



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

AUGUSTO ALVES DE MORAIS

TETRAGRAMMATON VI PARA VIBRAFONE SOLO DE ROBERTO VICTORIO: UM
ESTUDO INTERPRETATIVO

*TETRAGRAMMATON VI FOR SOLO VIBRAPHONE FROM ROBERTO VICTORIO: AN
INTERPRETATIVE STUDY*

CAMPINAS

2023

AUGUSTO ALVES DE MORAIS

*TETRAGRAMMATON VI PARA VIBRAFONE SOLO DE ROBERTO VICTORIO: UM
ESTUDO INTERPRETATIVO*

*TETRAGRAMMATON VI FOR SOLO VIBRAPHONE FROM ROBERTO VICTORIO: AN
INTERPRETATIVE STUDY*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutor em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirement for the degree of Doctor in Music, in the área of Music: Theory, Creation and Practice.

ORIENTADOR: PROF. DR. FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO AUGUSTO ALVES DE MORAIS, E ORIENTADO PELO PROF. DR. FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO.

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

M792t Morais, Augusto Alves, 1980-
 Tetragrammaton VI para vibrafone solo de Roberto Victorio : um estudo
 interpretativo / Augusto Alves de Moraes. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

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

1. Victorio, Roberto, 1959-. 2. Música para vibrafone. 3. Percussão
(Música). 4. Prática interpretativa (Música). 5. Música - Instrução e estudo. I.
Hashimoto, Fernando Augusto de Almeida, 1972-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: *Tetragrammaton VI* for solo vibraphone from Roberto Victorio : an interpretative study

Palavras-chave em inglês:

Victorio, Roberto, 1959-

Vibraphone music

Percussion music

Performance practice (Music)

Music - Instruction and study

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto [Orientador]

Leandro Barsalini

Eduardo Flores Ganesella

Cesar Adriano Traldi

Paulo Adriano Ronqui

Data de defesa: 10-08-2023

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-7868-8309>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3148449840509876>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

AUGUSTO ALVES DE MORAIS

ORIENTADOR FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO

MEMBROS:

1. PROF. DR. FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO
2. PROF. DR. LEANDRO BARSALINI
3. PROF. DR. EDUARDO FLORES GIANESELLA
4. PROF. DR. CESAR ADRIANO TRALDI
5. PROF. DR. PAULO ADRIANO RONQUI

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 10. 08. 2023

DEDICATÓRIA

*Para Juliana e Bela
Com todo amor.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, irmãos, avós e sobrinhos;

Aos compositores Roberto Victorio e Arthur Rinaldi;

Aos meus colegas de curso Helvio Mendes e Rodolfo Villagio;

Ao amigo César Traldi;

Aos professores Leandro Barsalini e Paulo Ronqui;

Aos amigos do Trio Ybirá: Ziliane Teixeira, Flavio Ferreira e Kleber Dessoles;

E principalmente ao meu orientador Fernando Hashimoto por sua imensa generosidade e fé neste trabalho.

RESUMO

A presente tese apresenta um estudo interpretativo da obra *Tetragrammaton VI* para vibrafone solo de Roberto Victorio, composta em 2007. A metodologia aplicada incluiu o levantamento de dados biográficos do compositor, incluindo características composicionais encontradas na vasta produção para percussão de Victorio, bem como uma análise dos elementos musicais formais da obra, as decisões interpretativas tomadas pelo autor e as soluções técnicas advindas do estudo interpretativo. Neste processo, foram utilizadas informações não musicais provenientes da poética do compositor na construção da performance, criando desafios inovadores. Destacam-se os elementos composicionais relacionados com o misticismo, cabala, numerologia, filosofia e o ritual funerário Bororo que estão presentes em diversas obras para percussão do compositor. Nos anexos encontram-se uma transcrição na íntegra da entrevista realizada com o compositor e o manuscrito da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Victorio; Obras Para Vibrafone; Estudo Interpretativo de Percussão.

ABSTRACT

This thesis presents an interpretative study of the work *Tetragrammaton VI* for solo vibraphone by Roberto Victorio, composed in 2007. The applied methodology included the survey of the composer's biographical data, including compositional characteristics found in Victorio's vast production for percussion, as well as an analysis of the work's formal musical elements, the interpretive decisions taken by the author and the technical solutions arising from the interpretative study. In this process, non-musical information from the poetics of the composer was used in the construction of the performance, creating innovative challenges. It highlights the compositional elements related to mysticism, kabbalah, numerology, philosophy and the Bororo funerary ritual that are present in several of the composer's percussion works. In the annexes there is a complete transcription of the interview with the composer and the manuscript of the work.

KEYWORDS: Roberto Victorio; Works For Vibraphone; Percussion Interpretative Study.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1: Litofone ancestral Vietnamita.....	19
Figura 2: Xilofone com teclado no formato de <i>straw fiddle</i>	20
Figura 3: Marimba guatemalteca.....	21
Figura 4: Gyl.....	22
Figura 5: Hurtado Brothers Royal Marimba Band.....	22
Figura 6: Primeiro modelo de vibrafone Leedy.....	24
Figura 7: Anúncio publicitário dos anos 20 apresentando o Vibra-Harp da Deagan.....	25
Figura 8: Modelo atual de vibrafone da marca Musser.....	26
Figura 9: O compositor Roberto Victorio.....	37
Figura 10: Mapa de performance e palco	46
Figura 11: O <i>Tetragrammaton</i>	50
Figura 12: Dedicatória da obra <i>Tetragrammaton VI</i>	57
Figura 13: Cartaz de divulgação do concerto de estreia de <i>Tetragrammaton VI</i>	58
Figura 14: Transformação e reutilização de materiais musicais na introdução de <i>Tetragrammaton VI</i>	61
Figura 15: Apresentação do primeiro material musical de <i>Tetragrammaton VI</i> formado pelos grupos 1A, 1B e 1C.....	62
Figura 16: Pequeno trecho apresentando contrastes de dinâmica e harmonia.....	62
Figura 17: Pequeno trecho de <i>Monodrame IV</i> de Yoshihisa Taira.....	63
Figura 18: Proporção entre as notas do material 1.....	64
Figura 19: Apresentação do segundo material musical de <i>Tetragrammaton VI</i> , formado pelos grupos 2A, 2B, 2C.....	66
Figura 20: Reutilização do material 1 de <i>Tetragrammaton VI</i>	66
Figura 21: Intervalos e duas camadas sonoras.....	67
Figura 22: Utilização de duas camadas sonoras em <i>Tetragrammaton VI</i>	68
Figura 23: Apresentação dos grupos 3A e 3B e origem das notas de 3A.....	69
Figura 24: Notas do acelerando rítmico segundas menores acima e abaixo das notas do grupo 3B.....	69
Figura 25: Polirítmicos e utilização dos materiais 1A e 3B.....	70
Figura 26: Encadeamento de “dominante para tônica”.....	71
Figura 27: Grupos 1A e 1B como pedal harmônico para a execução dos grupos 2A e 2C transformados.....	72
Figura 28: Material utilizado no último sistema da página 1 de <i>Tetragrammaton VI</i>	72
Figura 29: Grupo 2B e variação.....	73
Figura 30: Movimento cromático descendente.....	74
Figura 31: Duas camadas sonoras.....	74
Figura 32: Finalização de grupos rítmicos com as notas Lá ^b e Ré ^b em <i>Tetragrammaton VI</i>	75
Figura 33: Grupo 3A e variação.....	75
Figura 34: Último grupo de notas da primeira seção de <i>Tetragrammaton VI</i> com notas enarmonizadas do último grupo do primeiro sistema.....	76
Figura 35: Últimas notas da introdução de <i>Tetragrammaton VI</i>	76
Figura 36: Tratamento distinto de intervalos de classe 1.....	77
Figura 37: Formas geométricas formadas pelo desenho das notas musicais.....	81
Figura 38: Forma geométrica formada pelo desenho das notas musicais.....	82
Figura 39: Indicação de caráter “com vigor” no início da obra de <i>Tetragrammaton VI</i>	83
Figura 40: Grupo 1C utilizado como figura sem haste e como semibreve.....	84
Figura 41: Cúmes e depressões em <i>Tetragrammaton VI</i>	85
Figura 42: Último grupo do primeiro sistema de <i>Tetragrammaton VI</i>	86
Figura 43: Material 1 reexposto no segundo sistema.....	86
Figura 44: Primeiro período de <i>Tetragrammaton VI</i>	87
Figura 45: Pedal escolhido para o segundo sistema de <i>Tetragrammaton VI</i>	88
Figura 46: Pedal e <i>crescendo</i> no segundo e terceiro sistemas de <i>Tetragrammaton VI</i>	88
Figura 47: Fim do terceiro sistema e <i>fermata</i> acrescentada no grupo 1B de <i>Tetragrammaton VI</i>	89
Figura 48: Posição do punho para tocar com a ponta da cabeça das baquetas.....	90

Figura 49: Acréscimo de dinâmicas, <i>fermata</i> e pedais no último sistema introdução de <i>Tetragrammaton VI</i>	92
Figura 50: Primeiras notas da Parte A de <i>Tetragrammaton VI</i> e indicação de caráter “movido”.....	93
Figura 51: Duas camadas sonoras separadas por intervalos maiores que uma oitava.....	93
Figura 52: Material 4 e seus grupos 4A e 4B.....	94
Figura 53: Trecho de <i>Tetragrammaton VI</i>	94
Figura 54: Grupo 2C e sua transformação em acorde no registro grave do vibrafone.....	95
Figura 55: Utilização do material 3 no primeiro período da parte A de <i>Tetragrammaton VI</i>	95
Figura 56: Material 5 e seus grupos 5A e 5B.....	96
Figura 57: “ <i>Poco meno</i> ” de <i>Tetragrammaton VI</i>	97
Figura 58: Final do “ <i>poco meno</i> ” e primeiro grupo rítmico da parte A de <i>Tetragrammaton VI</i>	97
Figura 59: “Movido”, sua reexposição e os grupos 4A e 4B.....	98
Figura 60: Grupo 5A e sua reexposição	98
Figura 61: Material 1 na parte A de <i>Tetragrammaton VI</i>	99
Figura 62: Grupo 1C e sua transposição de 4 semitons abaixo.....	99
Figura 63: Duas camadas contrastantes em <i>Tetragrammaton VI</i>	100
Figura 64: Acordes da parte A de <i>Tetragrammaton VI</i>	100
Figura 65: Grupo 2A na parte A de <i>Tetragrammaton VI</i> e duas camadas com movimentos opostos.....	101
Figura 66: Grupos 1A, 1B e 6.....	102
Figura 67: Grupos 1A, 1B, 6 e suas variações.....	102
Figura 68: Grupo 1C, sua variação oitava abaixo e segunda camada contrastante.....	103
Figura 69: Duas camadas sonoras e material 7 em <i>Tetragrammaton VI</i>	104
Figura 70: Material 4 e sua recapitulação.....	105
Figura 71: Materiais 7, 5B e suas variações em “tempo II”.....	105
Figura 72: “ <i>Poco meno</i> ” e variação em “tempo II”.	106
Figura 73: Variações do material 7	106
Figura 74: Grupos 2C, 5B e variação em “tempo II”.....	107
Figura 75: Acordes em “tempo II” e suas origens.....	108
Figura 76: “Tempo II”, “tempo” e utilização dos materiais 4 e 5.....	109
Figura 77: Duas camadas sonoras.....	109
Figura 78: Material 4 e suas variações em “tempo”.....	110
Figura 79: Acordes de sétima menor sem terça e duas camadas em “lento” e na introdução de <i>Tetragrammaton VI</i>	110
Figura 80: Indicação de andamento em “movido”.....	112
Figura 81: Dinâmicas propostas para a primeira seção da parte A de <i>Tetragrammaton VI</i>	113
Figura 82: <i>Tenuto</i> , dinâmicas e andamentos propostos para o “ <i>poco meno</i> ”.....	114
Figura 83: Fermata longa acrescida em “movido”.....	115
Figura 84: Pedais e dinâmicas propostas em “movido”.....	116
Figura 85: Baquetas presas as mãos.....	116
Figura 86: Baquetas soltas as mãos.....	117
Figura 87: Direcionamentos na parte A de <i>Tetragrammaton VI</i>	118
Figura 88: Três camadas sonoras em <i>Tetragrammaton VI</i>	119
Figura 89: Dinâmicas e <i>accelerando</i> proposto para parte A de <i>Tetragrammaton VI</i>	120
Figura 90: Camadas sonoras, dinâmica e proporção rítmica.....	121
Figura 91: Pedal proposto em <i>Tetragrammaton VI</i>	121
Figura 92: Pedal e dinâmicas propostas para parte A.....	122
Figura 93: Dinâmicas propostas para a parte A.....	124
Figura 94: Dinâmicas propostas para parte A.....	124
Figura 95: Dinâmicas propostas para parte A.....	125
Figura 96: Pedais e dinâmicas propostas para a parte A de <i>Tetragrammaton VI</i>	125
Figura 97: Pedais propostos para a parte A.....	126
Figura 98: Pedais e dinâmicas propostas para a parte A.....	127
Figura 99: Pedais e dinâmicas propostas para <i>Tetragrammaton VI</i>	127
Figura 100: Dinâmica proposta para parte A.....	128
Figura 101: Pedal proposto para parte A.....	129
Figura 102: Dinâmica proposta para parte A.....	129
Figura 103: Acordes do “tempo II” da parte A, <i>fermata</i> e dinâmica proposta.....	130
Figura 104: Acentos em “tempo” da parte A.....	131

Figura 105: Sugestões de acentos, pedais e dinâmicas na parte A de <i>Tetragrammaton VI</i>	131
Figura 106: Camadas sonoras e sugestão de dinâmica para o “lento” da parte A de <i>Tetragrammaton VI</i>	132
Figura 107: Notações distintas para o uso do cabo das baquetas em <i>Tetragrammaton VI</i>	135
Figura 108: Indicações <i>l.v.</i> e <i>sempre ped.</i>	135
Figura 109: Utilização de <i>pizz. Bartok</i> e nota de rodapé em <i>Tetragrammaton VI</i>	136
Figura 110: Utilização de arco e <i>bocca chiusa</i>	137
Figura 111: Trecho de <i>Hierophonie V</i> de Yoshihisa Taira.....	137
Figura 112: Som gutural, profundo.....	138
Figura 113: Utilização dos efeitos vocais “estalo” e “som gutural”.....	138
Figura 114: Trecho musical de “movido” e da parte B de <i>Tetragrammaton VI</i>	139
Figura 115: Primeiras notas da parte B de <i>Tetragrammaton VI</i>	140
Figura 116: Trecho da parte B de <i>Tetragrammaton VI</i>	140
Figura 117: Trecho de <i>Threnody to the Victims of Hiroshima</i> do compositor K. Penderecki.....	141
Figura 118: Trecho musical da parte B de <i>Tetragrammaton VI</i>	142
Figura 119: Grupos 6, 1B e 1A.....	142
Figura 120: Grupos 6, 1A e 1B.....	143
Figura 121: Reutilização de material musical em <i>Tetragrammaton VI</i>	143
Figura 122: Transformação de materiais na parte B.....	144
Figura 123: Reutilização e transformação de materiais musicais.....	144
Figura 124: Reexposição do material 1 na parte B.....	145
Figura 125: Trecho da parte B de <i>Tetragrammaton VI</i>	146
Figura 126: Semelhança entre dois eventos da parte B de <i>Tetragrammaton VI</i>	146
Figura 127: Última seção da parte B.....	147
Figura 128: <i>Diminuendo</i> e <i>rall.</i> propostos para a parte B de <i>Tetragrammaton VI</i>	149
Figura 129: Posicionamento da mesa com baquetas.....	150
Figura 130: Propostas de dinâmica e articulação para parte B de <i>Tetragrammaton VI</i>	151
Figura 131: Dinâmica proposta para a nota em <i>b. chiusa</i>	152
Figura 132: “C/ cabo (de ponta)”.....	153
Figura 133: Acréscimo de vírgulas de respiração e dinâmica em <i>Tetragrammaton VI</i>	154
Figura 134: Direcionamento de notas.....	155
Figura 135: Trecho da parte B de <i>Tetragrammaton VI</i>	156
Figura 136: Direção do gestual na parte B de <i>Tetragrammaton VI</i>	157
Figura 137: Direcionamentos em <i>Tetragrammaton VI</i>	158
Figura 138: Últimas notas da parte B.....	159
Figura 139: Grupo 2A e sua utilização na coda.....	160
Figura 140: Semelhança entre a abertura da parte A e abertura da coda.....	160
Figura 141: Trecho da parte A de <i>Tetragrammaton VI</i> e sua recapitulação na coda.....	161
Figura 142: Grupo de notas proveniente da parte A de <i>Tetragrammaton VI</i> e sua transformação na coda.....	161
Figura 143: Grupos presentes na parte A de <i>Tetragrammaton VI</i> e sua reexposição na coda.....	162
Figura 144: Grupo de notas da parte B de <i>Tetragrammaton VI</i> e sua reexposição na coda.....	162
Figura 145: Grupo 1A e reexposição na coda.....	163
Figura 146: Sugestão de pedal em <i>Tetragrammaton VI</i>	163
Figura 147: Trecho da parte A e sua transformação e reexposição na coda de <i>Tetragrammaton VI</i>	164
Figura 148: Direcionamento de frase e adição de crescendo na coda de <i>Tetragrammaton VI</i>	165
Figura 149: Sugestão de interpretação para trecho da coda de <i>Tetragrammaton VI</i>	166
Figura 150: Sugestão de interpretação para coda de <i>Tetragrammaton VI</i>	167

QUADROS

Quadro 1: Lista de obras para vibrafone solo encomendadas por Augusto Moralez.....	34
Quadro 2: Relação entre som, cor e chacra.....	43
Quadro 3: Símbolos do <i>Tetragrammaton</i>	50
Quadro 4: Lista de obras para vibrafone solo e em música de câmara de Roberto Victorio.....	54
Quadro 5: Principais intervalos (CAMPOS, 2014, p. 27)	59
Quadro 6: Classe de intervalos (STRAUS, 2013, p.11)	60
Quadro 7: Materiais timbrísticos utilizados em <i>Tetragrammaton VI</i>	133

SUMÁRIO

Introdução.....	15
Capítulo 1 - Peculiaridades sonoras do vibrafone e seu repertório.....	18
1.1 Origem dos barrafones.....	18
1.2 Os primeiros protótipos e seu desenvolvimento.....	23
1.3 Os primeiros vibrafonistas.....	27
1.4 O repertório para vibrafone.....	30
1.5 Obras brasileiras para vibrafone solo.....	32
Capítulo 2 - Roberto Victorio, a música ritual e o <i>Tetragrammaton</i>.....	36
2.1 Trajetória profissional.....	36
2.2 A questão ritual.....	37
2.2.1. A música ritual em <i>Heptaparaparshinokh</i> de Roberto Victorio.....	40
2.4 A série <i>Tetragrammaton</i>	46
2.4.1 Jacob Boehme e seu pensamento filosófico.....	48
2.4.2 O símbolo <i>Tetragrammaton</i>	49
2.5 Roberto Victorio e o vibrafone.....	53
Capítulo 3 - Estudo interpretativo da obra <i>Tetragrammaton VI</i> para vibrafone solo de Roberto Victorio.....	56
3.1 Encomenda e estreia.....	56
3.2 Análise e decisões interpretativas.....	59
3.2.1 Introdução.....	60
3.2.1.1 Decisões interpretativas.....	78
3.2.2 Parte A.....	92
3.2.2.1 Decisões interpretativas.....	111
3.2.3 Parte B.....	133

3.2.3.1 Decisões interpretativas.....	147
3.2.4 Coda.....	159
3.2.4.1 Decisões interpretativas.....	153
Considerações finais.....	168
Referências.....	170
Anexos.....	175
1. Partitura da obra <i>Tetragrammaton VI</i> de Roberto Victorio.....	175
2. Entrevista com Roberto Victorio.....	181

INTRODUÇÃO

No princípio, era o ritmo – Sachs

A história da humanidade sempre esteve permeada por música, estando a percussão presente como protagonista em sua trajetória e tida por muitos como um dos primeiros instrumentos musicais criados pelo homem, estando o seu desenvolvimento entrelaçado com a história da própria humanidade. (HASHIMOTO, 2003, p. 10)

Também é verificável que a religiosidade é um traço humano presente desde sua mais tenra ancestralidade (RABELO, 1994, p. 48), onde a conexão com o etéreo seria, e ainda é, conseguida por meio de práticas realizadas dentro de regras e seguindo protocolos que são definidos pelos membros de um grupo, sendo reafirmados a cada nova execução, caracterizando assim os ritos e rituais (RODOLPHO, 2004, p. 140). É dentro deste contexto que a música ritual ou ritualística surge e se desenvolve, como bem apresenta o percussionista Humberto Monteiro no excerto abaixo:

A sagração religiosa e a música aparecem atadas em inúmeros episódios da história da humanidade. A música, como uma das mais significativas expressões culturais para quase todas as civilizações, desde tempos imemoriais, e a religião, enquanto manifestação humana de respeito, fidelidade e gratidão ao Divino pelo milagre da natureza universal e da existência da vida, são fatores essenciais em praticamente todas as estruturas sociais. Para muitas sociedades ou grupos étnicos esta manifestação artística traduz-se num elo de integração entre o mundo material e o mundo espiritual. (MONTEIRO, 2010, p. 16).

Imbuído destes conceitos e ideias, Roberto Victorio (n. 1959), compositor brasileiro residente na cidade de Cuiabá, forjou sua poética musical onde temas ligados ao sagrado e a conexão com o etéreo, seriam utilizados na confecção de sua música. As influências místicas utilizadas teriam as mais diversas origens, como especificado por Victorio:

[...] numerologia, tradição cabalística hebraica, terminologias e intenções veladas alquímicas e o estudo das músicas rituais de etnias não ocidentais e o estabelecimento de conexões não-visíveis na construção do arcabouço sonoro de minhas obras. (VICTORIO, in MONTEIRO, p. 19).

A obra *Tetragrammaton VI* para vibrafone solo de Roberto Victorio, faz parte de uma série de quinze músicas para as mais diversas formações e é concebida a partir dos estudos do compositor sobre o filósofo alemão Jacob Boehme (MONTEIRO, p. 18). Além disso, é claro, a obra recebeu outras influências ocultistas descritas acima, que estão presentes não apenas como inspiração subjetiva, mas utilizadas ativamente no discurso musical, intervalos, dinâmicas, timbres e até na notação musical, como será demonstrado ao longo deste texto.

Todas estas características singulares presentes nesta obra trazem consigo inesperados desafios interpretativos, levando o performer a uma série de questionamentos, tais como: seriam estas informações extramusicais relevantes ao se preparar esta obra? É importante para o intérprete conhecer a poética e técnicas do compositor para criar uma interpretação? E o mais importante: como representar musicalmente e dar voz a estas informações extramusicais?

Esta tese tem por objetivo realizar um estudo analítico e interpretativo da obra *Tetragrammaton VI* para vibrafone solo de Roberto Victorio. Neste estudo realizado, as representações musicais das influências místicas do compositor foram utilizadas como um dos fatores principais para a criação da performance. Para tal, realizei um estudo completo sobre todas as questões que envolvem esta obra: desde o instrumento vibrafone, sua origem, desenvolvimento e repertório; o compositor, sua relação com o vibrafone e seu embasamento filosófico, sua relação com o misticismo, a filosofia de Jacob Boehme e sua representação na música *Tetragrammaton VI*.

No primeiro capítulo desta tese, consta uma breve apresentação do instrumento pelo viés de sua especificidade sonora, relatando suas evoluções de construção e implementação de tecnologia, bem como sobre as obras referenciais do repertório mundial e brasileiro e alguns dos principais músicos ligados ao instrumento.

No segundo capítulo, será apresentado um histórico do compositor e sua relação com a questão ritualística na música por meio de uma análise de sua obra *Heptaparaparshinokh*, buscando elementos que caracterizariam rituais nessa obra. Neste capítulo também apresentaremos a série de composições *Tetragrammaton*, além de conceitualizar este termo e seu uso em rituais ocultistas e como talismã místico.

O terceiro capítulo contém informações sobre a confecção da obra e de sua estreia, tanto quanto uma análise estrutural que servirá como base teórica para justificar escolhas interpretativas, além de demonstrar como os elementos ritualísticos assim como o próprio *Tetragrammaton* são representados musicalmente nesta obra. Também neste capítulo, estão

presentes decisões interpretativas que poderão servir como sugestões de performance para auxiliar os intérpretes que desejarem tocar esta obra, demonstrando assim que as questões ritualísticas presentes na poética única de Roberto Victorio trazem consigo inovadores desafios ao intérprete, o obrigando a buscar soluções criativas na construção de uma performance que as incorpore.

O resultado final é uma proposta de interpretação onde sugiro que o intérprete deve entender e refletir o ritual-musical de Roberto Victorio em sua performance. O conhecimento de sua obra como um todo, que inclui as informações extramusicais provenientes do misticismo e referenciais religiosos, se torna imprescindível para identificar as características estilísticas de Victorio e consequentemente gerar uma interpretação mais consciente.

Apenso a essa tese encontram-se como anexos o manuscrito da partitura da obra e uma entrevista com o compositor Roberto Victorio em sua integralidade.

CAPÍTULO 1

PECULIARIDADES SONORAS DO VIBRAFONE E SEU REPERTÓRIO

Neste capítulo serão tratadas questões relacionadas a gênese do vibrafone, como ele se insere nas famílias de instrumentos de percussão, sua história e desenvolvimento, trazendo também informações sobre alguns dos importantes intérpretes que contribuíram para o seu desenvolvimento e suas técnicas de execução, bem como sobre o repertório escrito para este instrumento.

1.1 A origem dos instrumentos barrafônicos

A família dos instrumentos de percussão pode ser organizada em categorias, a depender de como sua produção sonora é realizada. Segundo Sachs (1940), são quatro as categorias de instrumentos de percussão: idiofones, aerofones, membranofones e cordofones. Idiofones são os instrumentos cuja produção sonora é resultante da vibração do próprio corpo do instrumento. Nos aerofones, o som é produzido pela vibração de uma coluna de ar, nos membranofones pela vibração de uma membrana percutida ou friccionada, e nos cordofones pela vibração de uma corda. Todos estes instrumentos também são divididos em outros dois grupos: os instrumentos de altura definida e os instrumentos de altura indefinida. Nos teclados de percussão ou barrafones, o som é produzido pela vibração das teclas ou barras, produzindo notas musicais definidas, fazendo parte, portanto, do grupo dos idiofones de altura definida. Importante salientar que dentre os barrafones possuímos instrumentos com altura definida porém não com o temperamento ocidental, como por exemplos os barrafones ancestrais africanos ou asiáticos.

Os xilofones, também idiofones de som definido, são instrumentos milenares que muito contribuíram para o surgimento do vibrafone. Sua origem exata é desconhecida (MENDES, 2014, p. 4), mas admite-se seu surgimento entre a Ásia e África, sendo mesmo aceito por alguns historiadores como um dos primeiros instrumentos melódicos criados pelo homem (*ibidem*). O exemplar mais antigo de barrafone encontrado possui de 4 a 5 mil anos de idade e é um dos achados arqueológicos mais significativos da organologia histórica. Foi encontrado ao acaso em uma pequena vila do Vietnã em 1949 pelo etnologista George Condominas. O instrumento possui onze teclas, sendo dez delas intactas, talhadas em pedra vulcânica e por isso chamado de

litofone e que ainda hoje é capaz de produzir sonoridades de grande projeção e ressonância. (GOULART, 2004, p. 2).



Figura 1: Litofone ancestral Vietnamita.

Existem relatos que apontam o uso dos xilofones desde 2000 a.C. na China e Índia (MENDES, 2014, p. 4). O percussionista Beck (2007) aponta a principal diferença entre os inúmeros xilofones da África e Ásia: os africanos normalmente utilizam cabaças como ressonadores das barras individualmente; já os asiáticos, utilizam comumente uma única caixa de ressonância, feita normalmente de madeira, para todo o teclado.

Existem diversos relatos de xilofones no leste europeu, os quais foram instrumentos oriundos da Ásia. Estes xilofones foram os primeiros barrafones comprovadamente utilizados na música ocidental com diversos registros documentais da idade média que apontam seu uso associado à música folclórica do leste europeu. (CAHN, 1979 p.56)

O xilofone usado por estes povos tinha uma disposição de teclas um tanto distintas do formato usualmente encontrado nos dias de hoje. As teclas deste instrumento eram dispostas em 4 fileiras de teclas, sendo as mais graves localizadas mais próximas do instrumentista, diferentemente do padrão atual que é semelhante à disposição do teclado de piano. (BARROS, 2007, p. 36). Esse instrumento recebia também o nome de *straw fiddle*. Veja a disposição das teclas na Figura 2.



Figura 2: Xilofone com teclado no formato de *straw fiddle*

Podemos considerar que foi a partir da obra *Danse Macabre*, do compositor Camille Saint-Saëns, composta em 1874, considerada a primeira obra orquestral a empregar o xilofone, que este instrumento passou a ser mais conhecido e utilizado na música sinfônica (HASHIMOTO, 2003, p. 27).

Com o uso cada vez mais comum do xilofone na música de concerto europeia, este instrumento começou a ganhar notoriedade. Foi durante a turnê de uma orquestra europeia que o instrumento aportou os Estados Unidos pela primeira vez por volta de 1880, e logo ganhou o gosto da população deste país, se estabelecendo como instrumento de orquestras sinfônicas e bandas de bailes (MENDES, 2014, p. 14). Entre os anos 1880 e 1930, o xilofone se torna um importante instrumento de percussão solista, sendo frequentemente requisitado nos Estados Unidos em grupos de música popular e erudita (*ibidem*).

Outro instrumento que impulsionou a criação do vibrafone foi o instrumento desenvolvido na Guatemala chamado marimba, descendente direto dos xilofones africanos chamados balafones. A própria palavra marimba tem origem na língua Bantu, de origem africana:

A origem do nome marimba vem do idioma de certas tribos Bantu (ou grupo de famílias relacionadas por parentesco que formavam uma comunidade ou tribo). Rimba significa “um objeto plano (achatado) que se projeta”, enquanto que Ma é um prefixo cumulativo. Assim, marimba é um grupo (acumulação) de objetos achatados que se projetam, ou muitas teclas. (GOULART, 2004 p. 1).

Este instrumento se desenvolveu na América Central, em especial na Guatemala e México, especificamente nos atuais estados mexicanos de Chiapas, Oaxaca e Tabasco. Segundo o marimbista mexicano Javier Nandayapa (*apud* SULPICIO, 2002 p. 21), marimbas são encontradas por toda a América, porém foi na Guatemala que o instrumento teve o seu maior desenvolvimento, sendo nos dias de hoje o seu instrumento nacional, com grande apoio estatal para as iniciativas que a promovem e sendo difundida em programas de rádio e TV. A tradição da marimba é muito forte e estabelecida nesta região, sendo o ofício de marimbista passado de pai para filho. Como exemplo, cito a família Nandayapa, originários do estado de Chiapas, onde a quinta geração de marimbistas pode ser encontrada em atividade.

Muitos tipos, modelos e formatos de marimba existiram na América Central até o surgimento da marimba com teclado cromático, modelo que é usado até os dias de hoje. Não existe um consenso sobre a data exata de seu advento, mas os registros mais antigos levam ao luthier guatemalteco Victor Miguel Díaz, que em 1874 construiu sua marimba tentando copiar o teclado de um órgão de igreja (SULPICIO 2002, p.20). Na Figura 3 podemos ver o formato da marimba guatemalteca.



Figura 3: Marimba guatemalteca

As marimbas centro-americanas tem seus teclados feitos de uma madeira especial chamada *hormigo* ou *granadillo*, com as caixas ressonadoras feitos de madeira. Possuem como particularidade o som de um zumbido produzido quando se toca as teclas de madeira e, por ressonância, uma membrana, em geral feita de intestino de porco ou cabra colocada na extremidade das caixas ressonadoras, vibrando e produzindo um zumbido adicional ao som da tecla de madeira. Esta seria uma herança direta de um tipo específico de balafo africano

chamado Gyil (Figura 4), que também produz este tipo de zumbido. A extensão das marimbas centro-americanas varia muito, podendo sua tessitura chegar a seis oitavas de extensão.



Figura 4: Gyil

No fim do século XIX e início do século XX, o grupo guatemalteco *Hurtado Brothers Royal Marimba Band* realizou diversas turnês pelos Estados Unidos, obtendo grande êxito e difundindo o instrumento. Naquele período, o xilofone já era conhecido nos Estados Unidos e era utilizado em orquestras e bandas populares. Na Figura 5 temos uma foto de divulgação do conjunto Hurtado Brothers Royal Marimba Band.



Figura 5: Hurtado Brothers Royal Marimba Band

Estes dois instrumentos barrafônicos chegaram aos Estados Unidos por caminhos distintos: o xilofone por meio de orquestras europeias, e a marimba por meio de grupos guatemaltecos e mexicanos.

Foi motivado pelo sucesso alcançado nos Estados Unidos pelo xilofone e seus executantes que diversas fábricas norte-americanas começaram a produzir seus instrumentos. Estas mesmas fábricas começaram a produzir marimbas de concerto com o intuito de proporcionar mais possibilidades sonoras para os xilofonistas da época. As primeiras marimbas de concerto possuíam modificações de construção, formato e de material com relação às marimbas tradicionais centro-americanas.

1.2 Os primeiros protótipos e seu desenvolvimento

As origens do vibrafone estão intimamente ligadas ao desenvolvimento do xilofone e da marimba nos Estados Unidos. Como visto anteriormente, o sucesso alcançado pelo xilofone no começo do século XX naquele país, levou alguns construtores de instrumento a investirem em novos produtos, na tentativa de manter aquecido este desejo pelos teclados de percussão. Foi assim que a marimba também se tornou um instrumento popular neste país. E foi este mesmo desejo, além dos avanços no domínio da metalurgia e do controle efetivo da produção industrial no processo de confecção de instrumentos musicais, que levou alguns construtores de instrumentos a investirem na criação de um barrafone feito de novos materiais.

Foi em 1916 que o primeiro protótipo foi concebido por Herman Winterhoff, que na época era o vice-presidente da *Leedy Company*, empresa norte americana de instrumentos musicais. Sua ideia era tentar criar com esse instrumento um vibrato como o da voz humana, a partir da oscilação de ar, e não oscilação de altura, como conseguido nos instrumentos de cordas. Este instrumento foi chamado de vibrafone justamente pelo efeito de vibrato conseguido por meio de discos de metal que estariam posicionados dentro dos tubos de ressonância e seriam acionados por um motor. Este protótipo foi abandonado por não ser muito funcional e ruidoso. (CHAIB 2007, p.10)

Estes problemas com o motor foram solucionados e em 1922, o primeiro vibrafone é colocado à venda pela Leedy Manufacturing Company. Este instrumento ainda não possuía a barra de abafamento percorrendo toda a extensão do teclado, o que por consequência tornava a

ressonância das teclas difícil de controlar. A Figura 6 mostra um modelo de vibrafone Leedy dessa época.

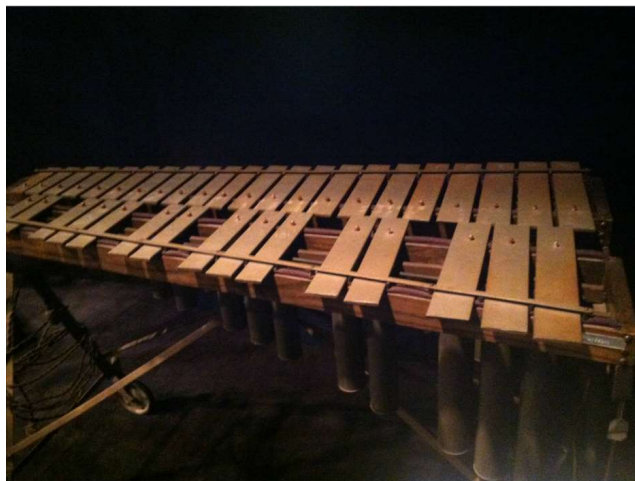


Figura 6: Primeiro modelo de vibrafone Leedy.

Em 1927 a empresa Deagan incorpora a barra de abafamento acionada pelos pés, entre outras inovações, nomeando o seu instrumento como vibra-harp. O modelo de instrumento da Deagan, ou seja, possuindo três oitavas de extensão, barra de abafamento, discos de metal posicionados dentro dos tubos para criar o efeito de vibrato e acionados por um motor elétrico e teclados de liga de metal, se torna o modelo de instrumento a ser copiado por todas as outras companhias. De certa forma, poucas modificações na constituição física do instrumento foram feitas até o dia de hoje. Na Figura 7 temos uma propaganda do instrumento Deagan dos anos 20, e na Figura 8 um dos modelos atualmente fabricado pela empresa Musser.



Figura 7: Anúncio publicitário dos anos 20 apresentando o Vibra-Harp da Deagan.

O instrumento musical vibrafone pode ser então descrito da maneira abaixo, detalhado pelo percussionista Fernando Chaib (2007, p.11):

Instrumento da família da percussão, composto por lâminas com alturas definidas, desenvolvido em 1921 nos Estados Unidos. Possui uma série de lâminas retangulares feitas de alumínio em liga especial com afinação temperada. Suas medidas compreendem entre 37 cm e 16 cm de comprimento, 6cm e 3 cm de largura, das mais graves às mais agudas, respectivamente. Essas lâminas são suspensas lado a lado por uma corda que as trespassa em seus pontos nodais, da nota mais grave a mais aguda (diminuindo de tamanho conforme as notas ficam mais agudas), de modo diatônico (notas naturais) e pentatônico (notas acidentes) como um teclado de piano (mas sem o desnível da escala pentatônica para a diatônica). Estão dispostas sobre uma estrutura física composta por quatro barras que as sustentam (duas para a escala diatônica e duas para a escala pentatônica) formando a figura geométrica de um trapézio horizontal e paralelo ao chão. Esta estrutura física apoia-se sobre quatro esteios (um em cada extremidade) com rodas em sua parte inferior. A altura da superfície do instrumento normalmente compreende o eixo do corpo humano de um indivíduo de média estatura (hoje em dia existem vibrafones fabricados com altura regulável, permitindo que o intérprete o nivele como desejar). Possui um mecanismo abafador composto por uma barra retangular coberta com feltro que se estende da lâmina mais grave à mais aguda, encostando em suas extremidades ao mesmo tempo. Esse mecanismo, ao ser acionado por um pedal, desencosta-se das lâminas permitindo que as mesmas vibrem por mais tempo, prolongando o seu som. O pedal situa-se no centro do instrumento, rente ao chão, suspenso por uma fina haste de metal que o une até a barra retangular. Cada lâmina tem disposto sob si um tubo ressonador

correspondente à sua afinação. Na extremidade superior de cada tubo existe uma placa de metal (alumínio ou aço) em formato circular acoplada a um eixo cilíndrico que trespassa todos os tubos de uma só vez. Esse eixo é girado por meio de polias movimentadas por força motriz em movimento contínuo, cuja velocidade pode ser regulada a critério do intérprete. A posição do motor do vibrafone está padronizada pela indústria, localizando-se por baixo das lâminas mais agudas da escala diatônica (geralmente as duas últimas), na parte frontal do instrumento em sua extremidade esquerda (visto de frente pelo intérprete) – o giro do eixo faz com que as placas também girem na entrada dos tubos, deixando-os alternadamente fechados e abertos conforme a velocidade dada pelo motor às polias. Este sistema motriz poderá ser com manipulação analógica ou digital, dependendo do modelo do instrumento. O som das lâminas é extraído, geralmente, pelo ataque de baquetas com cabeças de borrachas revestidas com lã, ainda que existam outros meios de extração do som. Quando as lâminas são percutidas, estando o abafador desencostado das mesmas e o mecanismo do eixo cilíndrico funcionando, consegue-se extrair o efeito de vibrato. A extensão padronizada pela indústria é de 3 oitavas entre 'F2' e 'F5'¹, no entanto já existem modelos no mercado, fabricados por algumas companhias, com uma extensão maior podendo atingir 3 oitavas e meia, do 'Dó 2' ao 'Fá 5' ou 4 oitavas, do 'Dó 2' ao 'Dó 6'. Toda a estrutura física do vibrafone (barras, esteios, pedal) pode ser confeccionada com diferentes materiais (madeira, metal, plástico, carbono) dependendo do modelo do fabricante.



Figura 8: Modelo atual de vibrafone da marca Musser.

¹ Considerando o Dó central como C3.

1.3 Os primeiros vibrafonistas

O vibrafone é o barrafone que tem seu desenvolvimento mais recente dentre os barrafônicos, e que possuiu o maior número de artistas reconhecidos internacionalmente, o maior número de gravações disponíveis e com isso, um maior reconhecimento pelo público geral que outros teclados de percussão desde seu surgimento até o princípio dos anos 2000 (BECK, 2007, p.399). Os seus poucos anos de existência foram suficientes para transformar o vibrafone em um instrumento tradicional da música de nosso tempo por meio de um repertório único, (CAYER, 2014, p.6), exigindo cada vez mais intérpretes especializados no instrumento. Porém, nos seus primeiros anos de existência, os intérpretes eram em grande parte, bateristas de jazz que, por serem os únicos habituados a lidar com baquetas, acabavam assumindo também o posto de vibrafonistas. É também observável um relevante número de pianistas que migraram para o vibrafone por encontrarem neste novas possibilidades profissionais e artísticas.

O primeiro registro fonográfico remonta ao ano de 1924, quando Signor Friscoe, uma estrela de teatros de variedades, chamados de *vaudeville*, se encantou pelo som do instrumento e decidiu gravar as obras *Aloha' Oe* e *Gipsy Love Song* ao instrumento, que foi chamado por ele de “marimba de metal” (BECK, *ibdem*).

No jazz, tem-se como pioneiro no uso deste instrumento o baterista de Nova Orleans Paul Barbarin, que acompanhava a banda do pianista Luis Russell nos anos 20. É possível ouvir uma de suas gravações de 1929 acompanhando o trompetista Henry Red Allen nas obras *Biffly Blues* e *Feelin Drowsy*, além de estar presente também em algumas das primeiras gravações de Louis Armstrong, tais como *Rockin' Chair* de 1929 e *Song of the Islands* de 1930. (STALLARD, 2015, p. 42).

Mas foram os músicos Lionel Hampton (1913-2002) e Arian Rollini (1904-1954) que definitivamente incluíram o vibrafone na formação de conjuntos de jazz, desde pequenas formações como trios e quartetos, até as Big Bands (CHAIB, 2008, p. 57), apesar de o título de primeiro vibrafonista ser atribuído a Red Norvo (MATTINGLY, 2020, p.3).

Podemos citar o pioneirismo de Red Norvo, que nasceu em Beardstown nos Estados Unidos em 1908. Aos 14 anos, começa a tocar marimba e logo após o xilofone. Nos anos 30, se torna uma estrela do swing com seus solos criativos ao xilofone, acompanhando sua esposa, a cantora Midred Bailey, rendendo aos dois a alcunha de ‘Mr, and Mrs, Swing’ (*ibdem*.)

Entre 1936 e 1944, Norvo comandou sua própria banda, o afirmando como estrela do xilofone. Em 1944, passa a tocar apenas o vibrafone, rompendo com sua banda e passando a integrar o grupo de Benny Goodman. Nos anos seguintes, demonstra grande versatilidade ao se adaptar ao novo estilos de jazz que surgia, o *bebop*, gravando com Charlie Parker e Dizzy Gillespie em 1945.

Durante os anos 60, esteve relativamente fora dos palcos devido a severos problemas de audição que o levaram a inúmeras operações, retornando às suas atividades nos anos 70 e 80. Porém, seus problemas de audição o acompanharam até os últimos dias de sua vida, que chegou ao fim após 55 anos de carreira (*ibdem*).

Outro importante nome do vibrafone foi Adrian Rollini. Nascido em Nova York em 1903, começou seus estudos musicais ainda criança, se mostrando um prodígio ao piano. Aos 14 anos, montou seu primeiro grupo onde, além de tocar piano, também tocava xilofone. Rollini logo se mostrou um exímio multi-instrumentista, tocando aos 16 anos piano, bateria, xilofone e saxofone baixo na banda California Ramblers. Em 1933, forma a Adrian Rollini Orchestra, fazendo as primeiras gravações ao vibrafone. A partir dessas gravações, começa a ser cada vez mais requisitado como vibrafonista. Durante sua carreira, tocou com grandes nomes do jazz, tais como Annette Hanshaw, Cliff Edwards, Joe Venuti, Miff Mole, Red Nichols, Bert Lown, Lee Morse, Bunny Berigan, Benny Goodman, Jack Teagarden, entre outros. Após uma longa e exaustiva carreira, Rollini fez sua última gravação com o seu trio no início dos anos 50, falecendo em 1956, aos 52 anos.

Lionel Hampton é tido como um dos pioneiros do instrumento (CHAIB, *ibdem*). Apesar de não ter sido o primeiro vibrafonista, ele foi um dos primeiros que trouxe notoriedade e visibilidade ao instrumento por meio de suas performances exuberantes e sua grande musicalidade, inspirando gerações de novos vibrafonistas e trazendo ao conhecimento do grande público este instrumento.

Lionel Hampton me inspirou a tocar vibrafone. Ele foi o primeiro músico de ponta a tocar ele (o vibrafone), e o mais importante de tudo, eu gostava do quão dinâmico ele era. E da maneira como ele se misturava com os grupos, era inspirador a maneira que tocava na frente das bandas. (Milt Jackson *apud* MATTINGLY, 2020 p.5)

Nascido em 1908 em Louisiville, Estados Unidos, iniciou seus estudos muito jovem, tocando bateria na igreja e caixa e tambores em uma banda militar de flautins (fife and drum corps). Ainda adolescente, começou a tocar xilofone e marimba profissionalmente em uma banda onde inicialmente era baterista, chamada Chicago Defender Newspaper Boys Band.

Já nos anos 20, se muda para Los Angeles e começa sua carreira profissional como baterista de grupos como Curtis Mosby's Blues Blowers e Paul Howard's Quality Serenaders.

Nos anos 30, realiza sua primeira gravação ao vibrafone acompanhando Louis Armstrong.

Havia um vibrafone no canto do estúdio. Louis (Armstrong) perguntou: 'você sabe tocar isso' e eu disse 'sim, eu posso tocar isso'. Ele (o vibrafone) tinha o mesmo teclado do xilofone, que eu estava familiarizado. (Lionel Hampton *apud* MATTINGLY, 2020 p.3)

E assim começou a carreira de vibrafonista de Lionel Hampton, encorajado por Louis Armstrong durante a gravação da música *Memories of You*. A partir deste momento, Hampton se dedicou cada vez mais ao instrumento, se tornando rapidamente um conhecido vibrafonista. Logo estaria tocando com nomes como Benny Goodman, Gene Krupa e Teddy Wilson, sendo cada vez mais requisitado por grandes nomes do jazz daquela época.

Nos anos 40, monta sua própria big band e começa a excursionar por todo os Estados Unidos, se estabelecendo como um dos grandes nomes da música daquele país. Em 1984, Hampton entra para o Hall da Fama da *Percussive Arts Society*. Nos anos seguintes, a Universidade de Idaho cria o Lionel Hampton Jazz Festival e em 1987 cria a Lionel Hampton School of Music. Lionel Hampton faleceu em 31 de agosto de 2002.

Outro importante nome que ajudou a estabelecer o vibrafone no cenário musical mundial foi Milt Jackson, com sua carreira que durou seis décadas tocando com os principais músicos de jazz do século XX e sendo o primeiro a aplicar o *bebop* ao estilo de Charlie Parker e Dizzy Gillespie ao vibrafone (ROULET, 2002, p. 35).

Nascido em Detroit em 1923, começou a estudar música ainda criança, estudando piano, depois violão e bateria. Ainda adolescente, Jackson teve contato com a marimba e o xilofone. Mas foi ao assistir a uma apresentação de Lionel Hampton que ele se interessou pelo vibrafone.

Ver o Hemp (Lionel Hampton) foi o que realmente me inspirou a tocar vibrafone. Ele tinha em sua banda músicos como Illinois Jacquet, Joe Newman e Charles Mingus. Eu fiquei tão inspirado por aquela banda e por Hemp que decidi tocar o instrumento. (Milt Jackson *apud* MATTINGLY, 2020, p.4)

Em 1945, Dizzie Gillespie assistiu a uma performance de Jackson em Detroit, e logo o convidou a se mudar para Nova York e se juntar a sua banda. A partir daí Milt Jackson se tornou um rosto comum nas bandas dos maiores músicos da época, como Howard McGee, Tadd Dameron, Thelonious Monk, Coleman Hawkins, Charlie Parker, Al Haig entre outros.

Em 1950 forma o Milt Jackson Quartet com músicos que havia conhecido acompanhando Dizzy Gillespie. Em 1952 o grupo muda o nome para Modern Jazz Quartet, projeto que se torna seu principal trabalho até 1974, ano que o grupo se separou para que Jackson pudesse seguir sua carreira solo. O grupo retornou com a mesma formação em 1981, se mantendo em atividade até o ano de 1993.

