussionista que for adquirir a peça sem conhecê-la, achando assim se tratar de uma obra escrita somente para xilofone, terá a surpresa do uso da marimba no segundo movimento inteiro.

Não entraremos no mérito da discussão, pois nos baseamos na declaração feita pelo compositor encontrada no encarte do disco Música de Câmara de Osvaldo Lacerda (1999): “*Note-se para o 2º movimento, “Ponto”, por seu caráter religioso e intimista, foi concebido para marimba*”.

Portanto, neste movimento sugerimos dois tipos de baqueta para momentos distintos da peça. O primeiro momento se apresenta do compasso 5 ao 16, no qual há a execução de notas rápidas de curta duração, com frases em *semicolcheias* e *fusas*, em grande parte na região central da marimba. Essas frases são bem expostas quase que em característica de cadência, e com constantes *acelerandos* e *rallentandos*.

Perante essas características, propõem-se baquetas com nível de dureza média, bem como baquetas com materiais que propiciem extrair um timbre articulado do instrumento, o que facilitaria a clareza das notas neste trecho, e que ainda, apresenta dinâmicas que se iniciam em *fortes* com sequências de decrescendo para a dinâmica *piano*



Figura 26: Baquetas sugeridas para o primeiro momento do movimento Ponto. (Baqueta Iñaki Sebastián - Standard séries - MT3 mediun - Cabo de ratan e cabeça de borracha)

O segundo momento da peça, exhibe um trecho totalmente formado por rulo, sendo executado na região central da marimba e expondo vários contrastes de dinâmica de *crescendo* e *diminuendo*.

A baqueta que consideramos ideal é a com cabeça coberta de lã macia. Entretanto o instrumentista deve se atentar para a escolha minuciosa, pois a baqueta tem que suprir as necessidades da região aguda do trecho, para não perder o equilíbrio da sonoridade em toda a extensão utilizada nesta parte da obra.



Figura 27: Baquetas sugeridas para o segundo momento do movimento *Ponto*. (Baqueta feita pelo percussionista David Harvey - NR36 - cabo de madeira e cabeça dura com linha)

Existe a possibilidade do instrumentista utilizar um único modelo de baqueta para esses dois momentos distintos da peça. Trata-se da baqueta conhecida com *Double Tone*, onde o próprio músico se utiliza da força que gera na baqueta para extrair o timbre mais brilhante ou mais aveludado no instrumento.

3.2.3. TOCCATA

Neste último movimento o compositor volta a utilizar o xilofone e, de modo geral, ele possui as mesmas características do primeiro movimento. Portanto, com o intuito de manter a mesma ideia proposta no *Arrasta-pé*, sugere-se a utilização do mesmo tipo de baquetas empregadas no primeiro movimento.

Ressalto que não é intenção de sugerir que a opção mais coerente seja a marca e modelo descritos anteriormente, e sim dar um referencial mais próximo, ao leitor deste trabalho, sobre as características do resultante sonoro descrito pelo autor.

3.3. SUGESTÕES PARA TRECHOS COM DIFICULDADE TÉCNICA.

Antes de citar trechos que apresentam dificuldades técnicas na obra de Lacerda, falaremos de tipos de técnicas específicas aplicados ao xilofone, assunto esse pouco comentado e que têm muita importância dentro desse trabalho.

Quando se aborda técnica para teclados de percussão, os métodos tendem a generalizar a forma de tocar em diferentes instrumentos, ou seja, se comenta as técnicas de tocar teclados como se elas fossem iguais para tocar xilofone, ou marimba, ou vibrafone. No entanto, o xilofone possui uma técnica específica desenvolvida por xilofonistas das décadas de 1920 e 1930 como, por exemplo, G. H. Green.

Citaremos a técnica desenvolvida por G. H Green, descrita por Harvey (1993), em um artigo que o músico escreveu em homenagem ao centenário de nascimento de Green.

A técnica se apropria de qualidades que podem ser utilizadas tanto no meio jazzístico, quanto no meio orquestral. Harvey (1993) ilustra essa versatilidade através de dois seguidores e alunos de Green: Red Norvo e Charlie Owen – os quais aplicaram essa técnica em suas trajetórias profissionais, jazz e orquestral respectivamente. Harvey também

comenta que o método pode ser complexo no princípio, e que alguns alunos podem levar até seis meses para obter bons resultados, atingindo um som de melhor qualidade e com acuidade.

Para Harvey (1993), a base da técnica de Green consiste em utilizar uma baqueta bem fina e pontuda, que permite uma leveza para o movimento. Essa técnica funciona melhor com baquetas semelhantes às que o próprio Green criou para este propósito. As baquetas desenvolvidas por ele eram de madeira dura com pontas de látex. O seu desenho produz um balanço superior, e funciona melhor em instrumentos com as teclas relativamente finas. Quando há uma combinação destes três elementos – um executor seguro, uma baqueta pesada, porém bem balanceada, e um instrumento com teclas não muito largas – resulta-se em um aproveitamento máximo empregando movimentos mínimos. Harvey (1993) descreve a técnica de Green como fluente, e que produz um som cheio e ressonante.

Em seu texto, Harvey (1993) apresenta algumas observações sobre o uso do método de Green organizadas em três tópicos principais, os quais se constituem de posição do *grip*, toque e rulo.