Jackson está entre os cinco artistas de jazz mais conhecidos de todos os tempos (MATTINGLY, *ibidem*), sendo também reconhecido como importante compositor, tendo algumas de suas músicas entre os standards do repertório. Milt Jackson faleceu em 1999 aos 76 anos.

Foi devido ao grande virtuosismo e protagonismo dos músicos citados acima, entre muitos outros, que o vibrafone se estabeleceu além do contexto jazzístico, se consagrando como sonoridade importante da música popular e de concerto em todo o mundo, com diversos especialistas, professores, cursos e construtores deste instrumento nos mais diversos continentes.

1.4 O repertório para vibrafone solo

Paralelamente ao desenvolvimento do vibrafone no contexto jazzístico da primeira metade do século XX, houve também uma grande procura e utilização deste novo instrumento por compositores de música de concerto. Segundo Chaib (2008, p.57):

A constante busca no vibrafone por uma maior versatilidade técnica e musical explorada por instrumentistas, aliada a grande possibilidade de exploração tímbrica, chamou a atenção de diversos compositores da música erudita ainda na primeira metade do século XX

As diversas possibilidades timbrísticas do vibrafone foram uma grande fonte de inspiração a compositores do século passado e presente, sendo utilizado na música de concerto desde seus primeiros anos de criação. O instrumento foi utilizado esporadicamente por alguns compositores ainda no período pré segunda guerra mundial (SOUZA, 1994, p.25). Segundo Chaib (*ibdem*), a primeira obra erudita a utilizar o vibrafone foi a ópera *The Tigers* do compositor inglês Havergal Brian, composta entre os anos 1918 e 1930, obra que exige a presença de dois vibrafonistas. Também é utilizado nas canções *Don Quichotte à Dulcinée* (1933) de Ravel, *L'annonce Faite a Marie* (1933) de Milhaud, e na ópera *Lulu* (1934) de Alban Berg (SOUZA, *ibdem*). Mas foi no período pós segunda guerra mundial que o instrumento passou a ser amplamente utilizado e demandado pelos compositores da época.

Vale ressaltar a importância da obra *Concerto para Marimba e Vibrafone* (1947) de Darius Milhaud (1892 -1974) para o desenvolvimento do instrumento pelo fato de ser o primeiro concerto a utilizar o vibrafone, e, portanto, a primeira obra a colocar o instrumento em evidência no repertório solístico, explorando suas potencialidades timbrísticas e técnicas.

Segundo Lesnik (*apud* CHAIB, 2008, p. 58): “Sendo o primeiro deste tipo, este *Concerto para Marimba e Vibrafone* representa o estabelecimento do vibrafone como instrumento de concerto”. Chaib (*ibdem*) acrescenta: “Não há como questionar a importância desta obra para a história do vibrafone dentro do desenvolvimento estético musical que ocorria no ocidente no século XX”.

Outros concertos também ficaram muito conhecidos e foram amplamente tocados em todo o mundo: o *Concerto para Vibrafone e Orquestra de Cordas* (1959) de Siegfried Fink, o *Concerto para Vibrafone e Orquestra* (1996) de Ney Rosauero e o *Concerto para Vibrafone e Orquestra de Cordas* (1999) de Emmanuel Sèjourné (SANTOS, 2010, p.17).

Mas foi no período pós segunda guerra mundial que o repertório se desenvolveu amplamente no contexto orquestral. Como exemplo, podemos citar a utilização do vibrafone nas obras: *Spring Symphony* (1949) e *A Midsummer Night's Dream* (1960) de Benjamin Britten, *Il Prigioniero* (1950) de Luigi Dallapiccola, *Sinfonia Antartica* (1953) de Ralph Vaughan Williams, *Symphonic Variations* (1950) de Hans Werner Henze, *Turangalia* (1949) de Olivier Messiaen, *Die Zauberflöte* (1935) de Werner Egk, *Terceira Sinfonia* (1940) de Roy Harris, *Vibraphon Concerto* (1959) de Carlo Fonci, *Serenata n.2* (1954) de Bruno Maderna, *Seven Studies on a Theme of Paul Klee* (1959) de Gunther Schuller. Em 1957, Leonard Bernstein

escreve a obra *West Side Story* que conta com um longo solo de vibrafone, “um dos mais famosos excertos orquestrais para este instrumento” (CHAIB, 2008, p.58)

Apesar de não ter sido tão comum na música de concerto quanto o foi no jazz (SANTOS, 2010, p. 15), o vibrafone também foi utilizado por importantes compositores das vanguardas pós segunda guerra mundial, com destaque para as obras *Le Marteau Sans Maître* (1955) de Pierre Boulez, *Madrigals e Book I* (1965) de George Crumb, *Linea* (1973) de Luciano Berio, *Duration 4* (1961) de Morton Feldman, *Rain Tree* (1981) de Toru Takemitsu. Uma importante menção deve ser feita ao compositor Karlheinz Stockhausen, que além de utilizar o vibrafone em diversas de suas obras, tais como *Nr.11 Refrain* (1959) e *Zyklus* (1959), também escreveu um solo para o instrumento, *Vibra Elufa* (2003).

Nos anos 70, Stuart Saunders Smith escreve algumas das mais importantes obras para vibrafone solo, a série Links. Segundo Tom Goldstein (1998, p.8):

Smith forçou continuamente as fronteiras da complexidade rítmica, criando um terreno rítmico altamente pessoal – uma síntese de terrenos como o jazz, padrões de fala e a natureza. A aplicação desses ritmos em uma textura contrapontual é a marca de Smith. O uso extensivo destes contrapontos na música para vibrafone é, a saber, sem precedentes.

Devido à grande popularidade das obras apresentadas acima, o vibrafone passou a ser um instrumento recorrente no universo da música instrumental e de concerto, sendo amplamente utilizado não mais como uma novidade sonora.

1.5. Obras brasileiras para vibrafone solo

Por ser o vibrafone um instrumento muito recente em comparação a outros instrumentos estabelecidos na música ocidental, seu repertório ainda é reduzido e dependente das ações empreendedoras de músicos que encomendam e criam novas obras.

Foi somente em 1974 que a primeira obra para vibrafone solo foi escrita no Brasil. Se trata de *Seis Reflexões* de Pedro Cameron (1949), compositor que após concluir seus estudos em violão na Faculdade Tupinambá ingressou no Conservatório de Tatuí como professor. O percussionista Cláudio Stephan (1953-2016) recém ingressava neste conservatório como

professor de percussão, e deste encontro surge a encomenda desta que seria a primeira obra para vibrafone solo (MORAIS, 2012, p. 113).

Apenas a *Reflexão #1* foi estreada por Stephan, em um concerto no Masp em 1974 sendo a obra completa estreada apenas em 1986 por Eduardo Giancesella (1964) em um concerto em São João del Rei (*Ibidem*).

Esta dinâmica de interação entre intérprete e compositor pode ser vista como a tônica na formação do repertório brasileiro para vibrafone solo. Raras são as obras escritas de forma espontânea para este instrumento por compositores brasileiros. As novas obras surgem comumente a partir do trabalho de intérpretes que, por sentirem a escassez do repertório nacional, encomendam e trabalham em parceria com compositores na criação de novas obras.

Morais (2012, p. 107) destaca o papel fundamental de alguns intérpretes na criação deste repertório. Em primeiro lugar, Claudio Stephan recebe um destaque por ter encomendado o que seria a primeira obra para vibrafone solo brasileira, ainda nos anos 70, mas que se mantém como a única composição desta década. Durante os anos 80, o número de obras para vibrafone solo cresceu exponencialmente, chegando a 8 composições. Este é ainda um número muito pequeno, mesmo representando um grande aumento. Segundo Moraes (2012, p.109), as obras desta década se caracterizam por serem escritas por percussionistas, que as compunham com o intuito de desenvolver aspectos da técnica do vibrafone ou como exercício composicional.

Foi apenas nos anos 90 que importantes compositores começaram a escrever para vibrafone solo, graças ao trabalho persistente de encomendas do instrumentista André Juarez (1964). Filho do importante maestro Benito Juarez (1933-2020), André começou a estudar música ainda criança, logo se interessando pela percussão, bateria e, por fim, o vibrafone. Concluiu seu bacharelado em Percussão na UNESP (Universidade do Estado de São Paulo), partindo então, em 1986, para o estudo do vibrafone com Gary Burton (1943) na Berklee College of Music em Boston, EUA.

Durante os anos 90, desenvolveu um projeto chamado *Vibrafone Solo*, onde encomendou mais de 50 novas obras para vibrafone solo. Muitas destas obras se perderam, porém, este projeto rendeu como fruto a gravação de dois cd's (*Vibrafone Solo 1 e Vibrafone Solo 2*) com o registro de 36 destas obras, escritas por importantes compositores brasileiros como Edmundo Villani Cortes (1930), Osvaldo Lacerda (1927-2011), Almeida Prado (1943-2010), Gilberto Mendes (1922-2016) entre outros. Também foi responsável, segundo Traldi (2017, p.36) pela encomenda e estreia da primeira obra brasileira para vibrafone e sons

eletrônicos ao vivo (live electronics). Trata-se de *Névoas e Cristais* (1995) de Jônatas Manzolli (1961).

Destas obras encomendadas por André Juarez nos anos 90, a que mais se destaca pela popularidade e número de execuções em concertos é, sem dúvidas, a obra *Modelagem X-a* (1997) de Edson Zampronha (1963). Esta obra ainda é amplamente tocada por alunos em conservatórios e cursos superiores de percussão pelo Brasil e por percussionistas profissionais, além de ter sido lançada na França pela Editora François Dhalmann, o que a levou a ser também divulgada na Europa.

Durante os anos 2000, Moraes (*ibidem*) destaca o trabalho desenvolvido pelo autor de encomenda de novas obras para vibrafone solo, trabalho realizado desde o ano de 2005. Este projeto se baseia no desenvolvido por André Juarez nos anos 90, mas com ênfase também em música de câmara com vibrafone, e tem como resultado a geração de mais de 40 obras para vibrafone solo, bem como vibrafone em diversas formações instrumentais (duo com marimba, violão, violão 7 cordas, violoncelo, saxofone, quarteto de cordas, grupo de percussão, orquestra de cordas e banda sinfônica). O projeto inclui apresentações em teatros e festivais em todas as 5 regiões brasileiras e em países como Estados Unidos, França, Espanha, Itália, Luxemburgo, Colômbia, México e Argentina. Em 2012, este projeto foi agraciado com o prêmio Proac da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo para gravação de um CD, intitulado Amerifone, que incluiu parte deste repertório. No CD, além do registro de *Tetragrammaton VI* de Roberto Victorio, também constam obras inéditas de Edmundo Villani-Cortes, Rodrigo Hyppólito (1981), Jorge Vidales (1969), Samuel Peruzzolo (1981), Arthur Rinaldi (1981), Ivan Chiarelli (1980) e Dimitri Cervo (1968). Abaixo, encontra-se uma lista completa com apenas as obras escritas para vibrafone solo deste projeto de autores brasileiros e estrangeiros.

ANO	TÍTULO	AUTOR
2005	<i>Abstrações I</i>	Ivan Chiarelli Monteiro
2007	<i>Entre o Pesar e a Leveza</i>	Arthur Rinaldi
2007	<i>Tetragrammaton VI</i>	Roberto Victorio
2008	<i>Solitude</i>	Samuel Peruzzolo
2008	<i>Zamba Para Escuchar Tu Silencio (Arr. Vibrafone)</i>	Guillo Espel
2008	<i>Time Clouds</i>	Jorge Vidales
2010	<i>Devaneio</i>	Dimitri Cervo

2011	<i>Uma Lágrima</i>	Arthur Rinaldi
2012	<i>La Gracia</i>	Lucas Guinot
2012	<i>A Don Hayao Miyasaki</i>	Lucas Guinot
2013	<i>Seresta n° 1</i>	Eduardo Xavier
2014	<i>Seresta n°2</i>	Eduardo Xavier
2015	<i>Poli</i>	Felipe Burgos
2015	<i>Skyy</i>	César Traldi
2015	<i>O Sambista</i>	Leonardo Gorosito
2016	<i>Teratologia Íntima</i>	Rodolfo Valente
2018	<i>Suite Los Sueños</i>	Jesus Martinez
2018	<i>El Recuerdo Azul em la Ventana</i>	Jesus Martinez
2018	<i>Lluvia de Recuerdos</i>	Jesus Martinez

Quadro 1: Lista de obras para vibrafone solo encomendadas por Augusto Moralez.

Apesar do enorme esforço dos intérpretes citados anteriormente na promoção deste repertório, ainda se nota um diminuto repertório brasileiro para vibrafone solo. Morais (2012, p. 120) cataloga apenas 81 obras brasileiras escritas no período entre de 1973 a 2009. Tendo em vista que existem no Brasil fabricantes de vibrafone desde o final dos anos 50, percussionistas o usando desde sua criação, e cursos superiores de percussão desde os anos 70, é realmente muito pequena a produção de obras para vibrafone solo no Brasil.

CAPÍTULO 2

ROBERTO VICTORIO, A MÚSICA RITUAL E O *TETRAGRAMMATON*

Neste capítulo, será apresentado um histórico do compositor e sua relação com a questão ritualística na música por meio de uma análise de sua obra *Heptaparaparshinokh*, buscando elementos que caracterizariam rituais nessa obra. Este capítulo também apresentaremos a série de obras musicais *Tetragrammaton*, além de conceitualizar este termo e seu uso em rituais ocultistas e como talismã místico.

2.1 Trajetória profissional

Roberto Victorio nasceu no Rio de Janeiro em 1959 e é considerado um dos mais importantes compositores vivos de nosso país. Possui atualmente mais de duzentas obras em seu catálogo, executadas por renomados intérpretes em todos os eventos ligados à música contemporânea no Brasil e em alguns dos principais eventos musicais mundiais, tais como: Festival de Música Nova de Zurique, Hamburgo, Nova Iorque, Budapeste, Bourges, Groenjan, Montevideo, Santiago, Genebra, Estocolmo, Tóquio, Amsterdam, Bucarest e Cluj Napoca.

É bacharel em violão pela FAMASF- Faculdade de Música Augusta de Souza França, e em regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde também obteve o grau de mestre em composição. Como professor, lecionou composição e orquestração no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro e assumiu os cargos de diretor musical e regente da Orquestra de Câmara do Rio de Janeiro e do Grupo Música Nova da UFRJ até 1993.



Figura 9: O compositor Roberto Victorio

Victorio foi largamente premiado no Brasil e no exterior, recebendo o 1º Prêmio no Concurso Latino Americano de Composição para Orquestra em Montevideu; a Menção Honrosa no Concurso Internacional de Composição de Budapeste; 3º Prêmio no Concurso Nacional de Composição para Violão de São Paulo; 2º Prêmio no Concurso “500 Anos das Américas”, para orquestra; 3º Prêmio no Concurso de Composição Bahia Ensemble-UFBA; Menção Honrosa no Concurso de Oldenburg, 1 Prêmio no Concurso de Composição do Instituto Brasil Estados Unidos; dentre muitos outros.

Em 1994 atuou como regente e diretor musical da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Mato Grosso, realizando um trabalho pioneiro no estado ao se dedicar a um repertório exclusivamente composto por música do século XX.

É professor e pesquisador do Departamento de Artes da UFMT; regente, instrumentista e diretor musical do Grupo Sextante – música contemporânea – e idealizador das Bienais de Música Brasileira Contemporânea de Mato Grosso.

Também é doutor em etnomusicologia pela Universidade do Rio de Janeiro (UNI-Rio) com pesquisa voltada para a música ritual da etnia Bororo de Mato Grosso. (VICTORIO, 2015)

2.2 A questão ritual

Quando estudamos uma obra, dita de concerto, que engloba em seus elementos composicionais o contexto de música ritual, entendo que se faz necessário compreender o papel

transformador que o rito ocupa para aqueles que o experienciam. Alguns fatores são conexos a essa manifestação, além da fundamental importância que a música, enquanto prática humana simbólica e comunicativa, desenvolve na performance ritual que pode ser encontrada nas mais diversas culturas. São muitos os antropólogos que reforçam seu caráter transformativo, como afirma Rabelo (1994, p. 48) acerca do rito, que “manipulando símbolos em um contexto extra cotidiano, carregado de emoção, o ritual induz seus participantes a perceberem de forma nova o universo circundante e sua posição particular nesse universo”. A música desenvolve um papel fundamental nestas práticas (BECK, 2006 *apud* MONTEIRO, p. 24), servindo não só como base para outras atividades performáticas, mas sendo ela mesma muitas vezes um importante elemento ritualístico.

Os estudos sobre rituais² são clássicos na antropologia, disciplina esta que nos cede distintas e profícuas abordagens sobre o tema, e que servem parcialmente de referencial teórico para o estudo interpretativo aqui desenvolvido. Segundo Rodolpho (2004, p. 139), por exemplo, os rituais emprestariam “formas convencionais e estilizadas para organizar certos aspectos da vida social”, concedendo autoridade e legitimidade às posições, valores e visões de mundo dos sujeitos. Esses seriam também, como dito por Moore e Myerhoff³ (1977 *apud* RODOLPHO, 2004), manifestos contra a indeterminação da vida coletiva, através dos quais partilharíamos sentimentos e fortaleceríamos nosso sentimento de coesão social. Nesse sentido, os ritos cederiam tanto elementos de regulação para a ordem comunitária, como gerariam a sensação de solidariedade entre os atores no corpo do coletivo.

Arnold Van Gennep (2011), por sua vez, ao analisar o ritual, afirma que o mesmo pode assumir diferentes interpretações, a depender da perspectiva através da qual o percebemos. O autor defende a importância de se pensar o sistema social como uma realidade em movimento, realidade essa compartimentada em um complexo de rituais que organizariam grupos e divisões entre indivíduos. Em direção semelhante, Mariza Peirano (2003) argumenta que não deveríamos estabelecer de maneira rígida o significado do fenômeno ritual, mas percebê-lo em suas diferentes manifestações concretas: todas as coletividades possuiriam cerimônias específicas que considerariam relevantes, embora as experienciem de formas distintas. Ambos os autores nos sugerem, deste modo, que, para além da noção de convenção e de um certo hermetismo

2 Na perspectiva clássica dos ritos proposta por Durkheim (1996), esses seriam condutas que determinam o comportamento humano, mantendo os indivíduos sob um sistema coercitivo de regras.

3 Em Sally MOORE, Barbara MYERHOFF (1977), *Secular Ritual*, ed. Van Gorcum, Assen/Amsterdam.

imbricados na noção do rito, haveria neste um caráter dinâmico fundamental. Este caráter dinâmico se daria tanto no que concerne às diversas experiências ritualísticas dos grupos sociais, como também no que concerne à perspectiva daqueles que analisam essas experiências.

Em contraponto a tais abordagens de cunho antropológico, ou seja, abordagens que tomam como ponto de análise aspectos sociais do ritual, Victorio observa que o rito pode ser pensado como:

[...] um prolongamento da condição divina do homem, onde a intenção primaz é exatamente buscar o contato com o divino, ou com o absoluto, com o extra físico, ainda que por um breve intervalo de tempo, e por reconhecimento das limitações do humano (VICTORIO, 1991, p. 3).

A partir desta perspectiva de cunho místico, o ritual seria, como colocado por Victorio, uma possibilidade de transitar ao transcendente, cosmológico, ontológico. Haveria, neste processo, uma busca contínua de ascensão e redenção, e de uma ligação com o sobrenatural e o divino. Essa ligação se daria, na perspectiva do autor, de maneira não coerente, tangendo o absurdo, e encerraria em sua essência o homem, visto por um “prisma fluido, flutuante, sem explicação racional” (*ibdem*).

No que tange especificamente às manifestações artísticas e a partir desta visão mística do ritual, Victorio (*ibdem*) argumenta que haveria elementos fundamentais de análise. O ritual e a arte unir-se-iam como formas expressivas e agregadoras, possuindo poder de materializar os estados subliminares da consciência. Ambos se consubstanciariam, deste modo, na busca de “um meio capaz de traduzir ao praticante/ouvinte – num idioma de certo modo compreensível – conceitos, atitudes, valores, intenções não manipuladas pela maioria das pessoas e não integrantes do cotidiano” (*ibdem*, p. 2-3).

No caso da música, essa pode ser entendida enquanto som/vibração, e seria capaz de tocar e afetar quem o faz e quem a escuta. Provocaria “uma perturbação, um impacto”.

Portanto, o ritual musical para Roberto Victorio seria, no mesmo sentido, entendido como prática relacionada ao espiritual. (*ibdem*, p. 68)

[...] A música se enquadra e se integra, influenciando sobremaneira nos atos e realizações humanas, pois a música libera, no mundo material, uma energia que vem de fora do mundo material, de fora da experiência cotidiana e é sentida como uma projeção do tom cósmico ou som primordial, o som que engloba todos os sons. (*ibdem*, p. 30)

2.2.1 A música ritual em *Heptaparaparshinokh* de Roberto Victorio

Com o intuito de exemplificar o uso de elementos místicos e ritualísticos na obra de Roberto Victorio, será apresentada uma análise buscando tais elementos em sua obra *Heptaparaparshinokh*, demonstrando que esta utilização não se limita à série *Tetragrammaton*, mas que permeia boa parte de sua obra.

Roberto Victorio apresenta nesta obra uma visão particular do processo ritual da música. Para ele, a música em si é o próprio ritual, dependendo de alguns fatores, dentre eles, por exemplo, a performance (aqui entendida como práticas) para que ocorra sua realização. Sua composição não seria uma música ritual, no sentido de que faria parte de um rito, mas uma música-ritual, ela própria contendo todos os elementos ritualísticos e de representação do sagrado. Estes elementos estão explicitados nas referências textuais místicas utilizadas como base para escrever a obra e delimitar seus significados, estes contidos em diversos níveis, como no da instrumentação, no das técnicas composicionais e no da já citada performance musical. Esta sua concepção particular da manifestação ritualística da música se oporia, em certo sentido, à maneira mais ampla como se entende este processo pelo viés antropológico, no qual a própria música não é entendida desassociada de outras manifestações. Como ressalta o pesquisador Tiago Pinto:

Na realidade a música raras vezes apenas é uma organização sonora no decorrer de limitado espaço de tempo. É som e movimento num sentido lato (seja este ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva. Considerar este contexto amplo, quando se fala em música, é estar adotando um enfoque antropológico. (PINTO, 2001, p. 222)

Victorio assim criaria sua música-ritual a partir de elementos místicos por ele selecionados e que seriam representados nessa obra de forma sonora. Toda a composição da obra obedece a um cronograma estabelecido com base na numerologia. A *Heptaparaparshinokh* significava entre os egípcios a “Sagrada Lei”, a “Santa Lei” ou ainda “Lei do Sete”, lei que explicava a criação do mundo através do número 7. Segundo os egípcios, o *Heptaparaparshinokh* representava os sete cosmos da aurora da criação (VICTORIO, 1991). O título da obra significava para os egípcios “a lei do sete”, número este que está presente em todos os níveis desta música: na instrumentação, nos sete idiomas utilizados nos textos cantados,

na quantidade de músicos utilizados, nos sete movimentos, buscado de forma quase obsessiva durante toda obra. Victorio afirma que:

A intenção foi criar unidade com a sagrada lei do sete – *Heptaparaparshinokh*. Em verdade, somar a força de uma lei imutável aos textos sagrados egípcios, através de um veículo humano tangível como a música (*ibidem*, p. 38).

Esta visão ritualística não é um experimento isolado deste compositor, podendo ser entendido como um traço estilístico e composicional predominante em grande parte da obra de Roberto Victorio. Por exemplo, em sua série *Tetragrammaton*, a cabala e a numerologia estão presentes e incorporadas em suas técnicas composicionais. Formada por treze obras a partir da numerologia do quaternário e do poder transformador do número 13, se baseiam na filosofia cosmogônica do pensador Jacob Boehme (MONTEIRO, 2010).

A escolha dos solistas cantores e do coro misto nesta obra não foi apenas de cunho organológico, mas sim pelo papel sacerdotal da fala e da voz humana, já bastante conhecido entre os antigos egípcios, os quais tinham, segundo Victorio, total consciência de seu poder (*ibidem*, p. 29).

A instrumentação nesta obra também está influenciada pelo número 7, chamada por ele de “força setenária sonora” (*ibidem*, p. 33): 7 teclados, 7 percussões, 49 cantores (7x7). Os três solistas representariam o poder da tríade, presente tanto na cabala hebraica como na mitologia egípcia.

São quatro as principais ideias composicionais presentes e reafirmadas em toda a obra: o som primordial, a nota regente, a célula motriz e a unidade com o 7. Todos estes conceitos estão em estreita ligação com o pensamento místico do compositor, que durante toda a música lhes* confere novos significados, criando analogias com os sons.

Uma complexa teia numerológica é utilizada nesta composição, seja para escolher os intervalos, a quantidade de notas em cada acorde, número de compassos por seção, quantidade de golpes de cada instrumento, sempre baseada nos números 3 (a tríade superior espiritual), 4 (os elementos da criação), 7 (a força setenária), e 10 (o *tetraktys*).

A obra se inicia com sete notas executadas no tam-tam, instrumento este escolhido por representar com sua sonoridade complexa de harmônicos o som primordial, a totalidade sonora, a “Voz de Deus” (*ibidem*, p. 39), amplamente utilizado para demarcar o início ou fim de rituais (*ibidem*, p. 39). Logo após, a percussão tem por papel representar o “despertar da consciência”

por meio de um golpe em dinâmica *ff*. O coro também é usado neste primeiro movimento com a intenção e função de representar a totalidade, uma vez que realiza *clusters* com as 12 notas no compasso 30.

As dualidades são um tema recorrente na obra, pois o *Livro dos Mortos* trata justamente da luta entre “a luz e as trevas, o bem e o mal” (*ibidem*, p. 39). Os teclados e a percussão representam a dualidade entre o mundano e o divino, estando os “teclados representando as emanções diretamente ligadas ao centro, ou divindade, e a percussão como um reflexo do mundo visível dessas manifestações” (*ibidem*, p. 35). Este constante embate entre forças também é percebido nas sonoridades desta obra onde o autor faz uso dos contrastes entre dinâmicas fracas e fortes, entre sons ressonantes com longa duração e sons *staccato* executados com rítmica muito rápida.

Outra ideia mitológica recorrente nesta obra é o Tetraktys⁴ ou Árvore da vida, representada pelo número 10 e utilizada como célula motriz. Neste primeiro movimento, esta estrutura está contida nos ataques feitos pelo coro: 4 dos baixos, 3 dos tenores, 2 dos contraltos, e 1 das sopranos, totalizando 10 ataques.

Victorio cria nesta obra significados especiais para algumas notas musicais. Para cada um dos sete movimentos da obra, foi eleita uma nota regente em conformidade com uma cor e um chacra⁵ como mostra o Quadro 2 abaixo. Wisnik, a respeito de tal prática, nos acrescenta sobre as diversas possibilidades sintáticas ao se agrupar notas musicais, recurso muito explorado nas mais diversas culturas ao redor do mundo.

As notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em termos, como manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufóricas ou outras). (WISNIK, 1999, p, 75)

4 Tetraktys é uma representação pitagórica na forma de um triângulo, denominado “triângulo perfeito”.

5 Segundo a filosofia hindu, chakras são centros energéticos dentro do corpo humano que distribuem a energia (prana) através dos canais (nadis) que nutre órgãos e sistemas.

	SOM GERADOR	COR	CHACRA
1	DŌ	vermelho	Base (muladhara)
2	RĒ	laranja	Baixo ventre (svadisthana)
3	MI	amarelo	Plexo solar (manipura)
4	FĀ	verde	Coronário (anahata)
5	SOL	azul	Laringe (vishudda)
6	LĀ	indigo	Pineal (ajna)
7	SI	violeta	Corda (sahasrara)

Quadro 2: Relação entre som, cor e chacra.

Estas notas regentes seriam em cada movimento constantemente reafirmadas e usadas como centro e base geradora harmônica, criando uma bela analogia onde a música seria a energia vital e as notas geradoras os chacras, com o poder e função de gerar e acumular esta força criadora. As cores serviriam para confirmar estes centros, o que conduziria cada movimento a um chacra específico.

Na terceira parte da música, Victorio utilizou como base o capítulo XXI do *Livro dos Mortos* que trata dos poderes da fala utilizada para que o espírito possa seguir aos mundos superiores. Em suas próprias palavras, “o papel da fala, enquanto verbo criador, era bastante conhecido pelos sacerdotes egípcios, que usavam o som como meio de invocar o poder dos deuses ou das forças superiores que regulavam as manifestações físicas” (*Ibdem*, p.50).

Na tentativa de representar esta ideia, o compositor fez uso dos baixos do coro como voz principal, sempre na região gravíssima, criando uma “atmosfera misteriosa, hermética e abissal” (*ibdem*, p. 50). Também é recitado durante toda esta parte da música o mantra egípcio *Key* formando clusters de 12 sons, colaborando para a manutenção da ambiência soturna. O único momento em que o coro entoia uma nota definida (a nota Mi, nota geradora do movimento), o faz com a intenção de representar uma descida ao plano terreno, um retorno ao som primordial criador.

Já na quarta parte da música, baseada no capítulo XXVII do *Livro dos Mortos*, utilizou-se como base material musical as campanas, os sinos e as flautas, instrumentos estes descritos no texto como pertencentes aos “Campos Bem-Aventurados”. Na seção intermediária do movimento, mais uma vez a dualidade sagrado-profano se faz presente, desta vez no diálogo entre as flautas (celestes) e a percussão de peles (terrena), criando um contraste entre estes

extremos, onde os tímpanos funcionariam como o “condutor ao reino terreno” (*ibdem*, p. 54). Também neste movimento é utilizada a ideia do despertar da consciência pelo inesperado, que pode ser representado pelos ataques em dinâmica *ff* da percussão no último compasso.

Questões ligadas à performance músico-ritual também são levadas em consideração pelo compositor. De acordo com ele, a música ritual seria um conjunto de elementos que excederia o formalismo musical. Como ilustram os excertos a serem apresentados a seguir, existiria um complexo performático que garantiria a realização do ritual, dentre os quais, o foro íntimo do intérprete no momento da execução da peça.

Importa não a apologia de uma postura, mas a evidência de um modo de sentir (*ibdem*, p. 69).

Não se coloca aqui a questão da numerologia como mantenedora de uma ordem absoluta, nem como garantia de um bom resultado musical, assim como reconhecimento analítico dos processos ritualísticos não garante a eficiência de um ritual. A intenção é que preconiza a ação e devolve a questão ao foro íntimo de cada um. Afinal, esta é, de fato, uma questão de fé (*ibdem*, p. 69).

Victorio, dessa forma, delegaria ao intérprete um papel fundamental na realização de seu ritual musical. Seria ele o responsável por criar as verdadeiras conexões entre o material e o sobre-humano a fim de concretizar as intenções transcendentais de sua obra. Suas notas musicais seriam apenas um mapa, deixando que a jornada fique sob a responsabilidade dos músicos.

Algumas notas musicais presentes na partitura podem servir como guia para a performance desta obra. As cores que representam as notas geradoras de cada movimento devem ser utilizadas na sala de apresentação, e a mudança gradual destas cores está indicada na partitura. A disposição dos cantores e instrumentistas é especificada pelo mapa exposto na Figura 9, que leva em conta não somente a espacialização do som ao distribuir os músicos pela sala de concerto. Está em sintonia com o *Sephiroth* da cabala, onde uma hierarquia entre estes instrumentos é apresentada: cantores solistas para o coro, seguindo para os teclados e por fim a percussão (*ibdem*, p. 39). No topo desta hierarquia estaria o maestro, representando a divindade e sendo os demais músicos suas emanções. Tenta-se assim criar uma atmosfera ritualística, onde a posição cartesiana e geográfica deverá ser respeitada para que a transcendência esperada pela performance ocorra.

Em seu discurso (*ibidem*), Victorio trata de questões míticas, composicionais, e até discorre sobre o papel do intérprete em sua obra. Porém, o público não é citado em nenhum momento nas mais de 80 páginas do texto do compositor. Conclui-se com isso que para este compositor, apenas os envolvidos na produção sonora fariam parte de seu ritual, estando a plateia relegada a apenas apreciar o desenrolar performático, o que se contraporía ao conceito de rito antropológico, no qual todos os participantes têm um papel ativo.

Conclui-se, portanto, que para o intérprete reproduzir o ritual-musical de Roberto Victorio em sua performance, faz-se necessário conhecer sua obra como um todo pois, informações extramusicais provenientes do misticismo e referenciais religiosas fazem parte das características estilísticas deste compositor, observáveis de maneira distinta, porém constante, em seu repertório.

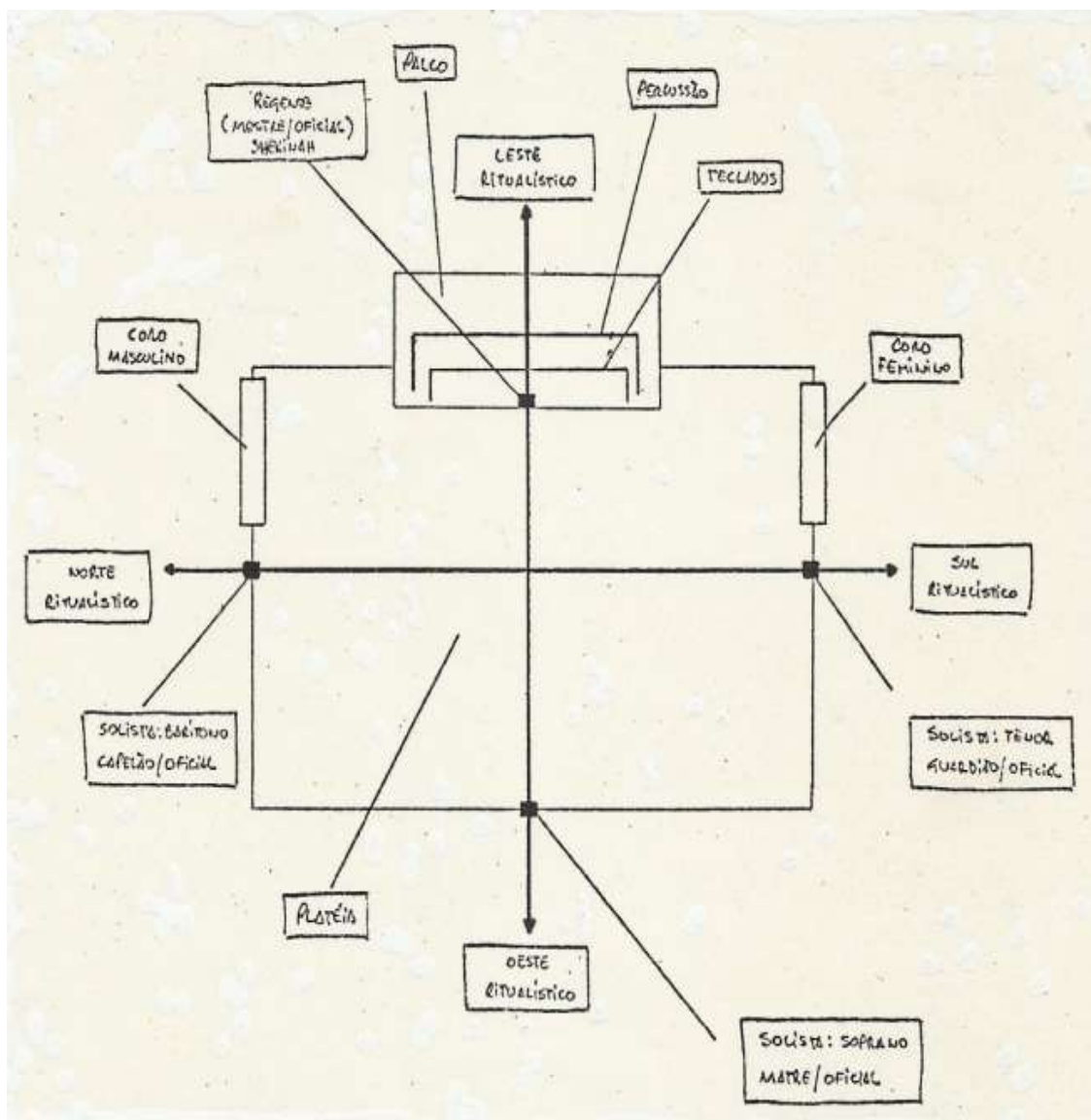


Figura 10: Mapa de performance e palco.

2.4 A série *Tetragrammaton*

A obra *Tetragrammaton VI* faz parte de uma série de 16 obras escritas entre os anos 1994 e 2013, englobando as mais diferentes instrumentações, a saber:

- *Tetragrammaton I* – Quatro trombones
- *Tetragrammaton Ib* – Quatro trombones
- *Tetragrammaton II* – Quarteto de clarinetas
- *Tetragrammaton III* – Orquestra sinfônica
- *Tetragrammaton IV* – Percussão múltipla

- *Tetragrammaton V* – Clarinete Bb, trombone baixo, contrabaixo e piano
- *Tetragrammaton VI* - Vibrafone
- *Tetragrammaton VII* – Vibrafone e marimba
- *Tetragrammaton VIII* – Quatro violões
- *Tetragrammaton IX* – Piano e percussão múltipla
- *Tetragrammaton X* - Xilofone
- *Tetragrammaton XI* – Concerto para violão e seis percussionistas
- *Tetragrammaton XII* – Quarteto de percussão
- *Tetragrammaton XIII* - Violão
- *Tetragrammaton XIV* – Marimba
- *Tetragrammaton XV* – Violão e orquestra de câmara
- *Tetragrammaton XVI* – Concerto para violoncelo e orquestra sinfônica

A palavra tetragrama que em grego significa tetra – quatro, gramma - letra, é especialmente usada para designar o nome pessoal do "Deus de Israel" na tradição judaica, como foi originalmente escrito e encontrado na Torah, o primeiro livro do Pentateuco. Este tetragrama apresenta distintas variações como YHWH, JHVH, JHWH e YHVH.

O nome de deus, para a tradição judaica, é considerado sagrado e, portanto, não pertencente ao plano mundano e sendo por isso impronunciável. Este conceito surge a partir da interpretação do terceiro mandamento: “Não tomarás o nome do Senhor teu Deus em vão; porque o Senhor não terá por inocente o que tomar o seu nome em vão” (Êxodo - Capítulo XX - Versículo VII).

Por existir a necessidade prática de nomear Deus, os povos judeus passaram a acrescentar vogais ao tetragrama original, viabilizando sua pronúncia que foi padronizada e largamente difundida como “Adonai” (senhor). Os nomes utilizados pela língua portuguesa, tais como Jeová, Javé, Iavé entre outros, não são originários do tetragrama original, mas sim adaptações da palavra “Adonai”.

Sobre os materiais composicionais presentes nesta série, Roberto Victorio se limita a falar sobre suas influências filosóficas e místicas, não revelando se existiriam traços musicais que as uniriam. Segundo ele, os materiais composicionais desta série se limitam a “basicamente a força quaternária do nome indizível de Deus e dos preceitos de Jacob Boehme, filósofo e

alquimista do séc. XVII” (em entrevista ao autor). Este, então, seria o fio condutor de toda a série e por onde todas as 16 obras se uniriam.

O *tetragrammaton* utilizado por Roberto Victorio como base conceitual para compor a série de mesmo nome é originário do pensamento cosmogônico do filósofo Jacob Boehme, e por essa razão faz-se necessário uma explanação sobre este pensador e sua obra.

2.4.1 Jacob Boehme e seu pensamento filosófico

Jacob Boehme foi um filósofo e místico luterano alemão, nascido na pequena vila de Alt Sidenberg em 1575 e morto na cidade de Gorlitz 1624, aos 49 anos. Seu interesse por assuntos religiosos se iniciou cedo, sendo ele um leitor assíduo da bíblia. Sua primeira experiência mística acontece em 1600, quando tinha apenas 25 anos, resultado de uma epifania que o revelaria sua visão sobre a estrutura espiritual do mundo, bem como a dualidade e suas relações representadas pelo bem e o mal. Boehme preferiu manter tal experiência em segredo, se mantendo no ofício de sapateiro, que exerceria por muitos anos, também se casando e tendo quatro filhos. Dez anos mais tarde, em 1610, Jacob Boehme vivencia outra visão, que o leva a escrever suas primeiras linhas sobre assuntos místicos. Neste período, inúmeras divergências religiosas levaram a combates entre a igreja católica e as iniciativas protestantes, fato este que levaria Boehme a experimentar grande angústia e incerteza a respeito das religiões e do uso indevido do nome de deus para justificar atos de violência (PIZZINGA, 2015). Foi nesse ambiente que ele escreveu seus primeiros ensaios e escritos.

O mistério de Jacob Boehme está em toda parte: em suas experiências de “iluminação”. Aos vinte e cinco anos, tem uma experiência fundamental, a base de toda a sua obra: quando fitava o brilho de um vaso de estanho, sentiu-se subitamente atravessado por um extraordinário fluxo de informações sobre a natureza oculta das coisas. Num primeiro momento essas informações são-lhe incompreensíveis, e ele espera doze anos para compreender plenamente o que lhe foi “dado” nesse momento inesquecível. (NICOLESCU, 1995, p. 37)

Entre os anos 1618 e 1624, Boehme produziu uma enorme quantidade de epístolas, tratados e ensaios, sendo de 1623 sua primeira obra impressa, *Christosophia*, obra esta que causou grande impacto e inquietação entre os religiosos de sua cidade. O culto ao seu

pensamento filosófico cresceu fortemente a partir destes escritos, passando a serem chamados de “Boehmistas” os adeptos de sua doutrina.

Em sua obra, Boehme defendia uma visão de mundo contrária ao antropocentrismo e extrema racionalização vigente na Europa de seu tempo. Segundo ele, não seria apenas por meio do intelecto que se atingiria a graça, mas também pela sensibilidade para explorar a profundidade do divino.

Para a filosofia de Jacob Boehme, a dualidade existente entre corpo e espírito funcionariam de maneira complementar, sendo esta dialética expansível a outros conceitos opostos e que se conciliariam: *racional e irracional, matéria e espírito, finalidade e não finalidade, bem e mal, liberdade e lei, determinismo e indeterminismo, imaginário e real*. (NICOLESCU, 1995, p.42)

Alguns números desempenham um papel importante em sua cosmologia, baseada em uma estrutura ternária se relacionando com uma estrutura septenária. Os princípios da estrutura ternária são: o primeiro princípio: a fonte das trevas, o segundo princípio: a força da luz e o terceiro princípio: a extrageração, ou força conciliadora destes princípios. Tudo que se encontra em nossa realidade seria produto, também contendo em si mesmo, todos os três princípios. Portanto, para ele, é na contradição que reside o sagrado. O sistema septenário é regido por qualidades que interagem entre si: a acerbidade, a doçura, o amargor, o calor, o amor, o som e o corpo.

Podemos observar, portanto, como as oposições e contrastes estão presentes na filosofia de Jacob Boehme, pensamento este que foi absorvido por Roberto Victorio e amplamente utilizado sem sua obra *Tetragrammaton VI*, onde a constante oposição entre diversos critérios musicais são recorrentes: figuras rítmicas rápidas e outras lentas, andamentos rápidos e lentos, dinâmicas fortes e piano, utilização de registros extremos e centrais, combinações de timbres vocais e instrumentais. Também é possível observar o uso da numerologia Boehmiana representada nesta obra, em especial o três (o princípio ternário), quatro (o tetragrama), cinco (o *tetragrammaton*).

2.4.2 O símbolo *Tetragrammaton*

O *Tetragrammaton* também é representado pelo símbolo mostrado na Figura 11, símbolo este que ocupa um papel fundamental em rituais ocultistas devido aos amuletos

cabalísticos nela inseridos e tidos com propriedades mágicas que potencializariam as condições propícias para o entendimento da consciência humana.



Figura 11: O *Tetragrammaton*.

Muitas das informações presentes nesta representação do *Tetragrammaton* são observáveis na obra *Tetragrammaton VI* de maneira figurada e por vezes alegórica, e por esta razão, serão utilizadas em nosso estudo interpretativo, sendo necessário a compreensão de cada aspecto incluso nesta imagem.

Abaixo, apresentamos um quadro detalhado onde todos os símbolos desta figura são especificados, sob a ótica ocultista.

	<i>Pentagrama</i> O pentagrama assume diversos significados de acordo com o contexto em que é encontrado. Neste caso, é a base do <i>Tetragrammaton</i>. Assim, podemos interpretá-lo como símbolo do "Homem Realizado". Isto é, uma representação da entidade humana evoluída em todos os estágios espirituais.
	<i>Os olhos do Pai - Júpiter</i> No ângulo superior do Pentagrama, encontramos "Os olhos do Pai" e a representação do planeta Júpiter.

	Uma alusão aos olhos do Criador, o espírito, o poder que coordena tudo e todos.
	<i>Marte</i> Nos "braços" do <i>Tetragrammaton</i> encontra-se o símbolo astrológico e zodiacal do planeta Marte, representando a Força, ou a Energia pura da criação.
	<i>Saturno</i> Nos ângulos inferiores está a representação astrológica e zodiacal do planeta Saturno. É um dos principais símbolos usados na Magia, representando os mestres que anularam o próprio ego e as falhas inerentes ao ser humano, atingindo assim, a perfeição.
	<i>Sol e Lua</i> Posicionados nas linhas verticais do Pentagrama, próximos ao centro da figura, o Sol e a Lua fazem referência aos polos femininos e masculinos da criação, contidos em todos os organismos, incluindo o Microcosmos e o Macrocosmos.
	<i>Mercúrio e Vênus</i> Estes símbolos são amplamente encontrados na literatura alquímica e são representações astrológicas e zodiacais destes planetas. Localizados sobrepostos no centro da figura, referem-se à união dos polos de onde surgirá o <i>Caduceu de Mercúrio</i>.
	<i>Caduceu de Mercúrio</i> O Caduceu de Mercúrio é o símbolo alquímico da transmutação. Associado aos símbolos superiores de Mercúrio e Vênus, refere-se à criatura, ou seja, o resultado da união entre os polos feminino e masculino, entre as forças lunares e solares, e o ponto de equilíbrio entre eles. Por estar localizado no centro da figura, também pode ser interpretado como a "coluna vertebral", ou, <i>Kundalini</i>, responsável pela união da energia sexual entre as polaridades.

	<i>Jehova</i> Esta inscrição hebraica é um tetragrama pronunciado Jehova (lê-se da direita para a esquerda), sendo mais uma das várias alusões ao "Nome de Deus".
	<i>Alfa e Ômega</i> Alfa e Ômega são, respectivamente, a primeira e última letra do alfabeto grego. Esta é uma referência ao princípio e fim de todas as coisas. Alfa está abaixo dos "Olhos do Pai". Ômega encontra-se invertido, na base do Caduceu de Mercúrio. Isto pode significar o caldeirão utilizado pelos alquimistas, ou ainda, o caldeirão (útero) da Deusa, para alguns ocultistas.
	<i>Binário</i> Localizados fora do pentagrama, os números 1 e 2 são referências à bipolaridade; isto é, uma representação de que todas as coisas possuem dois lados. Seguindo este conceito, podemos também compreendê-los como outra manifestação dos polos masculino e feminino, início e fim, bem e mal, entre outros.
	<i>Logos</i> Logos é uma palavra grega que significa razão, mas também é interpretada como "fonte de ideias" e "verbo divino". Associado ao <i>Tetragrammaton</i>, os números 1, 2 e 3 representam respectivamente o Pai, a Mãe e o Filho. Também pode ser interpretado como a Tríade do Cristianismo (Pai, Filho e Espírito Santo) ou como o triângulo, amplamente encontrado nas tradições esotéricas.
	<i>Cálice</i> O cálice significa o polo feminino da criação. Na alquimia é utilizado para representar o elemento Água.

	<i>Espada Flamejante</i> A "espada de fogo", dentro do contexto alquímico, representa o próprio elemento fogo. Porém, associado ao <i>Tetragrammaton</i>, assume o papel do polo masculino e do pênis, símbolo de fertilidade entre as antigas tradições.
	<i>Báculo</i> Báculo é o bastão comumente usados por Magos. Está dividido em sete escalas representando os estágios de evolução. Na alquimia está relacionado ao elemento Terra.
	<i>Hexágono do Mago</i> O hexágono do Mago representa o domínio do espírito sobre a matéria. Na alquimia está relacionado ao elemento Ar.

Quadro 3: Símbolos do *Tetragrammaton*. (Disponível em <http://www.spectrumgothic.com.br/ocultismo/simbolos/tetragrammaton.htm>). Acesso em 05 de setembro de 2015.)

2.5 Roberto Victorio e o vibrafone

A relação de Roberto Victorio com o vibrafone começou muito antes da encomenda e composição de *Tetragrammaton VI* e não se limita a esta obra. Em seu repertório é possível encontrar solos para o instrumento, além de duos e outras obras de câmara onde o vibrafone se destaca como protagonista, demonstrando sua predileção e profundo conhecimento do instrumento advindo de sua extensa experiência composicional.