Para o ponto de *gripping*, Green recomenda a utilização dos dedos da mão de maneira diferenciada segundo as regiões onde se toca no instrumento. Para as regiões agudas do instrumento, Green sugere que o ponto de *gripping* seja o indicador e o polegar, para as regiões médias o dedo do meio, e para as regiões graves o quarto dedo (anelar), conforme demonstram as Figuras 28 a 33. Todos estes *grips* devem ser mais relaxados conforme o registro musical vai para o grave. Deve ser quase solto, porém preciso e afiado. No caso do grave, a baqueta pode ser segurada com o auxílio do dedo mínimo, já que nesta posição o peso da baqueta está muito concentrado na frente. (HARVEY, 1993).



Figura 28: *Gripping* na região do grave (vista em planta).



Figura 29: *Gripping* na região do grave (vista em perfil).



Figura 30: *Gripping* na região do médio (vista em planta).



Figura 31: *Gripping* na região do médio (vista em perfil).



Figura 32: *Gripping* na região do agudo (vista em planta).



Figura 33: *Gripping* na região do agudo (vista em perfil).

O toque por sua vez, também deve variar conforme se altera a forma de segurar as baquetas ao longo do registro musical. Este é um dos motivos pelo qual o *grip* deve ser flexível, para que seja possível controlar o peso no toque. No mais grave, é aconselhável utilizar uma maior pressão nas teclas, o que só é possível se os punhos estiverem relaxados. Isto pode resultar num maior tempo de contato das baquetas nas teclas, o que pode ser um bom resultado, já que as teclas maiores apresentam uma vibração mais longa. Alternativamente, nos agudos, a pressão sobre a tecla deve ser breve, com os punhos mais rígidos e reduzindo ao máximo o tempo de contato da baqueta com as teclas. Isto funciona bem já que as teclas do agudo são mais espessas. Após praticar e absorver estas duas formas de tocar no agudo e no grave, é possível chegar a um toque intermediário para ser aplicado ao registro médio. (HARVEY, 1993)

Ao aprender a forma correta de sustentar as notas, outras técnicas como arpejos e escalas serão melhor desenvolvidas. Assim que o instrumentista adquirir o básico da técnica, ao longo de todas as partes do teclado, do agudo ao grave, deve começar a trabalhar na sustentação das notas. Primeiro com as notas simples (*single stroke*) e depois com as notas duplas (*double stroke*). A ideia é incluir três coisas: um ataque, segurar e soltar. O ataque deve ser perfeitamente articulado e rápido o suficiente para fazer com que a tecla reverbere. Assim que a tecla começa, uma pequena pressão é liberada no toque, então não se deve prolongar para evitar que a tecla abafe. Para soltar, deve-se ter cuidado para não arrastar os últimos toques, mas sim remover as baquetas das teclas. Isto se aplica tanto para as simples como para as duplas. Além disso, os rulos sempre se iniciam com as notas mais graves (mão esquerda) e terminar com a nota de cima (mão direita). Mais adiante o instrumentista deve tentar adaptar estas variações em diferentes tamanhos de intervalos. A velocidade do trêmulo deve diminuir suavemente conforme o intervalo aumenta, e se torna basicamente impossível de ser mantida ao longo dos maiores intervalos. Isto é bastante diferente de um trinado, quando os sons de duas teclas se alternam. (HARVEY, 1993)

Diante da descrição da técnica de xilofone de G. H. Green, apresentada por Harvey (1993), podemos afirmar que o instrumento possui uma característica peculiar de ser tocada, e que não pode ser desconsiderada, devido a sua alta complexidade de aprendizado e na qualidade do resultado que pode ser obtido.

Há vários trechos na parte de xilofone que apresentaram dificuldades técnicas durante a preparação da obra *Suíte para Xilofone e Piano*. Serão apresentadas a seguir algumas soluções encontradas pelo autor, bem como a sugestão de estudos específicos com o objetivo de auxiliar a interpretação da obra. Para facilitar o entendimento desta análise, estes trechos foram organizados em seções.

3.3.1. SEÇÃO I

Esta seção compreende dois trechos: o primeiro tem início no compasso 55 e se estende até o compasso 62; o segundo corresponde aos compassos 77-84. Ambos os trechos se caracterizam pela presença de notas iguais repetidas em sequência. A sugestão do autor, a qual tem simpatia com o que o músico Tarcha (1997) sugere em sua dissertação de mestrado para casos similares, é que as notas repetidas sejam executadas com toques duplos no primeiro trecho.

Trecho 1

A justificativa para essa execução é que haja uma única unidade de articulação, se obtendo o mesmo resultado a cada nota; mesmo no compasso 58 onde quatro notas iguais são repetidas, ou no compasso 61 onde seis notas são repetidas, as notas são agrupadas em toque duplo. Veja a Figura 34.

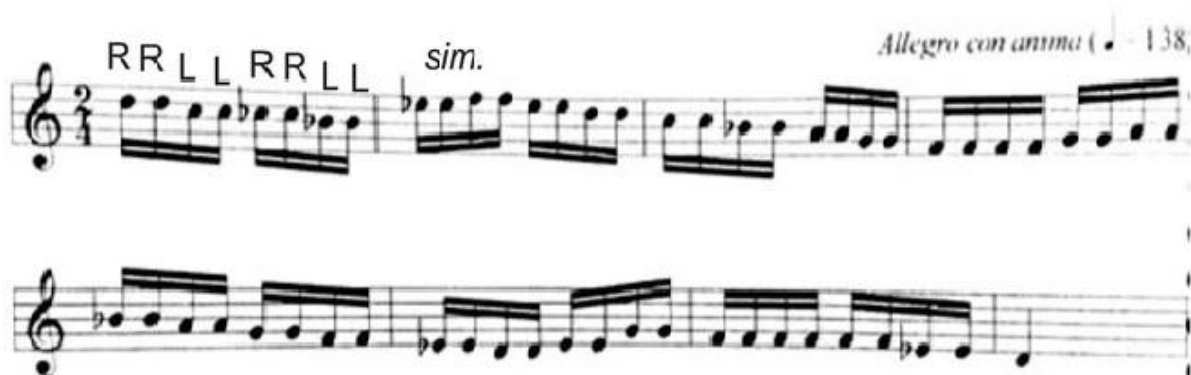


Figura 34: Trecho 1 entre os compassos 55 a 62.

Trecho 2

Neste trecho o autor recomenda utilizar toques duplos do compasso 77 ao 80, e passar a executar a melodia em toques alternados à partir do compasso 81, visando unificar a articulação e execução da escala cromática que se segue. A Figura 35 demonstra este trecho.



Figura 35: Trecho 2, entre os compassos 77 ao 84.

Apesar da recomendação do autor na utilização de toques duplos nestes trechos, se sugere que os mesmos sejam tocados com toques alternados pelo executante durante a preparação da obra. Deste modo, as diferenças de articulação serão mais claras e isso possibilitará ao intérprete decidir entre as duas possibilidades de articulação para o mesmo trecho.

3.3.2. SEÇÃO II

Essa seção trata do trecho apresentado entre os compassos 62 ao 66. A principal dificuldade deste trecho é tocar as notas duplas com precisão, sem o chamado flam, um termo utilizado no meio percussivo que se refere quando temos uma apogiatura que precede a nota real.

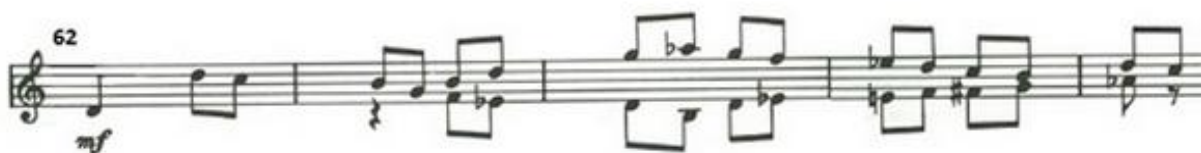


Figura 36: Trecho da Suíte para Xilofone e Piano, entre os compassos 62 ao 66.

Na preparação deste trecho, sugerimos que se execute primeiramente as duas vozes de forma separada, tendo já definido qual mão executará voz, ou linha melódica. Veja nas figuras 37 e 38 a sugestão de baqueteamento para execução desse trecho sugerida pelo autor. Praticar cada frase lentamente ajuda tanto na memorização auditiva, quanto na memorização gestual.



Figura 37: Trecho entre os compassos 62 ao 66 para mão esquerda.



Figura 38: Trecho entre os compassos 62 ao 66 para mão direita.

Este mesmo procedimento ou estudo pode ser usado para a prática de escalas e arpejos em diferentes distâncias de notas, podendo ser aplicado em terças, quintas e oitavas. Esses exercícios desenvolvem uma memória gestual no instrumentista ocasionando o desenvolvimento da agilidade de deslocamento no instrumento, e fixando movimentos executados entre uma tecla e outra.

Segundo Chaib (2013), os gestos realizados pelo músico e o caráter interpretativo da obra na percussão implica em criar correspondência entre os gestos realizados e o caráter interpretativo da obra, os quais devem ser atingidos entre o intérprete e o instrumento. A conexão com o instrumento pode se dar primeiramente a partir da percepção do espaço bem como o posicionamento das baquetas, que constituem o primeiro passo para a construção dos gestos percussivos. A partir daí, o que ocorre é o desenvolvimento de uma memória espacial que juntamente com a memória muscular estabelecem a memória corporal.

Entretanto, é importante associar a memória corporal à auditiva, para evitar que o resultado seja muito mecânico e pouco musical. Em diversos casos do repertório percussivo, Chaib (2013) declara que a movimentação do percussionista no instrumento ao executar o que está escrito na partitura não é natural e exige certo esforço físico. Para uma melhor execução da performance, deve-se trabalhar os gestos percussivos, porém sem descartar a improvisação dos movimentos. Desta forma, pode-se garantir uma maior fluência dos movimentos, bem como garantir a memorização das passagens de maior dificuldade.

3.3.3. SEÇÃO III

Grande parte dessa obra de Lacerda, principalmente no segundo e terceiro movimentos, inclui passagens rápidas com intervalos de terça menor descendente, ou seja, do agudo para o grave. Utilizamos esse tipo de ocorrência para discutir brevemente sobre a escolha da região de toque na barra do teclado.

Tarcha (1997) descreve que já nos primeiros contatos com o teclado, descobre-se que a área chamada de ponto nodal, onde a tecla é perfurada para a passagem do cordão que

a sustenta, tem uma sonoridade de qualidade inferior. As regiões das teclas normalmente usadas são: o centro, a região próxima ao centro e a borda.

Tarcha (1997) ainda declara sua preferência pela utilização do toque no centro da tecla, apesar do toque na borda ser em muitos casos mais cômodo para execução e por reduzir a amplitude de movimentos a serem efetuados nas mudanças de notas. A opção por tocar na borda da tecla cria mais um fator de dificuldade na execução musical, pois o som só terá qualidade se a tecla for percutida no ponto certo, isto é, exatamente na borda e não entre a borda e o ponto nodal, conforme exemplificado na Figura 39.