Em seu catálogo de obras que pode ser acessado em sua página web (www.robertovictorio.com) é possível observar a relevância do instrumento em seus diversos períodos composicionais. Dentre suas primeiras composições, se encontra a *Duas Peças Breves* (1982) para vibrafone solo, considerada a segunda obra brasileira para este instrumento (Moraes, 2012, p. 109), além de diversas obras para vibrafone em formações instrumentais distintas, demonstrando sua antiga relação com o instrumento.

No início da década de 80, quando tínhamos um Trio de Câmara, no RJ, chamado “Charles Atlas”, e eu era o guitarrista, onde tocávamos jazz, Frank Zappa, Gentle Giant e músicas nossas bem complexas. A formação era guitarra, baixo e vibrafone. Comecei a escrever para vibrafone pois o vibrafonista era muito bom e tocava também na Orquestra Sinfônica Jovem do Teatro municipal do RJ chamado Marcelo Lobato⁶. Inclusive escrevi as “Peças Breves” para ele e o Ronan descobriu nas suas pesquisas que foi a segunda obra escrita para vibrafone solo do Brasil. (Entrevista ao autor, 2015)

Mas é na música de câmara que o vibrafone realmente se destaca em quantidade e protagonismos em seu repertório. São 28 obras que utilizam o instrumento, número extremamente relevante e que deixa claro seu apreço pelo instrumento.

Abaixo um quadro completo com todas as obras de Roberto Victorio para vibrafone solo ou acompanhado:

Ano	Título	Formação
1982	<i>Duas Peças Breves</i>	Vibrafone solo
1983	<i>Quarteto Orgânico</i>	Clarinete Bb, fagote, vibrafone, viola
1983	<i>Três Cantos Silvestres</i>	Clarinete Bb, vibrafone, guitarra e contrabaixo
1983	<i>Sete Peças Cantantes</i>	Clarinete Bb, vibrafone, guitarra e contrabaixo
1984	<i>Cantos dos Elementais</i>	Flauta, clarinete Bb, vibrafone, quarteto de cordas
1985	<i>Mandala</i>	Flauta, oboé, clarinete Bb, fagote, piano, tenor, vibrafone, percussão, viola, violoncelo e contrabaixo
1987	<i>Codex Troano</i>	Grupo de percussão – 10 percussionistas
1991	<i>Noneto Orgânico</i>	Clarinete, fagote, trompa, quarteto de coras, vibrafone, marimba
1991	<i>Heptaparaparshinokh</i>	Soprano, tenor, barítono (solistas), coro misto, 2 pianos, órgão sintetizador, 10 percussionistas (com vibrafone)
1997	<i>Letha</i>	Duo de percussão múltipla (com vibrafone)
2007	<i>Tetragrammaton VI</i>	Vibrafone solo
2007	<i>Quatro Instantâneos</i>	Vibrafone solo
2011	<i>Tetragrammaton VII</i>	Vibrafone e marimba
2011	<i>Tetragrammaton XI</i>	Violão e 6 percussionistas

⁶ Marcelo Lobato é baterista, pianista e vibrafonista do Rio de Janeiro, fundador da banda O Rappa, com grande atuação também como produtor musical,

2012	<i>Tetragrammaton XII</i>	Quatro percussionistas
2013	<i>Algorab</i>	Percussão múltipla
2013	<i>ExoMiniaturas I</i>	Vibrafone e contrabaixo elétrico
2014	<i>ExoMiniaturas II</i>	Vibrafone e violoncelo
2014	<i>ExoMiniaturas III</i>	Vibrafone e violão
2014	<i>ExoMiniaturas IV</i>	Vibrafone e dois violões
2014	<i>ExoMiniaturas VI</i>	Vibrafone, cello, dois violões
2014	<i>ExoMiniaturas VIII</i>	Vibrafone, violino, violão
2016	<i>MicroFragmentos I</i>	Violino, vibrafone, violão, trombone tenor
2017	<i>Algool</i>	Onze percussionistas
2017	<i>ExoMiniaturas XIII</i>	Vibrafone, clarone e violão
2018	<i>ExoMiniaturas IX</i>	Vibrafone, violino, cello e clarineta
2018	<i>ExoMiniaturas X</i>	Vibrafone, clarone e violão
2019	<i>Chronos Xb</i>	Bateria e vibrafone

Quadro 4: Lista de obras para vibrafone solo e em música de câmara de Roberto Victorio.

CAPÍTULO 3

ESTUDO INTERPRETATIVO DA OBRA *TETRAGRAMMATON VI* PARA VIBRAFONE SOLO DE ROBERTO VICTORIO

Neste capítulo, trataremos das informações sobre o processo de composição da obra e de sua estreia, tanto quanto uma análise estrutural que servirá como base teórica para justificar escolhas interpretativas, além de demonstrar como os elementos ritualísticos assim como o próprio *Tetragrammaton* são representados musicalmente nesta obra. Também neste capítulo, estão presentes decisões interpretativas que poderão servir como sugestões de performance para auxiliar os intérpretes que desejarem tocar esta obra, demonstrando assim que as questões ritualísticas presentes na poética única de Roberto Victorio trazem consigo inovadores desafios ao intérprete, obrigando-o a buscar soluções criativas na construção de uma performance que as incorpore.

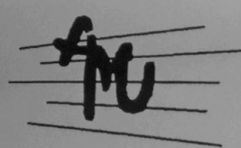
3.1 Encomenda e estreia

A obra *Tetragrammaton VI* de Roberto Victorio, foi composta no ano 2007, sob a encomendada do autor. Tive a oportunidade de conhecer o compositor em outubro de 2006 durante a II Bienal de Música Contemporânea de Cuiabá, evento este idealizado e produzido por ele. Naquele momento, eu fazia parte do Grupo de Percussão Piap, que havia sido convidado para fazer um concerto com obras de compositores brasileiros, e dentre estas obras estava a *Modelagem Xa* de Edson Zampronha, um solo de vibrafone que apresenta uma troca de timbres rápida conseguida por meio do uso de baquetas distintas utilizadas simultaneamente, e que foi por mim executada. Após o concerto do Grupo Piap, durante uma conversa informal, Roberto Victorio demonstrou seu apreço pela obra e por minha interpretação, comentando também sobre seu uso do vibrafone em outras de suas obras, como *Codex Troano* e *Duas peças breves*. Como consequência desse contato com o compositor consultei-o sobre seu interesse em compor uma obra inédita para vibrafone solo, ideia que foi prontamente aceita. Poucos meses depois, recebi o manuscrito da partitura de *Tetragrammaton VI*, música que me foi dedicada pelo compositor.



Figura 12: Dedicatória da obra *Tetragrammaton VI*.

A estreia da obra se deu no dia 1 de junho de 2007 na Universidade de Valladolid, na Espanha, em um concerto do projeto “A sensibilidade em sua forma mais contemporânea” realizado por mim e pelo compositor Edson Zampronha. Este projeto havia sido premiado no mesmo ano pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo pelo edital PAC, para realizarmos uma série de concertos pelo estado de São Paulo. O repertório deste projeto era composto por obras para percussão, piano e eletroacústica de Edson Zampronha, mas para este concerto na Universidade de Valladolid, optamos por executar obras de outros compositores, apresentando um panorama da produção musical recente para esta formação instrumental e onde a obra *Tetragrammaton VI* se encaixaria perfeitamente.



Agrupación
Musical
Universitaria

La sensibilidad en su forma más contemporánea

AUGUSTO MORALES

EDSON ZAMPRONHA

Percusión y Electroacústica



1 de junio de 2007
20.00 horas

Aula Mergelina. Universidad de Valladolid

Plaza de la Universidad s/n, 47002 Valladolid

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO



Universidad de Valladolid
Aula de Música
Vicerrectorado de Relaciones Institucionales

Figura 13: Cartaz de divulgação do concerto de estreia de *Tetragrammaton VI*

3.2. Análise e decisões interpretativas

Tetragrammaton VI é uma obra escrita para vibrafone com três oitavas de extensão e duração aproximada de oito minutos. Possui quatro seções onde podemos identificar distintos materiais e características específicas em cada uma delas:

- Introdução (do princípio à última *fermata* da página 1⁷). Introduz os dois principais materiais musicais que serão trabalhados durante a obra.
- Parte A (do grupo de semicolcheias no fim da página 1 ao “c/ motor” na página 3) novo caráter e materiais.
- Parte B (do “c/ motor” da página 3 à segunda *fermata* da página 5) predominância do uso de timbres não usuais e uso de técnica estendida.
- Coda (da segunda *fermata* da página 5 ao fim). Apresenta uma breve recapitulação de todas as seções anteriores.

Para esta análise, nomearemos os intervalos utilizando a notação descrita por Joseph Nathan Straus (2013) em seu livro “Introdução à Teoria Pós-tonal”, os indicando pela quantidade de semitons presentes no intervalo e seu direcionamento, substituindo as tradicionais notações de intervalo por números, como apresentado no Quadro 5.

<i>nome tradicional</i>	<i>nº de semitons</i>
Uníssono	0
2ª menor	1
2ª maior, 3ª diminuta	2
3ª menor, 2ª aumentada	3
3ª maior, 4ª diminuta	4
4ª justa, 3ª aumentada	5
4ª aumentada, 5ª diminuta	6
5ª justa, 6ª diminuta	7
5ª aumentada, 6ª menor	8
6ª maior, 7ª diminuta	9
7ª menor, 6ª aumentada	10
7ª maior, 8ª diminuta	11

Quadro 5: Principais intervalos (CAMPOS, 2014, p. 27).

⁷ A obra possui uma escrita sem utilização de compassos, deste modo, visando identificar os trechos tratados neste texto, indicaremos a localização pelo número de página e pelo respectivo sistema de pentagramas. Salientamos ainda que o texto utilizará o manuscrito da obra.

Também classificaremos os intervalos por sua classe intervalar, como observável no Quadro 6.

classe de intervalos:	0	1	2	3	4	5	6
intervalos entre as notas:	0, 12, 24	1, 11, 13	2, 10, 14	3, 9, 15	4, 8, 16	5, 7, 17	6, 18

Quadro 6: Classe de intervalos (STRAUS, 2013, p.11)

Por vezes serão utilizados sinais para indicar a direção de cada intervalo, com os símbolos + indicando intervalo ascendente e – para intervalos descendentes (STRAUS, 2013, p. 8).

3.2.1 Introdução

Como discutido anteriormente, alguns números são muito presentes na filosofia Boehmiana e na poética de Roberto Victorio. É possível observar nesta obra a utilização constante de alguns destes números nos mais diferentes parâmetros musicais. Estes números são: 2 (a oposição binária), 3 (tríade cristã), 4 (o tetragrama), 5 (o *tetragrammaton*) e o 7 (sistema septenário). Esta influência numerológica está presente desde as primeiras notas desta obra, como será descrito a seguir neste capítulo.

Nessa seção, podemos observar no primeiro sistema a introdução dos dois principais materiais que serão trabalhados durante toda a obra. Estes materiais distintos são levemente modificados no segundo e terceiro sistema dessa primeira página. São grupos de notas formados principalmente por intervalos de 23, 11, 1, todos pertencentes a classe de intervalos 1, criando uma sonoridade dissonante e áspera. Na Figura 14 temos estes materiais em sua forma original e também modificados ritmicamente preservando suas classes intervalares.

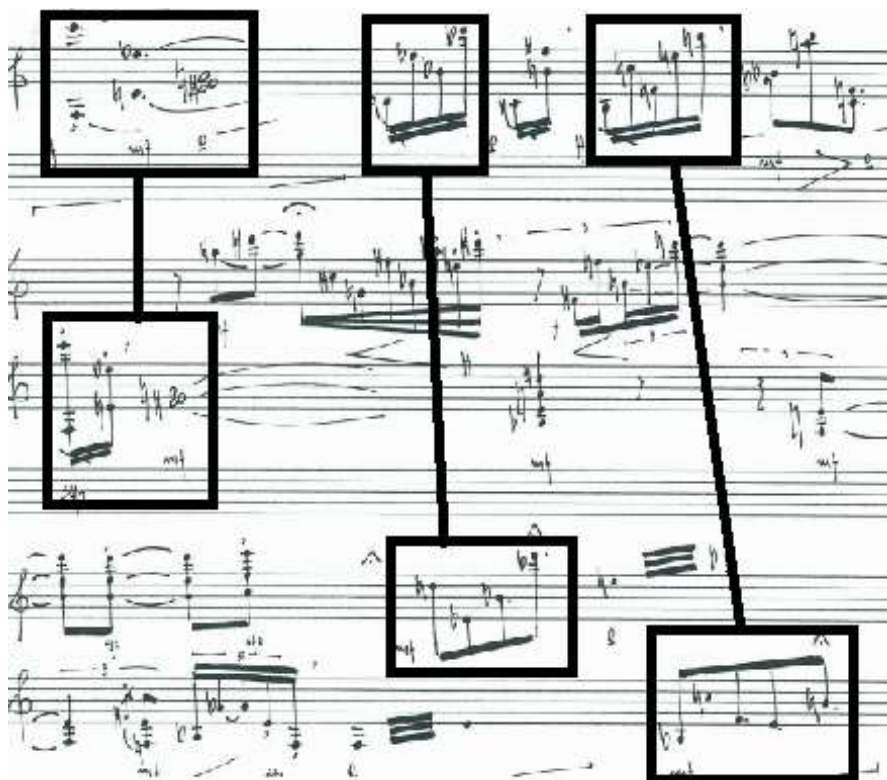


Figura 14: Transformação e reutilização de materiais musicais na introdução de *Tetragrammaton VI*.

Já no primeiro material (Figura 15), formado por três grupos⁸ de notas, que chamaremos aqui de 1A, 1B e 1C, é possível observar marcas do estilo composicional de Victorio, influenciado por suas concepções filosóficas ocultistas, onde oposições como luz e sombra, bem e mal, são utilizadas figurativamente em suas obras por meio de contrastes nos parâmetros musicais de alturas, dinâmicas, timbres, velocidades e silêncios. O primeiro grupo de notas é tocado em um ataque *fortíssimo* e acentuado nos extremos do instrumento, com intervalo de 23 semitons (Fá e Mi separados por duas oitavas), é sucedido por outro grupo de duas notas, dessa vez com 11 semitons (Mi e Mib) e em dinâmica *mezzo forte*, repousando em uma dinâmica *piano* executada em um terceiro grupo formado pelos intervalos de 1 e 2 semitons (Fá#, Sol, Lá), criando a sensação de uma explosão que aos poucos se aquieta. Vale lembrar que intervalos de 23, 11 e 1 fazem parte da mesma classe de intervalos, demonstrando a unidade desse material.

⁸ Utilizaremos o termo “grupo” como agrupamento aleatório de notas, sem relacionamento direto com as terminologias matemáticas.

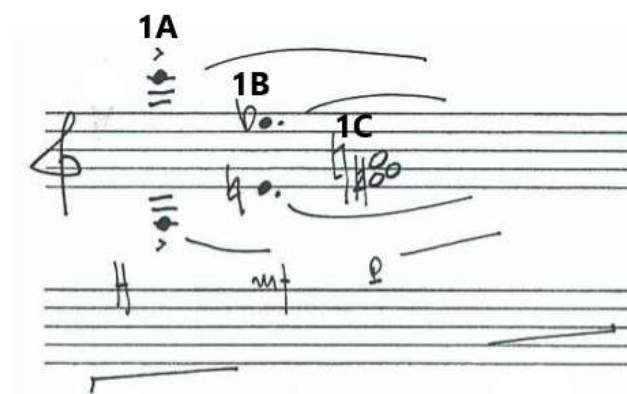


Figura 15: Apresentação do primeiro material musical de *Tetragrammaton VI* formado pelos grupos 1A, 1B e 1C.

Uma importante característica, que permeará toda a obra, já se apresenta neste primeiro sistema. Trata-se dos contrastes, que possuem não apenas uma função musical, mas também representar a oposição binária de Jacob Boehme que, como já discutido anteriormente, tem este assunto como base de sua filosofia. Não só a dualidade entre bem e mal ou matéria e espírito, que já eram temas recorrentes do cristianismo, mas expandindo para as mais distintas questões da existência. Na Figura 16, podemos observar contrastes de dinâmicas entre um grupo em dinâmica *forte* e em seguida dinâmica *piano*, além do contraste de sonoridades entre o primeiro grupo permeado de intervalos de +13, -5, +15, intervalos de classes distintas, indo para um pequeno grupo onde podemos ouvir um intervalo consonante de 7 semitons (5ª justa), criando contraste com o material anterior.

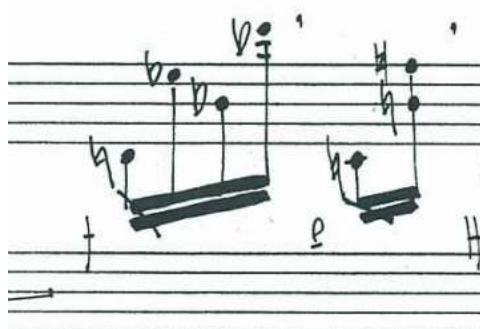


Figura 16: Pequeno trecho apresentando contrastes de dinâmica e harmonia.

Victorio também apresenta no material 1 (1A, 1B e 1C- Figura 15) outra de suas características musicais: sua notação. As notas deste grupo não possuem hastes, criando uma

relação livre e fluida entre a partitura e o intérprete, permitindo que a duração deste trecho seja determinada em grande parte pelas vontades e preferências do percussionista, criando assim maior liberdade de interpretação e flexibilidade para ajustes necessários. É importante lembrar que vibrafonistas, assim como pianistas, raramente realizam concertos com seus próprios instrumentos devido ao tamanho, peso e dificuldade de locomoção, e por isso, ajustes na interpretação de uma obra sempre são necessários para se adequar à ressonância das teclas e tubos, que varia enormemente a depender da marca e estado de conservação do vibrafone, do estado da barra de abafamento e, principalmente, a como o instrumento reagirá à acústica do local de concerto. Esta notação usada por Victorio, que apresenta apenas a proporção entre as notas, não suas durações exatas, permite que a distância temporal entre elas possa ser aumentada ou diminuída, a depender dos fatores apresentados acima.

Este tipo de notação não é algo novo no universo musical. Muitos compositores já a utilizaram em obras para os mais distintos instrumentos, a tornando conhecida para intérpretes ligados ao repertório contemporâneo musical. Cito aqui como exemplo algumas das diversas obras do compositor Japonês/Francês Yoshihisa Taira para percussão, que são largamente tocadas em todo o mundo e que utilizam esta notação, como *Monodrame I*, *Hiérophonie V*, *Monodrame IV* e *Dimorphie*.



Figura 17: Pequeno trecho de *Monodrame IV* de Yoshihisa Taira.

Não fica claro por esta notação qual o valor exato de cada figura rítmica, sendo possível inferir a proporção entre elas a partir da notação musical tradicional: figura negra terá valor 2, negra pontuada 3 e branca 8, como se fossem semínima, semínima pontuada e semibreve. O tempo musical deverá então ser dividido por frações distribuídas dentro da proporção descrita acima. A somatória destes números ($2+3+8=13$) também tem grande significado na

numerologia presente nesta obra, pois o número 13 é formado pelos números 1 e 3, que somados formam o número 4, e que nesta obra representa o tetragrama, o nome indizível de Deus. Este primeiro material musical é, sem dúvidas, o mais importante de toda esta obra, sendo reapresentado e transformado de diferentes maneiras durante todo o discurso musical.



Figura 18: Proporção entre as notas do material 1.

Fica claro, com esta notação, o entendimento único do tempo cronológico e musical, por Victorio, influenciado por sua vivência com os índios Bororo.

Nos cantos funerários Bororo, o tempo desperceptivo é gerado através das conexões de planos sonoros e pelo envolvimento com o universo mítico da etnia, que estabelece espaços virtuais no interior da aldeia durante este período; e pelas longas repetições das ocorrências vocais e instrumentais, cria – o que a física relativista igualmente descreve – um novo espaço-tempo musical em função do percurso ritual que se instaura com as ações em torno do ciclo funerário. (Victorio, 2016, pág. 11)

Muito pode ser apreendido por esta passagem acima. O entendimento da percepção do tempo que se transforma por meio das conexões geradas durante o ritual-musical também é aferido neste primeiro motivo musical. Primeiro, pela apresentação deste material de forma fluida, como um único gesto que aos poucos se desbrutaliza e repousa, e em seguida é amplamente utilizado, transformado, reescrito e ressignificado em todas as seções da música, e onde repousam as primeiras e as últimas notas desta obra.

Este pequeno material musical pode ser entendido como uma amostra do universo onírico que Victorio cria nesta música. Temos aí presente suas concepções sobre tempo e ocultismo, embalados por sua sonoridade influenciada por suas ideias sobre o fenômeno

musical como um ritual performático. Sua estética musical pode ser resumida por estes três pequenos grupos de notas, como um fractal que possui o todo em uma pequena parte, ou como a obra de Jacob Boehme, que pelas palavras de Wanterfield (2007, pg. 44): “Consideramos que os escritos de Boehme são um microcosmo completo, refletindo por meio de um indivíduo toda a criação de Deus, inclusive Sua própria criação. ”

É interessante notar como o tratamento de Victorio para este material o suaviza e, de certa forma, retira a aspereza que estas notas teriam se fossem tocadas juntas (Mib, Mi, Fá, Fá#, Sol e Lá), formando um cluster. Ao distanciar as notas dos dois primeiros grupos com oitavas distintas, e o uso do *decrescendo*, cria-se um novo entendimento das relações entre elas, conduzindo a escuta a uma sensação de repouso ao se chegar ao último grupo. Mesmo que, por meio da indicação de pedal escrita pelo autor, todas as notas são escutadas juntas, passa-se ao longe a ideia de que estas notas formariam um cluster.

Logo em seguida, temos apresentado o segundo material formado por três grupos de notas, que chamaremos aqui de 2A, 2B e 2C (Figura 19). Aqui também se observa a influência da numerologia na quantidade de notas de cada grupo: 2A com 4 (tetragrama), 2B com 2 (a dualidade Boehmiana) e 2C com 5 (o *tetragrammaton*).

Neste material, um grande contraste de alturas e dinâmicas é apresentado, estando o primeiro e o terceiro grupos em dinâmicas *forte* e *fortíssimo*, separados por um pequeno grupo em dinâmica *piano*. Além dos intervalos de 11 e 13 semitons (classe de intervalos 1), utilizados já no primeiro material, temos aqui também o uso de 5 e 7 semitons (classe de intervalo 5), que criam um falso senso de conformidade sonora, logo quebrada pelo uso de intervalos de 1 e 2 semitons no grupo rítmico seguinte a este material.

As figuras rítmicas utilizadas são semicolcheias cortadas, indicando que devem ser tocadas o mais rápido possível. Mais uma vez, Victorio utiliza uma rítmica movida, compartilhando com o intérprete a responsabilidade por criar seu próprio ritual-musical, distribuindo a percepção das notas pelo seu próprio tempo. O quão rápido será tocado este trecho dependerá da técnica do intérprete, das condições do instrumento, da acústica do local de concerto e, principalmente, da interpretação do percussionista. Esta é uma notação que abre margem a muitas discussões, pois coloca o intérprete em uma posição ativa na construção da performance, se afastando do ideário do compositor com total controle sobre sua obra, onde o intérprete seria apenas um decifrador passivo dos códigos presentes no documento musical.

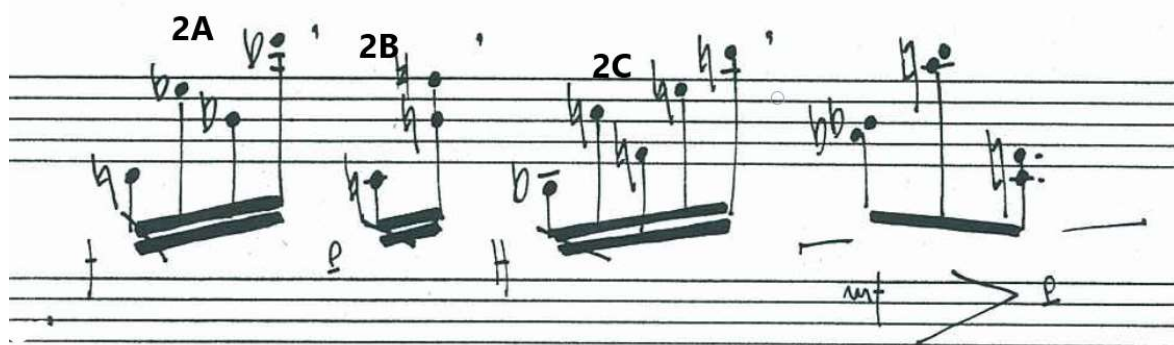


Figura 19: Apresentação do segundo material musical de *Tetragrammaton VI*, formado pelos grupos 2A, 2B, 2C.

Cada pequeno grupo é separado por cesuras, demonstrando que são eventos separados, rápidos e secos, contrastando com os materiais utilizados antes e depois destes grupos.

Também é interessante observar a falsa relação cromática⁹ entre as primeiras e últimas notas dos grupos 2A (Ré e Réb) e 2C (Sib e Si) que, a depender da velocidade com que estes grupos são tocados, são escutadas desconectadas, criando uma percepção deste evento musical totalmente nova por meio das escolhas do intérprete.

No segundo sistema da primeira página, retornamos ao primeiro material, modificado ritmicamente. O grupo 1A e 1B agora agrupados em semicolcheias cortadas, são tocadas na mesma dinâmica, *sffz* com acentos, separados do grupo 1C por uma *cesura*, o desconectando do primeiro material e o utilizando como primeiro tempo do grupo seguinte, formado por um intervalo de +7 semitons na voz superior.

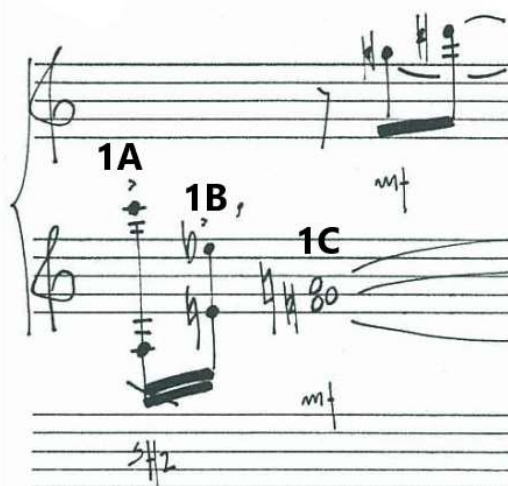


Figura 20: Reutilização do material 1 de *Tetragrammaton VI*.

⁹ Como descrito por Zampronha em *Do grau à nota – o caminho do tonal ao atonal através da falsa-relação e da anti-neutralização*. Arte e Cultura IV – Estudos Interdisciplinares, Maria de L. Sekeff e Edson Zampronha (Org.), São Paulo: Annablume/FAPESP, p.105-138, 2006

O próximo grupo utiliza outra figura rítmica que não especifica exatamente o tempo musical. Se trata de um *acelerando* rítmico, que também será usado repetidas vezes durante esta obra, alternando intervalos com 5, 3 e 6 semitons em duas camadas distintas criadas por meio de um distanciamento fixo de 11 semitons entre estas camadas. Não fica claro, por meio desta notação, o quanto deve ser acelerada a figura ou a duração exata deste gesto musical, mais uma vez delegando ao intérprete a responsabilidade de atribuir, conforme queira, a proporção entre as notas. Junto ao *acelerando*, também temos um *crescendo* que começa em *mezzo forte*, finalizando o grupo de maneira seca e violenta em *fortíssimo* acentuado e uma cesura, se desconectando do evento seguinte.

Vale também ressaltar que este grupo é formado por 7 notas, número importante dentro da numerologia empregada nesta obra.

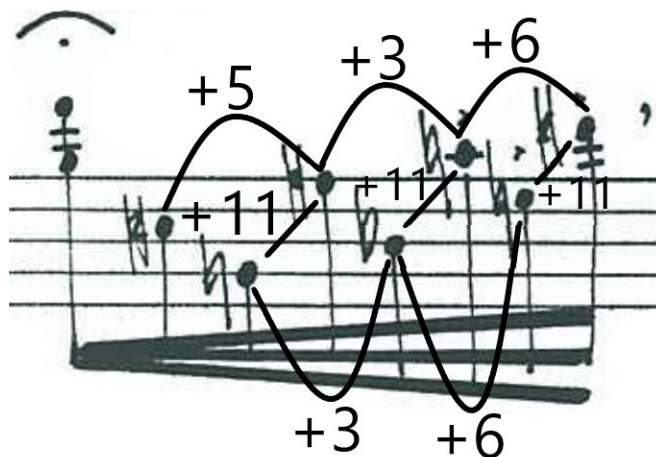


Figura 21: Intervalos e duas camadas sonoras.

Por todo este pentagrama, se observa a utilização de duas camadas sonoras, a primeira constituída pelo grupo 1C, que deverá soar concomitantemente à execução do referido *acelerando* e que segue pelos próximos eventos deste pentagrama. Este sistema, assim como os seguintes desta página, é formado por dois pentagramas, evidenciando mais ainda a polifonia existente nesta seção. Este recurso, apresentado aqui pela primeira vez, será bastante explorado durante toda a obra de maneiras diversas.



Figura 22: Utilização de duas camadas sonoras em *Tetragrammaton VI*.

Temos então a apresentação de outro material que será trabalhado, modificado e repetido durante a obra, e por isso o chamaremos de material 3, subdivido em 3A e 3B. Primeiro, temos um acorde quartal, (3A) formado por intervalos de 5 e 6 semitons, sonoridade esta que será muito utilizada na seção seguinte, antecipando ao ouvinte o que estará por vir nesta obra. As notas que formam este acorde são as quatro últimas notas do acelerando anterior a ele, demonstrando mais uma vez que, por mais livre e orgânica que possa parecer a escrita de Victorio por meio de notações não tão precisas, *fermatas* e *accellerando*, também existe um extremo rigor quanto aos materiais utilizados, que comumente reaparecem, nem sempre de maneira motívica, mas transformados e ressignificados das mais diversas formas, influência direta de suas vivências e pesquisas com os rituais funerários Bororo, que tem na repetição um elemento de transformação da percepção temporal. (VICTORIO, 2016, p. 26).

A numerologia também pode ser observada na formação do grupo 3A, que possui 4 notas (tetragrama) originadas do grupo anterior formado por 7 notas (o sistema septenário de Jacob Boehme).

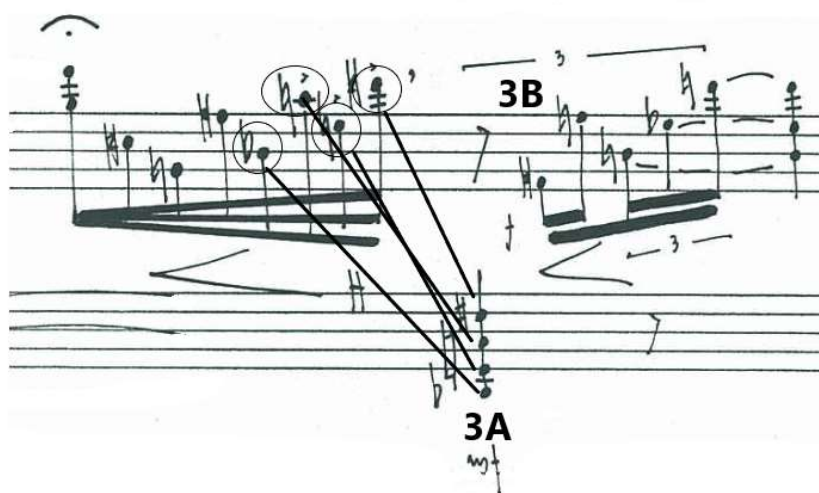


Figura 23: Apresentação dos grupos 3A e 3B e origem das notas de 3A.

Este acorde, portanto, é o resultado do grupo anterior, o resultado acomodado de um acelerando caótico e agressivo, e então seguido por um grupo de sextinas que chamaremos de 3B.

Uma peculiaridade composicional também é observável no grupo 3B. As notas que formam este grupo estão a um semitom abaixo das notas presentes no *accelerando* que dá origem ao grupo 3A, com exceção ao Si natural que está um semitom acima do Sib presente no *accelerando*, demonstrando a unidade entre estes grupos.

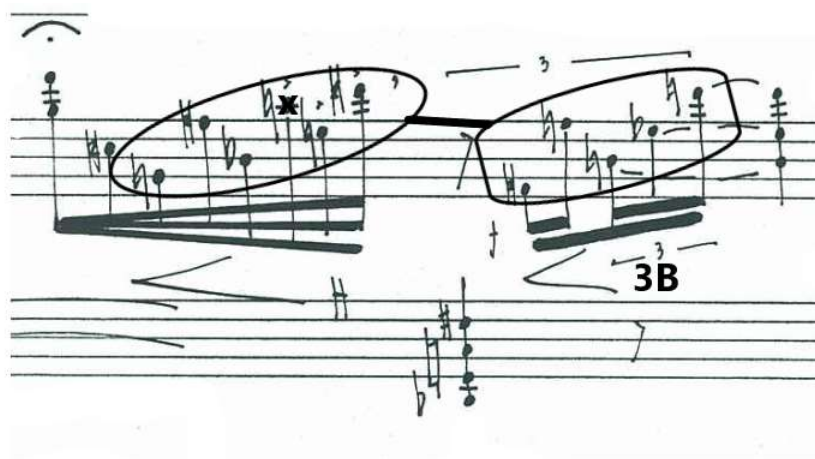


Figura 24: Notas do acelerando rítmico a um semitom acima e abaixo das notas do grupo 3B.

A obra segue com a utilização mais uma vez de duas camadas sonoras que desta vez formam polirrítmicos (colcheia contra tercinas e colcheia contra quintinas) constituídos de materiais oriundos dos grupos 1A e 3B. Porém aqui estes polirrítmicos são escritos de forma a se agregarem, em vez de formarem pulsos rítmicos distintos, por meio da omissão de algumas

notas de cada agrupamento rítmico. Os grupos de colcheia do pentagrama superior têm a primeira colcheia omitida, sendo tocada apenas a do contratempo. Já na linha inferior, a segunda tercina e a terceira quintina também são omitidas, justamente onde entram as colcheias da linha superior, em um encaixe não simétrico, se distanciando da pulsação rítmica.

Também nessa seção observa-se a influência da numerologia presente nesta obra por meio do emprego simultâneo dos números 2, 3 e 5, representados pelas colcheias, tercinas e quintinas, simbolizando, respectivamente, a dualidade fundamental, o princípio ternário ou a tríade cristã e o *tetragrammaton*, todos eles juntos formando uma unidade.

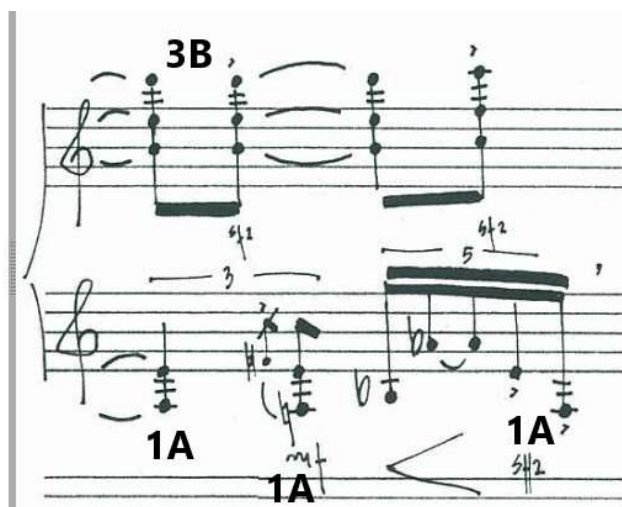


Figura 25: Polirrítmicos e utilização dos materiais 1A e 3B.

Porém, outros parâmetros ajudam a escutarmos as duas vozes como elementos distintos. Os intervalos utilizados na linha inferior, 1 e 11 semitons (intervalos de mesma classe) e 10 semitons, provenientes principalmente do grupo 1A, que é utilizado e transformado 3 vezes nesta pequena seção, soam de forma dissonante e áspera. Já a linha superior, apresenta acordes facilmente reconhecíveis como tonais: o primeiro um acorde de sétima menor na segunda inversão e o terceiro um acorde com sétima maior na segunda inversão (os dois não possuem terças, o que impede a classificação como maiores ou menores) dando a entender um encadeamento de dominante para tônica. Este encadeamento de acordes possui uma sonoridade jazzística pelas sétimas presentes e contrastam fortemente com a sonoridade da linha inferior, bastante distante de qualquer percepção tonal, modal ou consonante de alguma forma. Mais uma vez, temos o contraste tão presente na obra de Jacob Boehme aqui representado, desta vez pela oposição de sonoridades, mas unidas por polirrítmicos desestabilizadores do tempo. Este trecho termina com um *crescendo* levando a um *sforzato* na linha superior e *sforzatissimo* com

acentos na linha inferior, finalizando de forma seca e abrupta com uma cesura, recurso já utilizado anteriormente e que será utilizado mais vezes durante a obra.

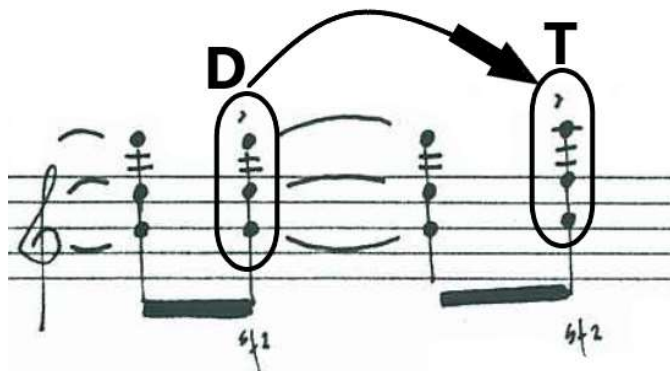


Figura 26: Encadeamento de “dominante para tônica”.

No trecho seguinte (Figura 27), temos agora o primeiro e segundo materiais utilizados simultaneamente, transformados e adaptados para assim funcionarem. Na linha inferior, temos o grupo 1A sendo transformado e utilizado como um pedal harmônico para que, na linha superior, possa ser tocado o grupo 2A com figuras rítmicas distintas da apresentação original. O grupo 1A tem aqui a nota Mi duas oitavas abaixo do original para poder ser tocado com apenas uma mão, a mão esquerda, fazendo um rulo entre as notas Fá e Mi (11 semitons – classe 1) mais graves do vibrafone. Na linha superior, o grupo 2A é tocado com um ritmo muito mais lento do que o utilizado em sua apresentação original. Temos aqui colcheias e colcheias pontuadas, sendo a última coroada com uma *fermata* curta, dando tempo suficiente para nos prepararmos para o próximo grupo, agora formado pelos grupos 1B na mão direita, tocando as notas Mi e Mib (11 semitons – classe 1) uma oitava acima da forma original e formando um pedal harmônico por meio de um rulo entre estas notas, e o grupo 2C tocado com a mão esquerda e também com figuras rítmicas que indicam uma execução muito mais lenta do que a apresentada originalmente por este grupo. Aqui também se utiliza colcheias e colcheias pontuadas, estando algumas notas tocadas uma oitava abaixo do original, assim como na utilização do grupo 2A.

Temos também neste trecho a indicação de como o pedal deve ser utilizado, deixando claro que os grupos 1A e 2A, e depois 1B e 2C deverão ser escutados como apenas uma entidade sonora pela mistura de sons ocorrida pelo pedal aberto. Este resultado sonoro demonstra que,

neste trecho específico, a utilização de dois pentagramas serviu apenas para tornar a escrita mais limpa e organizada, não indicando vozes que deverão ser ouvidas separadamente.

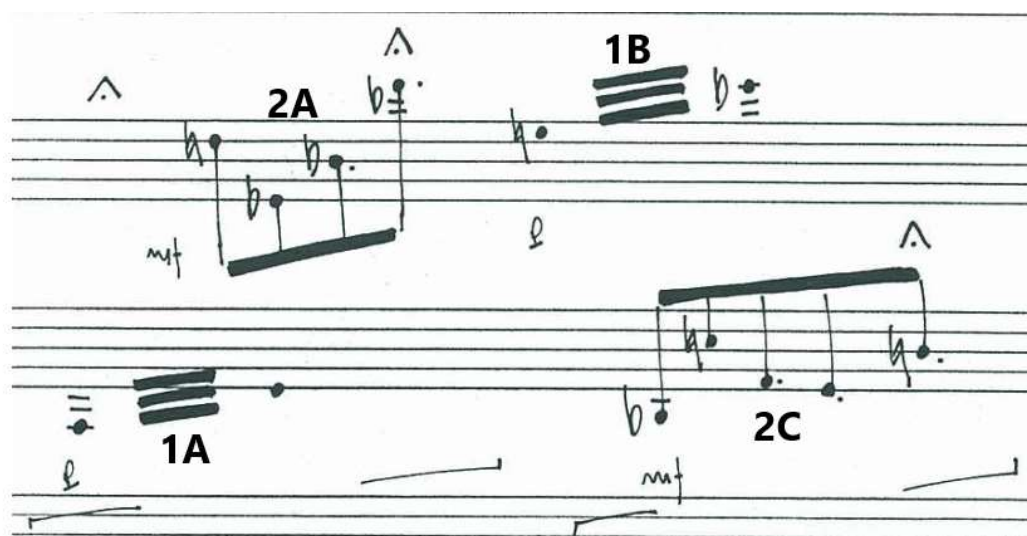


Figura 27: Grupos 1A e 1B como pedal harmônico para a execução dos grupos 2A e 2C transformados.

No último sistema desta página, temos mais uma vez duas camadas sonoras representadas pela notação em dois sistemas e linhas pontilhadas que sinalizam ao intérprete o correto direcionamento da seção. Também o uso de dinâmicas diferentes em cada sistema corrobora este entendimento de vozes independentes. Mas apesar disso, o uso dos materiais 2B, 1A, 1B e 3A pode ser observado sendo usado entre estas duas linhas, se iniciando na linha inferior e finalizando o uso na linha superior.

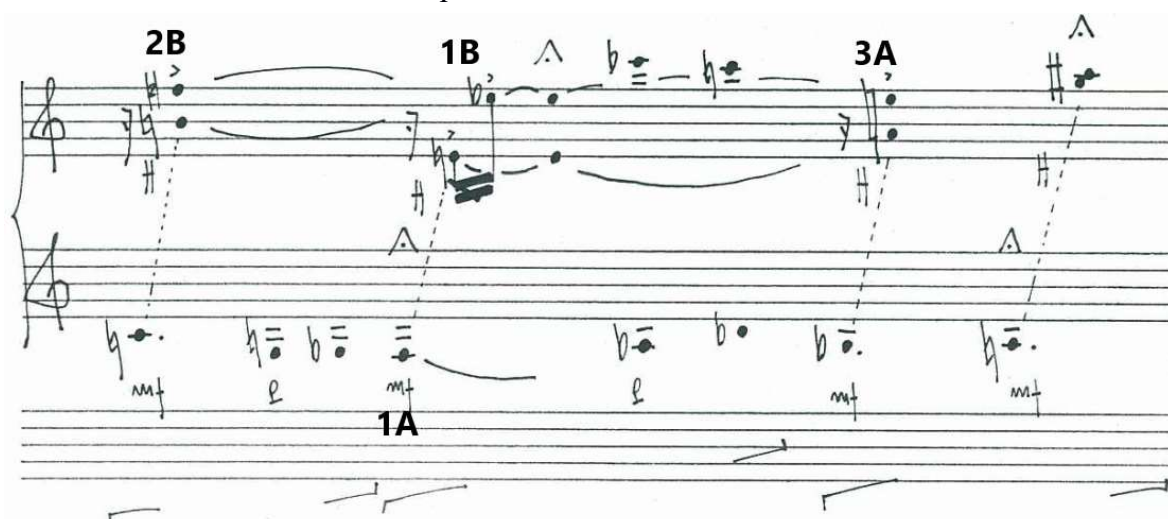


Figura 28: Material utilizado no último sistema da página 1 de *Tetragrammaton VI*.

O sistema se inicia com uma pequena variação do material 2B, que originalmente é apresentado com dinâmica *piano* e com a figura rítmica indicando que deve ser tocado o mais rápido possível. Já no último sistema da primeira página, Victorio utiliza a notação pouco precisa de notas sem hastes, indicando apenas a proporcionalidade entre elas. O ponto na figura do pentagrama inferior e a pausa de semicolcheia no pentagrama superior levam ao entendimento que este grupo deverá valer três unidades de tempo, sendo a nota Dó da linha inferior valendo as três unidades e sendo tocada na primeira unidade, e as notas Si e Fá# da linha superior tocadas na segunda unidade. Mais uma vez, a proporção entre estas notas deverá ser decidida pelo intérprete.

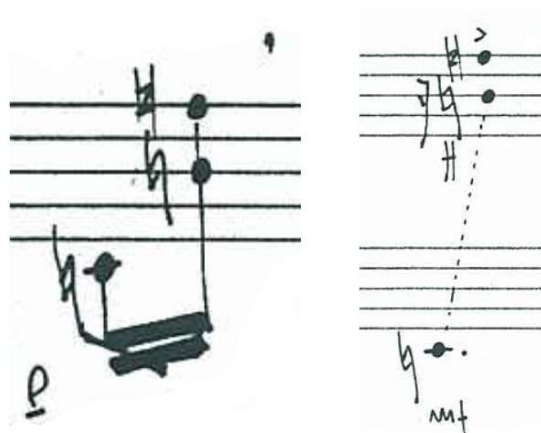


Figura 29: Grupo 2B e variação.

As notas seguintes, em movimento cromático descendente, com notas sem haste e dentro do mesmo pedal do grupo anterior, conduzem à nota Fá no registro grave do instrumento, com um novo pedal e ligada ao pentagrama superior por linhas pontilhadas. Temos agora neste trecho, a utilização de três elementos de escrita não precisos: notas sem haste, *fermata* curta e semicolcheias cortadas. Aqui também, a proporção entre as notas e a ordem a qual devem ser tocadas é indicada por meio da linha pontilhada ligando o pentagrama inferior ao superior e a pausa de semicolcheia no pentagrama superior.

O material melódico utilizado na linha superior é o 1B, modificado ritmicamente, o que leva a crer que a nota Fá da linha inferior se trate do material 1 (Figura 28).

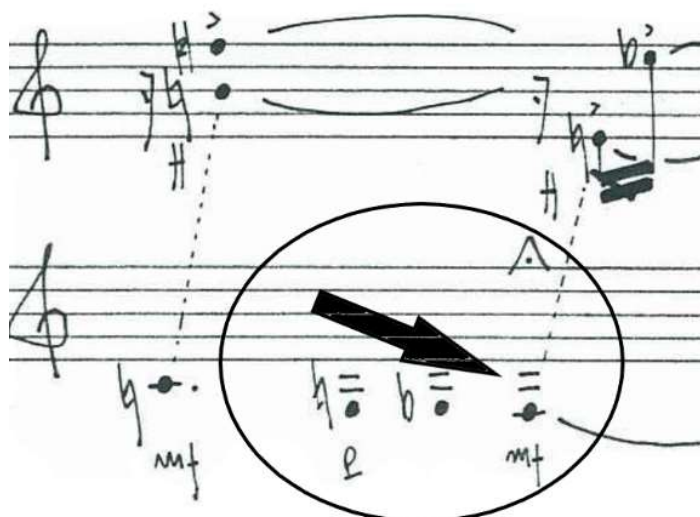


Figura 30: Movimento cromático descendente.

Após a *fermata*, não temos nenhuma indicação sobre a simultaneidade ou não das notas seguintes presentes neste mesmo pedal, não ficando claro se estas notas deverão ser tocadas juntas ou de que forma seriam separadas. Também não fica claro a dinâmica que deverão ser tocadas as notas da linha superior, tendo em vista que a última dinâmica tocada foi *fortíssimo*, e na linha inferior temos a indicação de *piano*. Fica a dúvida se o compositor deixou estes parâmetros a serem decididos pelo intérprete ou se temos aqui um erro de escritura. Temos aqui como resultado sonoro, duas camadas formadas pelo grupo 1A e 1B que ficarão soando como um pedal harmônico abrangendo as três oitavas do instrumento, seguidas por notas esparsas nos extremos grave e agudo do vibrafone.