Diante dessas possibilidades de região de toque, e baseados no estudo preparatório da obra efetuado pelo autor, sugerimos que seja utilizado o toque na borda das teclas das notas alteras nos seguintes trechos ilustrados nas Figuras 40 e 41:

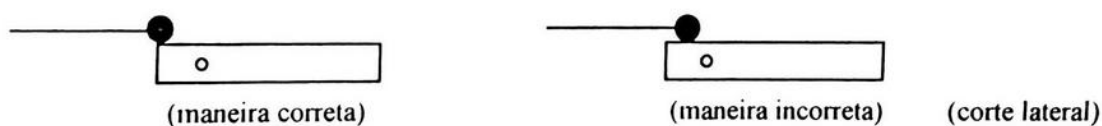


Figura 39: Região de toque da tecla, vista em perfil – corte lateral.



Figura 40: Trecho entre os compassos 126 ao 134, do terceiro movimento *Toccata*.



Figura 41: Trecho entre os compassos 54 e 55, do segundo movimento *Ponto*.

3.3.4. SEÇÃO IV

Nessa seção, que se localiza no segundo movimento da obra de Lacerda, é sugerida uma possibilidade de fraseado nos rulos, tendo como principal base o diálogo com o piano. É importante ouvir a ressonância do piano para executar o final do rulo na marimba simultaneamente, de forma decrescente, como ocorre no compasso 24 (Figura 42).

O piano constantemente executa as semínimas junto com a marimba, e por isso é importante que o percussionista fique atento ao fraseado do piano. Na partitura, os fraseados do piano encontram-se explícitos, o que não ocorre com a parte da marimba, sugestionando ao interprete como executar este trecho. A sugestão do fraseado baseou-se no constante diálogo de contracantos que os dois instrumentos apresentam ao longo deste segundo movimento da obra de Lacerda.

16 *a tempo* Poco più lento ($\text{♩} = 96$) *mf, espressivo* 20 *p sub.*

24 *f, sfz*

28 *f, sfz*

32 *f, sfz*

36 *molto rall.* *a tempo*



Figura 42: Sugestão de fraseado entre os compassos 16 ao 46 do *Ponto*.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa foram levantados vários dados sobre o aspecto histórico do xilofone, os quais nos levaram a várias questões sobre a abordagem do instrumento, questões sobre a existência de uma técnica específica, sobre escolha e evolução dos tipos de baquetas para xilofone, sobre características e manipulação do timbre do instrumento, e sobre seu repertório específico. Este levantamento influenciou diretamente no estudo interpretativo realizado sobre a obra *Suíte para Xilofone e Piano* de Osvaldo Lacerda.

O levantamento histórico realizado sanou algumas dúvidas em relação à origem e semelhanças entre a marimba e o xilofone, e expôs os distintos caminhos percorridos até que esse instrumento adquirisse a forma que ele se apresenta atualmente. Além disso, o levantamento histórico reforçou a importância histórica de nosso objeto de pesquisa dentro

da música brasileira, e mencionou obras relevantes do repertório nacional compostas para o xilofone.

A importância que o xilofone teve na música ocidental no final do século XIX e início do século XX foram bastante significativas. No Brasil, mesmo havendo obras orquestrais e composições para grupo de percussão que empregavam o xilofone, entre as quais muitas davam certo destaque ao instrumento, foi a partir da década de 1970, com a suíte de Lacerda que o instrumento passou a ter um papel de maior relevância e ganhou a perspectiva de ser um instrumento solista.

A busca por sugestões interpretativas para a obra de Osvaldo Lacerda culminou em uma detalhada pesquisa em métodos específicos para xilofone, entre os quais podemos citar o *Instruction Course for Xylophone* de G. H. Green, e métodos para teclados de percussão em geral, como o *Modern School for Xylophone, Marimba, and Vibraphone*, de Morris Goldenberg, a dissertação de mestrado *Técnica para Duas Baquetas para Teclados de Percussão*, de Carlos Tarcha, e o *Fundamental Method for Mallets*, de Mitchell Petters.

A pesquisa por estes métodos despertou o conhecimento de alguns tipos de possibilidades técnicas utilizadas no xilofone, demonstrando assim que o instrumento tem características técnicas peculiares a serem trabalhadas em futuras pesquisas.

O estudo interpretativo ressaltou alguns aspectos recorrentes na obra, e expôs as decisões interpretativas e as soluções técnicas encontradas pelo autor, as quais se espera que possam auxiliar futuros trabalhos que tratem de assuntos semelhantes. A escassez de trabalhos no Brasil que tratem do xilofone, em qualquer que seja a abordagem: histórica, técnica, construção – justifica a realização dessa pesquisa.

Finalmente, esperamos que essa pesquisa, que ilustra um estágio inicial que pode com o passar do tempo se aprofundar e ganhar adensamento, sirva para estimular novos trabalhos acerca do xilofone e que possa transmitir novos dados aos estudantes de percussão no Brasil.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, André & SOUZA Ana. **Ogans: Músicos de Religiões Afro-Brasileiras. Identidades e Representações de Poder.** In Anais do II Simpósio Nacional de Musicologia (EMAC/UFG) & IV Encontro de Musicologia Histórica (UFRJ). 2012.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira.** 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

BARROS, Eudóxia de. **Osvaldo Lacerda, uma vida (1927-2011).** Revista Brasileira de Música/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música. Vol 24, Nº 2, Pág 399, Jul/Dez 2011.

BECK, John H. **Encyclopedia of Percussion**, New York, Garland Pub., 1995.

BECKFORD, John Stephen. **Michael Józef Guzikow: Nineteenth Century Xylophonist, Part I**, Percussives Notes. V.33, N.4, August, 1995.

BLADES, James. **Percussion instruments and their history.** Bold Strummer Limited, 1992.

CAHN, William L., **The Xylophone in acoustic recordings (1877 - 1929).** Paper apresentado em Master Class na Eastman School of Music, 29 de janeiro de 1979.

CAZES, H. **Choro: do Quintal ao Municipal.** 2ª Ed. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1999.

CHAIB, F. **Três perspectivas gestuais para uma performance percussiva: técnica, interpretativa e expressiva.** Per Musi, Belo Horizonte, n.27, 2013, p.159-181

CHERNAVSKY, Analía. **Em busca da alma musical da nação: um estudo comparativo entre os nacionalismos musicais brasileiro e espanhol a partir das trajetórias e das obras de Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla.** Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutor em Música. Campinas, 2009.

CIPRIANO, Luis Alberto Garcia. **Mário de Andrade e o conceito do nacionalismo na música.** Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicação Artes, USP, São Paulo, 2011.

CUPERTINO, Fernando. **As canções de Osvaldo Lacerda com texto de Manuel Bandeira.** Dissertação (Mestrado), Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia, 2007.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **O nacionalismo na música erudita brasileira: Mario de Andrade e a questão da identidade cultural.** Revista de História e Estudo Culturais,

Universidade Makenzie / Universidade de São Paulo. Vol 1, Ano 1, nº 1, outubro/novembro/dezembro de 2004.

DA SILVA, Salloma Salomão Jovino. **Memórias Sonatas da Noite: Vestígios da musicalidades Africanas nas iconografias do século XIX**. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. e-ISSN 2176-2767; ISSN 0102-4442, v. 24, 2002.

DUGGAN, Mark James. **Tradition and Innovation in Brazilian Popular Music: Keyboard Percussion Instruments in Choro**. Tese apresentada à Faculdade de Música da Universidade de Toronto como exigência para a obtenção do título de Doutor no curso de Artes Musicais, Toronto, Canadá, 2011.

EGG, André. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos de 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe**. Curitiba, 2004. Dissertação (Mestrado). Departamento de História, UFPR.

EYLES, Randall. **Ragtime and Novety Xylophone Performance Practices**. Paper submetido à Faculdade The Benjamin T. Rome Graduate School of Music da Catholic University of America como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Musicais, Washington D.C., 1989.

FRUNGILLO, Mario D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo, Editora UNESP, 2003.

HARVEY, D., **A George Green Centennial Tribute**. Percussives Notes, Keyboard Percussion, P. 40-43. June 1993.

HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. **Análise Musical de “Estudo para Instrumentos de Percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri; Primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil**. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da UNICAMP para a obtenção do título de Mestre em Artes, Campinas, 2003.

KITE, Rebecca. **New Xylophone Performers?** Discussão no tópico de Marimba no Fórum dos membros do Percussive Arts Society, 2005. Disponível em <www.pas.org>.

KUBIK, Gerhard. **Música e Dança na África a Sul do Sahará**. Cultural Atlas of Africa, p. 90-93, 1981.

LACERDA, Osvaldo. **Música de Câmara**. Sonopress. 1999, 1 CD.

LACERDA, Osvaldo, 1927-2011. Osvaldo Lacerda : catálogo de obras / [organização: Valéria Peixoto]. Rio de Janeiro : ABM, 2013. 135 p.

LESSA, Angélica Giovanini Micheletti. **Missa Ferial de Osvaldo Lacerda**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes do Estado de São Paulo, São Paulo, 2007.

MACIEL, Diógenes André Vieira Maciel. **Poesia e Crença Popular nos Pontos Cantados de Umbanda**. Revista Graphos, Vol. 4, N.1, 1999, pag. 97-194 / UFPB/PPGL.

MERRIL, Greg. **The Marimba. Scientific Aspects of its Construction and Performance: an exhaustively researched study**, 1996. Disponível em <http://faculty.smu.edu/ttunks/projects/merrill/Mar_1.html> acesso em 02 de julho de 2014.

PINTO, João Paulo do Amaral. **A Viola Caipira de Tião Carreiro**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: [s.n.], 2008.

SILVA, Andréia Anhezini da. **A relação Poesia e Música nas obras corais de Osvaldo Lacerda sobre os poemas de Carlos Drummond de Andrade: uma abordagem analítico interpretativa**. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música/ Escola de Comunicação e Artes/USP, São Paulo, 2009.

STRAIN, James A., **Published Literature for Xylophone (ca. 1862- ca. 1930)**. Percussive Notes, p.65-99, Dezembro de 1992.

SHAFFER, Kay. **O berimbau-de-barriga e seus toques**. Ministério da Educação e Cultura, Secretaria de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional de Folclore, 1977.

SULPICIO, Eliana Cecília Maggioni Gugliemetti, **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, como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em Musicologia, São Paulo, 2011.