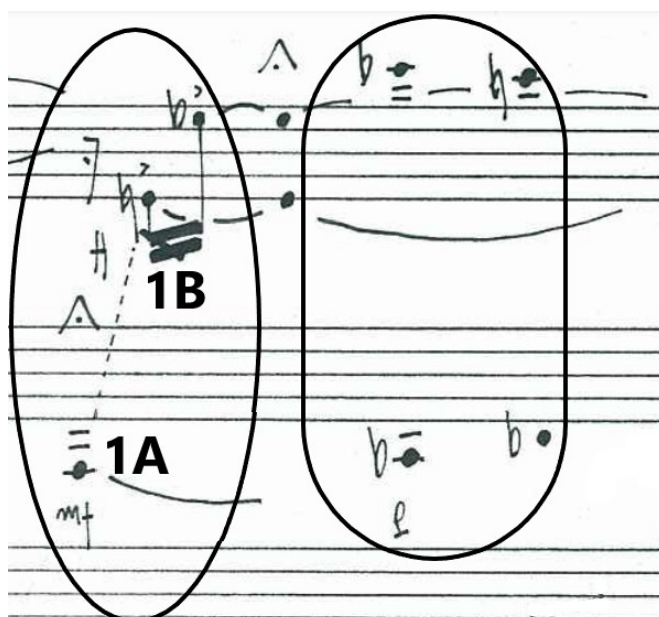


Figura 31: Duas camadas sonoras.

No sistema inferior, temos as notas Láb e Réb (intervalo de classe 5), que serão usadas diversas vezes durante a música como finalização de grupos rítmicos, como apresentado na figura abaixo.

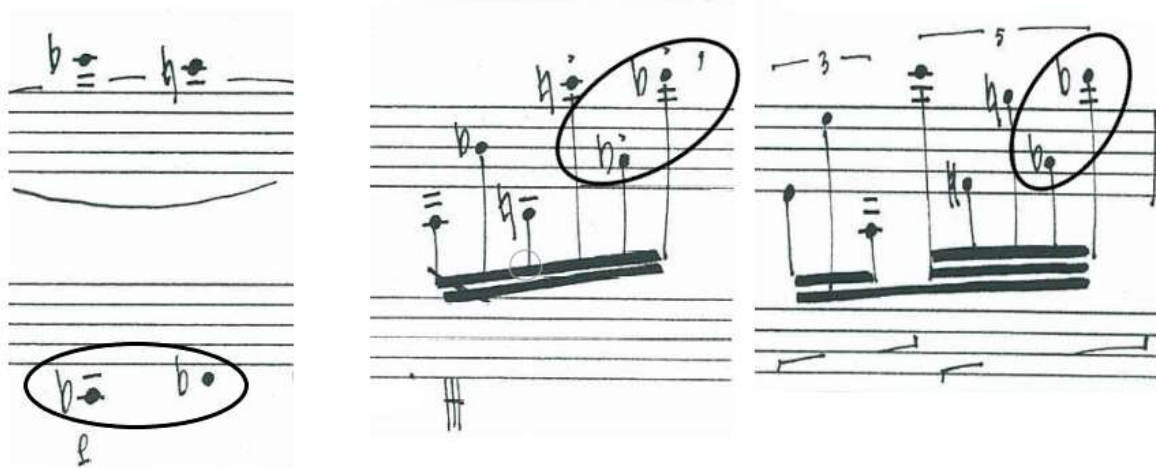


Figura 32: Finalização de grupos rítmicos com as notas Láb e Réb em *Tetragrammaton VI*.

Seguimos com um novo pedal onde um grupo idêntico ritmicamente ao primeiro grupo deste sistema, agora utilizando 3 das 4 notas do material 3A, é apresentado.

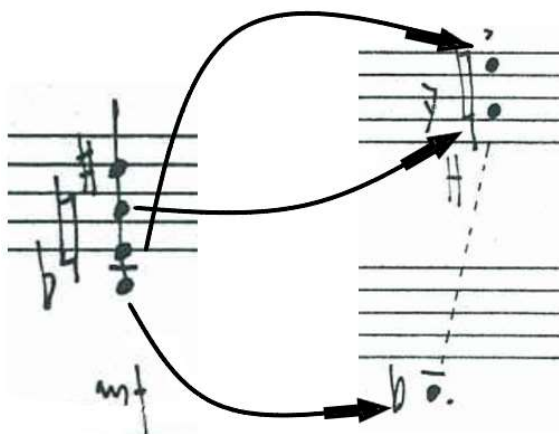


Figura 33: Grupo 3A e variação.

O grupo seguinte, o último desta seção, é formado pelas notas Lá, Sol# e Lá# (intervalos de 1 semitom e pertencentes a mesma classe de intervalos, classe 1), que estão presentes no último grupo do primeiro sistema, porém enarmonizadas (Láb, Sib e Lá) e em ordem retrógrada.

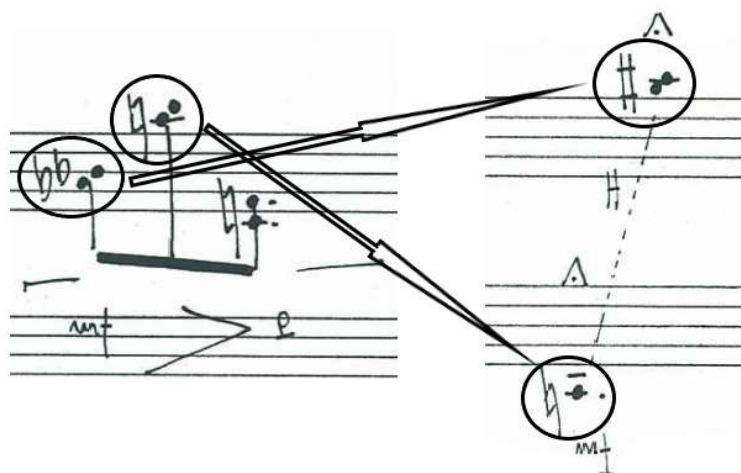


Figura 34: Último grupo de notas da primeira seção de *Tetragrammaton VI* com notas enarmonizadas do último grupo do primeiro sistema.

No mesmo pedal, o grupo final desta primeira parte da música utiliza uma notação que suscita algumas dúvidas. Deverei tocar a figura sem haste pontuada do pentagrama inferior e dar o tempo da *fermata* antes de tocar a nota da linha superior ou sigo a linha pontilhada a tocando logo depois de tocar a linha inferior? Outra possibilidade de interpretação é levar em conta que a nota inferior é pontuada e a superior não, o que nos levaria a pensar em uma divisão de três unidades de tempo alongadas pela *fermata*. Estas questões serão discutidas no tópico “decisões interpretativas”.



Figura 35: Últimas notas da introdução de *Tetragrammaton VI*.

Também se nota neste último sistema da página 1 o alto controle de Victorio no tratamento das dissonâncias. Na primeira *fermata* desta linha, temos o uso das notas Mib, Mi e

Fá, intervalos de 1 semitom e de classe 1, que se tocadas na mesma oitava, formarão um cluster, sonoridade dura e agressiva que destoaria com a ambiência onírica deste trecho. Ao as separar em oitavas distintas, a relação cromática direta entre elas é suavizada, criando uma nova relação. Já nas duas últimas *fermatas* deste sistema, as notas Sol#, Lá, Lá#, intervalos de 1 semitom como no grupo anterior, são utilizadas de maneira totalmente distinta ao apenas agrupar duas delas (Sol# e La#) em uma oitava e a outra (Lá) duas oitavas abaixo, criando a tensão necessária como preparação para a próxima seção.

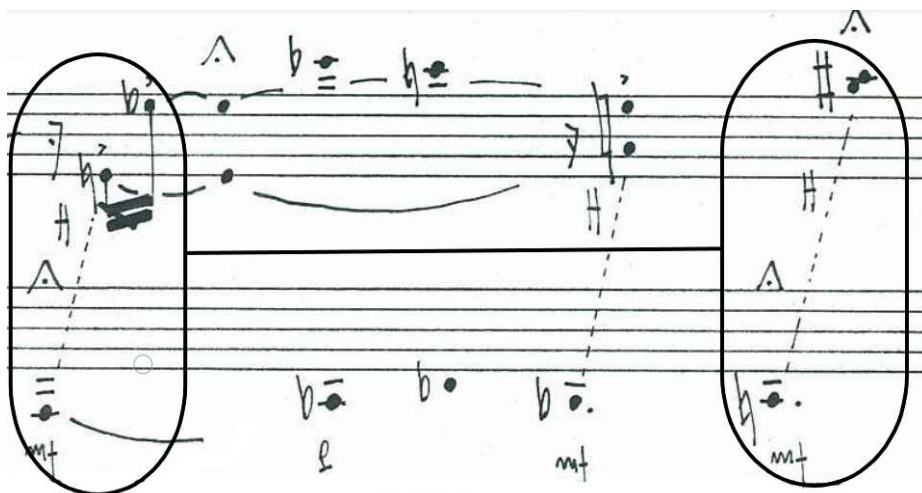


Figura 36: Tratamento distinto de intervalos de classe 1.

Assim termina a primeira parte desta obra, que chamaremos aqui de introdução por apresentar três dos principais materiais musicais e suas subdivisões que serão utilizadas durante toda a música e que já são transformadas e trabalhadas aqui de maneiras diversas. Estes materiais servirão de base para esta composição, sendo utilizados como anagramas formados por estas notas, exatamente como o Tetragrama original é formado. Jacob Boehme criou em suas pesquisas diversas combinações e significados para as diferentes junções das 4 partículas que formam o ‘nome indizível de Deus’. Jeová, nome dado a Deus pelo cristianismo, é um dos diversos anagramas derivados do Tetragrama. Como veremos a seguir, outros materiais também serão apresentados e transformados nas seções seguintes, mas vale ressaltar a importância do primeiro material para a construção de todo o discurso musical de *Tetragrammaton VI*, seja pela sua constante recorrência ou pelas diversas maneiras como é transformado.

3.2.1.1. Decisões Interpretativas

Muitas questões interpretativas surgem ao se analisar esta obra. Primeiro, como representar a filosofia de Jacob Boehme e todas as questões ligadas ao rito musical proposto por Roberto Victorio, baseado no ritual funerário Bororo. Também sua notação que por vezes não determina exatamente alguns parâmetros musicais abre margem a inúmeras indagações. A partir de nossa análise estrutural, foi possível encontrar ferramentas de composição utilizadas nesta música que, se bem compreendidas, poderão contribuir para a construção da performance.

Outra questão interpretativa que surge nesta obra está ligada ao gesto musical, componente da performance trazido a voga por intérpretes e compositores do século XX e XXI, que o entendem como uma tradução corporal, essencial, dos emergentes sonoros das obras musicais (BALDERRABANO, 2010, p.1.) Para o intérprete, a carga emotiva que emerge de seu gestual deve sim ser aproveitada e potencializada durante sua performance e a partitura da obra pode muitas vezes colaborar com a melhor identificação e maneiras de execução deste gestual.

Conceber a música em termos gestuais pode ajudar ou orientar-nos a estabelecer relações entre significantes musicais e significados particulares, entre as várias sintaxes musicais e os múltiplos significados que o ser humano lhes atribui ao fazer ou ouvir música. Deve-se então encontrar uma forma de incorporar o gesto em toda a sua particularidade, em toda a sua continuidade, em todo o seu enquadramento e variável temporal, como parte importante da análise musical¹⁰. (Tradução do autor)

Ferneyhoug, expoente da chamada *New Complexity*, discutiu largamente sobre o gesto e as representações musicais, ou figuras, em diversos de seus textos e palestras. Para ele:

A figura feita de relações entre intervalos, é abstrata como figuras geométricas, e necessita da manifestação sonora para que a percebamos. Quando esta manifestação sonora representa uma intencionalidade percebida na

¹⁰ Concebir a la música en términos gestuales puede ayudarnos u orientarnos a establecer relaciones entre los significantes musicales y las significaciones particulares, entre las diversas sintaxis musicales y las múltiples significaciones que los seres humanos les adjudican a partir del hacer o el escuchar música. Se deberá encontrar, entonces, un camino para incorporar al gesto en toda su particularidad, en toda su continuidad, en todo su marco y variable temporal, como parte importante del análisis musical. (BALDERRABANO, 2010, p.6.).

coordenação global dos parâmetros, temos o gesto musical” (*Apud* ASSIS, 2009, p.1)

Dessa forma, uma intensa relação se forma entre as figuras, representando estruturas abstratas e sem forma, e o gesto musical como representação concreta da obra. Assim sendo, a figura necessita do gesto para existir na realidade palpável da manifestação sonora, para que passe de símbolos abstratos à realidade musical. Também a figura contribui com a organização da gestualidade, criando barreiras para a introdução contínua de gestos irreconhecíveis. (ASSIS, 2009, p.2)

O gesto musical se torna ainda mais relevante e redescoberto quanto colocamos em perspectiva junto à música eletrônica, ou à música registrada em gravação, onde o gesto humano exerce pouca ou nenhuma influência na produção sonora. Sobre esse assunto, Freitas diz:

Se na música eletrônica a participação do corpo é restrita ou inexistente, nos instrumentos acústicos - nos quais o movimento ainda se conserva como principal produtor de som - é o gesto que transmite a energia necessária para transformar uma ideia musical ou simplesmente uma intenção em matéria sonora. Os diversos gestos de percutir, raspar, pinçar, soprar, entre tantos outros, irão compor as infinitas técnicas instrumentais e possibilidades sonoras com as quais a música é construída e reconstruída a cada performance. O gesto se mostra simultaneamente como um elemento constitutivo e fundamental da atividade musical e como fruto e fundador de identidade musical dos grupos sociais. (FREITAS, 2008, p. 42)

Estudos e textos sobre o gesto musical não são novidade dentro do mundo acadêmico artístico. Apesar disso, talvez este seja o parâmetro musical mais negligenciado por compositores, justamente pela falta de uma notação unificada e pela complexidade do assunto. Cada intérprete possui uma leitura específica dos signos da partitura ao transformá-los em gesto, e os padronizar pode acarretar em uma estratificação não desejada da performance, a transformando em algo como uma coreografia de mal gosto. Sobre este assunto, afirma Steuernagel:

Ele (o gesto) não é cristalizado na grafia. Não seria novidade dizer aqui que a notação musical não abarca todos os aspectos da música em si – pelo contrário, é um mapa que guia uma interpretação ou, em outras palavras, uma recriação. A dificuldade está no aspecto da ocorrência do fenômeno propriamente dito e do reconhecimento do gesto dentro deste contexto. Devido a esta natureza, não se pode capturá-lo no papel – é possível apenas, na melhor das hipóteses,

indicar ou apontar para a intenção gestual que se busca para a composição (STEUERNAGEL, 2015, p. 149).

É importante lembrar que muito dos movimentos apresentados pelo intérprete pode surgir da técnica utilizada. Nos teclados de percussão, temos o uso majoritário de 3 técnicas de quatro baquetas, chamadas de *Stevens*, *Burton* e *Tradicional*, sendo as duas últimas utilizando o cruzamento de baquetas e a primeira com as baquetas independentes. Estas técnicas utilizam movimentos muito distintos entre si para a produção sonora, sendo necessário anos de estudo conciso para as dominar por completo.

Independente da técnica utilizada, vale ressaltar que pouco ou nenhum significado é transmitido por meio da técnica em si, que não passa de uma habilidade adquirida e exercitada para a realização de uma tarefa específica. Os significados surgirão a partir da junção desta com o movimento e o gesto:

É na tripla intersecção entre movimento, técnica e gesto corporal que se encontram muitos dos movimentos realizados por um músico em uma *performance* - movimentos controlados e específicos, que possibilitam a execução de uma dada tarefa, que ao mesmo tempo são portadores de significado, seja pelo prisma do intérprete ou do ouvinte. (MADEIRA, 2014, p. 17)

Alguns autores, como Ana Claudia Assis (2009) escreveram sobre a importância de mapear figuras recorrentes e criar gestos que os identifique. Porém, acredito que a espontaneidade decorrente das expressões emergentes no momento da performance é justamente o elemento fundamental que diferencia as inúmeras interpretações possíveis de uma obra, e por este motivo, utilizaremos estas informações como um guia de direcionamento e intenções que poderão ou não serem utilizados no momento da performance. Sobre isto, afirma Victorio:

Na verdade, são dois afluentes definidos quando se fala de gesto musical: o gesto que define os arcos e as estruturas internas da obra (às vezes visíveis, outras não) e o gesto imprimido pelo corpo, quase como som, que deve ser incorporado à performance principalmente nesses casos em que o arcabouço sonoro está firmado sobre alicerces não musicais. Nos Tetras... os dois casos são amplamente solicitados e o segundo só é possível perceber a partir das informações dadas pelo autor. Somente tocar as notas seria pouco sem essas informações. (Entrevista ao autor, 2015).

Levando em consideração as discussões anteriores e analisando com atenção a partitura desta obra, é possível encontrar informações que facilitem a construção e execução deste parâmetro musical, que será, na performance de *Tetragrammaton VI*, sempre subordinado à produção sonora, servindo não só como auxiliador do direcionamento musical, como também uma ferramenta para auxiliar na conexão de seções e ideias musicais.

Como visto anteriormente, o *Tetragrammaton* também é um símbolo místico representado por uma figura geométrica de cinco pontas. Observando a partitura, é possível encontrar cumes e depressões formadas pelo desenho das notas musicais que, quando unidos por linhas, formam pontas, nos remetendo ao *Tetragrammaton*, como podemos observar na Figura 37.

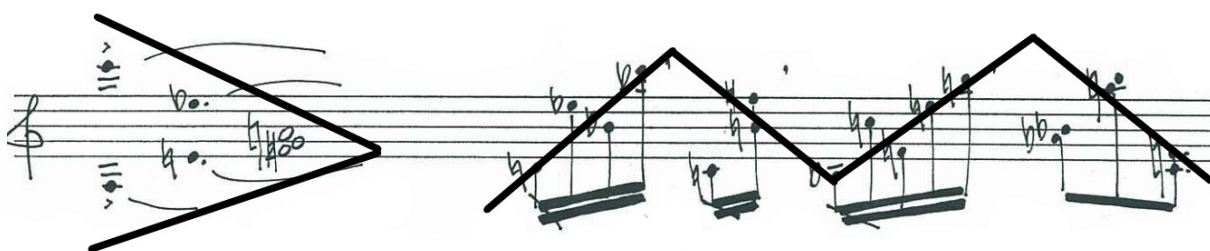


Figura 37: Formas geométricas formadas pelo desenho das notas musicais.

Estas figuras geométricas emergentes da partitura podem ser aproveitadas pelo intérprete como um guia gestual e de direcionamento. A forma geométrica presente na figura seguinte (Figura 38), pode ser representada por gestos grandes ao executar as primeiras notas nos extremos do instrumento (Fá no extremo grave e Mi no extremo agudo), com uma diminuição gradual até a ponta da figura. As dinâmicas indicadas na partitura também colaboram para essa representação gestual, indo do *fortíssimo* ao *piano*. Este material musical é de extrema importância para a construção da obra, sendo reutilizado e transformado de diversas maneiras ao decorrer da música, podendo o gestual ser um fator a auxiliar na recapitulação deste material.

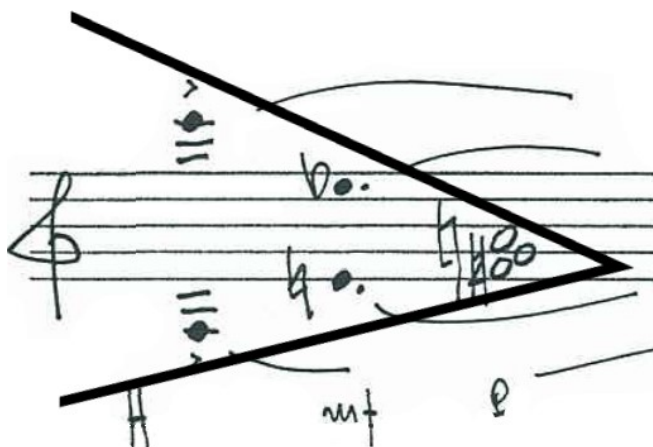


Figura 38: Forma geométrica formada pelo desenho das notas musicais.

O material 1, apresentado na figura acima (Figura 38), também suscita indagações concernentes a notação de Victorio. Temos aí figuras rítmicas sem haste, que indicam apenas a proporção entre elas, e não suas durações precisas. Aqui, precisamos tomar decisões sobre a proporção entre estas notas, se as tocaremos mais rapidamente ou lentamente. Informações sobre a percepção temporal no ritual funerário Bororo, material intelectual utilizado na composição, podem ajudar:

[...] levando-se em conta que o tempo intersticial (como percepção individual) surge como formador deste ambiente ritual, aliado a outros referenciais espaço-temporais que são desencadeados durante este convívio, percebemos que as memórias que se aglutinam nesta rede - com um grande espectro pelas diferentes experiências individuais - acabam por formar um espaço-tempo que indistingue os limites entre passado, presente e futuro. (VICTORIO, 2016, p. 27).

Dentro dos referenciais Bororo, a noção de tempo e espaço-tempo são transformadas pelo ritual, como uma realidade paralela que se forma a despeito da vida cotidiana. Para Victorio, o ritual-musical deveria conter esta capacidade hierofanizante de transformar o ordinário, de sacralizar o cotidiano.

Ainda sobre a percepção temporal para Roberto Victorio, discorre Rodrigues (2008, p.72):

O tempo da música para Victorio, não é tempo cronológico, mas sim o que Langer denomina de “tempo vivido ou experienciado”. Ela explica que este “tempo” na verdade é o momento em que nos deixamos levar pela percepção e nos entregamos às “sensibilidades, tensões e emoções”, nas quais não estão

intrínsecas medidas, contagens: são movimentos que ocorrem num espaço virtual que caracterizam um desaparecimento do tempo em função da contagem. O que se tem é uma sucessão de durações que estão em função de sua própria estrutura enquanto obra musical no momento da escuta. Esta “despercepção”, no que se relaciona à percepção, não pode ser mensurada por contagem, sendo a passagem do tempo percebida por mudança de eventos. Trata-se de uma espécie de ruptura do tempo cronológico ou tempo real onde sua passagem não pode ser prevista cronometricamente, sendo percebida a posteriori uma vez que a sensação de mudanças está agregada às mutações dos eventos e aos momentos que não são lineares, mas que constituem a obra enquanto fluxo interpretativo. Esta percepção temporal não mensurada é o que Victorio, em acordo com Langer, entende por “tempo virtual”.

Levando em consideração estas informações, chega-se à conclusão de que esta notação é sim uma representação das diversas percepções temporais possíveis ao deixar justamente o parâmetro musical temporal escrito de forma subjetiva. Estas figuras sem haste deverão, então, ser interpretadas da maneira como preferir o intérprete na construção de sua performance, variando a proporção entre elas da forma que melhor lhe parecer no decorrer da obra. Na primeira vez em que ela é utilizada, justamente nas primeiras notas da música, optei por tocá-las bem lentamente e as direcionando conforme indicado pelas dinâmicas e pelo direcionamento das pontas formadas pelos cumes de agrupamentos de notas, apresentados anteriormente, como uma introdução dramática que preparará ao que será construído durante a performance.

A indicação no princípio da música, “com vigor”, também não traz nenhuma informação sobre o andamento, se referindo apenas ao comprometimento e tonicidade da performance. Optei por levar esta indicação por toda a obra, reforçando os contrastes de dinâmica e executando os grupos de notas com muita energia, mesmo quando são lentas ou em dinâmica *piano*.

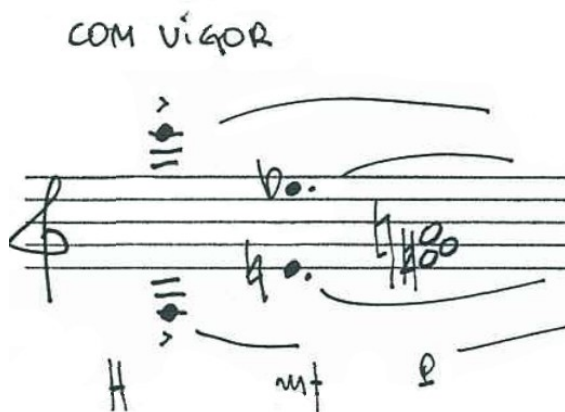


Figura 39: Indicação de caráter “com vigor” no início da obra *Tetragrammaton VI*.

Outra questão que surge sobre a notação do material 1 é quanto ao grupo 1C. Seriam estas semibreves ou mínimas sem haste? Se são semibreves, deveremos atribuir a elas um valor específico de duração e o repetir quando utilizado novamente? Quando ela reaparece no segundo sistema, se trata de semibreves ou uma figura sem haste?

A verdade é que cada caso deverá ser analisado individualmente e tratado como for melhor para a performance, sem descaracterizar a obra. Pela forma como está notada em relação as outras notas do material 1, é possível afirmar que não se trata de semibreve, mas de figuras sem haste e que se relacionam proporcionalmente com as figuras anteriores. Já no segundo sistema, se tratam de semibreves que deverão servir de pedal harmônico e deverão ter a duração do desenvolvimento da linha superior até a vírgula de respiração, tocada de forma seca e abrupta por meio do corte de pedal.

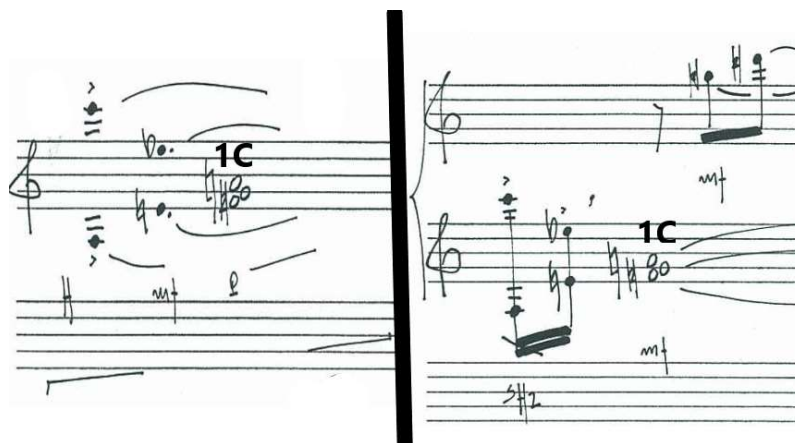


Figura 40: Grupo 1C utilizado como figura sem haste e como semibreve.

Já no grupo seguinte, a forma geométrica emergente pode ser entendida como o direcionamento de energia do gesto, onde os cumes seriam representados pelo ápice de vigor, que se perderia gradualmente em direção a depressão, voltando a se direcionar rumo ao próximo cume, como demonstrado na Figura 41.

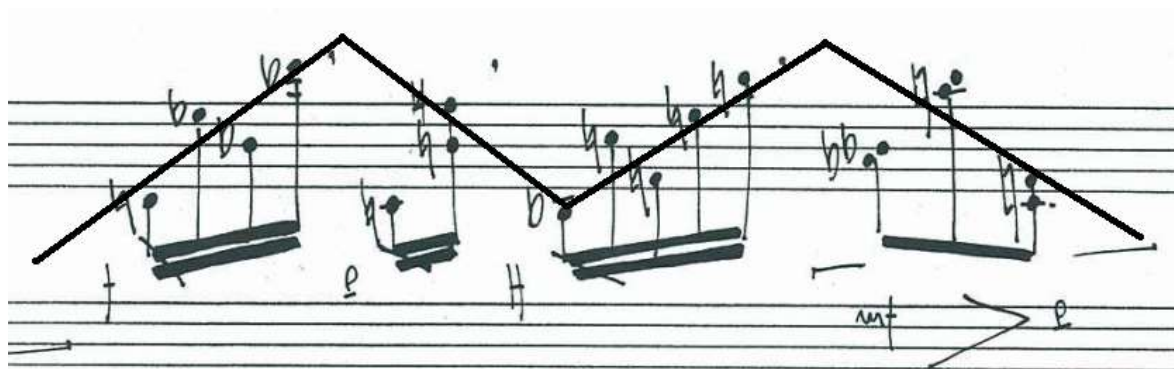


Figura 41: Cumes e depressões em *Tetragrammaton VI*.

Como apresentado anteriormente, os contrastes são fundamentais para o pensamento filosófico no qual Roberto Victorio se baseou para compor esta obra (a dualidade entre corpo e espírito presente na filosofia Boehmiana). E por isso, devem ser interpretados com atenção. Para que os contrastes se apresentem claramente ao ouvinte, é necessário que sejam executados com clareza, deixando evidente que são opostos musicais. Quanto mais ao extremo, melhor esta ideia musical será entendida. Portanto as dinâmicas *forte* deverão ser executadas com vigor extremo, as dinâmicas *piano* com máxima leveza e suavidade. As figuras cortadas (“mais rápido possível”) deverão ser tocadas no limite do intérprete para que a próxima figura rítmica seja entendida como oposta a esta. A indicação “com vigor”, presente no princípio da música é, neste trecho, levada muito a sério.

Já no último grupo rítmico do primeiro sistema, outro caráter se faz presente. Este grupo funciona como desfecho dos grupos anteriores (2A, 2B, 2C) e uma preparação para o grupo seguinte no segundo sistema, se contrastando diretamente com eles por meio do material musical empregado. Utiliza notas paralelas, formando intervalos de 2 e 5 semitons, com dinâmica *mezzo forte* e *decrescendo* para *piano*. Decidi, por isso, a tocar de forma muito suave e com o *decrescendo* não tão forte, por já iniciar o grupo em dinâmica suave. Também, prolongar levemente as últimas notas, colcheias pontuadas, será de grande ajuda para preparar o ouvinte para o grupo seguinte e criar contraste entre estes materiais musicais, que a seguir são formados pelas notas dos grupos 1A e 1B, tocados o mais rápido possível com dinâmica máxima- *sforzandissimo* com acento.

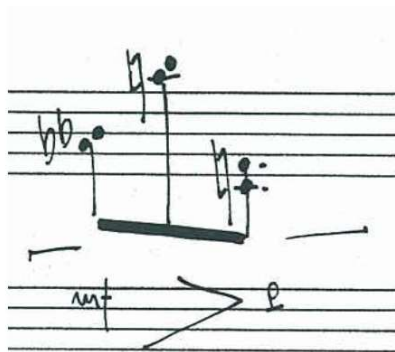


Figura 42: Último grupo do primeiro sistema de *Tetragrammaton VI*.

No próximo sistema, temos a reapresentação do primeiro material modificado ritmicamente, sendo o material 1A e 1B notados para serem tocados o mais rápido possível e separados de 1C por uma vírgula de respiração. Optei por tocar o primeiro grupo de forma muito agressiva e rápida para contrastar com o grupo anterior e o posterior. A respiração será bem curta para não desconectarmos completamente os dois grupos.

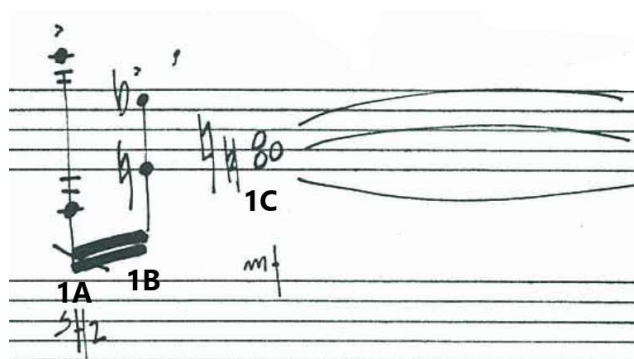


Figura 43: Material 1 reexposto no segundo sistema.

As duas primeiras notas do pentagrama superior serão tocadas com a intenção de criar uma unidade com o grupo 1C do pentagrama inferior e, por isso, serão tocadas com a mesma dinâmica e com um distanciamento temporal entre elas equidistante. Tocar estas notas um pouco mais lentas também ajudará a criar um contraste com o material anterior.

Temos na *fermata* o final do primeiro período. E para evidenciar isto, a *fermata* será longa, permitindo que a ressonância de 1C se misture com o Sol # e Ré# da linha superior e tenha seu decaimento natural, não se misturando com as notas do grupo seguinte, o *accelerando* rítmico.

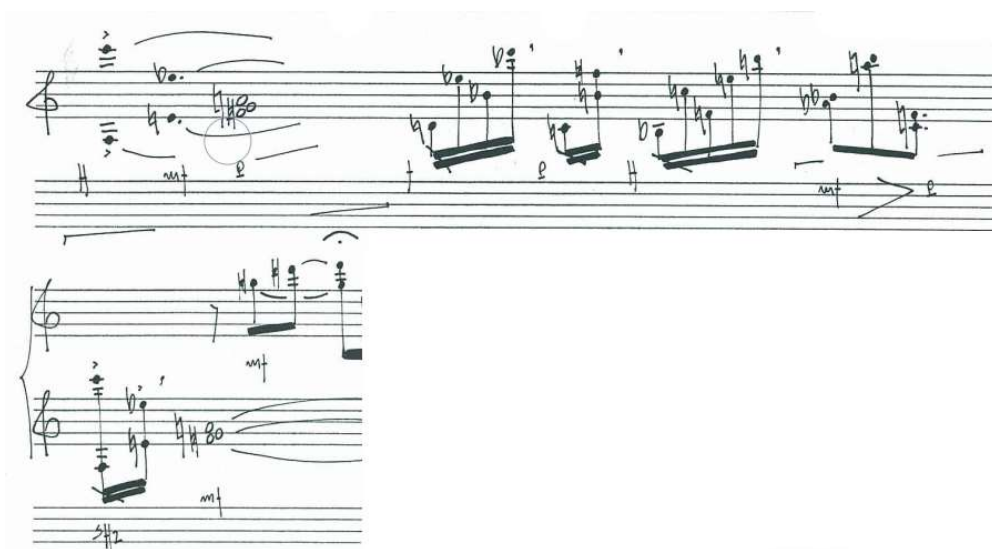


Figura 44: Primeiro período de *Tetragrammaton VI*.

Nas notas seguintes, temos um agrupamento rítmico que deverá crescer em dinâmica enquanto acelera, finalizando em *fortíssimo* e com acento nas últimas 3 notas. Apesar de deixar a duração da *fermata* anterior a este grupo se estender por um período suficiente para que ocorra o decaimento destas notas, optei por utilizar o espaçamento temporal entre as notas anteriores como referência para iniciar este grupo, começando o segundo período exatamente de onde o primeiro período parou, acelerando rapidamente para finalizar de forma brusca e violenta. Apesar de não haver indicação de pedal, escolhi iniciar este grupo com o mesmo pedal do grupo anterior, o retirando levemente até a cesura, que será o resultado da falta de pedal.

A cesura no final deste *accelerando* será tocada de forma bem curta, para deixar claro que o grupo 3A tocado a seguir é resultado das últimas notas do acelerando, evidenciando a transformação das 7 notas, representando o sistema septenário de Jacob Boehme, em 4 notas, que representam o tetragrama, representação do nome de Deus.

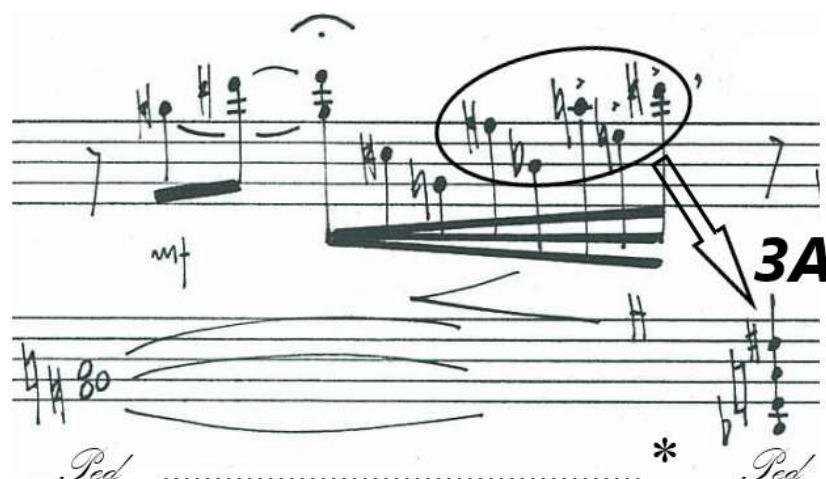


Figura 45: Pedal escolhido para o segundo sistema de *Tetragrammaton VI*.

Já o pedal do próximo grupo foi escolhido de forma a facilitar a ressonância do grupo 3B, que terá suas notas ressoando e servindo de pedal harmônico para o desenvolvimento da linha inferior. Por isso, teremos um pedal ao tocar o grupo 3A e outro ao tocar o grupo 3B, que seguirá a linha superior e reutilizado a cada novo acorde tocado. Apesar da notação *sfz* nos dois acordes já no terceiro sistema, optei por tocar o último acorde com dinâmica um pouco mais forte, para direcionar melhor esta seção à cesura, que finalizará de forma bruta com notas em *sfz* acentuadas no pentagrama inferior. Também esta virgula de respiração ao final desta seção terá um valor temporal maior, reforçando o silêncio que se formará após a brutalidade do final desta seção, e preparando a ambiência onírica que o próximo período irá sugerir.



Figura 46: Pedal e *crescendo* no segundo e terceiro sistemas de *Tetragrammaton VI*.

Na próxima seção, uma nova ambiência se forma. Temos agora pedais harmônicos formados pelos grupos 1A e 1B e tocados com uma das mãos em dinâmica *piano*, que servirão de sustentação para melodias formadas pelos grupos 2A e 2C. Optei por abstrair por completo neste trecho a indicação “com vigor” presente no princípio da música e tocar com muita suavidade e delicadeza, valorizando as notas dos grupos 2A e 2C, as deixando cair sobre o pedal harmônico, como gotas de chuva em uma poça d'água, iniciando a seção com gentileza e fazendo as *fermatas* longas. Também acrescentei uma *fermata* ao tocar o grupo 1B, dando tempo suficiente para estabilizar estas notas antes de tocar o grupo 2C.

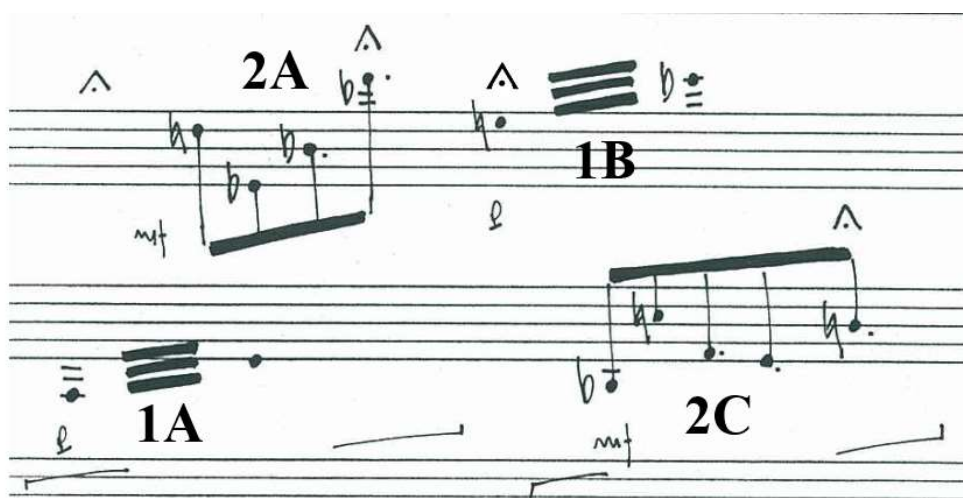


Figura 47: Fim do terceiro sistema e *fermata* acrescentada no grupo 1B de *Tetragrammaton VI*.

A maneira como os rulos nos grupos 1A e 1B serão feitos poderão também ajudar a trazer o caráter desejado para este trecho. Optei por os fazer com a parte superior da cabeça das baquetas, atingindo esta região por meio de uma leve flexão dos pulsos para cima, como mostra a Figura 48. Esta região das baquetas é, normalmente, mais suave que a parte utilizada usualmente para se tocar devido ao acúmulo maior de linha que aí se forma. Outro recurso que utilizei foi iniciar os rulos com um pequeno ataque nas duas notas simultaneamente, para então iniciar o movimento alternado das baquetas.

A velocidade do rulo é outro fator que foi levado em consideração. Um rulo rápido, com muitas notas, é percebido como ansioso e estressado. Para conseguir o caráter tranquilo e meditativo proposto, optei por o fazer lentamente, com poucas notas.

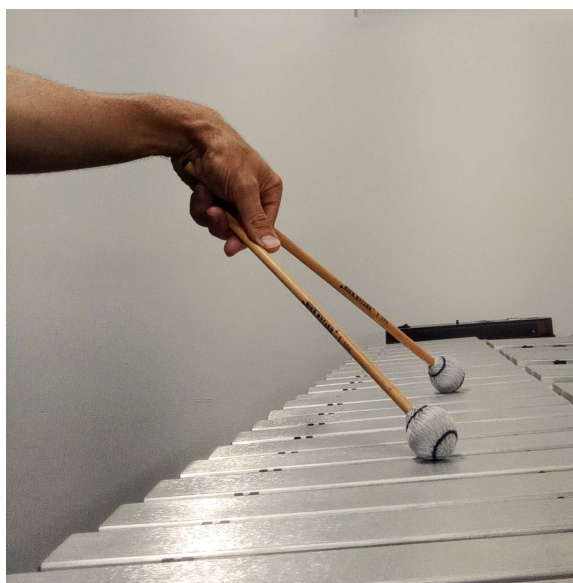


Figura 48: Posição do punho para tocar com a ponta da cabeça das baquetas.

É importante ressaltar a importância do pedal escrito por Victorio na formação da sonoridade proposta. No primeiro pedal, vemos a formação do que poderia se tornar um cluster com notas espalhadas pelas três oitavas do instrumento, formado pelas notas Réb, Ré, Mib, Mi, Fá. No segundo pedal, temos dois possíveis *clusters* também espalhados por todas as oitavas do instrumento, formados pelas notas Sib, Si, Dó, e outro pelas notas Mib, Mi e Fá. Apesar da aspereza que a sonoridade de um *cluster* poderia sugerir, o tratamento dado por Victorio a estas notas ao as espalhar por todas as oitavas do instrumento e as espalhar levemente por sobre este pedal, é capaz de inserir um significado totalmente diferente a este pequeno trecho, conferindo suavidade a ele e contraste às passagens anteriores.

No último sistema da introdução de *Tetragrammaton VI*, temos uma notação em dois sistemas que evidencia a utilização de duas camadas musicais (Figura 49). As dinâmicas da linha superior são sempre mais fortes que as da linha inferior, levando ao entendimento de que esta seja a melodia ou voz dominante. Para realçar essa ideia, faz-se necessário evidenciar estas diferenças de dinâmica, tocando a voz superior sempre no extremo possível de força, e a voz inferior um pouco menos do que está notado.

Temos também nesta pequena seção o uso de linhas pontilhadas ligando as notas localizadas no pentagrama inferior com as notas do pentagrama superior, sempre com uma pausa de semicolcheia no pentagrama superior representando a nota tocada na linha inferior.

Optei por tocar estas notas bem próximas umas das outras para evidenciar a conexão entre elas, sempre mantendo as diferenças de dinâmica bem evidentes.

Após o primeiro grupo deste sistema, formado por notas do grupo 2B, temos um movimento cromático descendente formado pelas notas Sol, Solb e Fá, no registro mais grave do instrumento. Para evidenciar o direcionamento destas notas, acrescentei um *crescendo* e um pequeno *accelerando* neste trecho, deixando claro a importância da nota Fá, que remete ao grupo 1A e prepara a execução do grupo 1B na linha superior.

A *fermata* que se segue também deverá ser tocada um pouco mais curta para conectarmos a ressonância dos grupos 1A e 1B tocados anteriormente e as notas sem haste que se seguem. Estas notas da linha superior, não possuem indicação de dinâmica, o que leva a entender que deverão ser tocadas com a última dinâmica descrita. Porém as tocar em dinâmica *fortíssimo* as desconectaria completamente das notas da linha inferior.

Este pequeno trecho também suscita outros questionamentos. Como tocar estas notas sem haste? Deverão ser tocadas paralelamente? Se não paralelas, como as dividir temporalmente?

Optei por as tocar todas em dinâmica *piano* e não as tocar juntas, as separando de forma irregular e as misturando com as ressonâncias das notas tocadas anteriormente. Também acrescentei uma pequena *fermata* ao final destas notas antes de tocar o pedal do próximo grupo, para deixar estas notas se misturarem e decaírem naturalmente.

Na sequência, temos no mesmo pedal um grupo formado por notas do grupo 3A e um derradeiro grupo formado por notas do último grupo do primeiro pentagrama. Decidi por tocar este primeiro grupo mais rápido do que os outros, e acrescentei um pedal ao último grupo para o desconectar do grupo 3A, que terá sua nota inferior tocada com dinâmica *forte*, trazendo a ideia de um pequeno *crescendo* e criando maior direcionalidade destas notas, também reforçada pelas duas *fermatas* que serão longas e dramáticas, finalizando esta seção de forma grandiosa e permitindo a desconectar da próxima seção, que chamaremos aqui de “Parte A” e que trataremos no próximo tópico.

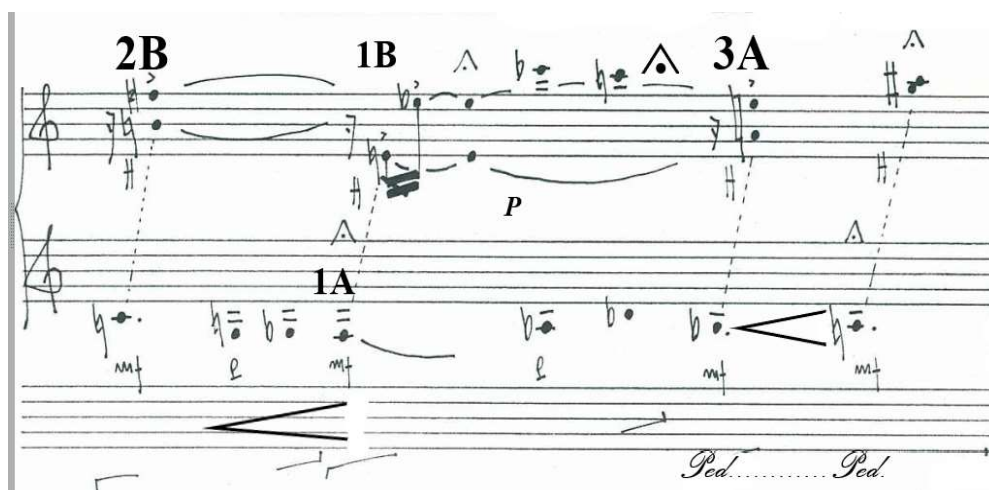


Figura 49: Acréscimo de dinâmicas, *fermata* e pedais no último sistema introdução de *Tetragrammaton VI*.

3.2.2. Parte A

A parte A desta obra se inicia no último grupo de notas da página 1 e termina no final do quarto sistema da página 3. É caracterizada pelo uso de figuras rítmicas bem definidas, com uma notação rítmica tradicional e enérgica ao princípio e ao fim desta parte, e com indicação de caráter e andamento por meio das notações “movido” e “tempo”, se contrastando com uma seção central que utiliza as indicações de caráter “*poco meno*”, aliada a notações não precisas como colcheias e semicolcheias cortadas, figuras rítmicas sem haste, *fermatas* e *accellerando* rítmico. Ao final, temos a indicação “lento” que, apesar de ser também uma seção contrastante, faz uso da notação tradicional. Harmonicamente, temos como novo elemento o uso recorrente de quartas (intervalos de 5 e 6 semitons) tocadas em bloco, arpejadas ou em acordes, além do uso constante dos materiais 1, 2, aparições esporádicas do material 3 e a apresentação de novos materiais (4,5,6 e 7).

O primeiro grupo rítmico desta parte é extremamente importante, pois será ele que definirá o andamento de boa parte dessa seção. Temos no princípio da página 2 a indicação de que as fusas que se seguem deverão ser iguais às semicolcheias cortadas do grupo anterior, o que significa que o andamento será definido por este primeiro grupo. A indicação “movido” sugere que estas semicolcheias cortadas deverão ser tocadas rapidamente para mantermos o caráter proposto. Este grupo é tocado de forma seca e rápida, sem a indicação de pedal, com dinâmica *fff* e acentos nas últimas notas, finalizando de forma seca e abrupta com uma cesura, anunciando a parte que se segue de forma ruidosa e incisiva.

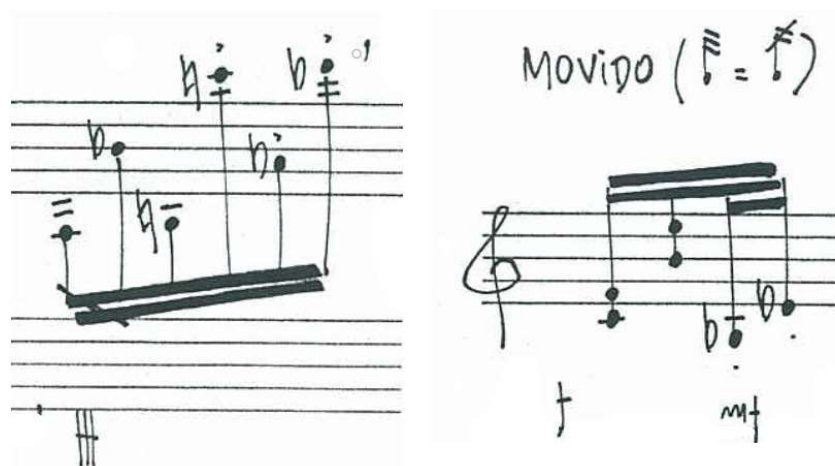


Figura 50: Primeiras notas da Parte A de *Tetragrammaton VI* e indicação de caráter “movido”.