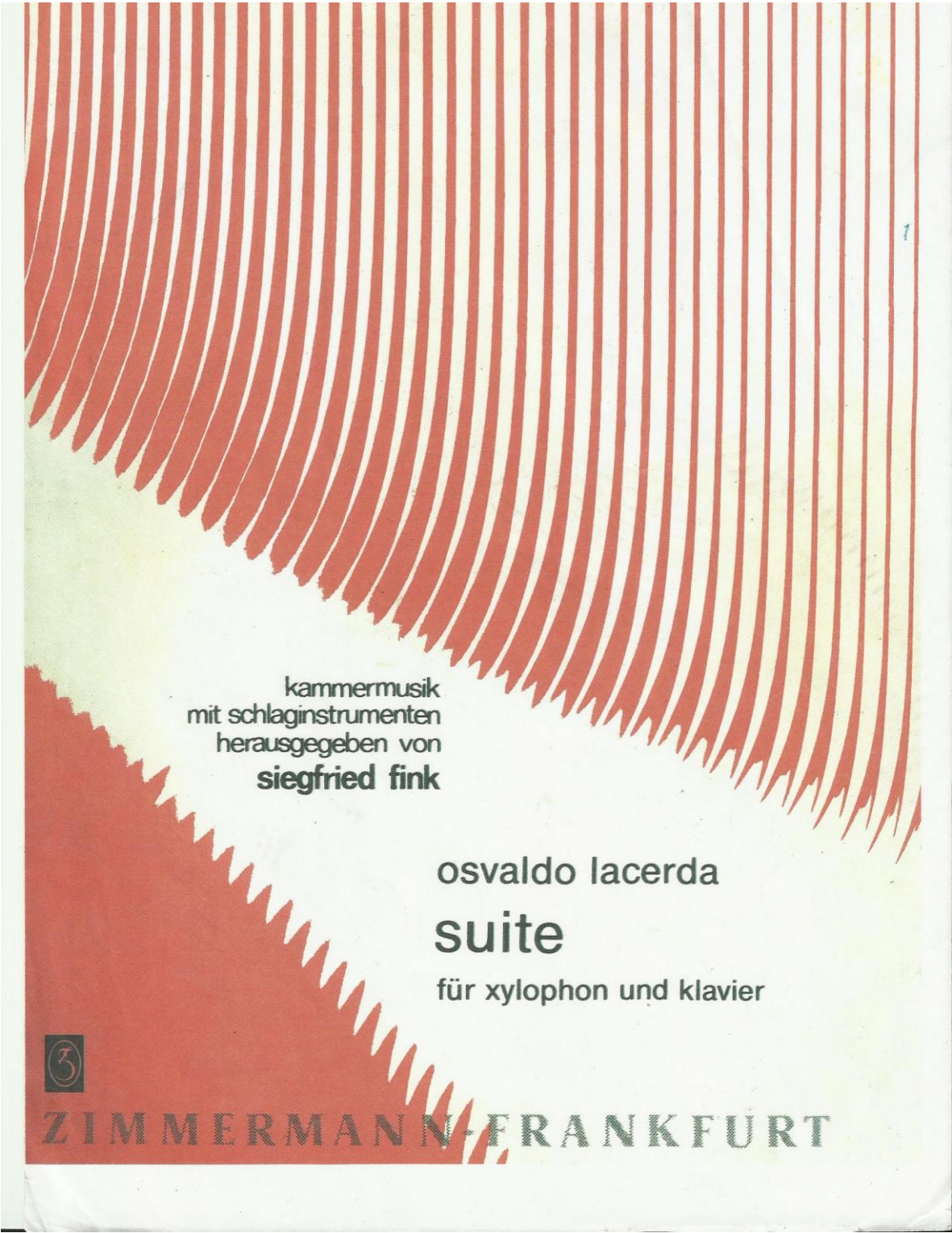
TARCHA, Carlos. **Técnica de Duas Baquetas para Teclado de Percussão - Marimba, Vibrafone, Xilofone e Glockenspiel**. São Paulo (Dissertação de Mestrado). São Paulo, ECA-USP, 1997.

TULLIO, Eduardo Fraga. **O Grupo do Brooklin – Semente da Percussão Contemporânea no Brasil**. 218p. Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2014.

VILELA, Ivan. **Na Toada da Viola** - Revista USP, São Paulo, nº 64, p. 76-85, Dezembro/Fevereiro 2004/2005.

6. ANEXOS

6.1. Partitura Suíte para Xilofone e Piano – Osvaldo Lacerda

The cover features a large, abstract graphic design consisting of numerous thin, red, wavy lines that create a sense of movement and depth. These lines are set against a white background, with a solid red area at the bottom left. The text is printed in a clean, sans-serif font.

kammermusik
mit schlaginstrumenten
herausgegeben von
siegfried fink

osvaldo lacerda
suite
für xylophon und klavier



ZIMMERMANN-FRANKFURT

Roberto Salteni

24

Oswaldo Lacerda

Suite

für Xylophon und Klavier

Osvaldo Lacerda (1974)
SUITE pra Xilofone e Piano

I. **Arrasta-Pé** bezeichnet ganz allgemein einen improvisierten Volkstanz oder auch eine zwanglose Zusammenkunft, bei der Informationen ausgetauscht werden und getanzt wird. Spezieller ausgedrückt ist es ein schneller Tanz-Marsch, der paarweise in Süd-Central Brasilien getanzt wird.

II. **Ponto**. In einigen Ritualen der afrikanischen, Afro-Indianischen oder Afro-Indianisch-Brasilianischen Religionen sind "Pontos" Gesänge, durch die die Gottheiten (Orixas oder Masters) angerufen werden. Jeder Orixá hat eine oder mehrere eigene Melodien. Ponto ist immer ein vokales Lied, das von Percussion begleitet wird.

III. **Toccata** ist keine volkstümliche musikalische Form, sondern enthält einige Rhythmen der religiösen Afro-Brasilianischen Folklore.

N.B.: Der Autor verwendet in dieser Komposition keine bereits bekannten Melodien.
Siegfried Fink

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 dansada, viva, em compasso binário.