O primeiro grupo de notas da parte A é formado por intervalos de 17, 13, 25, 16 e 17 semitons, nesta ordem. Por serem todos eles intervalos maiores que uma oitava, acabam por dar ao ouvinte a impressão de se tratar de duas camadas independentes de notas ascendentes, efeito que será utilizado outras vezes nesta seção.

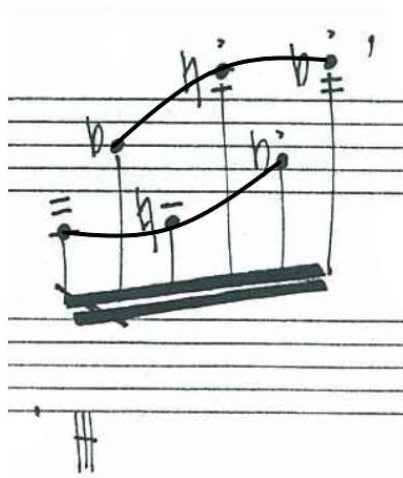


Figura 51: Duas camadas sonoras separadas por intervalos maiores que uma oitava.

Já nas primeiras notas da página 2 de *Tetragrammaton VI* temos a apresentação de um novo material musical, presente no primeiro grupo de notas desta página e que chamaremos de material 4, subdivido em 4A e 4B (Figura 52).

O grupo 4A é formado por dois blocos de quartas (6 e 5 semitons, respectivamente). O uso deste material será mais recorrente na reexposição do “movido”, que ocorrerá na página 3 desta música.

O grupo 4B é formado apenas pelas notas Sib e Mib, 5 semitons, mantendo o padrão do material 4.

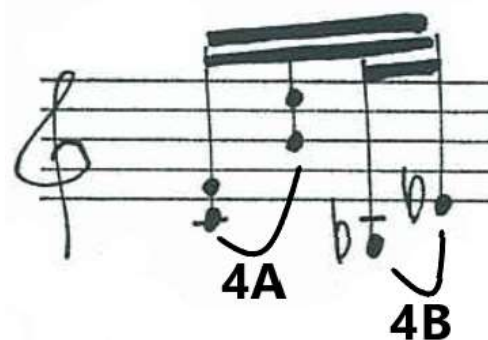


Figura 52: Material 4 e seus grupos 4A e 4B.

Por toda esta seção, teremos a utilização de materiais da introdução, de forma transformada, com predominância do material 1, que é o fio condutor de toda a obra e para onde todas as seções, sem exceção, retornam.

O segundo grupo da página 2 desta música, se inicia com uma pausa de fusa e segue em dinâmica *ff*, se contrastando com o material anterior que termina em dinâmica *mf*. É formado por intervalos de 13 e 14 semitons e finalizado com 5 semitons em bloco, remetendo ao material anterior.



Figura 53: Trecho de *Tetragrammaton VI*.

Na sequência, teremos o uso constante de materiais da introdução transformados ao ponto de serem quase irreconhecíveis. Para começar, temos um acorde formado por 4 das 5 notas do grupo 2C, rearranjadas no registro grave do vibrafone, bem diferente da sua primeira utilização, com as notas arpejadas em duas oitavas.

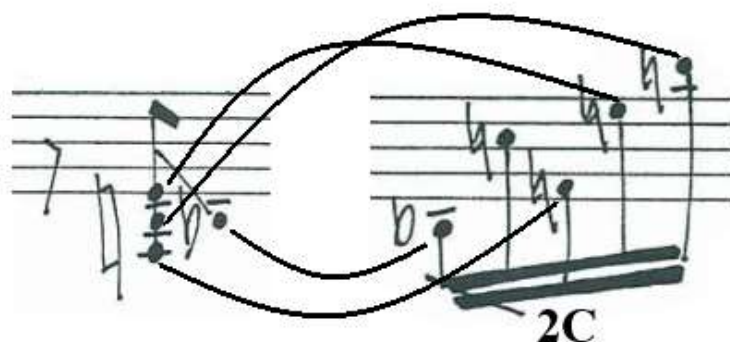


Figura 54: Grupo 2C e sua transformação em acorde no registro grave do vibrafone.

Na sequência, temos o uso das notas dos grupos 3A e 3B de diferentes maneiras. Primeiro, temos uma quintina realizando movimento ascendente e depois descendente. Em sua fase ascendente, utiliza 2 notas de 3A, com a adição de uma rápida apojatura (Sol#) e, na sua fase descendente, utiliza 3 notas de 3B, que originalmente fazia um movimento ascendente.

Logo depois, temos fusas que fazem uso de 3 das 4 notas de 3A (Mi, Lá, Ré#) na mesma oitava em que são apresentadas originalmente, seguindo com as notas Ré e Dó#, dois semitons abaixo do grupo anterior, demonstrando uma relação direta com o grupo 3A. Este grupo rítmico finaliza com as notas Lá e Sol#, justamente as mesmas que iniciaram estes grupos que utilizaram o material 3.

Este sistema finaliza com as notas Fá e Mi, exatamente iguais às notas que o grupo 1A se apresentam originalmente, confirmando mais uma vez que o material 1 é o motivo motriz e gerador desta obra, para onde todas as seções retornam eventualmente.

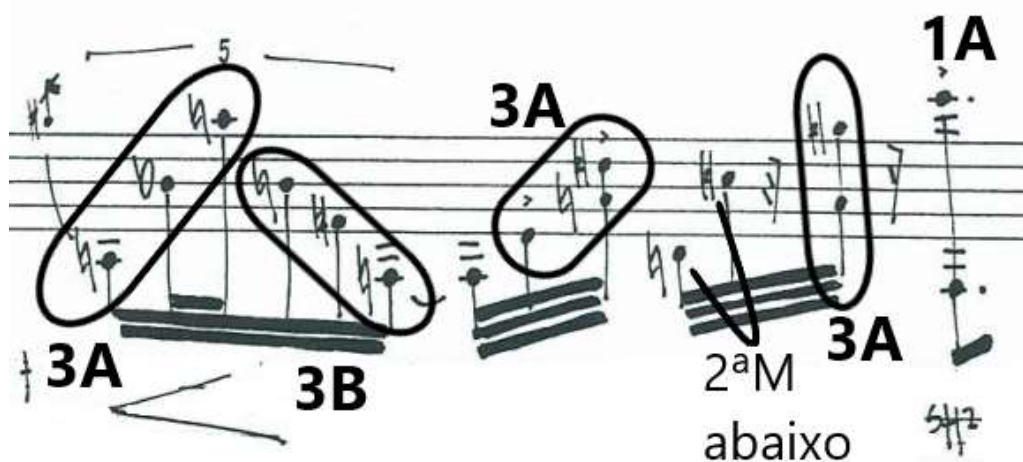


Figura 55: Utilização do material 3 no primeiro período da parte A de *Tetragrammaton VI*.

Temos agora, nas primeiras notas do segundo sistema da página 2 de *Tetragrammaton VI*, a utilização de mais um grupo inédito que servirá de material motivico por diversas vezes ao decorrer desta obra. Se trata do material 5, subdividido em grupos 5A, com 3 notas e 5B, com 5 notas, mais uma vez aludindo a numerologia presente nesta obra, trazendo, por meio destas notas, o princípio da estrutura ternária Boehmiana e o *tetragrammaton*.

O grupo 5A utiliza as mesmas notas de 2B, porém são distintos pela maneira como são trabalhados. O grupo 2B funciona como ligação entre os grupos 2A e 2C, contrastando com estes por meio de sua dinâmica e simplicidade rítmica. Já o grupo 5A, uma apoiatura tripla, funciona como preparação para o grupo 5B, como se estivesse entregando folego a este grupo, apoiando seu movimento ascendente.

O grupo 5B, assim como o material 4, faz uso de quartas com intervalos de 5 e 6 semitons, (Sib, Mib, Lá, Ré, Sol#), sonoridade muito presente nesta parte da música e que funciona justamente como diferencial harmônico contrastante da introdução. Esse material finaliza este período com uma *fermata* curta e com as notas Lá, Ré e Sol# soando no mesmo pedal e funcionando como ponte para o próximo período.

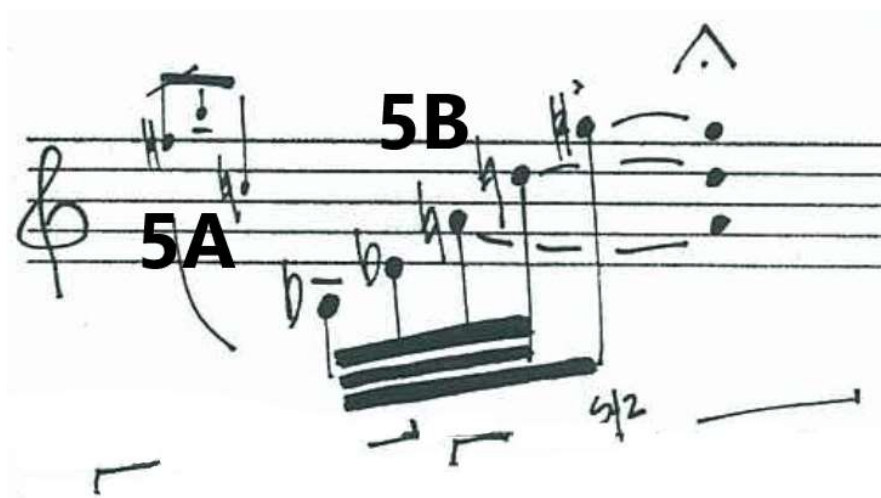


Figura 56: Material 5 e seus grupos 5A e 5B.

Chegamos agora ao “*poco meno*” desta seção, que nada mais é do que uma recapitulação dos grupos 1A e 1B, transformados ritmicamente por meio de uma intercalação entre eles de forma a criar um acelerando rítmico. Primeiro, são usadas colcheias, depois tercinas de colcheia, então quintinas de semicolcheia e, por último, tercinas de semicolcheia e quintinas de fusa. Junto a esta notação rítmica bem controlada, temos também um *crescendo* que se inicia em *mf* e um *accellerando*.

Mais uma vez, observa-se a numerologia se fazendo presente por meio da oposição entre os números 2, 3 e 5, tão importantes na construção desta obra.

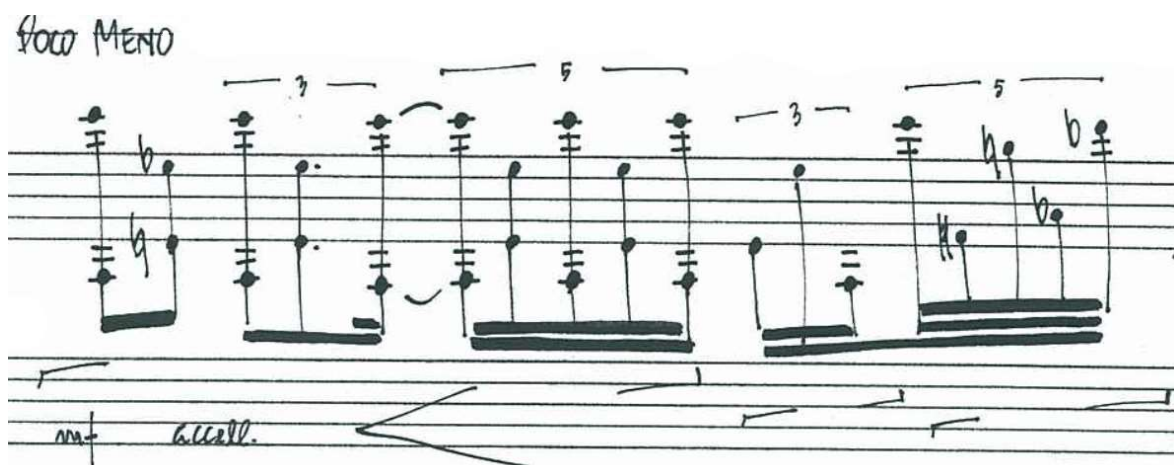


Figura 57: “Poco meno” de Tetragrammaton VI.

A finalização deste acelerando nos remete ao primeiro grupo de notas da parte A, onde as quatro últimas notas apresentam grande semelhança, primeiro por serem intervalos de 13 e 17 semitons, e depois por serem exatamente as mesmas duas notas nos seus finais.

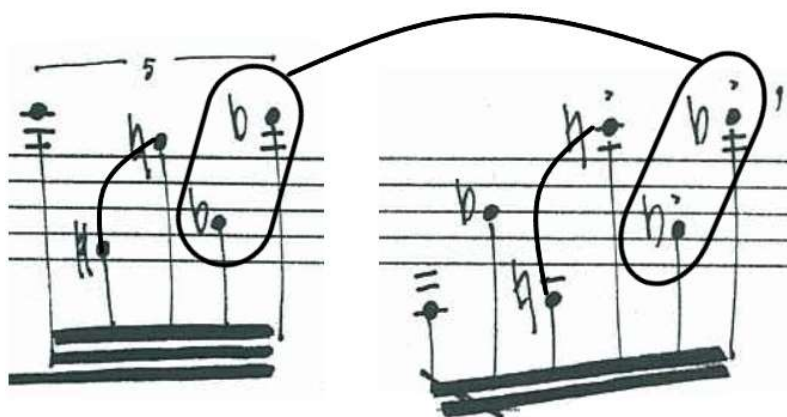


Figura 58: Final do “poco meno” e primeiro grupo rítmico da parte A de Tetragrammaton VI.

Temos então no princípio do terceiro sistema da página dois o retorno ao caráter inicial desta parte, por meio da repetição da indicação “movido”. O material usado também nos remete ao princípio da parte A, com uma variação rítmica e melódica do material 4. O grupo 4A é apresentado exatamente como o original, com a mesma figura rítmica e com as mesmas notas. Já o grupo 4B, é apresentado em bloco, com suas notas Sib e Mib tocadas juntas, e então a adição das notas Réb e Solb, com uma variação rítmica. Aqui temos tercinas de semicolcheia ao invés de fusas como apresentado originalmente. Esta reexposição do “movido” finaliza com

uma *fermata* curta que, mais uma vez, é utilizada como ponte para preparar e conectar as próximas seções.

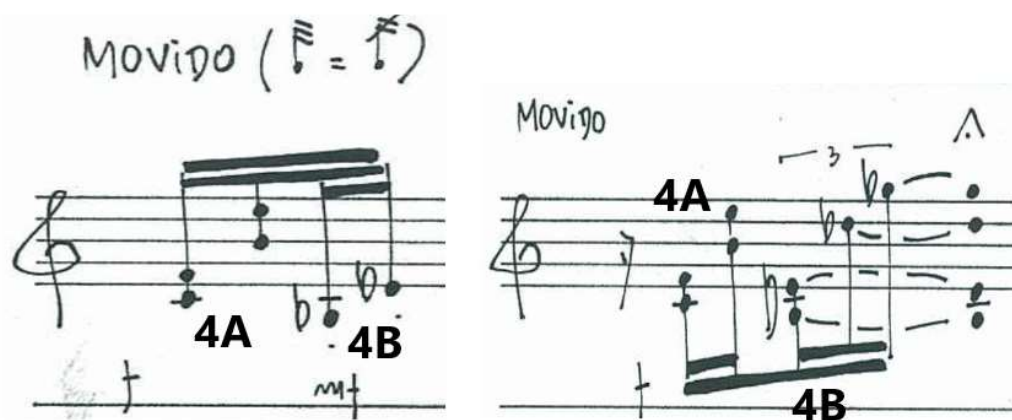


Figura 59: “Movido”, sua reexposição e os grupos 4A e 4B.

Seguimos então para uma seção que faz uso novamente das notações de tempo mais maleáveis utilizadas na introdução, como figuras sem haste, apoiaturas e *fermatas*, utilizadas com o intuito de criar contraste de velocidade e a criação de camadas musicais opostas: uma em dinâmica forte e com figuras rítmicas rápidas, a outra com dinâmicas suaves e figuras sem haste com *fermatas*. Iniciamos com uma apoiatura formada pelas notas Lá, Sol# e Ré#, levando à nota Mi sem haste, uma representação do grupo 5A transposto 3 semitons abaixo e apresentado de forma retrógrada.

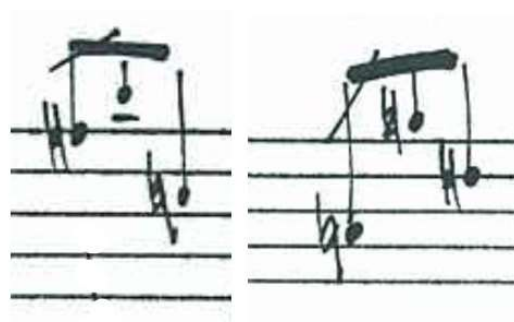


Figura 60: Grupo 5A e sua reexposição.

Também é possível entender esta nota Mi como relacionada com os dois grupos seguintes, formando assim o material 1 integralmente, transformado e rearranjado, começando com 1B, e então 1A e 1C.

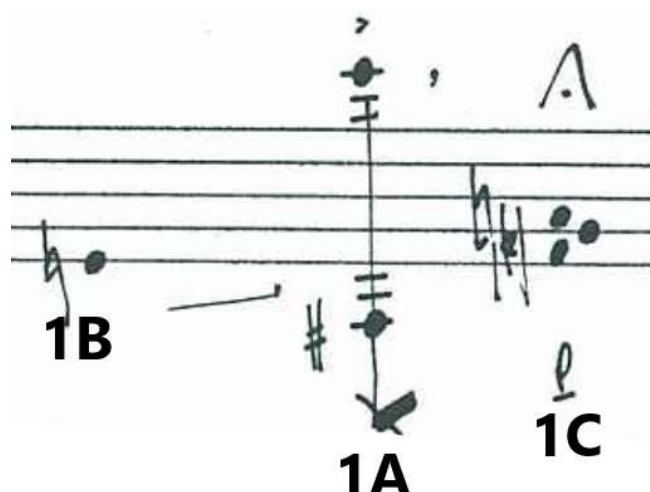


Figura 61. Material 1 na parte A de *Tetragrammaton VI*.

Depois desta *fermata* em 1C, temos uma pequena variação de 1A que dá continuidade à aparição anterior do material 1: a nota Fá# se direciona ao Fá natural, e o Mi ao Fá, com figura rítmica colcheia cortada, significando que deverá ser tocada o mais rápido possível, também em dinâmica *sfz*, se contrastando com o grupo 1C anterior que é notado sem haste, com *fermata* e dinâmica *p* (Figura 62).

Depois desta nova representação do grupo 1A, temos uma nova aparição de 1C, agora transposto 4 semitons abaixo, como apresentado na figura abaixo (Figura 62).

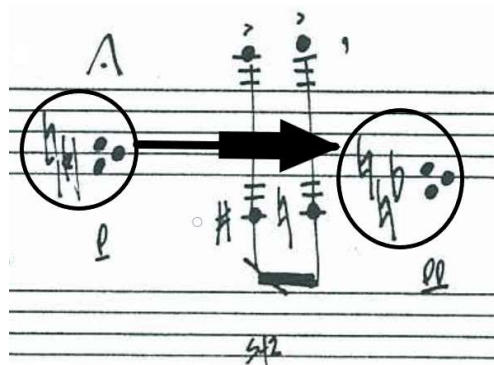


Figura 62: Grupo 1C e sua transposição de 4 semitons abaixo.

A partir do próximo grupo de notas, o jogo de oposições se transforma. Podemos observar a formação de duas camadas sonoras em uma passagem muito mais livre e suave, onde o contraste de velocidades das notas e de dinâmicas é minimizado, apesar de ainda presente. Todas as notas serão negras sem haste, com a diferença de os acordes terem *fermatas* curtas sobre elas. As dinâmicas variarão entre *p*, *pp*, *ppp* nos acordes com *fermata* e *mf* nas notas sem *fermata* (Figura 63).

É criado um diálogo muito interessante entre os acordes no registro mais grave do instrumento e a nota Lá no registro mais agudo, esta servindo como nota pedal e direcionando a seção, criando mais dramaticidade a cada vez em que é repetida. É possível observar aqui a influência do ritual funerário Bororo onde a repetição é usada como elemento transformador da percepção temporal e da vivência do ritual no cotidiano dos envolvidos (VICTORIO, 2016, p. 38).

Durante toda esta seção, é possível observar um longo *decrecendo* que se inicia em *mf* e finaliza em *ppp*, enquanto a voz superior formada pelo pedal na nota Lá, se mantém estável na dinâmica *mf*.

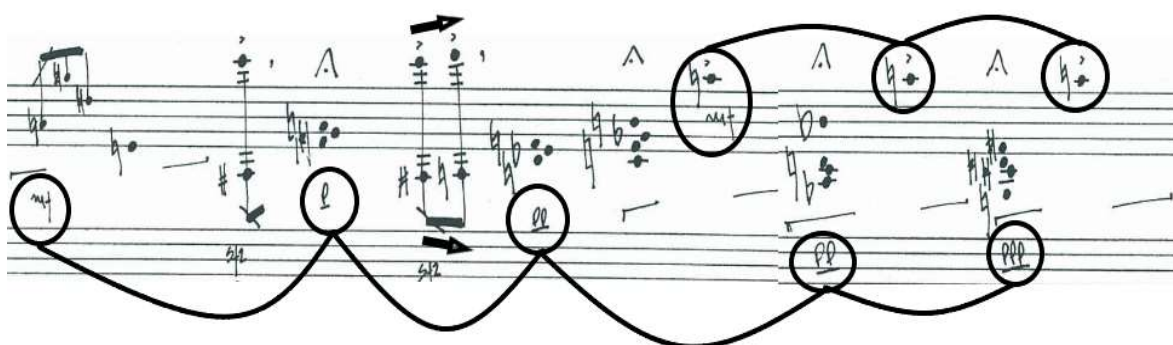


Figura 63: Duas camadas contrastantes em *Tetragrammaton VI*.

Os acordes presentes nesta seção funcionam como entidades sólidas, demonstrando suas personalidades por meio de suas estruturas, com presença constante de intervalos de 5 e 6 semitons em suas formações. Após o acorde na primeira *fermata* desta seção, formado pelas notas de 1C, temos então o mesmo acorde 4 semitons abaixo, funcionando como uma preparação para o próximo acorde. Os próximos três acordes são formados majoritariamente por notas presentes no material 4, em especial a variação do material 4 no princípio da recapitulação do “movido”. O primeiro deles é formado por dois trítonos (Dó e Solb, Fá e Si). O segundo possui um trítono (Láb e Ré) e o último mais um trítono (Sol e Dó#).

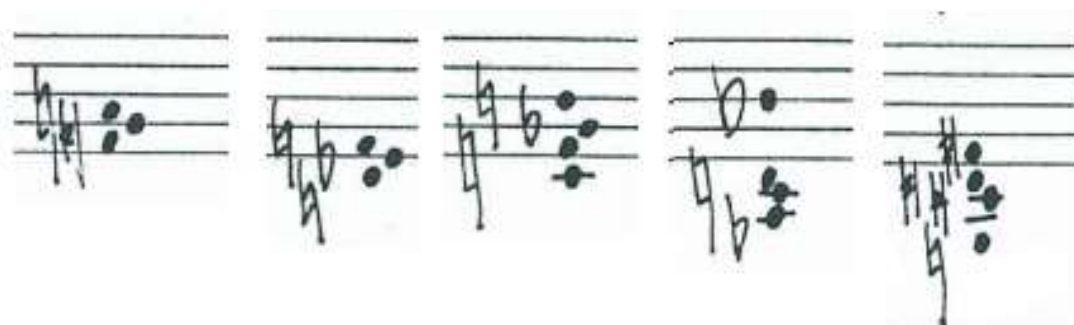


Figura 64: Acordes da parte A de *Tetragrammaton VI*.

Observando a Figura 64 acima onde temos apenas os acordes desta seção enfileirados, é possível notar um movimento descendente nas notas graves dos acordes: Fá#, Ré, Dó, Láb e Sol, deixando claro o direcionamento destes acordes e revelando ao intérprete quais notas deverão receber maior atenção durante a execução desta seção, assunto que trataremos no próximo tópico.

Dando sequência, temos agora uma recapitulação total do material 2, com suas notas rearranjadas e com o acréscimo de outras notas para o conectar à seção anterior. No primeiro grupo rítmico que utiliza o material de 2A, temos a nota Lá no princípio, a mesma nota pedal da seção anterior, criando a sensação de que este grupo faz parte da camada sonora em que esta nota fazia parte. No grupo rítmico que utiliza o material de 2C, temos a nota Láb no princípio, demonstrando a continuidade e desenvolvimento desta camada sonora. Esta seção finaliza com um acorde formado pelas notas Fá, Lá e Sol# (Láb enarmonizado), o que corrobora com a ideia de que ainda temos duas camadas sonoras persistindo. Também temos nesta seção um direcionamento contrário se formando entre as notas Fá e Sol no registro mais grave, criando um movimento ascendente, como podemos observar na figura abaixo (Figura 65).

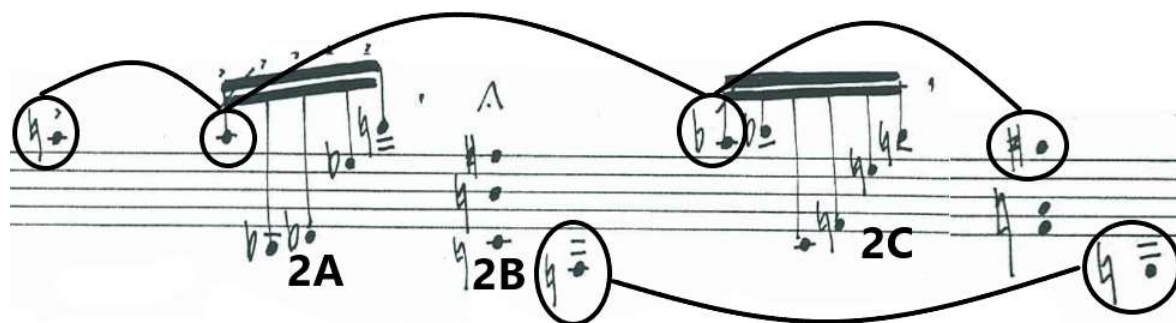


Figura 65: Grupo 2A na parte A de *Tetragrammaton VI* e duas camadas com movimentos opostos.

Seguindo na partitura de *Tetragrammaton VI*, temos agora mais uma recapitulação do material 1, com um jogo de permutações formado a partir da primeira sequência de notas desta pequena seção, gerada pela pequena variação de 1A que observamos anteriormente na Figura 62.

Também encontraremos neste grupo gerador a presença de mais um material musical que será largamente utilizado nesta obra. Trata-se do material 6, formado pelas notas Sib e Dó

e que servirá de repouso e contraste lírico em outras seções desta obra. Todas estas notas formarão a base para as permutações que virão a seguir.

Primeiro, as notas do grupo original são agrupadas de duas em duas, com toques paralelos sendo necessários para as executar. As figuras rítmicas são colcheias cortadas e então figuras negras sem haste no material 6.

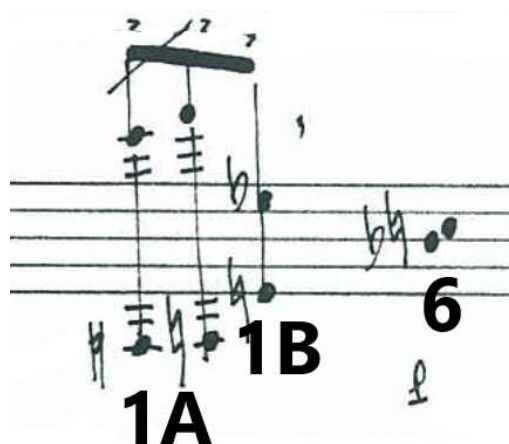


Figura 66: Grupos 1A, 1B e 6.

Na primeira variação, as notas apresentadas anteriormente são tocadas uma a uma alternadamente em semicolcheias cortadas, dando a entender que deverão estar no dobro da velocidade das colcheias cortadas anteriores. O próximo grupo, também terá as notas tocadas uma a uma, porém se iniciando no material 6 e fazendo o caminho inverso, voltando para o princípio em um movimento retrógrado, também em semicolcheias cortadas. O grupo 1B sofrerá uma pequena variação, com sua nota grave descendo 3 semitons e sua nota aguda subindo 3 semitons. Este grupo de notas termina com o grupo 1A em sua forma original, também uma pequena variação do material que iniciou esta seção.

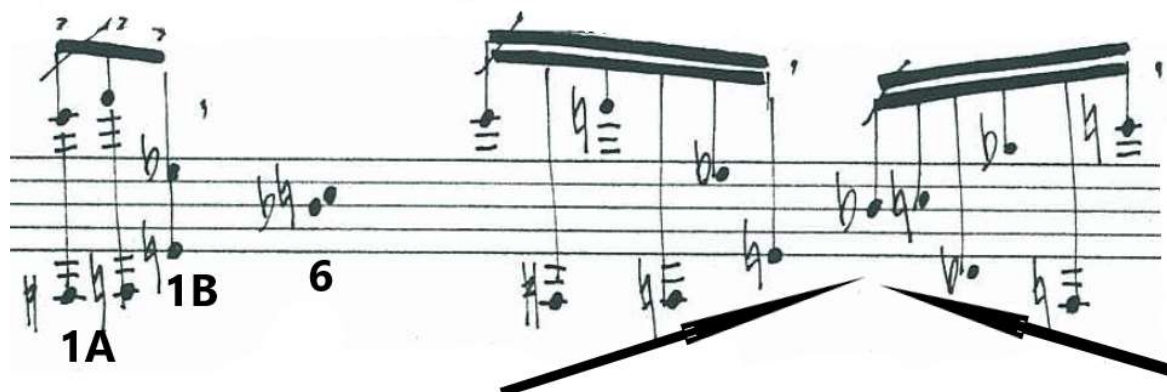


Figura 67: Grupos 1A, 1B, 6 e suas variações.

Estas variações têm como ponto de repouso um acorde formado pelas notas do grupo 1C e em uma variação dele uma oitava abaixo, com a nota mais grave um semitom abaixo. Temos também mais uma vez o uso de duas camadas bem definidas, remetendo ao que foi apresentado anteriormente. Em uma das camadas temos o grupo 1C e depois sua variação uma oitava abaixo, ocupando as duas oitavas mais graves do instrumento. Na outra, temos as notas Ré# e depois Dó# no registro mais agudo do instrumento. Também vale observar o contraste de dinâmicas aqui encontrado: o grupo 1C em *p* e as notas agudas em *f*. Todas as notas são negras e sem haste, levando ao entendimento que terão o mesmo valor rítmico.

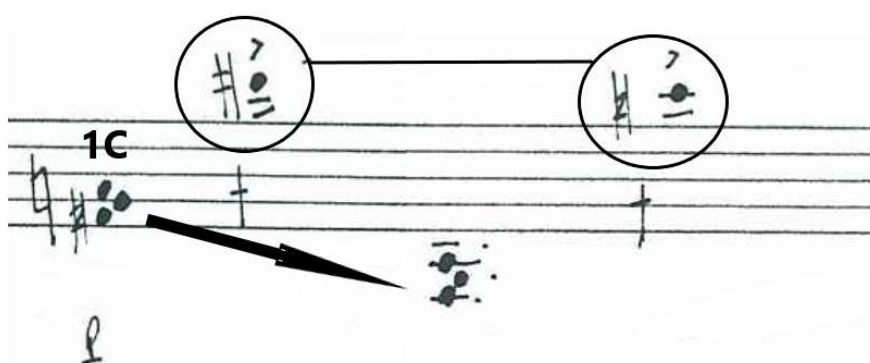


Figura 68: Grupo 1C, sua variação oitava abaixo e segunda camada contrastante.

Esta seção se finaliza com a reutilização do material 5 integralmente, exatamente como o original, como já foi apresentado na Figura 56. Porém, desta vez a ressonância resultante das 3 últimas notas de 5B, formada pelas notas Lá, Ré e Sol#, servirão para formar um acorde que será reapresentado por 3 vezes na seção que se segue (Figura 69).

Teremos também mais uma vez a utilização de duas camadas sonoras como recurso polifônico. No registro agudo, teremos o acorde formado pelas três últimas notas de 5B, primeiro como ressonância resultante da execução do material 5, depois tocado em bloco com figura rítmica sem haste. Também aparecerá precedido por uma apoiatura com notas situadas a 3 e 4 semitons abaixo, que deverão soar junto com o acorde principal devido a indicação de pedal. Finalizando esta camada sonora, já no primeiro sistema da página 3, teremos mais uma vez este acorde tocado integralmente, agora em dinâmica *ff* e com *fermata* curta.

Na camada sonora grave, teremos variações das notas Fá e Solb, que chamaremos aqui de material 7. Primeiro serão apresentadas com figura rítmica sem haste e dinâmica *p*, começando somente a nota Fá e então as duas notas em paralelo. Na sequência, teremos estas

duas notas em paralelo em uma figura rítmica que indica um *acelerando* gradual que transformará, devido a velocidade que aumentará gradativamente, estas notas paralelas em notas alternadas, resultando em um rulo. A dinâmica *crescendo* também corroborará com a criação deste interessante efeito sonoro. As notas Fá e Solb serão então acrescidas de intervalos de 5 e 4 semitons (Si e Sib), respectivamente, e formarão um rulo longo pela presença de uma *fermata* nelas. Este rulo se iniciará com dinâmica *p* e crescerá até *fff*, com a indicação de que deverá ressoar, por meio da notação *l.v.* (*lascia vibrare*). Esta seção finaliza com este *crescendo* agressivo e termina abruptamente com uma vírgula de respiração, para então retornar a uma variação do “movido”.

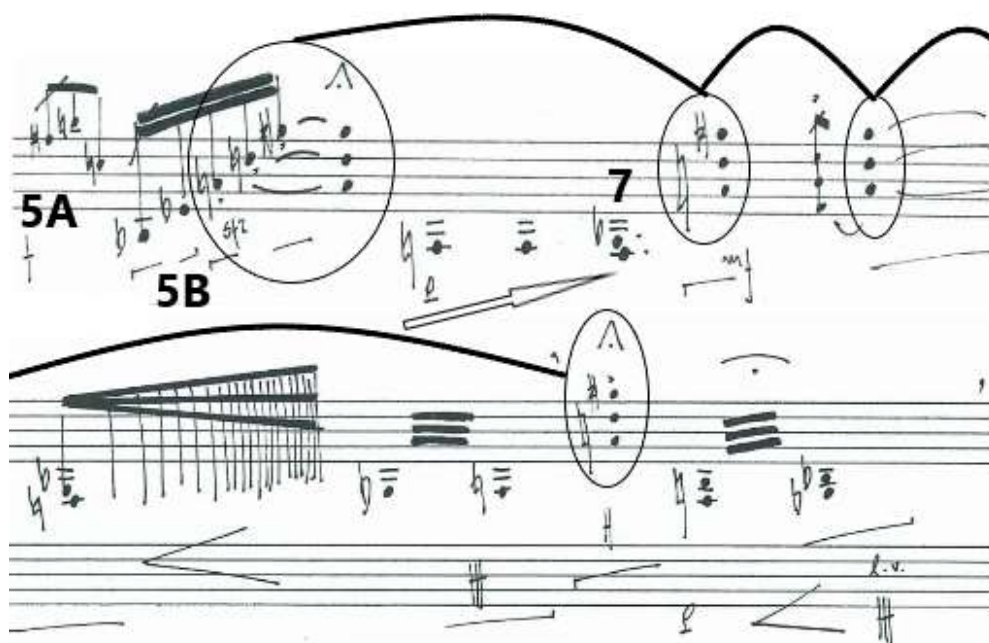


Figura 69: Duas camadas sonoras e material 7 em *Tetragrammaton VI*.

Seguimos então para uma recapitulação do “movido”, aqui indicado como “tempo II”. Nesta seção, Victorio utilizará todos os materiais já apresentados anteriormente no “movido”, agora transformados, comprimidos e rearranjados de forma a criar um novo discurso musical, que remete ao anterior, mas com suas características próprias.

Para começar, é utilizado o material 4 com suas quartas tocadas em bloco e com a adição de mais um intervalo de 5 semitons formado pelas notas Dó# e Fá#.

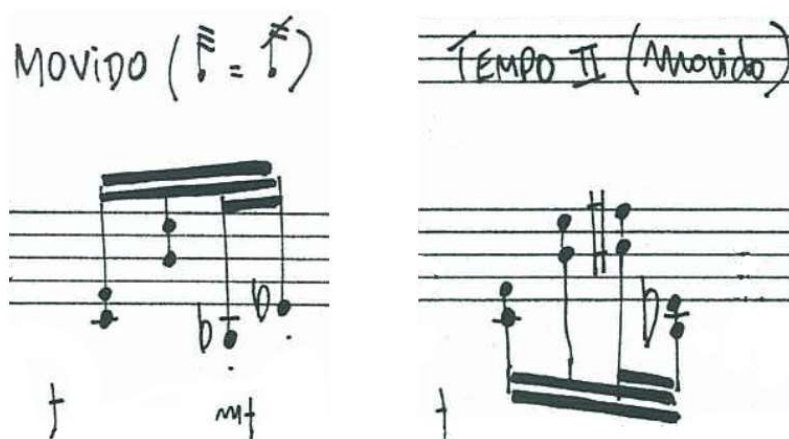


Figura 70: Material 4 e sua recapitulação.

Na sequência, temos uma variação do material 7, que agora será arpejado utilizando fusas, uma figura rítmica rápida, e acrescentando as notas Si e Sib, como em sua variação no final da seção anterior. Teremos também o grupo 5B em sua totalidade, utilizando as mesmas figuras rítmicas de seu original, diferindo apenas no controle das ressonâncias que aqui não possuem indicação de controle, ao contrário da versão anterior com os acordes resultantes do arpejo destas notas sendo indicado pelo compositor.

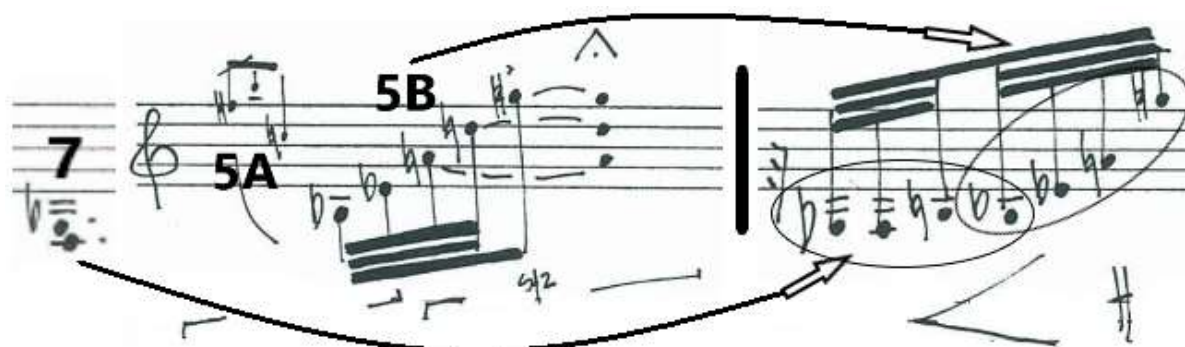


Figura 71: Materiais 7, 5B e suas variações em “tempo II”.

A presença dos grupos 1A e 1B nas notas seguintes, também remetem a outra seção anterior. Trata-se do “*poco meno*”, seção inteiramente dedicada a variações com os grupos 1A e 1B, agora representados por uma breve aparição, precedida por uma pausa de semicolcheia e com o grupo 1A em colcheia e o grupo 1B em fusas. A dinâmica é *sffz*, que funciona como divisor entre o material prévio e o que será apresentado a seguir, recurso amplamente utilizado pelo compositor durante esta obra.

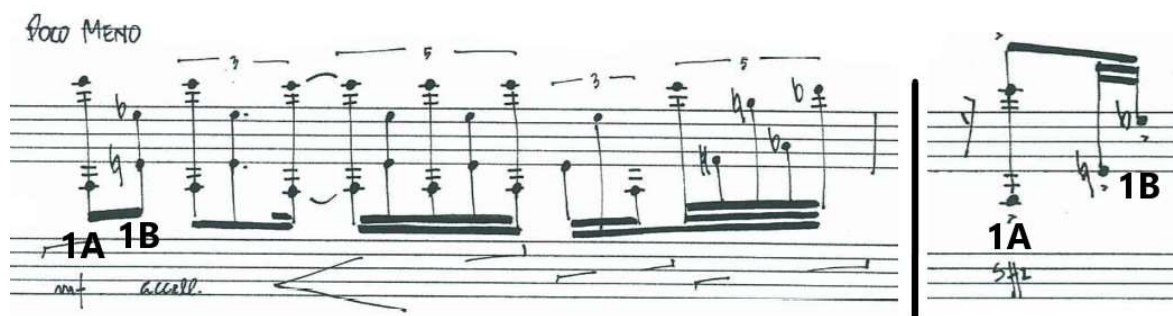


Figura 72: “Poco meno” e variação em “tempo II”.

Já as próximas notas, se relacionam com a variação do material 7 presente logo antes de “tempo II”, que utiliza dois blocos de notas formados por intervalos de 6 e 4 semitons em oposição por meio de um rulo entre eles, *crescendo* de *p* a *fff* e finalizando de forma abrupta por meio de uma vírgula de respiração para então atacar a próxima seção. Em “tempo II”, estes blocos de notas são utilizados de maneira muito mais suave, como contraste a brutalidade presente nas dinâmicas das notas precedentes. Os blocos de 5 e 6 semitons são contrapostos por um bloco de 4 semitons e outro de 7 semitons, todos eles em dinâmica *mf* e com figura rítmica tercina de colcheia, levando o contraste a todas as instâncias, inclusive rítmicas. Esta pequena seção termina com duas tercinas de semicolcheia, sendo a última acrescida de uma apojatura simples, preparando para o retorno ao caráter anterior.

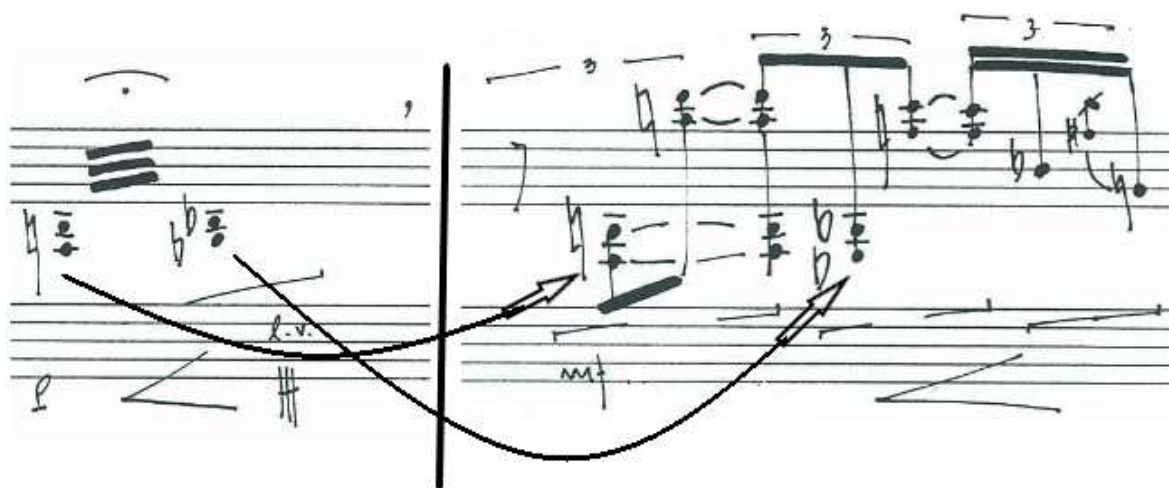


Figura 73: Variações do material 7.

No próximo sistema, teremos uma recapitulação de diversos materiais utilizados anteriormente. As primeiras notas deste grupo rítmico, Mi, Fá e Si, são também as últimas notas do grupo 2C. Já as duas últimas notas, Lá e Sol#, fazem menção ao grupo 5B, justamente por

estar na sequência o acorde completo utilizado anteriormente formado pela ressonância das três últimas notas de 5B. As figuras rítmicas utilizadas são semicolcheias e fusas.

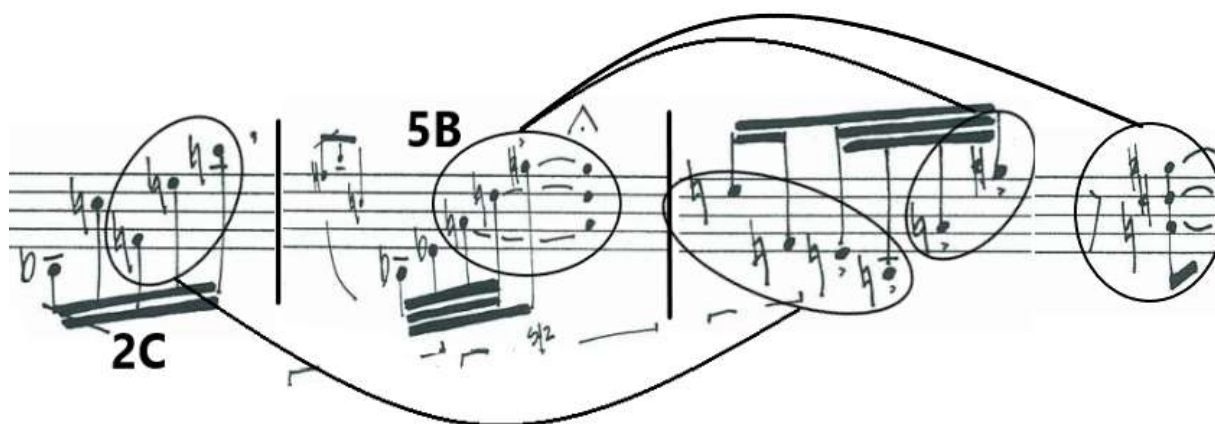


Figura 74: Grupos 2C, 5B e variação em “tempo II”

Seguimos para uma seção formada por acordes tocados em bloco com diferentes figuras rítmicas, todos eles provenientes de materiais apresentados anteriormente. A começar pelo primeiro, que difere do acorde formado por 5B apenas pela nota Ré#, que originalmente é Ré. Os dois acordes seguintes são formados pelo grupo 6 acrescidos da nota Fá no primeiro e Solb e Lá^b no segundo. O quarto acorde é formado pelas primeiras notas do grupo rítmico do princípio deste pentagrama. O último acorde é formado pelas notas de 3A (Figura 75).

A dinâmica indicada é *mf* e com um sinal de *decrescendo*. Temos também uma variação de andamento por meio da indicação *poco rall.* Todas estas indicações contribuem para reforçar o caráter destes acordes, que se contrapõem ao primeiro grupo rítmico deste pentagrama e que nos remetem as seções lentas presentes na página 2 desta obra. Fica clara a ruptura intencional criada por Victorio com a indicação de *poco rall.*, se dirigindo ao último acorde com figuras rítmicas com valor cada vez maior, sendo a última coroada com uma *fermata*. Também a notação de uma barra de compasso ao final destes acordes leva ao entendimento desta ruptura proposital.

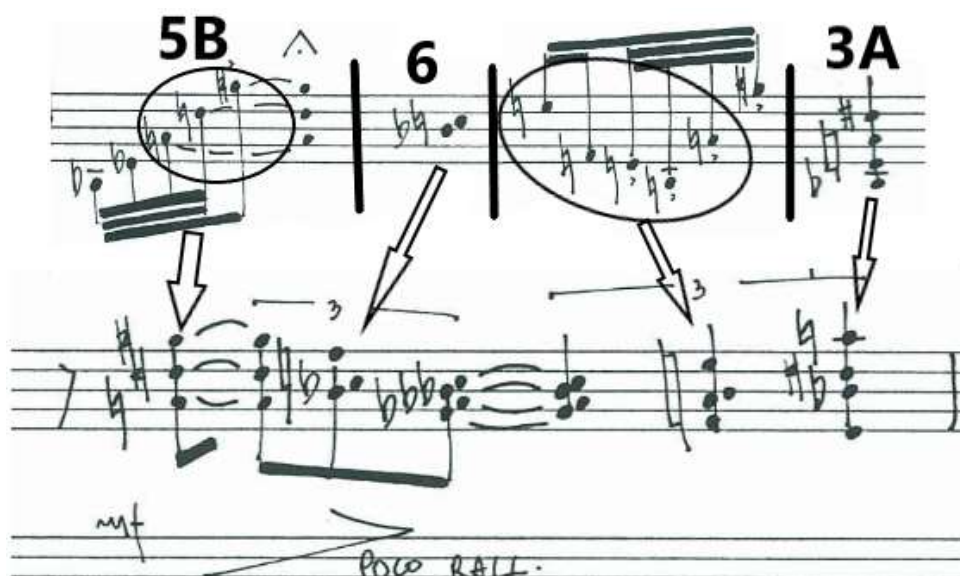


Figura 75: Acordes em “tempo II” e suas origens.

Temos então um retorno ao andamento e aos materiais anteriores por meio da indicação “tempo” e da presença massiva dos materiais 4 e 5. A seção se inicia com um grupo rítmico idêntico ao usado no princípio de “tempo II”, também tocando notas em bloco. A diferença principal está nos intervalos utilizados, que já não são apenas de 5 semitons, mas também de 4 semitons. O segundo e terceiro grupos rítmicos são formados por fusas onde intervalos de 5 e 4 semitons em blocos se intercalam. O próximo grupo remete ao material 5B, em especial na forma em que foi utilizado no princípio do “tempo II”. As notas utilizadas estão mais relacionadas aos grupos anteriores do que com 5B, porém a forma como foi utilizada, o movimento ascendente em fusas, e sua presença logo após a variação do material, corroboram para o entendimento de que se trata sim do material 5B transformado e de uma recapitulação de “tempo II”.

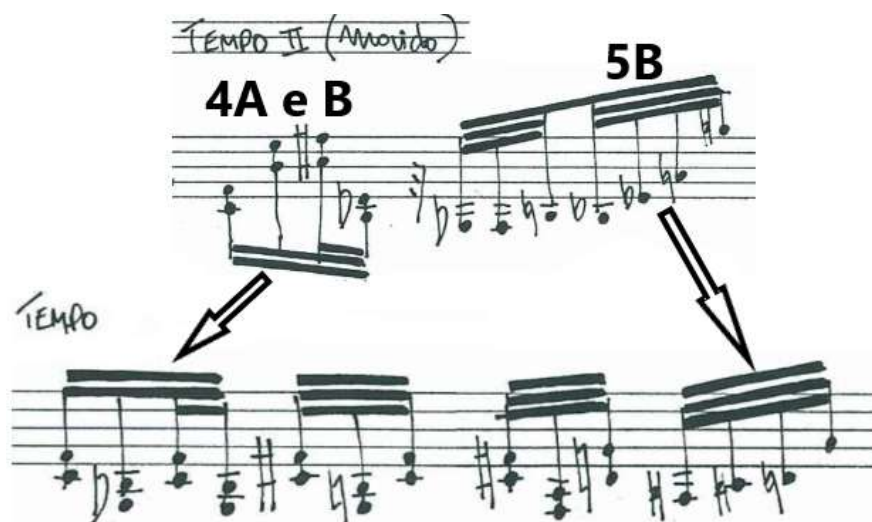


Figura 76: “Tempo II”, “tempo” e utilização dos materiais 4 e 5.

Para finalizar esta seção, teremos uma pausa de fusa e um grupo de três fusas, com a primeira e a terceira notas formando um intervalo de 2 semitons ascendente (+2), e a primeira e a segunda formando um intervalo de 18 semitons. Por ser um intervalo que ultrapassa uma oitava, é apreendido pelo ouvinte como duas notas não relacionadas diretamente, criando a sensação de duas camadas sonoras, a primeira formada pelas notas Sol# e Lá#, e a outra pela nota Ré.

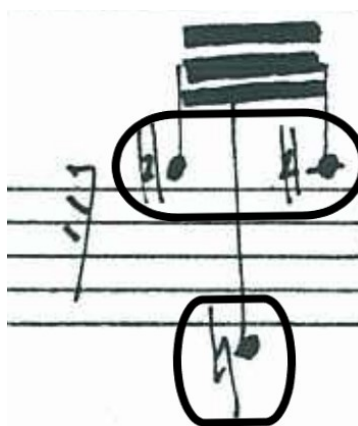


Figura 77: Duas camadas sonoras.

O último grupo rítmico desta seção é formado por quintinas de fusas e que utilizam o material 4 de forma nova. Agora temos três das quatro notas de 4A arpejadas, seguindo com blocos de intervalos de 5 semitons (quartas justas) provenientes de 4B. Estes dois blocos de quartas terão suas ressonâncias prolongadas por meio de uma *fermata* curta.

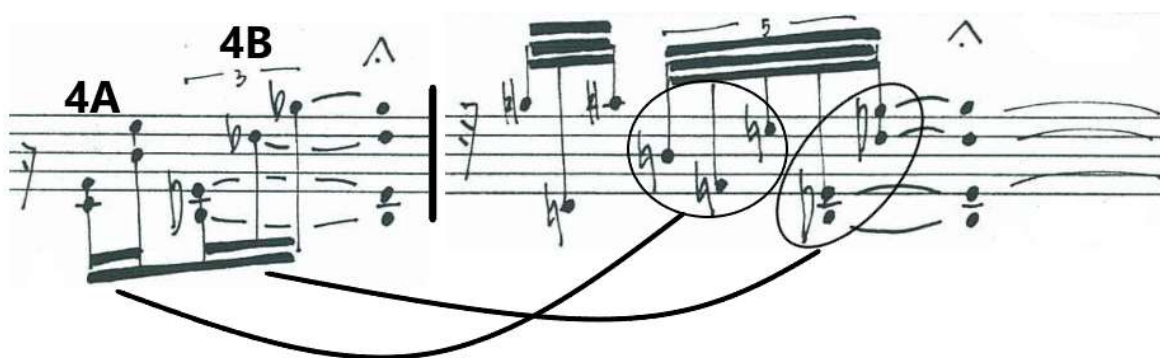


Figura 78: Material 4 e suas variações em “tempo”.

Para finalizar a parte A de *Tetragrammaton VI*, teremos agora uma nova seção com a indicação de caráter e andamento “lento”. Esta seção se aproveitará da ressonância dos dois blocos de quartas tocados anteriormente e que ressoarão em uma *fermata* curta. Esta ressonância servirá como pedal para a construção desta nova seção, que inicia com duas notas Fá em tercina de colcheia no registro mais grave do instrumento, caminhando para um Solb, levando a entender que se trata de uma reexposição do material 7, seguindo para a nota Láb. Temos então no registro mais agudo do instrumento um acorde formado pelas notas Ré, Lá e Dó, um acorde com sétima menor e sem terça, tornando impossível o caracterizar como menor ou maior, mas lhe dando uma sonoridade jazzística, formando uma segunda camada sonora que se contrastará não apenas pela diferença de registro, mas também pelo tipo de sonoridade empregada. Este recurso, duas camadas contrastantes sendo uma formada por acordes de sétima menor, já foi utilizado anteriormente na introdução desta obra, conforme demonstrado na figura a seguir.

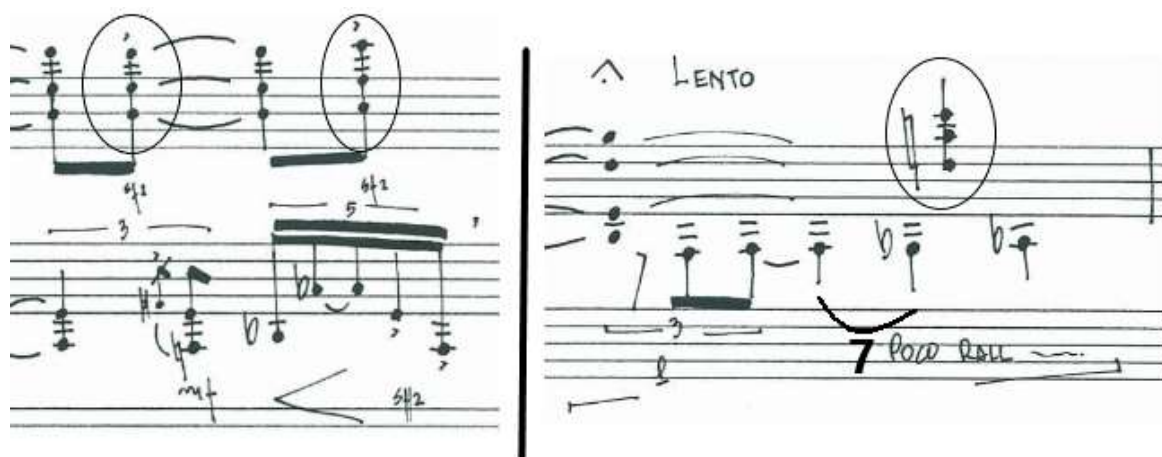


Figura 79: Acordes de sétima menor sem terça e duas camadas em “lento” e na introdução de *Tetragrammaton VI*.

Assim finalizamos a parte A de *Tetragrammaton VI*, com uma seção de caráter e andamento “lento”, com duas camadas em registros extremos do instrumento e com a utilização de materiais harmônicos distintos. A indicação *poco rall.* ajuda a dar dramaticidade e caracterizar ainda mais o fim desta parte, confirmada pela barra de compasso ao final deste pentagrama, notação raramente utilizada por Victorio e que tem a função de separar materiais distintos, não se relacionando com a utilização costumeira deste símbolo, que é o de demarcar compassos.

3.2.2.1 Decisões Interpretativas

A Parte A de *Tetragrammaton VI* é formada por diversas seções com indicações claras de caráter e algumas de andamento. Estas informações serão cruciais para o performer criar sua interpretação de forma fidedigna ao texto musical, buscando também sua própria interpretação dos diversos signos e indicações presentes nesta obra.

As diversas indicações de caráter da parte A deverão ser bem analisadas e tomadas como guia. Temos aqui as indicações “movido”, “*poco meno*”, “movido” novamente, “tempo II”, “*poco rall.*”, “tempo” e “lento”. São sete indicações em apenas duas páginas de música, demonstrando como são importantes para o compositor e a grande quantidade de seções presentes nesta parte.

Será de grande importância, como trabalho inicial, identificar as seções que apresentam mudanças significativas e as que funcionam como recapitulação ou reexposição.

Das sete indicações de caráter, quatro estão ligadas ao “movido”, a primeira indicação desta parte e que servirá como base para a construção da parte A. São elas as seções “movido”, “movido” novamente, “tempo II (movido)”, e “tempo”.

As indicações “*poco meno*” e “*poco rall.*” apresentam variações sutis de andamento e caráter, sendo apenas a indicação “lento” demonstrando uma diferença maior com o “movido”. Porém, como já demonstrado anteriormente, os grandes contrastes são de grande importância para a gênese desta obra e, por tal razão, decidi por reforçar as diferenças de andamentos, caráter e dinâmica, com o intuito de trazer à tona as oposições entre luz e sombra tão presentes na obra de Jacob Boehme.

A começar pelo “movido”, que tem como indicação de andamento fusas igual a semicolcheia cortadas da figura anterior. Apesar das notas cortadas poderem ser tocadas com

velocidade muito alta, é necessário as tocar um pouco mais lentas que o limite humano de velocidade, de outra maneira inviabilizaria a execução de toda a seção. Portanto, as notas cortadas serão tocadas muito rápidas, mas tendo em vista a viabilidade da próxima seção.

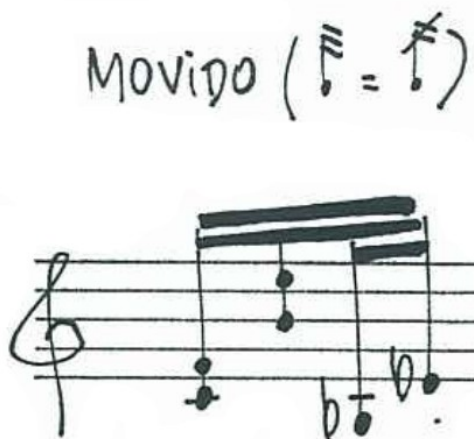


Figura 80: Indicação de andamento em “movido”.

As dinâmicas são outro parâmetro a ser observado com atenção nestas primeiras notas da parte A. Victorio tem um extremo cuidado com a notação destas dinâmicas que estão sempre em oposição, variando entre *fff* e *mf*, criando níveis distintos de intensidades, como degraus de uma escada, mas também como se tentasse fazer *crescendos* e *diminuendos* de maneira menos suave e discreta que o tradicional. Decidi por absorver esta ideia por completo e acrescentar estas mudanças de dinâmica em todo o trecho, criando direcionamento e intensidade nas resoluções das frases.

As primeiras três indicações de dinâmica desta passagem já deixam clara esta intenção com as dinâmicas *fff*, *f* e depois *mf* em sequência, um claro *decrecendo*.

Depois, no segundo e terceiro grupos rítmicos da página dois, temos a dinâmica *ff* com acento nas três primeiras notas que estão em fusas e sem acento nas duas notas seguintes que estão em semicolcheias e com indicação de pedal nelas. O próximo grupo rítmico tem a dinâmica *mf*. Podemos inferir, por meio destas indicações, que também se trata de um *decrecendo*, sendo por mim absorvida esta ideia e utilizada em minha performance desta obra.

Já nos grupos finais do primeiro pentagrama da página 2, temos um *crescendo* na quintina que se inicia em *f*. Para dar mais força a este efeito, decidi por começar com uma dinâmica mais suave e crescer bastante. Também os grupos seguintes, anteriores ao *sfz*, optei

por acrescentar um *crescendo* que iniciará em *p* e terminará na dinâmica notada, *sfz*, desta forma dando mais força e brutalidade a esta finalização.

O último grupo desta seção, formado pelo material 5, não possui dinâmica notada. Decidi por tocar o grupo 5A em *mf*, contrastando com a dinâmica anterior e trazendo suavidade a esta finalização, que seguirá com um *crescendo* no grupo 5B, iniciando com suavidade em dinâmica *p* e *crescendo* até *sfz* com acento, como notado originalmente.

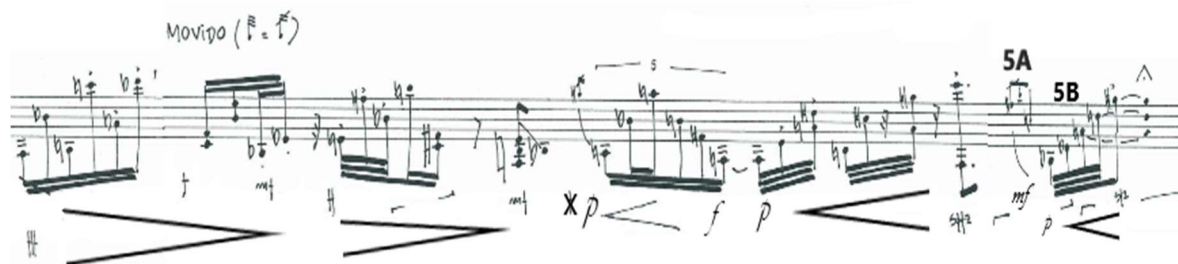


Figura 81: Dinâmicas propostas para a primeira seção da parte A de *Tetragrammaton VI*.

Temos agora uma pequena mudança de andamento indicada pelo termo “*poco meno*”. Em italiano, este termo significa “um pouco menos”, ou seja, indica que o tempo irá diminuir levemente, causando uma mudança discreta no andamento. Porém, com o intuito de criar contraste, elemento fundamental a ser levado em consideração ao interpretar uma obra de Roberto Victorio, decidi por fazer uma mudança mais brusca, iniciando esta seção em andamento bem mais lento que o anterior. Desta forma, a indicação *accel.* terá muito mais força e caminhará para uma finalização muito mais enérgica, criando uma ligação mais condizente com a próxima seção, que retornará ao “movido”.

A dinâmica também será extrapolada, iniciando de forma bem mais suave que o *mf* notado e terminando com força e brutalidade por meio de um *crescendo* enérgico no último grupo rítmico formado por uma tercina e depois quintina, finalizando em dinâmica *ff*.

Este duplo *accelerando*, feito pelo acúmulo de notas e da notação em si também será reforçado na performance ao se acelerar pouco nos primeiros grupos rítmicos desta seção e acelerar fortemente no último grupo rítmico, como demonstrado na figura abaixo (Figura 82). Começar lentamente e com dinâmica suave esta seção irá trazer uma carga dramática extra à interpolação dos grupos 1A e 1B aqui presentes.

Quando observamos os grupos 1A e 1B nas primeiras notas de *Tetragrammaton VI*, vemos que as dinâmicas indicadas são *ff* e *mf* respectivamente. Então, para remeter ao princípio

da música, também decidi por sempre me apoiar no grupo 1A, o tocando levemente mais forte que o grupo 1B, como em um *tenuto*.

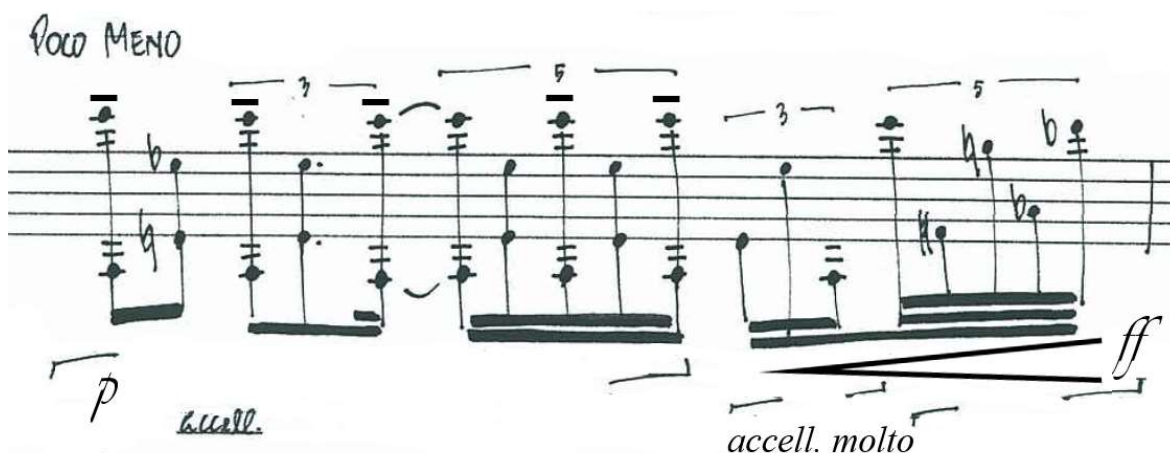


Figura 82: *Tenuto*, dinâmicas e andamentos propostos para o “poco meno”.

Temos então o retorno ao “movido”, mas não como uma recapitulação ou variação, e sim um retorno ao tempo anterior. A seção que se segue em nada se relaciona com o primeiro “movido”, seja pelo material utilizado ou pelo caráter proposto. Se trata de uma passagem recheada de notas sem haste e *fermatas* com dinâmicas suaves contrastada por passagens rápidas e com dinâmicas fortes. Por estas razões, decidi por interpretar essa indicação apenas para este grupo de notas, a abstraindo após a primeira *fermata* deste sistema (terceiro sistema da página 2).

O primeiro grupo rítmico desta seção, formado por uma pequena variação do material 4, faz referência a finalização do primeiro “movido”, originalmente formado pelo material 5. Se trata de grupos de notas em movimento ascendente e com uma *fermata* prolongando a ressonância das últimas notas e sendo utilizada como finalização da frase anterior, assim como o material 5 o foi. No primeiro “movido” tínhamos um acorde formado pelas notas Lá, Ré e Sol#, um empilhamento de intervalos de 5 e 6 semitons. Agora temos um acorde formado pelas notas Sib, Mib, Réb e Solb, dois intervalos de 5 semitons separados por outro de 10 semitons. Esta sonoridade quartal será a base de sustentação para adentrarmos nesta nova seção e, por isso, decidi por fazer esta *fermata* longa, ao invés da *fermata* curta que está notado, deixando o decaimento destas notas acontecer quase por completo antes de adentrar no próximo grupo.

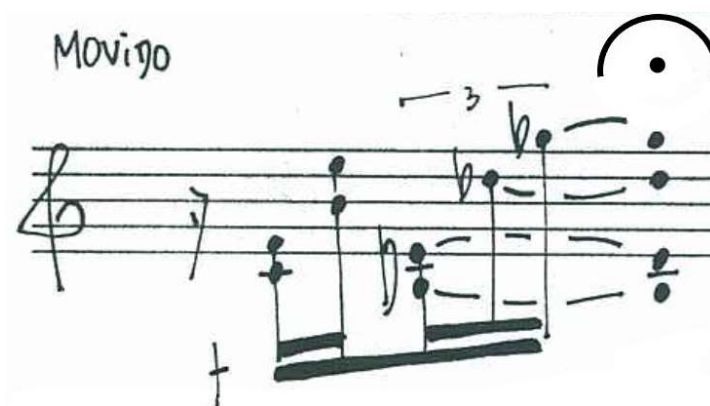


Figura 83: *Fermata* longa acrescida em “movido”.

Seguimos com um grupo rítmico formado por uma apoiatura de colcheias cortadas levando à nota Mi sem haste (Figura 84). Já discutimos anteriormente sobre o quão rápidas estas apoiaturas deverão ser tocadas e se deverão diferir das apoiaturas de semicolcheias. A resposta continua sendo que sim, devem diferir em velocidade, não necessariamente valendo colcheias cortadas a metade das semicolcheias cortadas, mas uma diferença perceptível de velocidade deverá ser imprimida para as diferenciar e as hierarquizar. Porém, este não é o caso. As primeiras colcheias cortadas aqui presentes estão escritas com uma fonte menor, o que leva a crer que se tratam de apoiaturas, ideia reforçada pela fonte das notas cortadas a seguir. Sendo assim, estas apoiaturas serão tocadas com a máxima velocidade, direcionando para a nota Mi sem haste que, como já discutimos anteriormente, se trata do grupo 1B.

Para reforçar este direcionamento, decidi por fazer um pequeno *decrescendo* da apoiatura ao grupo 1B e também acrescentando um pedal na nota Mi, separando estes dois grupos rítmicos e facilitando a realização do *decrescendo*. Esta dinâmica também ajudará a reforçar o contraste com o grupo seguinte, formado pelas notas Fá# e Mi nos registros extremos do instrumento e com dinâmica *sfz*.

Vale lembrar que a nota Mi, juntamente com os dois grupos rítmicos seguintes formam o material 1 por completo, em uma nova ordem: 1B, 1A e 1C.

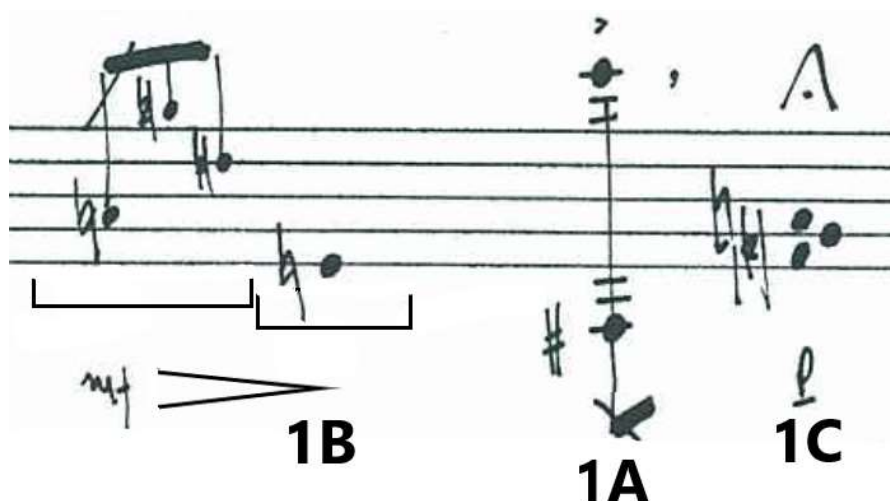


Figura 84: Pedais e dinâmicas propostas em “movido”.

O gestual do intérprete será de grande importância para a interpretação dos grupos seguintes. Temos inicialmente grupos em colcheias cortadas com a dinâmica *sfz*, contrapostos por notas sem haste com dinâmica *p* e diminuindo gradativamente. Estas duas camadas poderão ser reforçadas por gestuais distintos que colaborem com a sonoridade e intencionalidade.

As notas cortadas com dinâmica *sfz* demandam uma sonoridade mais dura e agressiva, que pode ser conseguida ao se segurar as baquetas com firmeza nas mãos, mantendo os punhos firmes e utilizando apenas os braços para fazer o movimento, tocando o vibrafone com as baquetas paralelas às teclas, o que acarretará em um gestual mais duro e firme (Figura 85).



Figura 85: Baquetas presas as mãos.

Já as notas sem haste, poderão ser tocadas com um movimento suave, com as baquetas mais soltas nas mãos e utilizando além dos braços, os punhos para realizar todo o movimento,

conseguindo assim uma sonoridade mais suave por meio deste movimento e, também, ao tocar a tecla com a parte superior da cabeça da baqueta (Figura 86).



Figura 86: Baquetas soltas as mãos.

Estes dois movimentos distintos auxiliarão não só a produção sonora, mas também criarão um gestual que acentuará os contrastes presentes neste trecho.

Para os grupos seguintes, formados por acordes com figuras sem haste em *fermatas* contrapostos pela nota Lá no registro agudo e sem *fermata*, também reforçaremos nossas dinâmicas para melhor direcionar o trecho.

Os acordes já possuem suas dinâmicas escritas pelo compositor, que indica um *decrescendo* indo de *p* a *ppp*. Porém as notas Lá no registro superior que contrapõem os acordes, não possuem um direcionamento notado. Decidi por fazer um pequeno *crescendo* nesta camada sonora para a conduzir até a nota Lá presente no grupo rítmico formado pelo grupo 2A retrógrado e que tem a dinâmica *f* notada. Também, para deixar claro que esta nota faz parte desta camada sonora, decidi por a tocar um pouco mais lenta do que as outras do grupo, a separando levemente das notas seguintes, demonstrando assim que elas são a continuação da camada sonora anterior formada por notas Lá repetidas, e também faz parte do grupo rítmico presente, formado por notas do grupo 2A em movimento retrógrado.

O segundo acorde, que não possui *fermata* e é na verdade o acorde anterior (grupo 1C) transposto 4 semitons abaixo, pode ser entendido como um acorde de preparação, como um acorde de dominante na música tonal. Por assim o interpretar, decidi por o tocar levemente mais forte que o acorde seguinte, criando um pequeno *decrescendo* e reforçando o acorde que se encontra com uma *fermata*.

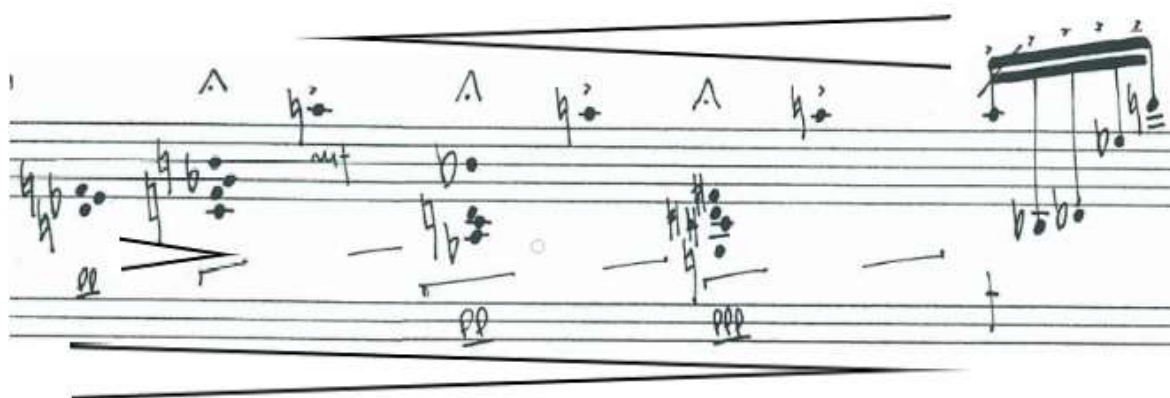


Figura 87: Direcionamentos na parte A de *Tetragrammaton VI*.

O gestual também poderá ajudar a identificar as duas camadas sonoras presentes neste trecho musical. Poderemos utilizar a mesma forma de tocar que foi utilizada no trecho anterior, com os acordes sendo tocados com as baquetas leves nas mãos (Figura 86) e utilizando o pulso para completar o movimento, tocando as teclas com a parte superior das baquetas. As notas Lá poderão ser tocadas com as baquetas presas às mãos (Figura 85) e com um movimento proveniente dos braços, mesmo não se tratando de dinâmicas fortes.

No trecho seguinte, iniciado no grupo formado pelas notas de 2A, teremos três camadas sonoras que poderão ser explicitadas por meio da performance e da escolha de quais notas dar maior destaque.

A primeira camada será formada pelas primeiras notas dos grupos formados por 2A e 2C, semicolcheias cortadas que deverão ser tocadas o mais rápido possível, tendo em vista que é necessário as diferenciar das colcheias cortadas tocadas anteriormente. As notas Lá do primeiro grupo e Lá^b e Sib do segundo grupo, fazem parte da camada sonora superior do trecho anterior, e as destacaremos para demonstrar a continuidade desta camada também aqui. Decidi por as tocar levemente mais lentas, como já dito anteriormente, e também levemente mais fortes, como um apoio para as destacar.

A segunda camada sonora será formada pelas notas superiores dos dois acordes com notas sem haste que se seguem. As notas Fá[#] do primeiro acorde e Sol[#] do segundo acorde fazem um movimento de 2 semitons ascendente (+2), caminhando em direção oposta da camada superior já relatada, 1 semitom descendente (-1). Para as destacar sem subverter a dinâmica notada, decidi por dar um leve apoio nelas, como um *tenuto*, para as realçar dentro dos acordes. Para isso, toco as notas Dó e Si do primeiro acorde e as notas Fá e Lá do segundo acorde com

a mão esquerda, e as notas Fá# do primeiro acorde e Sol# do segundo acorde com a mão direita, facilitando assim o controle de intensidades dentro dos acordes e conseguindo assim o efeito desejado.

A terceira camada será formada pelas notas Fá sem haste presente logo após o primeiro acorde, e a nota Sol sem haste presente logo após o segundo acorde. Estas notas funcionam como uma resposta às notas superiores dos acordes, formando intervalos de 1 semitom separados por duas oitavas (25 semitons). Decidi por as tocar na mesma intensidade das notas superiores, as relacionando entre si.

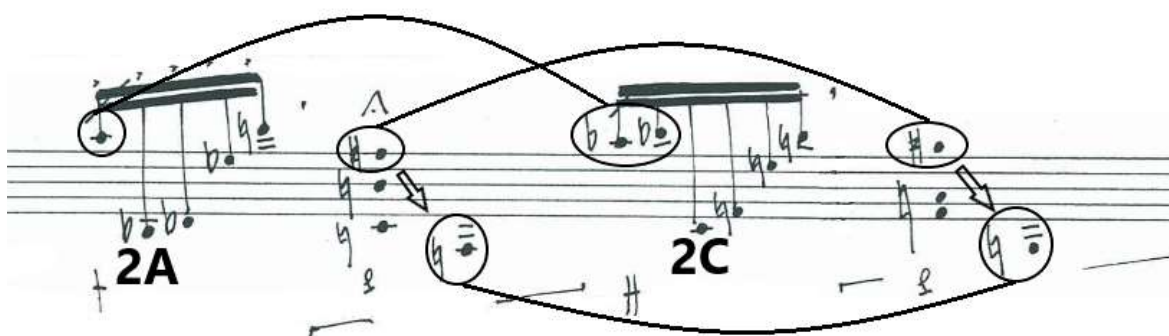


Figura 88: Três camadas sonoras em *Tetragrammaton VI*.

As dinâmicas e pedais também serão essenciais para reforçar estas camadas. Victorio nota os grupos de semicolcheias cortadas sem pedal e com dinâmica *f* e *ff*, enquanto as notas sem haste com dinâmica *p* e com pedal ressoando.

No próximo trecho, temos novamente a diferenciação entre colcheias cortadas e semicolcheias cortadas. As primeiras serão tocadas de maneira grandiosa e pesada, reforçando o acento notado e as tocando com igual intensidade para então descansar suavemente no grupo 6, formado por notas negras sem haste e com dinâmica *p* (Figura 89).

Temos aqui dois tipos de notação rítmica opostas e semelhantes ao mesmo tempo. Opostas porque uma demanda velocidade e agilidade, a outra dando liberdade temporal. Semelhantes porque ambas entregam ao intérprete a responsabilidade para fazer escolhas quanto às suas durações.

Mais uma vez o uso do gestual ajudará a apresentar o contraste proposto pelo compositor. Utilizo mais uma vez a técnica de prender as baquetas na mão e utilizar os braços para fazer as notas *ff* com colcheias cortadas, e soltar as baquetas na mão utilizando os pulsos para tocar com a parte superior da cabeça das baquetas nas notas *p* sem haste.

As notas seguintes, que fazem parte deste trecho musical, são uma variação dos grupos anteriores formados pelos grupos 1A, 1B e 6. Estes grupos, que anteriormente foram apresentados com notas paralelas, agora estarão reunidos em dois grupos rítmicos arpejados em semicolcheias cortadas, figura rítmica mais rápida de toda a obra. O primeiro grupo apresentará as notas na ordem em que foram notadas anteriormente, sendo o segundo um retrógrado com variação de notas. Junto a isso, um efeito interessante de *crescendo* em cada grupo irá criar um direcionamento único. Decidi também por fazer um pequeno *accellerando* nestes dois grupos para reforçar este efeito, também colocando as dinâmicas notadas, *ff* e *fff*, como dinâmicas de chegada, de final de cada grupo, e não de partida, de início de cada grupo.

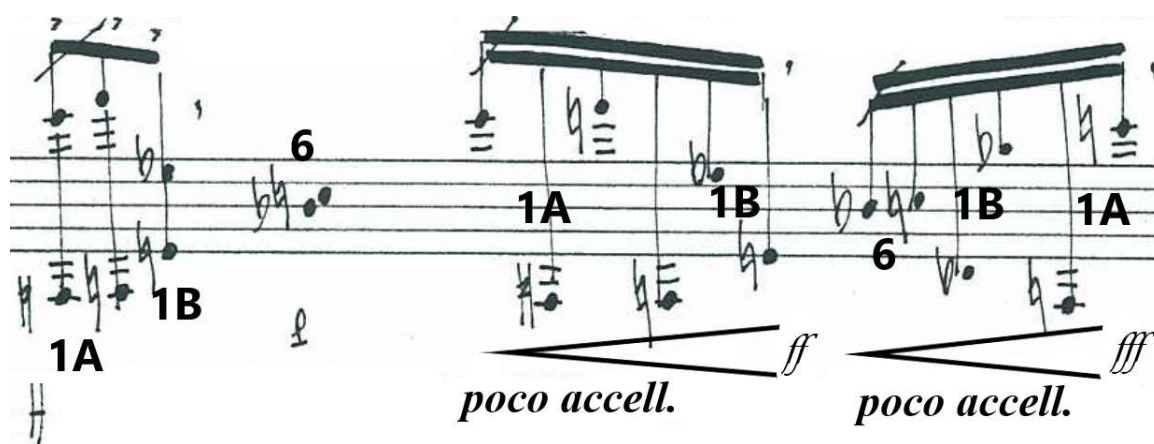


Figura 89: Dinâmicas e *accellerando* proposto para parte A de *Tetragrammaton VI*.

Na continuação, temos como resolução do trecho anterior novamente duas camadas sonoras. A primeira formada por acordes com o material 1C e 1C oitava abaixo com dinâmica *p* e a segunda pelas notas Ré# e Dó# com dinâmica *f* e acento. O segundo acorde não consta a indicação de dinâmica, o que acredito ser um erro de edição, se tratando sim de uma camada sonora relacionada com o acorde anterior e, por isso, com a mesma dinâmica *p* do acorde anterior.

Todas estas notas são sem haste, o que indica que a divisão temporal destas figuras estará a cargo do intérprete e, comumente no contexto desta obra, significa que serão figuras lentas e com caráter etéreo. Mas levando em consideração que estas notas estão conectadas e fazem parte dos eventos anteriores onde figuras cortadas e dinâmicas agressivas imperam, decidi por tocar estas notas sem haste um pouco mais rápido que normalmente as toquei durante esta obra, as relacionando proporcionalmente com os grupos de semicolcheias cortadas. Utilizei a seguinte proporção: cada grupo de semicolcheias cortadas valerá duas unidades de tempo. As

notas sem hastes também valerão duas unidades de tempo cada, com exceção das notas sem haste pontuadas que valerão 3 unidades de tempo, mantendo assim uma simetria temporal no trecho e criando uma relação mais estável entre os grupos rítmicos citados.

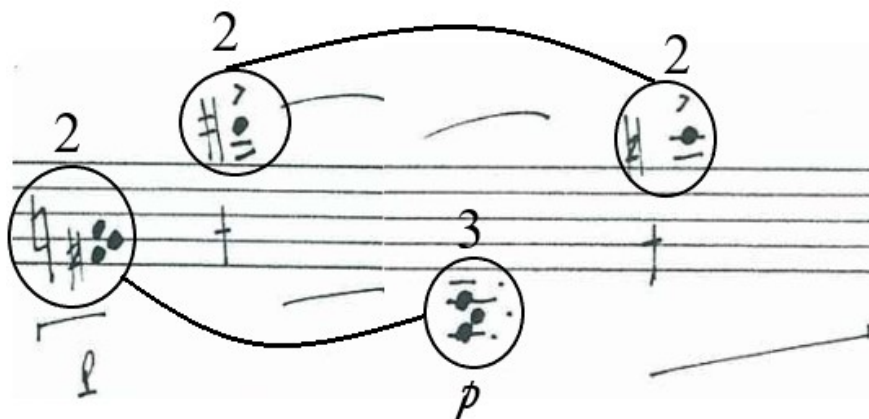


Figura 90: Camadas sonoras, dinâmica e proporção rítmica.

O último grupo rítmico do período é uma reaparição exata do material 5, diferindo apenas no pedal grafado, que desta vez deixa de lado as apojaturas formadas pelo grupo 5A e divide o grupo 5B em dois pedais. Por acreditar que também temos aqui um erro de edição, decido por fazer o mesmo pedal da aparição original do material 5, onde o primeiro pedal contempla o grupo 5A e as duas primeiras notas de 5B, sendo o segundo pedal responsável por criar o acorde que irá permear todo o próximo trecho.

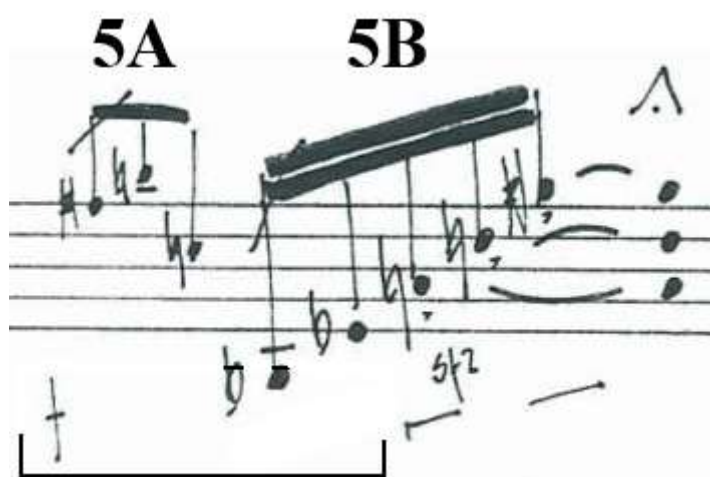


Figura 91: Pedal proposto em *Tetragrammaton VI*.

A partir das três últimas notas ressoando em 5B, temos a formação do próximo trecho musical. Este acorde, formado pelas notas Lá, Ré e Sol#, ressoará em uma *fermata* notada como curta. Mas para que possamos adentrar nesta nova sonoridade, muito mais suave que a anterior, será necessário a fazer muito mais longa, permitindo que o ouvinte transforme mentalmente e gradativamente estas três notas arpejadas em apenas um som formado pela sobreposição de quartas (5 e 6 semitons).

As notas no registro grave que se seguem deverão então adentrar na mesma dinâmica em que estará o acorde, decaindo para conseguir realizar o efeito descrito acima. Decidi também fazer um *crescendo* entre a nota Fá e o material 7 a fim de direcionar estas notas e realçar a entrada deste novo material que será aqui ouvido pela primeira vez e que será a base, juntamente com o acorde descrito anteriormente, para a formação desta seção.

Temos então a indicação de um novo pedal que permeará as notas seguintes. Decidi por não o fazer a fim de conectar o material 7 descrito anteriormente e os acordes que se seguem, mantendo a ambiência etérea proposta pelo compositor com esta notação permeada de notas sem haste. O primeiro acorde desta seção, notado com a dinâmica *mf*, será então tocado com a mesma dinâmica do material 7, o colocando como uma consequência do movimento no registro grave descrito anteriormente.

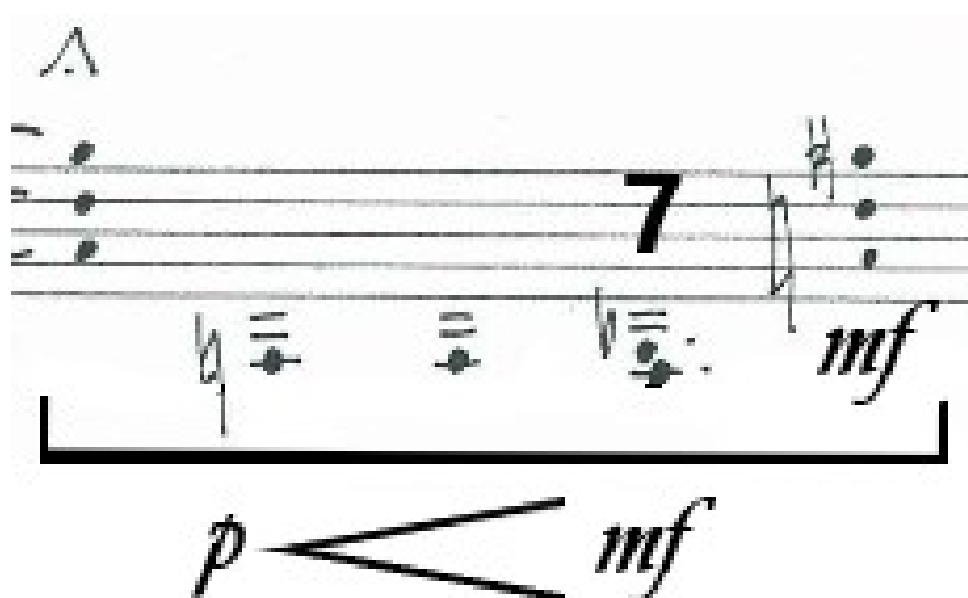


Figura 92: Pedal e dinâmicas propostas para parte A.

O segundo acorde contará com a adição de uma apoiatura formada pelas notas Fá, Si e Mi, 3 e 4 semitons do acorde principal. Esta apoiatura será em dinâmica mais forte que o acorde principal. Vale observar que apesar de não estar notado o sustenido na nota Sol, se trata sim de Sol#, temos aqui claramente um erro de edição. Apesar de não termos barras de compasso e, por isso, a ausência de acidentes ocorrentes que se prolonguem dentro do compasso, Victorio sempre coloca acidentes de precaução a fim de evitar interpretações errôneas, confirmando mais uma vez o alto controle dos materiais musicais a despeito das aparentes liberdades composicionais e interpretativas observáveis em sua obra.

O grupo rítmico seguinte apresenta um acelerando rítmico formado pela aceleração e adensamento das quantidades de notas. Começaremos com toques paralelos lentamente e adicionando pouco a pouco mais notas, até o ponto em que as notas paralelas se transformem em *flams*, e pouco a pouco se transformando em toques simples, quando então adentrarmos na figura rítmica seguinte, formada pelas mesmas notas do grupo anterior (Solb e Fá) com figuras sem haste e com um rulo alternado entre elas. Para que o efeito se complete, é necessário extremo rigor ao tocar os toques paralelos, se certificando de que escutaremos apenas um som ao tocar as duas notas.

O gestual aqui também será um fator decisivo para o sucesso deste efeito. Apesar de termos um *crescendo*, inferindo que a dinâmica do início será menor que a do final, fazer um gesto grande ao princípio e ir o diminuindo paralelamente ao adensamento de notas ajudará a tocar este trecho, porém o gesto trará uma mensagem contraditória.

Como efeito colateral involuntário desta escolha, teremos um *decrecendo* resultante deste gestual pois gestos maiores incutem em maior força no toque e por consequente uma dinâmica mais forte. Decidi por absorver este defeito do gesto e acrescentar estas dinâmicas, fazendo um leve *decrecendo* no acelerando rítmico e um grande *crescendo* no rulo entre as notas, caminhando com força em direção ao *fff* e a vírgula de respiração.



Figura 93: Dinâmicas propostas para a parte A.

Após a vírgula, temos novamente o acorde formado pelas notas Lá, Ré e Sol#, mais uma vez funcionando como sustentação para outros eventos que se seguirão. Com o propósito de garantir esta sustentação, decidi por fazer a dinâmica do rulo *crescendo* anterior chegando em *fff* e tocar o acorde em *fff*, mesma dinâmica que chegará o rulo. Desta forma, consegue-se mais tempo para realizar o evento seguinte.

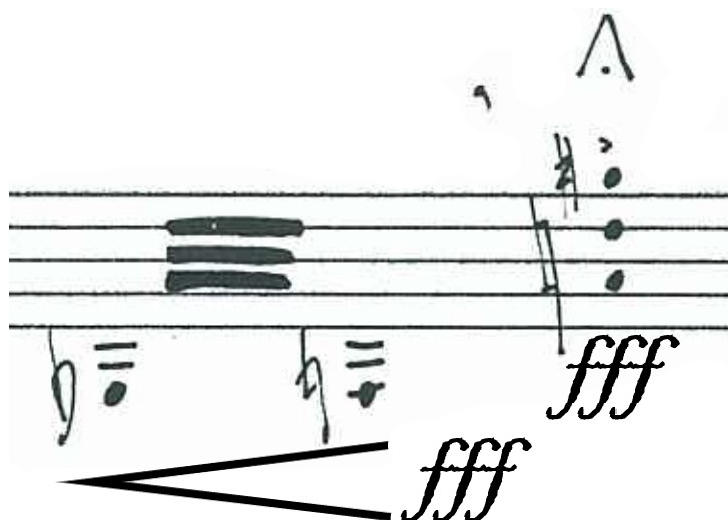


Figura 94: Dinâmicas propostas para parte A.

O evento seguinte trata-se de um rulo alternado entre as notas Fá e Si na mão esquerda e Solb e Sib na mão direita. Como teremos uma boa sustentação formada pelo acorde tocado anteriormente, decidi por começar o rulo do nada, de forma inaudível e *crescendo poco a poco*, criando um efeito de *fade out* do acorde e *fade in* do rulo, alternando a entrada e a saída de cada evento de forma suave e gradativa.

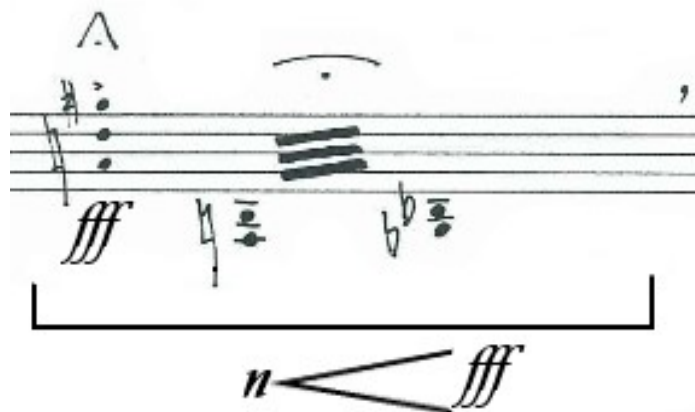


Figura 95: Dinâmicas propostas para parte A.

O rulo então poderá ser feito lentamente, se guiando pelo decaimento do acorde e respeitando a *fermata* longa notada acima dele.

Com o intuito de deixar claro o fim desta seção, decidi por fazer o rulo até a dinâmica *forte* humanamente possível sem danificar o instrumento ou as baquetas, e sem distorcer o som. Também decidi por fazer o rulo até o fim e terminar de forma abrupta e seca na vírgula de respiração, não levando em conta a notação *l.v.* (*lascia vibrare*) que indicaria deixar ressoar as ressonâncias.

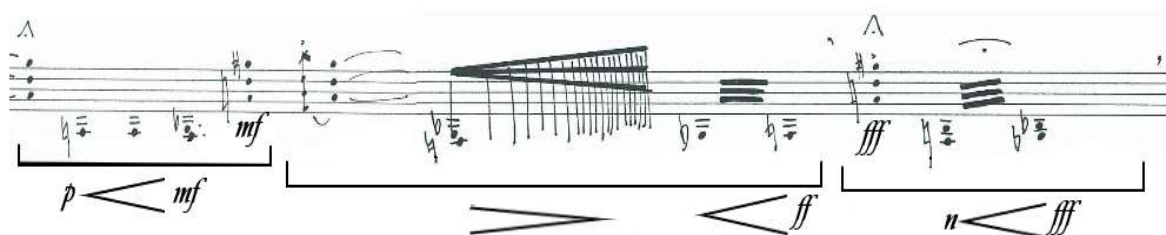


Figura 96: Pedais e dinâmicas propostas para a parte A de *Tetragrammaton VI*.

Temos agora uma recapitulação do “movido”, chamada de “tempo II”. O caráter enérgico e agressivo deverá então ser restaurado nesta seção por meio do toque mais seco e das dinâmicas extremas.