II. **Ponto**. – Em certos cultos religiosos afro, afro-indo, ou afro-indo-brasileiros, dá-se o nome de "Pontos" a melodias com que as divindades (chamadas "Orixás", ou "Mestres") se manifestam ou são invocadas. Cada Orixá tem uma ou mais melodias próprias. O Ponto é sempre contado e acompanhado de instrumentos de percussão.

III. **Toccata**. – Não obedece a nenhum genero folclórico ou popular, mas apresenta alguns ritmos encontrados no folclore religioso afro-brasileiro.

I. **Arrasta-Pé** (Dance, Folk festival)

This term refers generally to improvised folk dancing or to a type of informal social gathering which includes dancing. More specifically it is a lively dancing march, danced by couples in South-Central Brazil.

II. **Ponto**. – In some Afro, Afro-Indian, or Afro-Indian-Brazilian religious rituals, "Pontos" are the tunes by which the deities (called "Orixás", or "Masters") manifest themselves or are invoked.

Each Orixá has one or more melodies of its own.

The "Ponto" is always sung to the accompaniment of percussion instruments.

III. **Toccata**. — This music does not belong to any known category of folk or popular music, but it does contain some of the same rhythms found in Afro-Brazilian religious folklore.

N.B.: The composer has not incorporated any known folk or popular melodies into this work; it is an original composition.

To Claudio Stephan

I. Arrasta-pé

Allegro con anima (♩ = 138)

Osvaldo Lacerda (1974)

Xilofone

Piano

5

f

poco f

con 8^a

10

mf *f*

mf *poco f*

con 8^a

© 1977 by Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main / Fotokopieren unserer Ausgaben ist verboten und wird rechtlich verfolgt.
ZM 1994

4

15

Musical score for measures 15-19. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The bass staff contains a more complex accompaniment with many beamed sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

con 8^a

20

Musical score for measures 20-24. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with some slurs. The bass staff has a more active accompaniment. Dynamic markings include *poco f* and *mf*. The key signature has one sharp (F#).

con 8^a

25

Musical score for measures 25-29. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with some slurs. The bass staff has a more active accompaniment. Dynamic markings include *leggiere*, *mf subito*, and *poco f*. The key signature has one sharp (F#).

con 8^a

30

Musical score for measures 30-34. The system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with some slurs. The bass staff has a more active accompaniment. A dynamic marking of *f* is present. The key signature has one sharp (F#).

con 8^a

ZM 1994

35



mf *f*

mf

con 8^a

40



p *poco f* *p*

con 8^a

45



p *mf* *mf sempre* *poco rall.* *a tempo* *mf a tempo*

con 8^a

50



con 8^a

6

55

Musical score for measures 55-59. The system consists of a treble and bass staff. Measure 55 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 56 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 57 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 58 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 59 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. The text "con 8^a" is written below the bass staff.

60

Musical score for measures 60-64. The system consists of a treble and bass staff. Measure 60 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 61 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 62 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 63 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 64 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. The text "mf" is written below the treble staff.

65

Musical score for measures 65-69. The system consists of a treble and bass staff. Measure 65 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 66 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 67 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 68 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 69 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note.

70

Musical score for measures 70-74. The system consists of a treble and bass staff. Measure 70 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 71 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 72 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 73 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. Measure 74 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a single note. The text "mf" is written below the treble staff.

ZM 1994

75

Handwritten musical score for measures 75-78. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Dynamics include *poco f* and *p*. There are handwritten annotations '2 3 4' above the upper staff in measure 76.

79

Handwritten musical score for measures 79-83. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Dynamics include *f* and *più f*. There are handwritten annotations '2 3 4' above the upper staff in measure 79 and '2 3 4' below the lower staff in measure 83.

84

Handwritten musical score for measures 84-88. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Dynamics include *mf*. There are handwritten annotations '1' above the upper staff in measure 85 and '5' below the lower staff in measure 88.

89

Handwritten musical score for measures 89-92. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Dynamics include *p* and *poco rall.*. There are handwritten annotations 'p' above the upper staff in measure 89 and 'p' below the lower staff in measure 92.

ZM 1994

8

94

p, a tempo
poco f subito

3 5 4 3 2 1 3 5

98

3 5 5 1 2 1

102

3 5 3 5 4

106

3 5 3 4 2 1 3

ZM 1994

110

poco f subito

con 8^a

114

leggero

mf subito

mf

118

f

poco f

con 8^a

122

p sub.

p

con 8^a

126

f

130

piu f *p sub.*

134

breve (Wirbel) *poco rall.* *breve* *poco rit.*

138

poco accel. *mf* *a tempo* *f sub.*

2'00

II. Ponto

11

Lento, religioso (♩ = 60)

Marimba

Piano

3

Moderato (♩ = 104)
a tempo

poco rall.

rall.

mf

mp

mf

rall.

mf

sempre colla parte

a tempo

6

a tempo

poco rall.

a tempo

9

poco rall.

a tempo

rall.

poco f

mp

ZM 1994

12

12 *a tempo* *poco rit.* *a tempo* *rall.* *a tempo*

f subito *mp* *f sub.* *poco f*

14 *poco rall.* *a tempo*

mf *mf*

16 *rall.* *a tempo* *Poco più lento (♩ = 96)*

mp *mf, espressivo* *mf*

20 *p sub.* *p sub.*

ZM 1994

24

poco f

28

f, alegre

31

35

f *mf*

pochiss. rall. *a tempo*

14

39

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is in 4/4 time. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

43

43

allargando molto

poco f

mf

p

cello

allargando molto

47 Moderato (♩ = 104)

mp

mf

poco rall.