As baquetas deverão estar mais firmes nas mãos, buscando um toque com a cabeça da baqueta paralela ao teclado, utilizando sempre a parte mais dura da cabeça da baqueta e sempre que possível utilizando os braços mais que os pulsos. Esses detalhes facilitarão a produção da sonoridade buscada, além de criar um gestual único para o ritual-musical proposto por Victorio.

Outro fator importante a se atentar nesta seção serão os pedais que não foram sempre descritos, estando a cargo do intérprete detectar onde e como o utilizar.

Os grupos rítmicos serão então nosso maior guia para buscar os pedais mais eficientes para o caráter desta obra. Como se trata de uma passagem com andamento rápido, será possível agrupar um número maior de notas por pedal sem termos a criação de massas sonoras que dificultarão a apropriada audição deste trecho.

O primeiro grupo, por exemplo, pode ter seu pedal dividido entre semicolcheias e fusas.

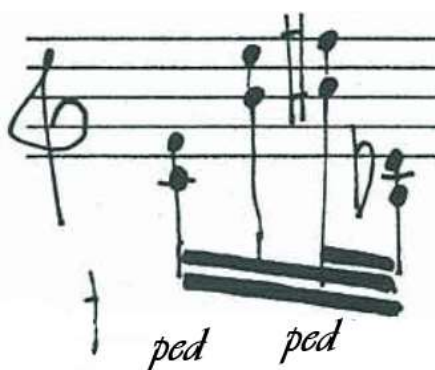


Figura 97: Pedais propostos para a parte A.

O segundo grupo com um pedal no primeiro grupo de fusas e outro pedal no segundo grupo de fusas, também atentando para a dinâmica descrita que apresenta um *crescendo* ao *ff*. Optei por fazer um grande *crescendo*, partindo de uma dinâmica inferior à que estaremos no princípio deste grupo, que tem notado a dinâmica *f*. Começarei então em *p*, *crescendo* vigorosamente em direção ao *ff*.

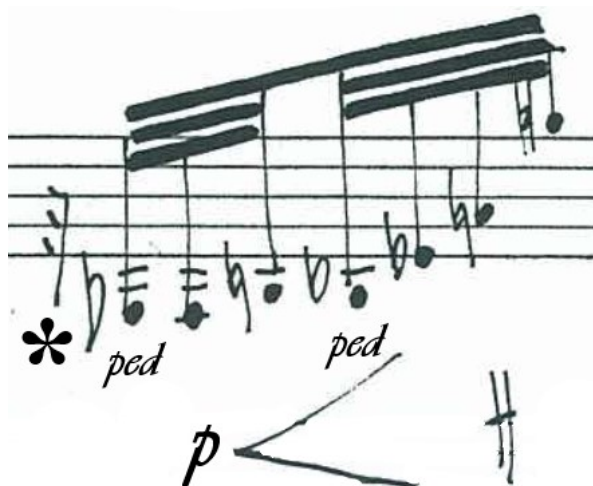


Figura 98: Pedais e dinâmicas propostas para parte A.

O próximo grupo será a resolução deste *crescendo*, devendo então exceder a dinâmica anterior (*ff*). Aqui também teremos um pedal para cada grupo rítmico, ou seja, um para a colcheia e outro para as fusas.

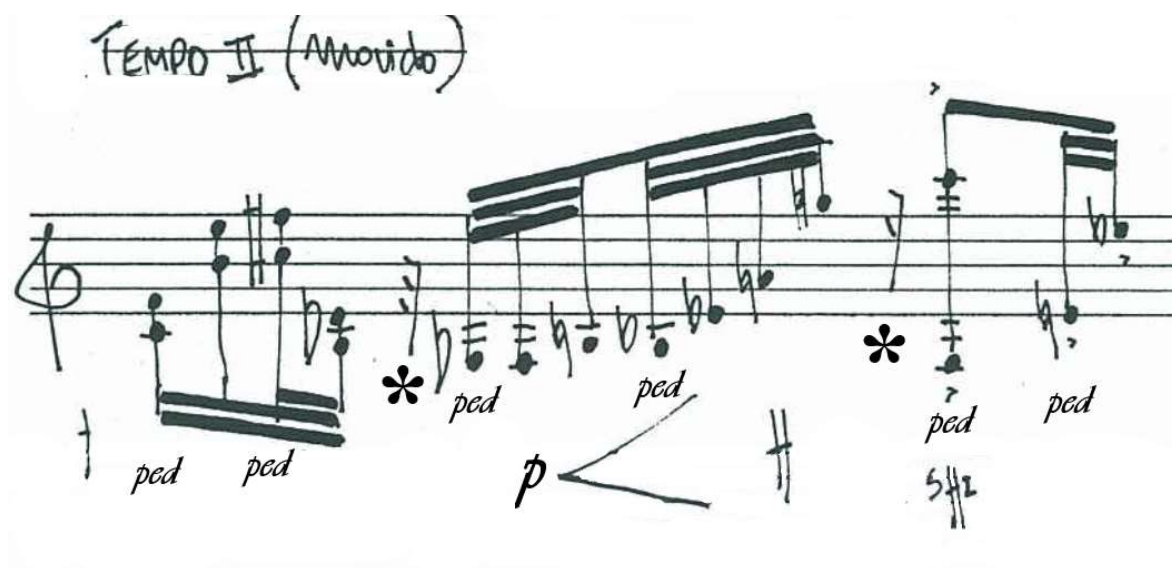


Figura 99: Pedais e dinâmicas propostas para *Tetragrammaton VI*.

Os próximos grupos já possuem a notação de seus pedais que formarão duas camadas sonoras nos extremos do instrumento, devendo ser levados à risca para a apropriada execução. Por se tratar de uma variação do material 7 em quiálteras, figuras rítmicas distintas das anteriores, decidi por tentar recriar levemente o caráter etéreo presente na aparição original deste material, que era formado por diversas notas sem haste e com bastante ressonância. Para isso, tocarei este trecho um pouco mais lento e mudarei a maneira de toque, acertando as teclas do vibrafone com a parte superior das baquetas. Também as dinâmicas serão severamente mais suaves que o *mf* notado, criando assim um contraste muito bem-vindo. No último grupo de notas, formado por tercinas de semicolcheias, decidi por fazer um crescendo agressivo ao *f* afim de preparar o retorno ao caráter predominante desta seção.



Figura 100: Dinâmica proposta para parte A.

No grupo seguinte retornaremos ao caráter agressivo do “movido”. Temos então um pedal notado nas duas primeiras notas, semicolcheias, e nenhuma indicação nas quatro fusas seguintes, mas com acentos, indicações de articulação, em todas elas. Para criar esta diferenciação bem clara, decidi por tocar estas fusas sem algum pedal, de forma seca e muito articulada.



Figura 101: Pedal proposto para parte A.

Temos então a presença de 5 acordes em sequência que utilizam notas de 4 materiais identificados anteriormente: 5B, 6, 2C e 3A. Este é um uso extremamente criativo dos materiais apresentados na obra, transformados ao ponto de serem irreconhecíveis, trazendo novos significados e renovando os materiais anteriores, remetendo ao princípio Boehmiano conciliador da extrageração (NICOLESCU, 1995, p.44), descrito em diversos de seus textos e amplamente utilizado nesta obra por Roberto Victorio.

A dinâmica notada é *mf*, mais suave que a dinâmica *f* que decidi utilizar no grupo anterior, o que cria, juntamente com a pausa de colcheia presente entre o grupo anterior e esta seção, uma ruptura e indicação de novo caráter. Esta pausa deverá ser feita com muito rigor, se aproveitando do gestual para a fortalecer. Manter o movimento dos braços estáticos durante a pausa ajuda a ilustrar sua importância.



Figura 102: Dinâmica proposta para parte A.

O gestual também terá grande influência na interpretação das notas que se seguem. Temos aqui um novo material, com dinâmica distinta as anteriores e um *rall.* feito pela notação rítmica e reforçada pela indicação de *poco rall.* Podemos reforçar este caráter utilizando o já

descrito toque com a parte superior das baquetas e com um gestual que utiliza não só os braços, mas também os pulsos para realizar o movimento.

A notação deste trecho deixa a entender que o movimento está cessando, como um trem que vai parando aos poucos. Reforçar o *rall.* e o *diminuendo*, juntamente com um gestual que também reforce este entendimento, ajudarão a destacar esta interpretação.

Este trecho então encerrará no último acorde e repousará em uma *fermata*, que será um pouco mais longa do que a indicada na partitura.

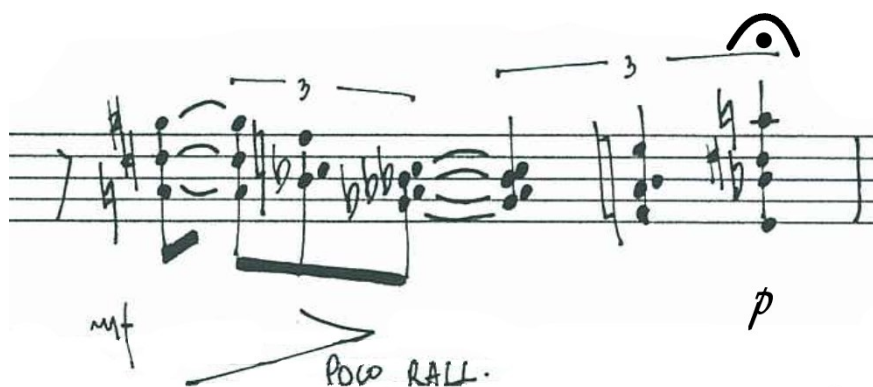


Figura 103: Acordes do “tempo II” da parte A, *fermata* e dinâmica proposta.

Seguimos para uma retomada do “movido” por meio da indicação de caráter e andamento “tempo”. A barra de compasso presente antes desta indicação também auxilia no entendimento de que se trata de um novo caráter. Iniciamos com uma variação do material 4 em blocos de 5 e 4 semitons que iniciam em semicolcheias e então fusas, primeiramente em um grupo de 4 unidades de tempo e então de três unidades, criando esta dicotomia entre ternário e quaternário, números tão importantes na poética do compositor por representarem a tríade fundamental cabalística (Pai, Filho e Espírito Santo) e o Tetragrama. Para realçar estes grupos rítmicos tão cheios de simbolismo e significado, decidi por fazer um pequeno acento no primeiro tempo de cada grupo ternário, deixando assim claro de que temos uma agrupação distinta da anterior.

da seção. Também a indicação *poco rall.* corroborará com o entendimento de que se trata de um final trágico e sem forças de toda a parte A demarcado por uma barra de compasso ao final da seção.

Temos aqui mais uma vez a utilização de três camadas sonoras, a primeira formada pelas notas da seção anterior que ressoarão na *fermata*, outra no registro extremo grave e outra no registro agudo do instrumento. Para aproveitarmos melhor a ressonância do acorde da seção anterior que ressoará, teremos que não tardar muito na *fermata*, a utilizando apenas como elemento de transição entre seções. A camada do registro grave faz uso do material 7 e o registro agudo de um acorde de sétima menor sem terça, tipo de acorde já utilizado anteriormente durante esta obra.

Para criar um direcionamento desta seção, decidi por fazer um *crescendo* até a nota Solb e então um *diminuendo*, sendo esta (Solb) a nota polarizadora deste trecho, para onde todas as outras notas caminharão em direção ou contra ela, como demonstrado na figura abaixo (Figura 106).

Decidi também por fazer um *rallentando* dramático, deixando claro que se trata do fim desta parte importante da obra e o início de outra. O pedal indicado, que inicia no acorde da seção anterior e que ressoará durante toda esta seção, também facilita a caracterização deste trecho como dramático e profundo, o finalizando de forma lenta, gradual nesta barra de compasso que bem delimita as seções.

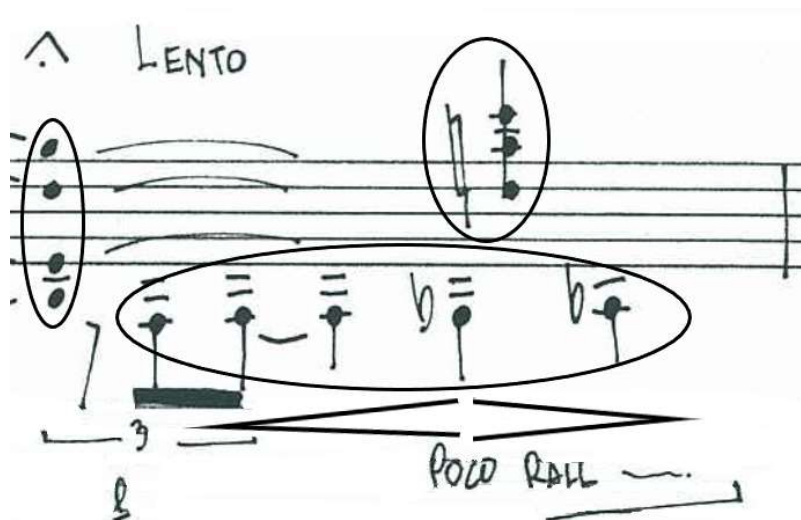


Figura 106: Camadas sonoras e sugestão de dinâmica para o “lento” da parte A de *Tetragrammaton VI*.

3.2.3. Parte B

A parte B de *Tetragrammaton VI* é caracterizada principalmente pela utilização de recursos timbrísticos variados, fazendo uso dos recursos do próprio vibrafone como o motor e o pedal, assim como a utilização de baquetas diversas, arcos, sons vocais e da chamada técnica estendida.

Com a música do século XX e sua busca incessante por novos timbres, nasce um novo termo musical: técnica estendida, que foi amplamente utilizada por compositores a partir deste período.

As definições deste termo são distintas, mas nos ateremos a descrição feita por Guilherme Ribeiro (2019) que propõe a classificação destas técnicas em quatro modelos assim chamados:

- Hibridização de técnicas instrumentais;
- Transformação do instrumento musical;
- Expansão de técnicas instrumentais consolidadas;
- Invenção de modos de realização instrumental.

São utilizados 13 materiais timbrísticos distintos, como demonstrado no quadro abaixo. Mais uma vez o número 13 presente, fazendo uma alusão ao 4 (1+3) e as letras indizíveis do tetragrama, assim como o material 1, presente em toda a obra, que é formado por 13 unidades de tempo.

Baquetas	Pedal	Motor	Arco	Sons vocais
Baqueta dura	Pizz. Bartok	C/ motor	C/arco	Cantado: <i>b. chiusa</i>
Baqueta macia	Sempre Ped.	S/motor		Som gutural, profundo
C/ cabo	<i>l.v.</i>			Estalo
C/ cabo (de ponta)				

Quadro 7: Materiais timbrísticos utilizados em *Tetragrammaton VI*.

A partir do quadro acima, podemos encontrar algumas indicações que propõem formas de tocar não convencionais ou que expandem a sonoridade habitual do vibrafone.

Quanto às baquetas, Victorio indica o uso de baquetas macias e duras, não especificando o material delas ou o quão macias ou duras deverão ser, ficando a cargo do intérprete buscar estas gradações e especificações. Existe também outra especificação de baquetas no quarto sistema da página quatro que indica apenas “c/ baqueta”, levando a entender que utilizaremos um jogo de baquetas geral para a obra toda, sendo as baquetas macias, mais macias que elas, e as baquetas duras mais duras que elas.

Dependendo do quão dura as baquetas escolhidas forem, é possível considerar esta utilização de baquetas como uma técnica estendida de transformação do instrumento musical. Por exemplo, se utilizarmos uma baqueta de xilofone ou glockenspiel de madeira, baquelite ou borracha dura, conseguiremos como resultado sonoro a produção de harmônicos muito agudos e agressivos, que transformariam o som habitual do vibrafone em algo próximo ao som de um glockenspiel.

O compositor também faz duas indicações quanto ao uso do cabo das baquetas. Porém, com as notações “c/ cabo” e “c/ cabo (de ponta)” Victorio não deixa claro qual o tipo de material estes deverão ter sido fabricados, tendo em vista que o som produzido por rattan ou madeira diferem enormemente, mais uma vez ficando a cargo do intérprete escolher estes materiais. Estas duas notações também deixam a entender que deverá existir uma diferenciação entre elas, podendo ser no local do cabo que será percutido na tecla. Os timbres conseguidos ao utilizar o cabo da baqueta diferem grandemente a depender da parte deste cabo que será percutida contra a tecla. Com a indicação “c/ cabo (de ponta)”, entende-se que deveremos utilizar a parte do cabo na extremidade oposta a cabeça da baqueta, sendo a outra indicação, “c/ cabo” referente a outra parte distinta mais próxima da cabeça da baqueta.

O compositor também faz uso de uma notação distinta para a indicação “c/ cabo (de ponta)”, utilizando um “x” na cabeça da figura rítmica, e apenas a indicação “c/ cabo” para o outro tipo de uso do cabo, como demonstrado na figura abaixo (Figura 107), reforçando a diferenciação sonora que deverá existir entre estas duas notações.

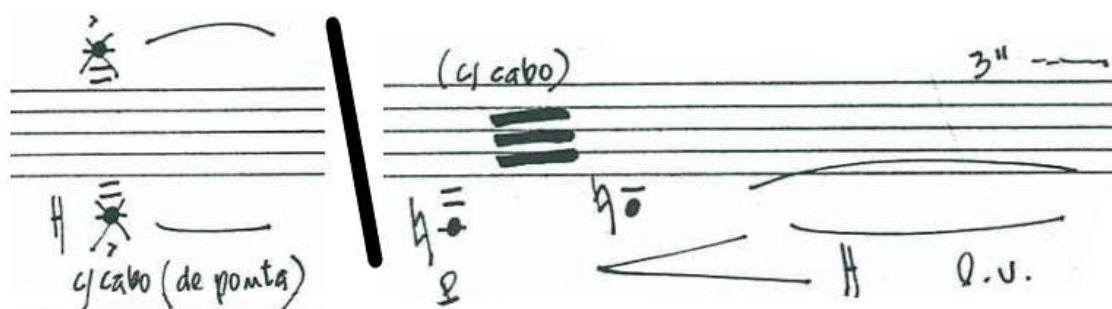


Figura 107: Notações distintas para o uso do cabo das baquetas em *Tetragrammaton VI*.

Essa utilização não convencional das baquetas pode ser entendida como uma técnica estendida do grupo invenção de modos de realização instrumental, pois subverte a maneira costumeira de utilização das baquetas.

Quanto ao pedal, temos as indicações *sempre ped.* e *l.v.* indicando quando o pedal deverá deixar as notas soarem sem interrupções. A indicação *sempre ped.* é utilizada quando o compositor deseja que notas e harmonias se misturem, sem a separação do pedal, e *l.v.* é utilizada no final de frases quando o compositor deseja que as ressonâncias durem até o seu fim.

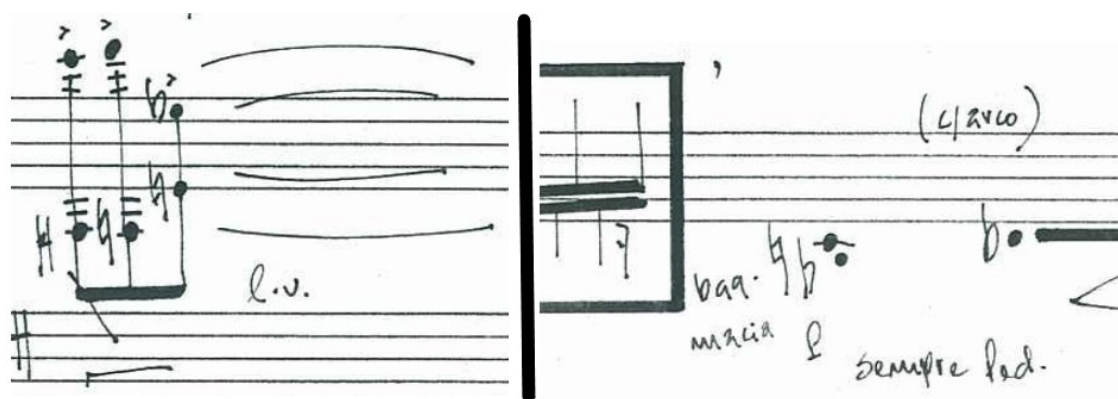


Figura 108: Indicações *l.v.* e *sempre ped.*

Temos também a indicação *pizz. Bartok*, uma criação do compositor que buscou desta forma conseguir uma nova sonoridade. No final da página 4 de *Tetragrammaton VI*, temos a seguinte nota de rodapé que explica a maneira de se conseguir este efeito musical: “*pizz. Bartok* soltando o pedal violentamente, simultâneo ao tocar”. Seria este, então, um som conseguido a partir da percussão da barra de abafamento nas teclas.

Ao depender da regulagem e do estado de conservação do vibrafone, soltar o pedal bruscamente pode produzir um ruído das engrenagens e mesmo fazer as teclas soarem por meio

de um golpe da barra de abafamento no teclado, remetendo ao *pizz. Bartok*, que em violinos é conseguido ao se puxar uma corda com os dedos e a soltar violentamente, a deixando bater no braço do instrumento. Porém, no vibrafone este é um efeito não desejado da má conservação do instrumento, que quando funcionando perfeitamente, não deveria produzir sons ao se soltar o pedal. Sendo assim, este efeito desejado pelo compositor não funciona em qualquer instrumento, apenas em vibrafones velhos ou desregulados, o que impossibilita sua execução.

Victorio fez uso do símbolo comumente usado para representar o *pizz. Bartok*, o utilizando por 3 vezes durante a obra.



Figura 109: Utilização de *pizz. Bartok* e nota de rodapé em *Tetragrammaton VI*.

Quanto ao motor, o compositor utiliza apenas as indicações “c/ motor” e s/ motor”, não especificando a velocidade em que deverá ser acionado. A depender da velocidade do motor, é possível conseguir efeitos muito distintos, ficando mais uma vez a cargo do intérprete tomar estas decisões.

Victorio também indica na parte B a utilização de arcos. Apesar de ser utilizado desde os anos 60 por George Crumb (SMITH, 2009), a utilização de arcos ao vibrafone pode ainda ser considerado uma técnica estendida de invenção de modos de realização musical por se tratar de um objeto que não faz parte da execução habitual do vibrafone, sendo mais comum em instrumentos de corda e tendo seu uso adaptado a este fim.

O compositor também faz uso de um recurso não usual no repertório vibrafonístico: a utilização da voz do intérprete como instrumento e produtor de efeitos sonoros.

Victorio faz uso de três recursos vocais distintos, todos eles utilizados de forma a tornar ininteligível a própria voz, retratando o tetragrama e o nome indizível de Deus, por vezes de

forma alegórica, sempre como “invocações dentro de um contexto ritualístico” (VICTORIO em entrevista ao autor).

O primeiro recurso utilizado é cantar uma nota longa em *bocca chiusa* enquanto se toca outra nota longa com arco. Cantar em *bocca chiusa* ou em português ‘com a boca fechada’, é um recurso muito utilizado como aquecimento vocal, mas que também já foi largamente utilizado no repertório vocal, como na obra *Coro a Bocca Chiusa* de Giacomo Puccini (1856-1924) e que faz parte de sua ópera *Madama Buterfly* de 1904. Os intervalos entre estas notas são sempre de classe 1 e 2, criando instabilidade entre elas

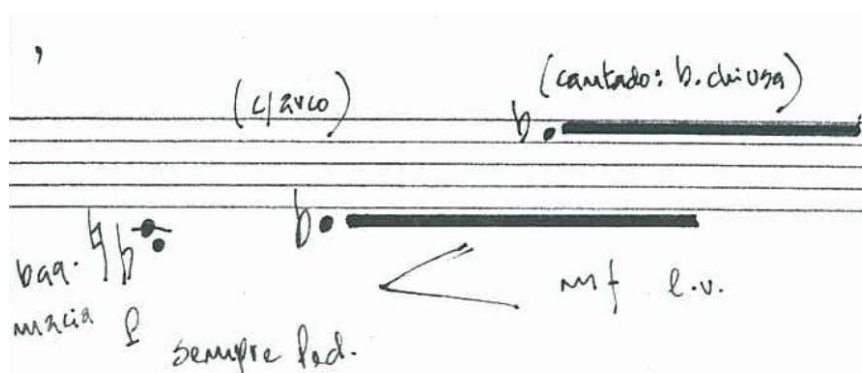


Figura 110: Utilização de arco e *bocca chiusa*.

As notas em *bocca chiusa* e de arco também utilizam uma notação não convencional. São usadas linhas negras grossas e contínuas, dando a entender que estas produções sonoras deverão ser contínuas e prolongadas. Esta não é uma notação original, tendo sido amplamente utilizada por compositores do século XX, em especial Yoshihisa Taira (1937-2005) em sua obra *Hierophonie V* (1974) para sexteto de percussão, que também utiliza a voz por meio de gritos e sons guturais.

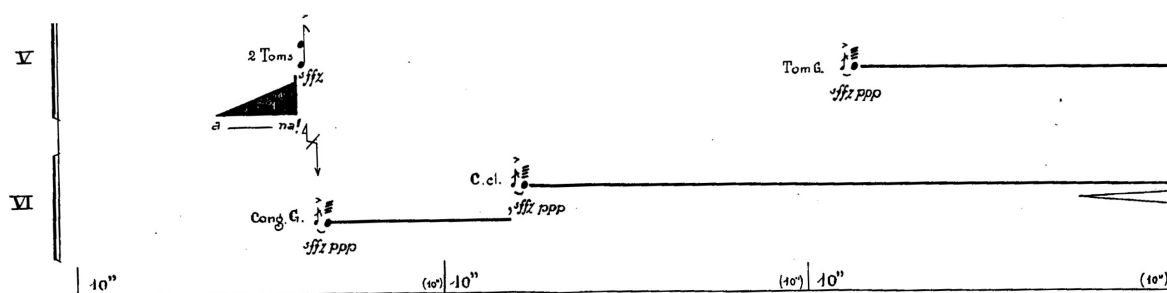


Figura 111: Trecho de *Hierophonie V* de Yoshihisa Taira.

A segunda utilização da voz em *Tetragrammaton VI* é feita por meio da indicação “som gutural, profundo” e por uma notação utilizando caracteres especiais, como demonstrado abaixo (Figura 112).

Entende-se por gutural o som proveniente da garganta e com entonação rouca, técnica esta popularizada no ocidente por grupos musicais de *death metal*, onde os cantores comumente a utilizam. No oriente, os cantos mongóis tradicionais também fazem uso, com a adição de harmônicos multifônicos.

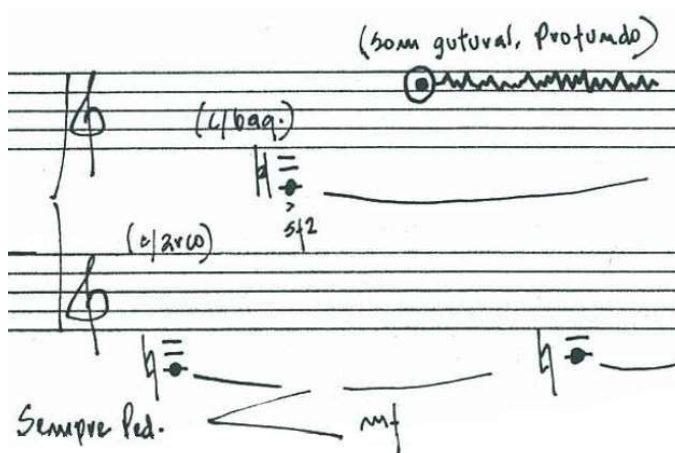


Figura 112: Som gutural, profundo.

O compositor também faz uso de mais um efeito vocal, “estalo”, também grafado com um caractere especial, como demonstrado na figura abaixo (Figura 113). Este som é obtido com um golpe da língua no palato, criando um som percussivo semelhante a um *wood block*.

Ao total, os recursos vocais são utilizados 13 vezes durante esta obra, mais uma vez nos remetendo a este número tão importante para o compositor e sua série de obras *Tetragrammaton*.

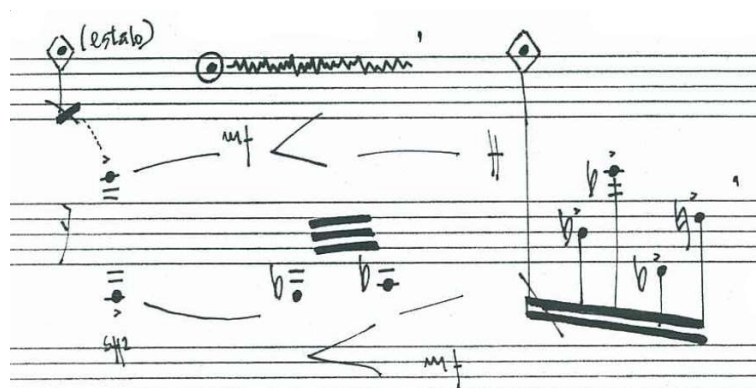


Figura 113: Utilização dos efeitos vocais “estalo” e “som gutural”.

Na parte harmônica temos a prevalência dos materiais 1 e 6, que exercem aqui funções distintas. O material 1 é comumente utilizado nesta parte como ápice de força, pico de intensidade. Já o material 6 é utilizado como descanso, repouso e preparação.

A parte B se inicia com o material 6 na oitava central do vibrafone, utilizando figuras sem haste que indicam um aumento de valor gradativo – figura negra, negra pontuada e branca, as mesmas figuras utilizadas na primeira aparição do material 1, combinado a um *diminuendo* que vai de *pp* a *pppp*, criando expectativa e preparando o contraste que será criado com a entrada das próximas notas formadas pelos grupos 1A e 1B, em dinâmica *ff* com acentos e com figura rítmica colcheia cortada. Pela primeira vez nesta obra, temos a indicação do uso de motor, que deverá ser acionado para executar a reexposição do material 1.

Esta reexposição dos grupos 1A, 1B e depois material 6 é quase idêntica a utilização já feita no “movido” da parte A, como demonstrado na figura abaixo (Figura 114), onde temos primeiro a aparição na parte A e então na parte B onde são acrescidas ressonâncias e uso do motor, além do material 6 uma oitava abaixo.

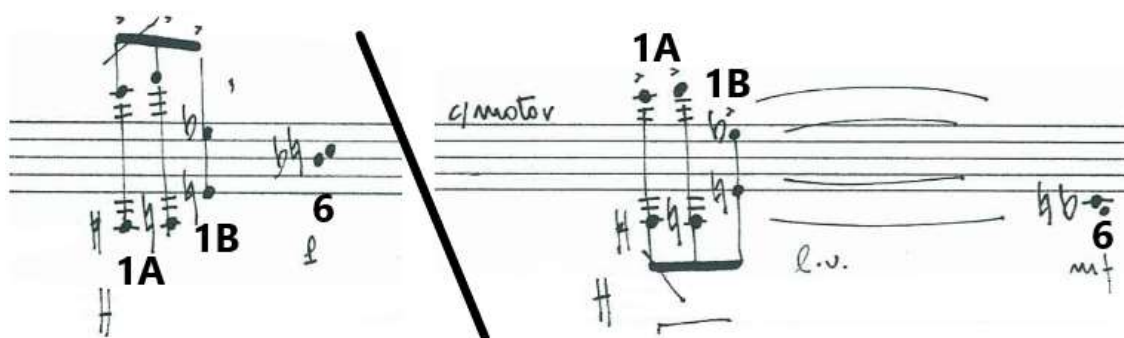


Figura 114: Trecho musical de “movido” e da parte B de *Tetragrammaton VI*.

Estas notas do material 1 deverão ser tocadas com pedal e motor, formando uma nuvem sonora que perdurará sobre as próximas notas formadas pelo grupo 6, desta vez na oitava mais grave do instrumento e criando um *diminuendo* que vai de *mf* a *ppp*, com figuras rítmicas sem haste e mais uma vez com aumento gradativo de valor.

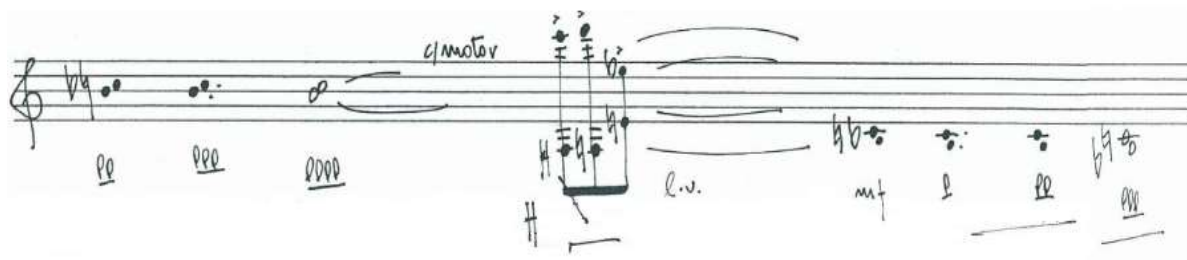


Figura 115: Primeiras notas da parte B de *Tetragrammaton VI*.

Seguimos então para uma indicação de desativação do motor e troca de baquetas para baquetas duras, indo para a execução de uma figura com notação indeterminada e livre, que indica uma improvisação com alguns parâmetros controlados, utilizada pela primeira vez nesta obra. Se trata de um quadrado com uma figura rítmica que possui apenas haste e colchete duplo cortado, indicando semicolcheias tocadas o mais rápido possível. As hastes indicam que notas nos registros extremos do vibrafone deverão ser alternadas. Pausas de semicolcheia entre estas hastes indicam que deverão ser executadas de forma irregular, alternando grupos de duas, três e quatro notas, mais uma vez representando a numerologia cosmológica de Jacob Boehme por meio da oposição destes números. A duração temporal deste evento é indicada em segundos, neste caso 5 segundos, como mostra a partitura. Portanto, este evento deverá se repetir inúmeras vezes dentro do tempo indicado, demonstrando que esta figura denota aleatoriedade não apenas nas notas que serão tocadas, mas também na quantidade de vezes em que este evento será repetido.

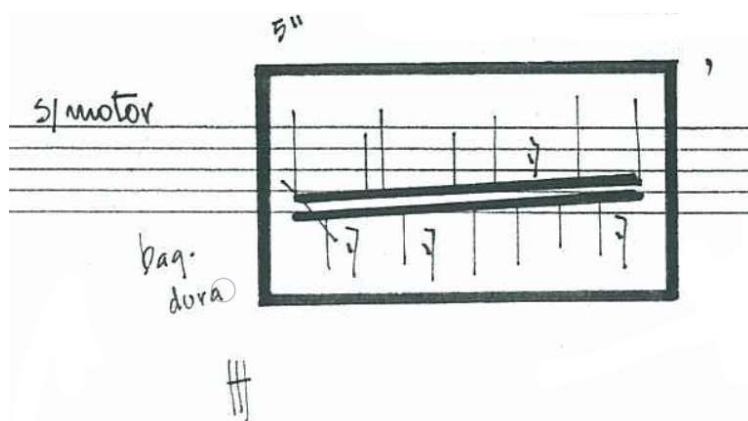


Figura 116: Trecho da parte B de *Tetragrammaton VI*.

Indicar a duração temporal de um evento sonoro em segundos ao invés da tradicional notação rítmica é um recurso amplamente utilizado por compositores das vanguardas do século XX, não sendo esta nenhuma inventividade do compositor aqui estudado. Abaixo (Figura 117), temos um trecho da obra *Threnody to the Victims of Hiroshima* do compositor K. Penderecki (1933-2020) datada de 1961 e que faz uso deste tipo de indicação temporal, além da notação gráfica que também foi utilizada nesta obra por Victorio.

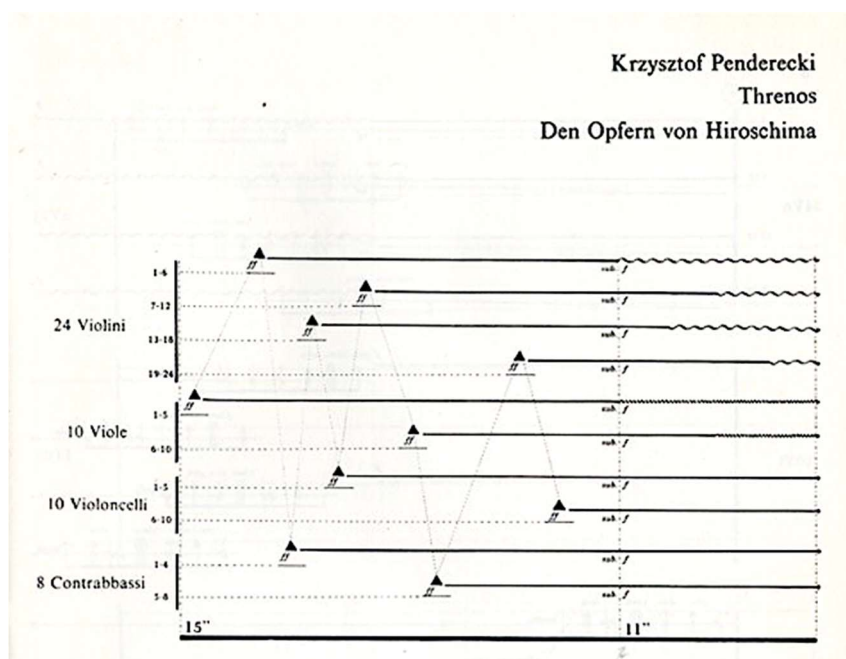


Figura 117: Trecho de *Threnody to the Victims of Hiroshima* do compositor K. Penderecki.

Este evento finaliza-se com uma *cesura*, criando uma cisão para a entrada dos próximos eventos. Temos agora a indicação de troca de baquetas para baqueta macia em uma das mãos e arco na outra, além da utilização da voz em *bocca chiusa*.

Mais uma vez, o recurso das duas camadas sonoras é utilizado. Na primeira, tocada com baquetas, deveremos tocar o material 6 na oitava central do vibrafone em dinâmica *p*. Na segunda, em dinâmica *crescendo* para *mf*, deveremos tocar notas longas com o arco e em seguida com a voz em *b. chiusa*. Este evento se repete três vezes e as notas da segunda camada formam intervalos de 14 semitons (Réb e Mib) e 11 semitons (Fá, Mi e Ré, Dó#). Toda esta seção deverá ser tocada com apenas um pedal aberto confirmado pela indicação *sempre ped.*, e também constando sempre ao final de cada evento a notação *l.v.*, indicando que as ressonâncias deverão soar livremente.

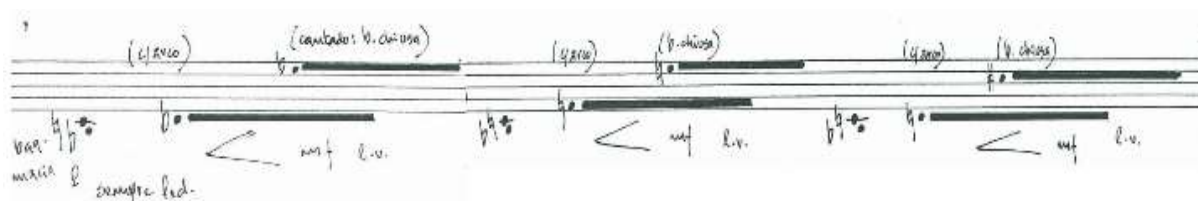


Figura 118: Trecho musical da parte B de *Tetragrammaton VI*.

Seguimos para uma recapitulação retrógrada do material 1 combinada ao material 6, reforçando a predominância destes dois materiais nesta parte. O trecho se inicia com o material 6 substituindo o grupo 1C, seguindo para 1B e então 1A com a utilização dos cabos da baqueta ao invés das cabeças. Forma-se um *crescendo* de *p* a *ff* e todas as figuras rítmicas não possuem haste, sendo o grupo 6 com figura pontuada.

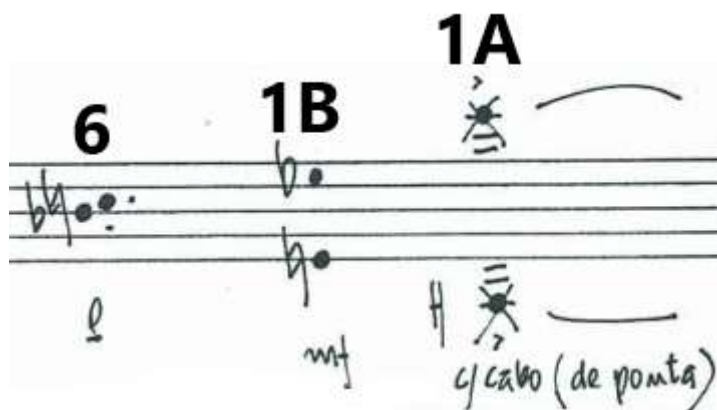


Figura 119: Grupos 6, 1B e 1A.

Seguimos para uma permutação dos grupos anteriores, agora em nova ordem: material 6, grupo 1A e então 1B. O material 6 e o grupo 1B serão tocados de forma muito rápida e seca, indicada pela figura rítmica colcheia cortada e com *pizzicato Bartok*, com dinâmica agressiva, *sfz*, entremeada pela nota Fá no registro grave representando o grupo 1A com figura rítmica sem haste, dinâmica *p* e *fermata*, contrastando em todos os parâmetros com os outros dois grupos.



Figura 120: Grupos 6, 1A e 1B.

O próximo evento é formado por figuras sem haste em dinâmica *p*, sendo a segunda e a quarta com a presença de símbolo indicando um rulo com *fermata* e *crescendo* ao *mf*. As notas que formam este trecho (Solb, Láb, Sib e Si) são encontradas anteriormente em dois eventos distintos da parte A, como demonstrado na figura abaixo (Figura 121). Primeiro, temos três das quatro notas do desenvolvimento do material 7, presente no primeiro pentagrama da página 3. Depois temos outras 3 notas presentes em um acorde proveniente do material 6, que estão no ‘tempo II’, terceiro sistema da página 3.

Temos também uma indicação de pedal que perdura por todo o trecho, fazendo com que as ressonâncias se misturem e que estas notas sejam escutadas juntas, criando unidade harmônica para o evento.

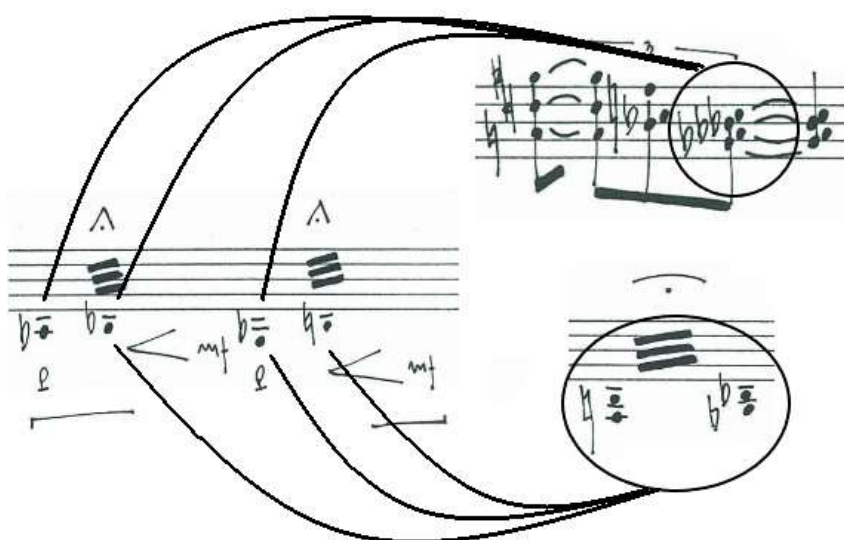


Figura 121: Reutilização de material musical em *Tetragrammaton VI*.

Seguindo na partitura, temos mais uma vez um trecho formado pelos materiais 1 e 6, reforçando sua importância para a parte B de *Tetragrammaton VI*. Temos inicialmente uma figura rítmica que denota um *accellerando* onde os três primeiros grupos são formados pelas exatas notas de outro evento da parte B, presente no segundo sistema da página 4, mas agora em outra direção, retrógrado ao anterior.

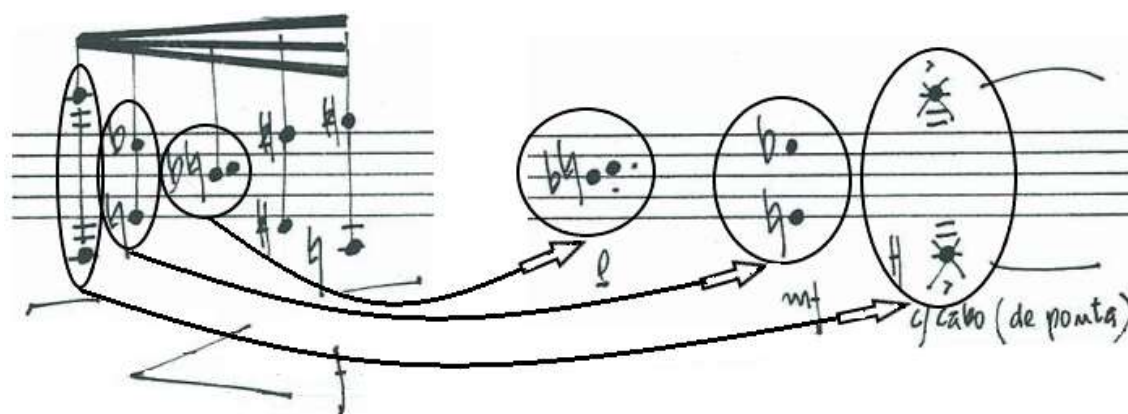


Figura 122: Transformação de materiais na parte B.

Já os últimos dois grupos desta figura são formados por notas já observadas anteriormente na introdução desta obra, mais especificamente no *accellerando* rítmico presente no segundo sistema da página 1.

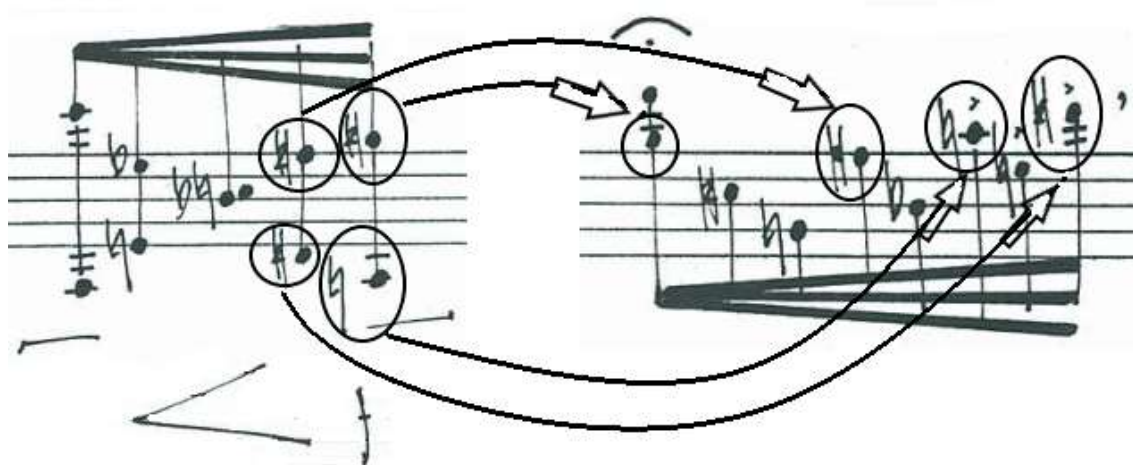


Figura 123: Reutilização e transformação de materiais musicais.

As próximas notas deste trecho são formadas pelos exatos grupos 1A, 1B e 1C, nesta ordem, com uma adição de um grupo formado por notas a 1 semitom acima da nota superior e 1 semitom abaixo da nota inferior do grupo 1A, também tocadas com a ponta dos cabos das

baquetas. As figuras rítmicas são negras sem haste no grupo 1A e sua variação, negras pontuadas para o grupo 1B, finalizando com o grupo 1C com notas brancas com *fermata* longa. As dinâmicas formam um *diminuendo*, exatamente como apresentado nas primeiras notas desta música. O pedal também é idêntico, reforçando que se trata de uma reexposição do princípio desta obra.

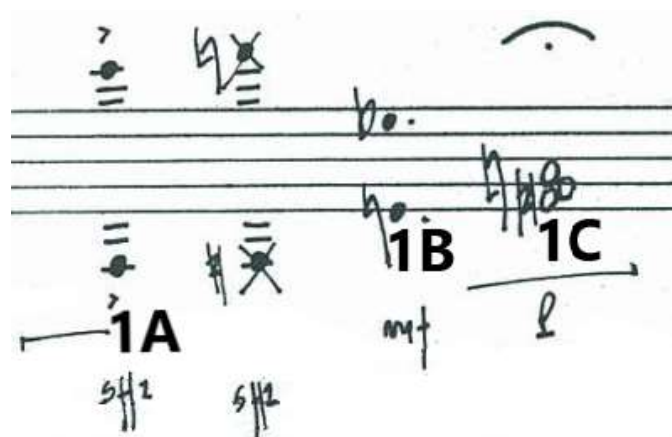


Figura 124: Reexposição do material 1 na parte B.