a tempo

49

49

rall. *a tempo* *poco rall.*

f *mf*

colla parte

ZM 1994

52

f *a tempo* *p* *poco rit.* *ff subito* *a tempo*

54

f *con acc.* *p* *mf*

56

Lento religioso (♩ = 60)

rall. *rall.* *p* *mf*

58

Molto lento (♩ = 92)

rall. *a tempo* *p* *mf* *smorz.* *p* *pp* *smorzando* *p*

III. Toccata

Allegro (♩. = 126 - 138)

Xilofone *f, com precisão* *meno f*

Piano *f, deciso*

1 2

3 4

5 6

7 8

9 10

11 12

f *f sempre*

16

f

20

mf *f sub.* *f sempre* *poco f*

com clareza e precisão

sciolto

24

28

18

32

36

40

44

ZM 1994

48

48

rall. *a tempo* *sciolto*

f *poco f*

com precisão

Measures 48-51: Treble and bass staves. Measure 48 has a whole rest in treble and a half note chord in bass. Measure 49 has a half note in treble and a half note chord in bass. Measure 50 has a half note in treble and a half note chord in bass. Measure 51 has a half note in treble and a half note chord in bass.

52

52

Measures 52-55: Treble and bass staves. Measure 52 has a half note in treble and a half note chord in bass. Measure 53 has a half note in treble and a half note chord in bass. Measure 54 has a half note in treble and a half note chord in bass. Measure 55 has a half note in treble and a half note chord in bass.

56

56

poco f

Measures 56-59: Treble and bass staves. Measure 56 has a half note in treble and a half note chord in bass. Measure 57 has a half note in treble and a half note chord in bass. Measure 58 has a half note in treble and a half note chord in bass. Measure 59 has a half note in treble and a half note chord in bass.

60

60

f

Measures 60-63: Treble and bass staves. Measure 60 has a half note in treble and a half note chord in bass. Measure 61 has a half note in treble and a half note chord in bass. Measure 62 has a half note in treble and a half note chord in bass. Measure 63 has a half note in treble and a half note chord in bass.

20

64

poco f sub. *f*

68

poco f *f*

72

f

76

f

ZM 1994

80

Measures 80-83 of a musical score. The right hand (treble clef) has whole rests. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* (forte) at measure 80, *p* (piano) at measure 82, and *mf sub.* (mezzo-forte, subito) at measure 83.

84

Measures 84-87 of a musical score. The right hand (treble clef) has whole rests. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern. Dynamics include *rall.* (rallentando) at measure 84, *a tempo* at measure 85, *poco f* (poco forte) at measure 84, *mp sempre* (mezzo-piano, sempre) at measure 85, and *mf un poco scherzoso* (mezzo-forte, un poco scherzoso) at measure 86. There are also *Red.* (Reduction) markings at the end of measures 85 and 87.

88

Measures 88-91 of a musical score. The right hand (treble clef) plays a melodic line. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern. There is a *Red.* (Reduction) marking at the end of measure 91.

92

Measures 92-95 of a musical score. The right hand (treble clef) plays a melodic line. The left hand (bass clef) plays a rhythmic pattern. There are *Red.* (Reduction) markings at the end of measures 92 and 94.

ZM 1994

96

Musical score for measures 96-99. The system consists of a treble and bass staff. Measure 96 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 97 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 98 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 99 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. A *ped.* (pedal) marking is present under measure 99.

100

espressivo

Musical score for measures 100-103. The system consists of a treble and bass staff. Measure 100 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 101 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 102 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 103 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamic markings include *mf* (measures 100-101) and *poco f* (measures 102-103).

104

Musical score for measures 104-107. The system consists of a treble and bass staff. Measure 104 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 105 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 106 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 107 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamic markings include *mf* (measures 104-105) and *poco f* (measures 106-107).

108

Musical score for measures 108-111. The system consists of a treble and bass staff. Measure 108 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 109 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 110 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 111 has a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Dynamic markings include *f (ou poco f)* (measures 108-109) and *f sempre* (measures 110-111).

112



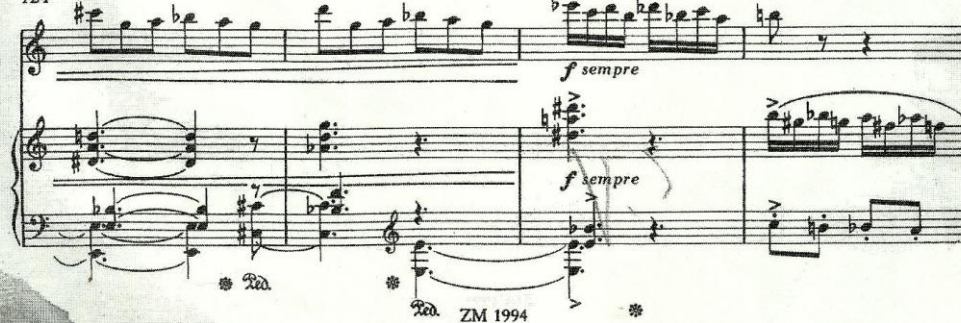
116



120



124



24

128

Handwritten annotation: *B. 921*

132

Handwritten annotations: *2*, *4*, *1*

Tempo marking: *(sempre d = d.)*

135

Dynamic markings: *piu f*, *f*, *p*

Tempo marking: *rall.*

Instrumentation: *8^a bassa*

139

Dynamic markings: *pp*, *f, deciso*, *f subito deciso*

Tempo markings: *breve*, *a tempo*

Handwritten annotation: *Eliso*

ZM 1994

2'20

Druck: H. Gruber, Minden