Temos então uma única nota Fá em dinâmica *f* com figura negra sem haste conduzindo para mais um evento com notação indeterminada indicando uma pequena improvisação com parâmetros controlados de ritmo, duração temporal, tessitura e dinâmica.

O ritmo é notado com semicolcheias cortadas, figura rítmica mais rápida desta obra. A duração temporal é determinada em segundos pela indicação 3" presente no final deste evento. As notas não possuem cabeça, apenas uma diferenciação espacial do final das hastes, que se encontram fora do pentagrama. Porém a tessitura é indicada como registro grave, escrito logo abaixo do evento.

Temos também um *crescendo* ao *fff* e pedal aberto deste o princípio deste trecho, além da notação *l.v.* e ligaduras, todas indicando que deveremos deixar as ressonâncias soarem livremente, além da adição do motor para este trecho.

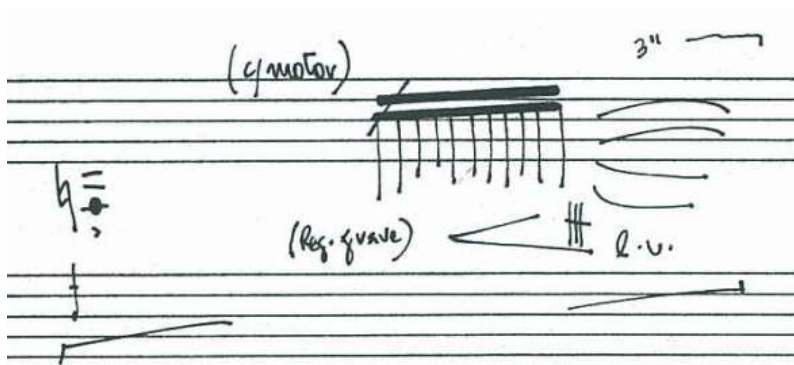


Figura 125: Trecho da parte B de *Tetragrammaton VI*.

O próximo evento é uma resposta ao evento anterior. Antes tínhamos a nota Fá grave em dinâmica *f* e a figura indeterminada e rápida *crescendo* por 3 segundos. Agora temos uma nota Fá# no registro grave em *p*, na sequência o grupo 1B no registro agudo em *pp*, para então termos o rulo entre Fá e Si no registro grave *crescendo* por 3 segundos.

É interessante reparar como estes dois eventos são semelhantes em muitos aspectos. No evento anterior, temos a nota Fá no extremo grave do instrumento. No evento seguinte, temos Fá# e então 1B, nos remetendo a recapitulações do material 1 visto anteriormente na parte B.

Também temos muita semelhança entre os dois eventos com duração de 3". O primeiro, com figura rítmica semicolcheia cortada, deverá ser tocada o mais rápido possível. Sua tessitura é notada apenas como "registro grave". Reparemos que no segundo evento de 3" temos rulo entre as duas notas, que poderá ser feito tão rápido quanto as semicolcheias cortadas do evento anterior. As notas aqui são Fá e Si no registro grave, que poderão ser justamente o limite entre as notas tocadas no evento anterior. Todas estas informações, somadas a oposição de dinâmica entre eles, reforçam a estrutura de pergunta e resposta nestes dois trechos que poderá ser evidenciada por escolhas performáticas, como será discutido no tópico seguinte.



Figura 126: Semelhança entre dois eventos da parte B de *Tetragrammaton VI*.

A última seção da parte B é formada por duas camadas sonoras distintas que utilizam diferentes timbres do vibrafone e a voz como instrumento percussivo. Na primeira camada, temos notas longas tocadas com arco com *crescendo* ao *mf*, as finalizando com notas a 1 semitom acima e abaixo, tocadas com baqueta em dinâmica *sfz*. Na segunda camada, temos a utilização da voz realizando “som gutural, profundo” com duração longa. Estes eventos se repetem por duas vezes, com notas distintas no vibrafone – com arco temos Fá e Lá, com baquetas temos Fá# e Láb.

Na sequência temos o efeito “estalo”, também realizado com a boca e com duração curta, notado com colcheia cortada e formando uma apojetura para o grupo 1A tocado com baquetas.

Esta seção se finaliza com sons guturais realizados com *crescendo* de *mf* a *ff*, entremeados pela segunda camada sonora que tocará um rulo alternado entre as notas Solb e Láb.

Terminamos então a parte B com uma vírgula de respiração que criará uma cisão bem-vinda para prepararmos a entrada da parte seguinte.

Figura 127: Última seção da parte B.

3.2.3.1 Decisões Interpretativas

Como vimos anteriormente, a parte B se caracteriza pela utilização de diferentes timbres produzidos com baquetas distintas, arcos, motor, pedal e também por distintas utilizações da voz. Também vimos que a maior quantidade de notas desta parte não possui haste, contrastando com a parte anterior que era formada por ritmos complexos e muito bem elaborados.

Para realçarmos todos os timbres apresentados na parte B, será importante alongarmos ao máximo possível a duração das notas com estes efeitos, a fim de demonstrar sua importância

na construção desta parte e reforçarmos o caráter etéreo e contrastante com a parte anterior aqui presente.

Também será muito importante dar atenção ao gestual que será utilizado para a troca de baquetas, arcos e acionamento do motor. A depender de como são feitas, poderão criar descontinuidades não propositais ao discurso musical, desconectando a interpretação de seu fluxo, interrompendo o ritual-musical proposto por Victorio.

A começar pela primeira seção desta parte que se inicia com o grupo 6 na oitava central, com três figuras sem haste que, por suas durações, formam um *rallentando* e também possuem dinâmicas que vão de *p* a *ppp*, formando um *diminuendo* ao nada, tocada de forma quase inaudível, mas que será percebido pelo público principalmente pelo movimento. Estas notas deverão ser tocadas com extrema delicadeza, que será evidenciada pelo tipo de toque indo do meio da cabeça da baqueta ao topo. Também o gestual poderá contribuir para evidenciar esta intenção ao se diminuir o tamanho do movimento junto com a diminuição de dinâmica.

Estas três notas são interrompidas por um evento que contrasta em todos os parâmetros. Se trata de uma figura formada por três grupos de notas, dois deles são o grupo 1A com variações e por último o grupo 1B em sua forma original. A figura rítmica são colcheias cortadas com dinâmica *ff*. Toda esta agressividade poderá ser evidenciada pelo gestual curto, com as baquetas bem presas a mão criando uma sonoridade áspera.

Temos também a adição do motor neste evento. Para não criarmos cesuras entre estes materiais e os anteriores que poderiam cortar o fluxo do discurso musical, será importante inserir o movimento de ligar o motor ao gesto musical. Normalmente, o sistema de acionamento do motor se encontra no lado das notas agudas do instrumento, abaixo ou ao lado destas notas, sendo alcançável mais facilmente com a mão direita do intérprete. Uma maneira de incorporar o acionamento do motor é o fazendo junto a preparação para tocar estas notas agressivas, saindo das últimas notas do grupo 6 e dirigindo a mão direita lentamente ao motor e, com apenas um gesto o ligar, respirar e levantar as baquetas, para então atacar o material seguinte com a agressividade que o evento exige.

É necessário se ater ao gestual referente às ressonâncias descritas para este evento por meio de ligaduras, da indicação *l.v.* e do pedal. O gestual também poderá realçar a ideia de continuidade ou quebra destas ressonâncias a depender de como será feito. Ficar imóvel por mais ou menos 2 segundos logo após tocar este material irá contribuir para esse entendimento.

Seguimos então para mais uma aparição do material 6, agora uma oitava abaixo da aparição anterior, também com dinâmicas que indicam um *diminuendo* de *mf* a *ppp*. Aqui, o gestual utilizado na aparição anterior deste material poderá ser repetido, diminuindo a altura do movimento junto a mudança de local de toque das cabeças das baquetas e da diminuição da dinâmica, colaborando para o entendimento proposto.

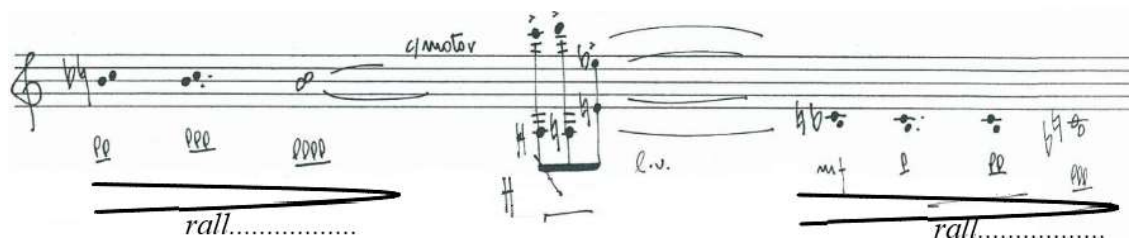


Figura 128: *Diminuendo e rall.* propostos para a parte B de *Tetragrammaton VI*.

Para o próximo evento, teremos duas movimentações delicadas para a continuidade do discurso musical. São elas a mudança de baqueta para baqueta dura e o desligamento do motor.

É sabido que trocas de baquetas podem ser momentos críticos dentro da construção do discurso musical pois, se não são bem feitas e incorporadas à performance com movimentos intencionais, podem trazer rupturas indesejadas à continuidade de direcionamentos criadas durante a execução da obra (MORAIS, 2013 p. 21). O mesmo vale para a manipulação do motor ou qualquer outro movimento não relacionado diretamente à produção do som.

Neste trecho, temos o duplo desafio de incorporar não só a troca de baquetas, mas também o acionamento do motor. Para tal, primeiramente deveremos ter uma mesa com as baquetas e arcos que serão utilizados na parte B desta música. Também deveremos nos ater ao posicionamento desta mesa, que será fundamental para a eficiência dos movimentos. Como deveremos trocar as baquetas e manipular o motor rapidamente, o melhor é a colocar próximo ao registro agudo do vibrafone, ao lado dos botões de acionamento do motor, permitindo o manipular com uma das mãos e alcançar as baquetas ou arcos na mesa com a outra mão, otimizando assim estas movimentações (Figura 129).



Figura 129: Posicionamento da mesa com baquetas

As notas anteriores pertencentes ao material 1 e 6 possuem a notação de pedal aberto, permitindo que estas notas soem livremente. Esta ressonância irá nos ajudar a fazer as trocas de baquetas e motor necessárias para a continuidade da obra. Após tocar o material 6, é necessário se dirigir lentamente à mesa lateral, trocar as baquetas e posicionar a mão no botão de acionamento do motor, fazendo em um só movimento o desligamento do motor, já levando as mãos para o alto as posicionando para tocar a próxima seção, também tirando o pedal agressivamente. Unindo estes três movimentos (desligar o motor, levantar as mãos e secar o pedal) é possível criar uma intencionalidade de gestos que permitirá a coerência necessária para a continuidade do fluxo desta obra.

Com o intuito de criar contraste e trazer um novo timbre para esta parte caracterizada por sonoridades distintas do instrumento, escolhi utilizar como “baqueta dura” baquetas de plástico de xilofone. Como discutido no capítulo anterior, o compositor não especifica o quão dura deverão ser estas baquetas, ficando a cargo do percussionista as escolher. Utilizando baquetas de xilofone, conseguirei um timbre bastante agressivo com a presença predominante de harmônicos agudos, criando uma sonoridade metálica e contundente.

O compositor também não coloca informações sobre o pedal desta seção. Decidi por começar este evento sem pedal, de forma seca e articulada, o abrindo lentamente, também fazendo um *crescendo* e *accelerando*, criando ao final do evento uma nuvem sonora advinda do acúmulo de notas tocadas com pedal, somadas ao acréscimo de intensidade e velocidade, terminando então de forma abrupta e seca, realizando a vírgula de respiração notada ao final do evento de forma incisiva e marcante.

Também o gestual contribuirá para reforçar esta vírgula de respiração ao se congelar os movimentos dos braços por um breve instante após soltar o pedal e interromper a produção sonora.

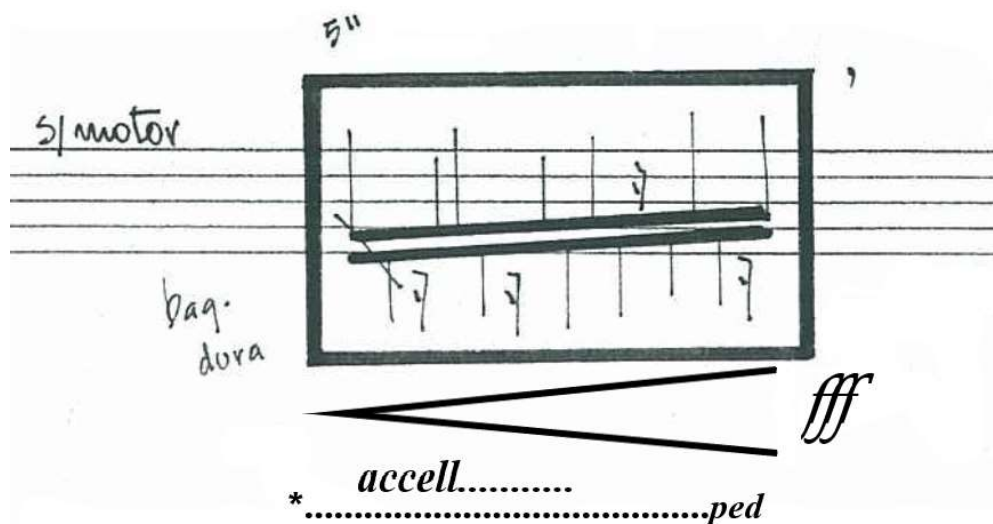


Figura 130: Propostas de dinâmica e articulação para parte B de *Tetragrammaton VI*.

Após esta vírgula de respiração e o pequeno instante com movimentação estática, é necessário fazer a troca de baquetas o mais rápido possível, em um só movimento deixando as baquetas de xilofone e pegando duas baquetas macias para a mão esquerda e o arco com a mão direita, para então retornar ao teclado e atacar as notas Dó e Sib (material 6) de forma suave, contrastando com a aspereza do evento anterior. Como já discutido em nossa análise, o material 6 tem o papel de descanso e suavidade, funcionando como um apaziguador das seções agressivas, trazendo contraste. Por esta razão, o material 6 deve sempre ser tocado com a máxima suavidade, também se valendo do gestual para reforçar essa função deste material.

Também foi esclarecido em nossa análise que a seção que se segue é formada por duas camadas sonoras, a primeira pelo material 6 na oitava central e a segunda pelo arco e voz em *bocca chiusa* em sétimas maiores e menor. O gestual poderá contribuir para reforçar esta ideia musical ao se criar uma separação entre o movimento das baquetas e do arco ao ficarmos estáticos por um breve instante após tocar com as baquetas, e também ao final da nota em *bocca chiusa*. Esta breve pausa na movimentação criará uma cesura entre as camadas, as separando definitivamente e facilitando o entendimento.

Como discutido no tópico anterior, as intervenções vocais desta obra têm por função representar figurativamente o nome indizível de Deus, tema central desta obra, reforçando a

necessidade que estas passagens possuem de serem realçadas durante a performance, levando o intérprete a buscar recursos para valorizar ao máximo estes trechos musicais.

Temos aqui a indicação de *crescendo* ao *mf* notada para o arco, mas nenhuma indicação de dinâmica para a voz. Então, para melhor integrar a voz à nota do arco, decidi fazer um *crescendo* para a entrada desta nota e um *decrescendo* para a saída dela, tendo em vista que a nota do arco soar e já terá decaído bastante quando terminarmos de cantar a nota da voz. Desta forma, a nota superior estará completamente integrada ao arco, entrando e saindo de forma discreta. Este recurso também resolverá o problema da falta de volume ao se cantar com a boca fechada e da dificuldade em se balancear o volume da voz com o vibrafone, que sempre terá maior projeção sonora.

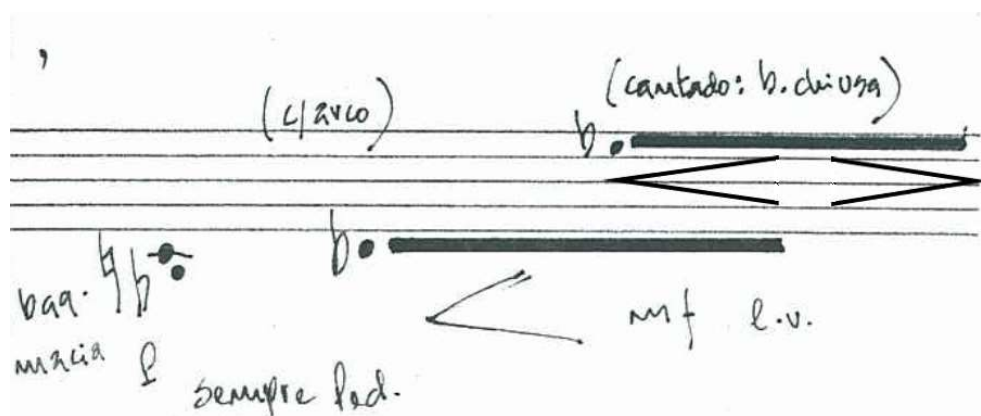


Figura 131: Dinâmica proposta para a nota em *b. chiusa*.

Uma troca de baquetas será necessária ao final desta seção, para então fazermos a vírgula de respiração notada e só então continuarmos na próxima seção. Victorio não faz nenhuma indicação sobre quais baquetas deveremos utilizar na próxima seção, o que leva a dois entendimentos: que deveremos continuar com baquetas macias ou que as baquetas regulares utilizadas durante toda a música são de fato as baquetas macias. Decidi por fazer uma terceira escolha: utilizar baquetas macias na seção anterior e trocar agora para baquetas mais duras e articuladas, as baquetas gerais utilizadas anteriormente em toda a obra, com o intuito de trazer mais diferenças timbrísticas para esta seção, caracterizada justamente pela utilização de recursos diversos de produção sonora.

Após deixar a baqueta macia e o arco, pegar as baquetas gerais e retornar para a posição de toque, mais uma vez será necessário fazer a vírgula de respiração com o auxílio do gestual

para deixar claro ao público sua existência, tomando ar e erguendo levemente as baquetas junto com a retirada do pedal, criando um pequeno instante de suspensão entre as seções.

Temos então no segundo sistema da página 4 mais uma vez a presença do material 6, agora mesclado ao material 1 retrógrado, ocupando o lugar do grupo 1C (Figura 119). Deverá ser tocado com total delicadeza, utilizando a parte superior da cabeça da baqueta, para ser possível fazer este *crescendo* entre *p* e *ff*.

O grupo 1A ao final deste *crescendo*, deverá ser tocado com a ponta do cabo da baqueta em um movimento de cima de cima para baixo, utilizando as baquetas internas e deixando as externas em um ângulo de 90 graus. Será necessário também fazer um pequeno ajuste na posição das baquetas antes de tocar estas notas a fim de encontrar a melhor sonoridade. Teremos que segurar as baquetas internas mais próximo ao meio do cabo, deixando sobrar para baixo mais rattan que o habitual (Figura 132).

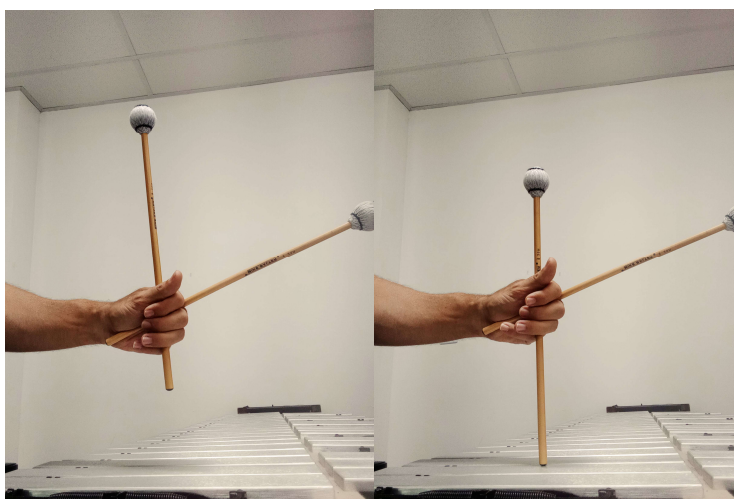


Figura 132: “C/ cabo (de ponta)”.

Também, manter as baquetas soltas nas mãos ao tocar com a ponta do cabo facilitará a produção sonora, as deixando cair livremente, conseguindo assim que as teclas vibrem com mais intensidade e tenhamos mais volume e brilho.

Seguimos então para uma variação do trecho anterior, que utilizava os materiais 6 e os grupos 1B e 1A, com figuras sem haste. Agora temos uma aparição dos grupos 6, 1A e 1B, nesta ordem com algumas variações rítmicas e timbrística (Figura 120). Para começar, temos o material 6 em colcheias cortadas, com dinâmica *sfz* e com a utilização do *pizz. Bartok*. Como discutido no capítulo anterior, este efeito no vibrafone é fruto da má manutenção do instrumento, sendo possível o realizar apenas em alguns vibrafones. Por esta razão, decidi o substituir por

outro efeito que se aproxima do que foi proposto por Victorio. Utilizei então, outra técnica já consagrada em instrumentos de percussão chamada *dead stroke* que, segundo Adam Holmes (2021): “*dead stroke* é um termo usado para descrever o ato de tocar uma nota e segurar a baqueta contra a superfície batida, não permitindo que qualquer rebote ocorra. Isso cria um som muito curto ou morto”.

Utilizando o *dead stroke*, é possível tentar emular o som das cordas acertando o braço do violino violentamente, resultante da aplicação do *pizzicato bartok*. Ao vibrafone, o *dead stroke* produz um som agressivo e muito seco, como se as teclas estivessem sendo amassadas.

É claro que a técnica do *dead stroke* nada tem a ver com a técnica do *pizzicato bartok*. Essa foi apenas uma tentativa de aproximação desta sonoridade, tendo em vista que a proposta do compositor foi frustrada pelas peculiaridades do vibrafone.

Após o segundo *pizzicato bartok*, temos quatro notas agrupadas por um único pedal, criando um desafio para tornar todas elas inteligíveis. A primeira nota, Láb, está em dinâmica *p* e com figura rítmica sem haste. Já a segunda, Sib, temos um rulo longo (com *fermata*) e *crescendo*, tornando impossível escutar a terceira nota em *p*, devido ao acúmulo de som gerado pelo rulo. Para contornar este problema, decidi fazer uma pequena cesura, interrompendo o rulo mas não a ressonância, antes da nota Sib, e tocar a nota Solb com dinâmica maior que a notada, contornando assim o problema da acumulação de som causada pela ressonância das notas tocadas com o mesmo pedal e tornando possível ao ouvinte a compreensão deste trecho de forma integral. O rulo da nota Si surge do nada, se mesclando à nota tocada anteriormente, *crescendo* de forma mais agressiva que o *crescendo* anterior e também fazendo uma vírgula de respiração antes de atacarmos o próximo trecho musical.

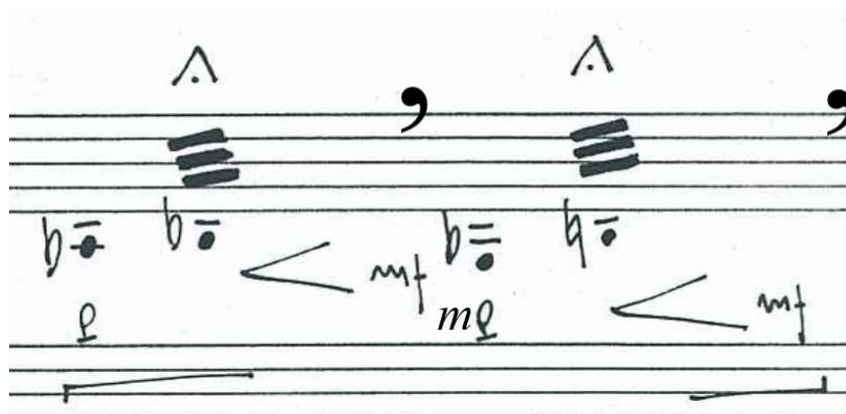


Figura 133: Acréscimo de vírgulas de respiração e dinâmica em *Tetragrammaton VI*.

O próximo trecho desta obra, localizado no princípio do terceiro sistema da página quatro, temos mais uma vez padrões de notas que sobem e descem, criando pontas como as de uma estrela da representação do *Tetragrammaton*. Podemos utilizar este caminho quase gráfico feito por estas notas para auxiliar em nossa performance, o incorporando ao gestual e a algum parâmetro do som, sendo aqui escolhido as dinâmicas.

A Figura abaixo ajuda a exemplificar este percurso feito por essas notas. Uma maneira de incorporar o gestual a este gráfico é o relacionando com a altura dos braços e, por consequência direta, as dinâmicas

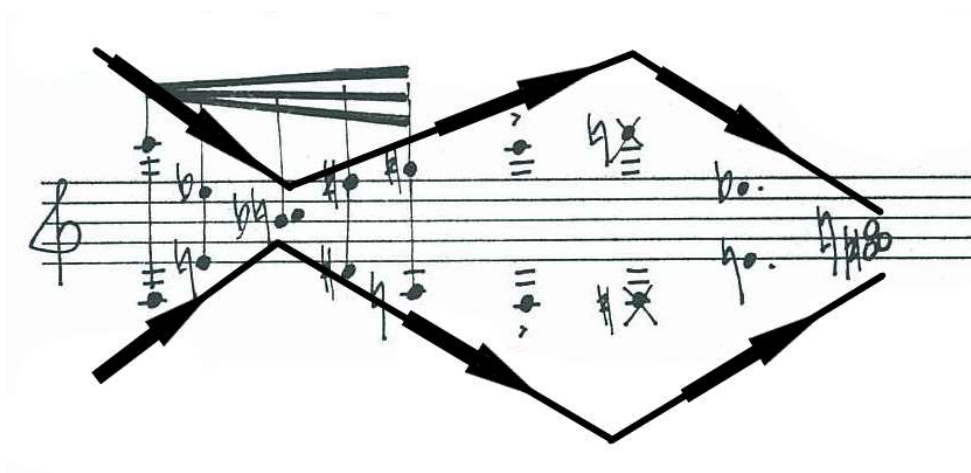


Figura 134: Direcionamento de notas.

Após a *fermata* ao final deste trecho, que será longa e dramática, temos um ataque na nota Fá sem haste no registro grave que servirá como sustentação para ligarmos o motor e então iniciarmos o próximo evento, e por isso, deverá ser tocada com energia e a valorizando com um gestual que direcione o corpo à esta nota, fazendo com que toda a atenção do ouvinte se volte para este evento.

O acionamento do motor neste trecho também poderá ser inserido à performance ao fazê-lo de forma ritmada, levando o mesmo tempo para ir ao motor quanto para voltar ao registro grave do vibrafone.

O evento seguinte é formado por um grupo de notas não definidas e que serão tocadas o mais rápido possível durante 3 segundos. O compositor apenas coloca hastes abaixo da primeira linha do pentagrama, não ficando claro se devemos tocar notas diatônicas ou cromáticas. Decidi por manter o evento entre as notas Fá e Si do registro mais grave do instrumento, tocando todas as sete notas existentes dentro deste intervalo.

Após a nota Fá que inicia esta seção e o acionamento do motor, decidi também iniciar o evento inaudivelmente, começando do nada e crescendo violentamente, finalizando de forma ruidosa e criando uma grande nuvem sonora devido ao acúmulo de notas causado pelo pedal sempre aberto.

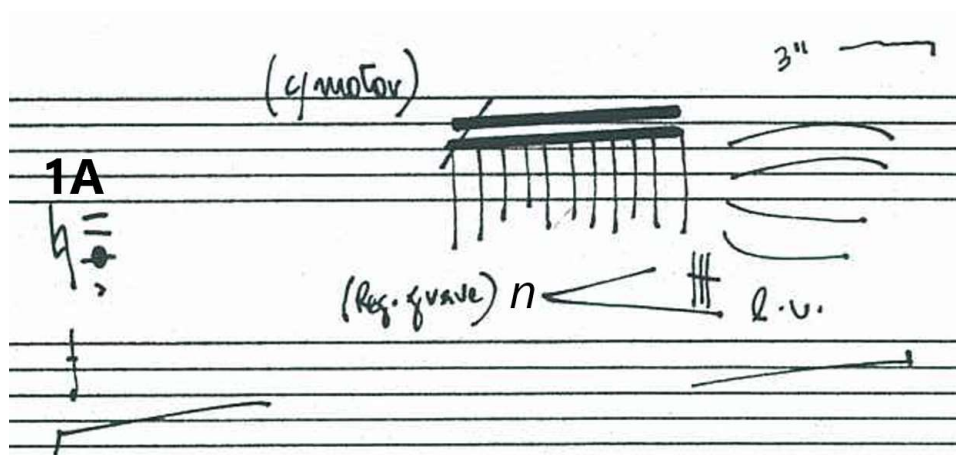


Figura 135: Trecho da parte B de *Tetragrammaton VI*.

Como visto no capítulo anterior, temos agora um evento “irmão” do evento anterior, apresentando diversas semelhanças (Figura 126). Os dois apresentam parte do material 1 no seu princípio e então um evento de 3 segundo com *crescendo*.

Este novo evento se inicia com parte do material 1 transformado, neste caso temos uma variação de 1A e 1B na oitava mais aguda do instrumento com dinâmicas *p* e *pp* sucessivamente.

Apesar de termos a indicação de novo pedal para este evento, decidi por não o fazer, deixando a ressonância anterior decair levemente para então começar o novo evento.

O gestual poderá ajudar a demonstrar a semelhança entre estes dois eventos. No anterior, decidi por tocar a nota Fá e ligar o motor de forma ritmada, dando o mesmo tempo para ir ao motor e para voltar ao registro grave. Neste evento, temos uma nota Fá# no registro grave e então o grupo 1B no registro agudo, que pode ser feito com o mesmo gestual que utilizei para acionar o motor no evento anterior, ajudando a criar esta relação entre os dois eventos.

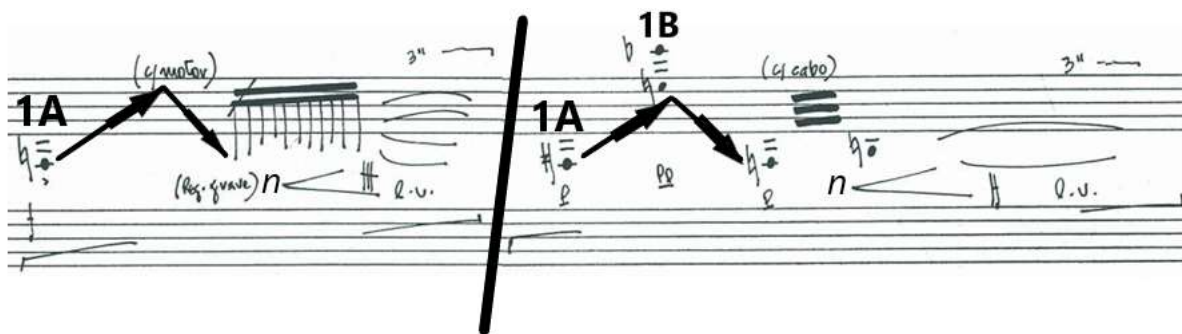


Figura 136: Direção do gestual na parte B de *Tetragrammaton VI*.

Para o rulo com o cabo, poderemos utilizar diferentes partes do cabo das baquetas para nos ajudar com o crescendo. Ao depender da parte do cabo utilizada, pode-se ter mais ou menos volume, normalmente aumentando o brilho e intensidade quando nos aproximamos da cabeça da baqueta. Decidi então por iniciar este rulo no meio do cabo, indo em direção a cabeça da baqueta junto com o *crescendo* que tentará ser tão vigoroso quanto o *crescendo* do evento anterior.

Para a última seção da parte B temos, como descrito em nossa análise, a presença de duas camadas sonoras, a primeira formada pelas notas com arco e baquetas, a segunda pelos sons vocálicos.

Na primeira camada, temos a utilização de figuras sem haste, o que torna difícil de definir a duração da nota com arco, quando deveremos tocar a nota com a baqueta ou se deveremos continuar a tocar a nota com o arco depois de tocar a nota com a baqueta. Decidi por fazer o *crescendo* com o arco indo ao máximo de produção sonora possível, e o finalizar com a nota com baqueta tocada em *sfz*, interrompendo o arco de forma abrupta. Desta forma, ficará claro o direcionamento da nota Fá ao Fá# e depois o Lá ao Láb (Figura 137).

O gestual bem fundamentado também será essencial para conseguirmos transmitir a intenção de duas camadas sonoras. Neste trecho, decidi utilizar a posição da minha cabeça como divisor.

O ato de tocar o vibrafone não é feito em contato direto com o instrumento, mas sim por intermédio das baquetas, o que torna sua performance completamente dependente da visão para que as notas corretas sejam acertadas, motivo pelo qual é extremamente raro encontrar um deficiente visual que toque este instrumento. É por isso que os vibrafonistas estão sempre olhando para baixo, para o instrumento que se encontra na altura da cintura do percussionista, quase nunca olhando para a plateia ou para frente.

Decidi então levantar a cabeça levemente para realizar o som gutural profundo, o fazendo junto com um *crescendo* e voltando o olhar para o teclado junto a um *diminuendo*, para então voltar a tocar as notas com arco e com baqueta.

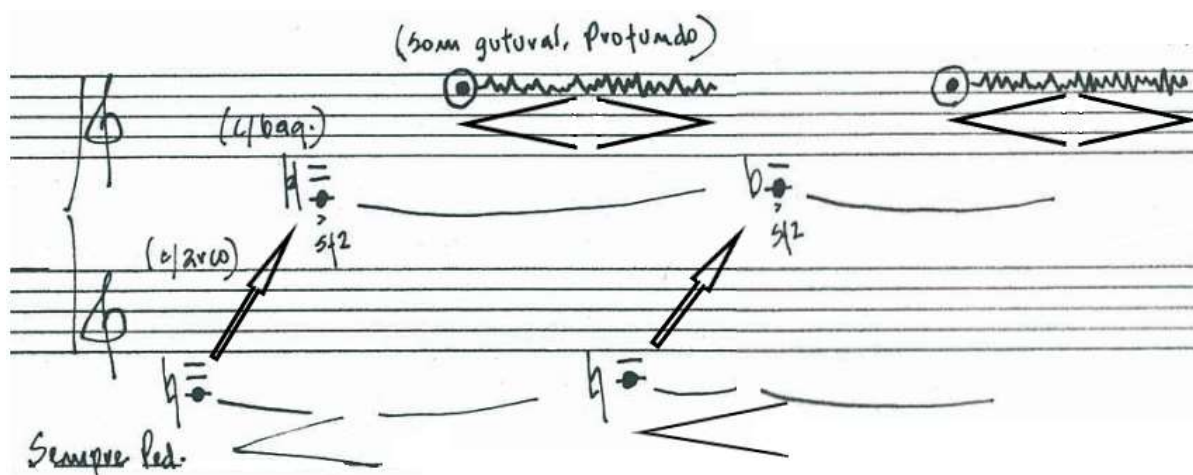


Figura 137: Direcionamentos em *Tetragrammaton VI*.

Para a figura seguinte que utiliza o efeito vocal “estalo”, também poderemos o evidenciar o incorporando ao movimento para desligar o motor, indo com a mão e o olhar para o lado direito do vibrafone, e então com apenas um movimento, desligar o vibrafone, voltar o olhar para frente e fazer o “estalo” acompanhado de um leve movimento de cabeça que estará unido ao movimento da língua batendo no palato, reforçando a produção deste som seco e contundente, que funcionará como apoiatura para mais uma aparição do grupo 1A. Este é um momento em que as duas camadas sonoras se encontram e, por isso, decidi por fazer esta apoiatura bem curta, unindo ao máximo as duas camadas sonoras.

Temos então mais um “som gutural”, desta vez com um *crescendo* notado pelo compositor em uma das camadas, e um rulo também em *crescendo* entre as notas Solb e Láb na segunda camada. Não é possível atingir o mesmo volume do rulo no vibrafone com o som gutural, que por não utilizar as cordas vocais em sua plenitude não consegue atingir grandes volumes. Porém, será necessário fazer este *crescendo* ao máximo para o finalizarmos de forma seca e abrupta por meio da vírgula de respiração, e então começarmos a próxima seção.

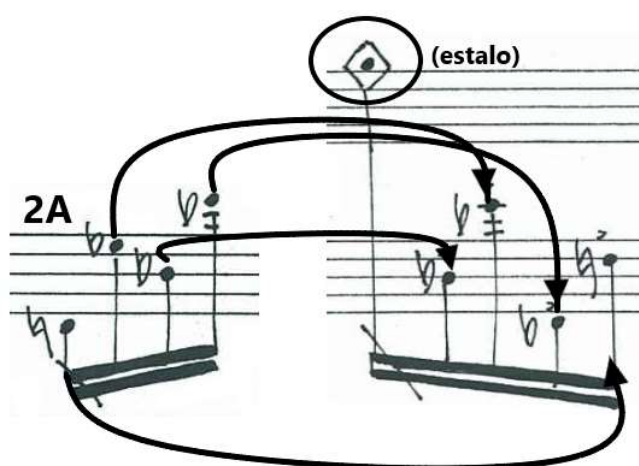


Figura 139: Grupo 2A e sua utilização na coda.

A maneira como é utilizado este material, com semicolcheias cortadas, figuras tocadas o mais rápido possível como uma apojatura anacrústica, nos remete também a uma outra figura utilizada na abertura da parte A, que é iniciada da mesma forma que a coda, como demonstrado na figura abaixo (Figura 140).

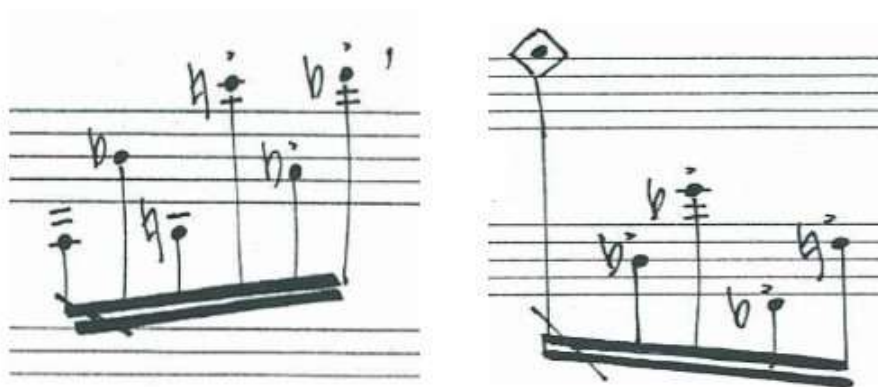


Figura 140: Semelhança entre a abertura da parte A e abertura da coda.

Seguimos então para dois eventos formados por notas sem haste e com *fermatas*, nos remetendo a eventos ocorridos na parte A, mais especificamente no terceiro e quarto pentagramas da página 2, onde temos acordes seguidos de uma nota Lá solitária, como um pedal insistente. Na coda, temos uma nota Dó em *mf* para então termos um acorde formado por dois blocos, o mais grave formado por 5 semitons e o agudo por 7 semitons, separados por 20 semitons.

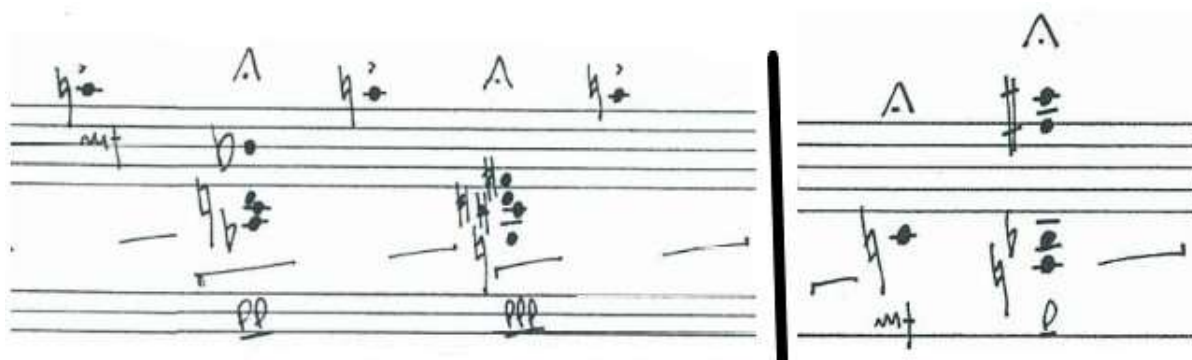


Figura 141: Trecho da parte A de *Tetragrammaton VI* e sua recapitulação na coda.

As notas desse acorde também nos remetem a outro grupo da parte A, presente no primeiro pentagrama da página 2, como observável na figura abaixo (Figura 142).

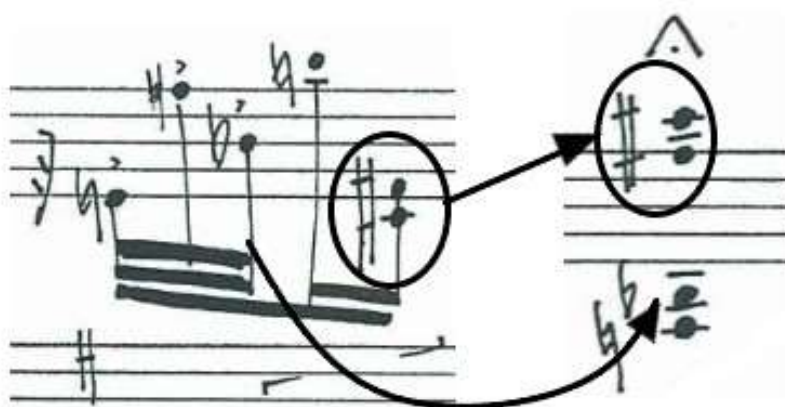


Figura 142: Grupo de notas proveniente da parte A de *Tetragrammaton VI* e sua transformação na coda.

Temos então uma reexposição quase idêntica ao original, dos dois primeiros grupos da parte A presentes na página 2. Agora, sua utilização é permeada de elementos timbrísticos oriundos da parte B, como *pizzicato Bartok* e estalo com a boca.

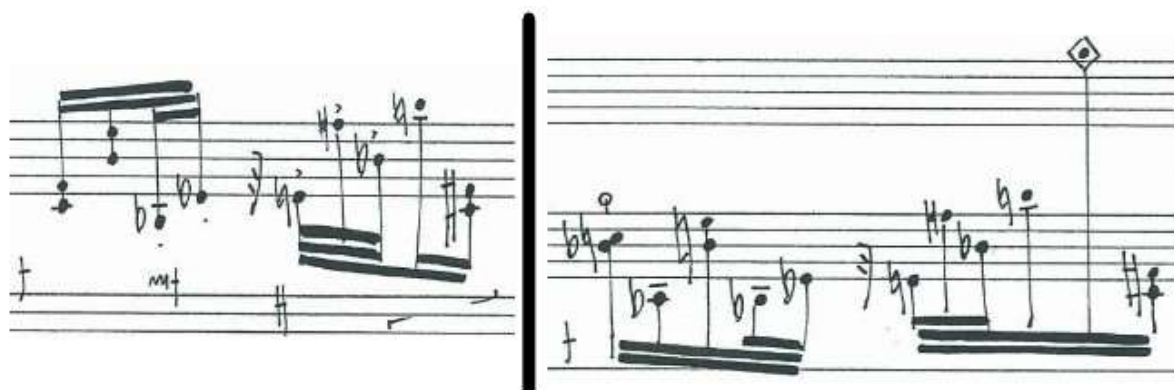


Figura 143: Grupos presentes na parte A de *Tetragrammaton VI* e sua reexposição na coda.

Seguimos então para mais uma reexposição, agora do último agrupamento de notas da parte B, replicado quase identicamente na coda.

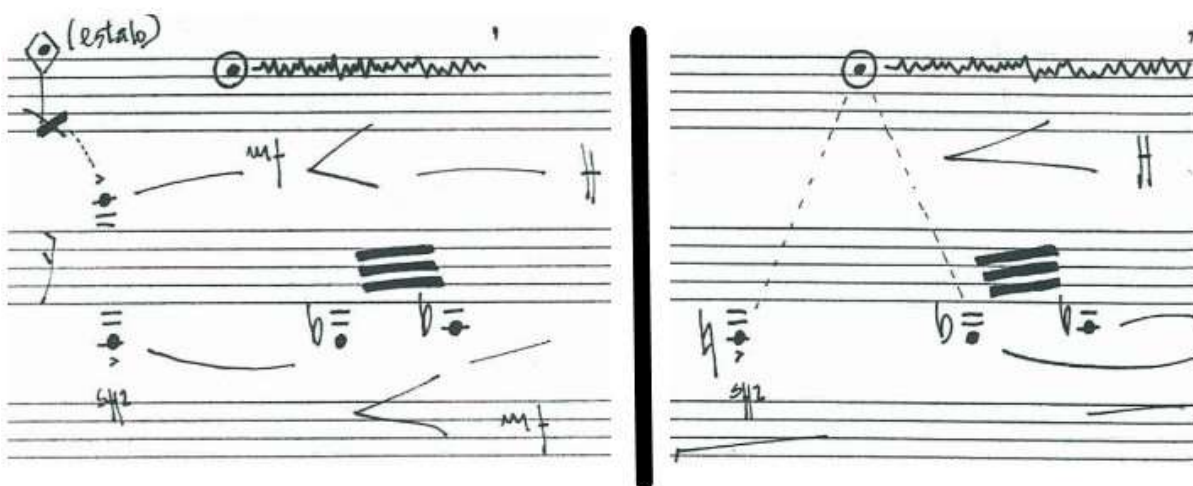


Figura 144: Grupo de notas da parte B de *Tetragrammaton VI* e sua reexposição na coda.

A obra finaliza de forma dramática com o mesmo grupo que se iniciou e que foi utilizado motivicamente em toda a obra: o grupo 1A. Aqui, ele é utilizado com notas negras em haste e repetido 3 vezes em decrescendo com *fermatas*, com o Fá uma oitava acima da versão original. A quarta e última repetição será um repouso em *pp* e “c/ cabo (de ponta)”, recurso apresentado na parte B.

Mais uma vez, o tetragrama é simbolizado nesta obra por meio do número 4, finalizando a composição com uma representação alegórica do nome de Deus por meio destas repetições do grupo 1A, reforçando sua importância e protagonismo no desenvolvimento de todo o discurso musical e finalizando o ritual-musical de Roberto Victorio.

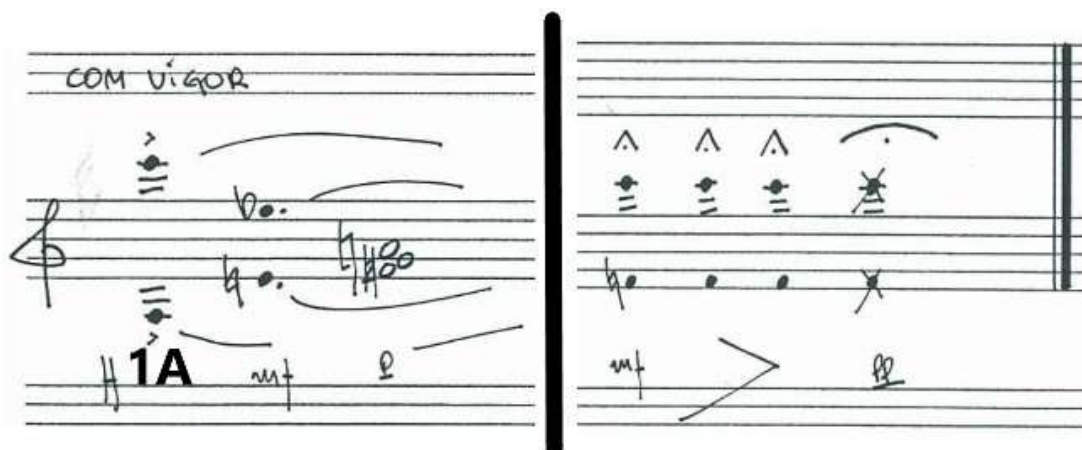


Figura 145: Grupo 1A e reexposição na coda.

3.2.4.1 Decisões Interpretativas

Como visto no tópico anterior, em nossa análise, teremos nesta seção uma reexposição breve de vários materiais apresentados anteriormente, o que leva a necessidade de emularmos aqui estes caracteres presentes nas seções anteriores.

A começar pelo primeiro grupo de notas, que faz uso do estalo vocálico em um grupo de semicolcheias cortadas. Como visto anteriormente, este grupo é formado por notas do material 2A presente na introdução, mas utilizadas com caráter anacrústico, assim como o primeiro grupo de notas da parte A. Para criarmos esta impressão, decidi por fazer o pedal, que finalizaria a parte B e a separaria da coda, juntamente ao som vocálico estalo, em vez de o fazer na vírgula de respiração notada ao final da parte B, criando assim maior surpresa e contraste ao tocar este grupo de notas. Também as tocar sem pedal, de forma seca, aumentará este contraste.

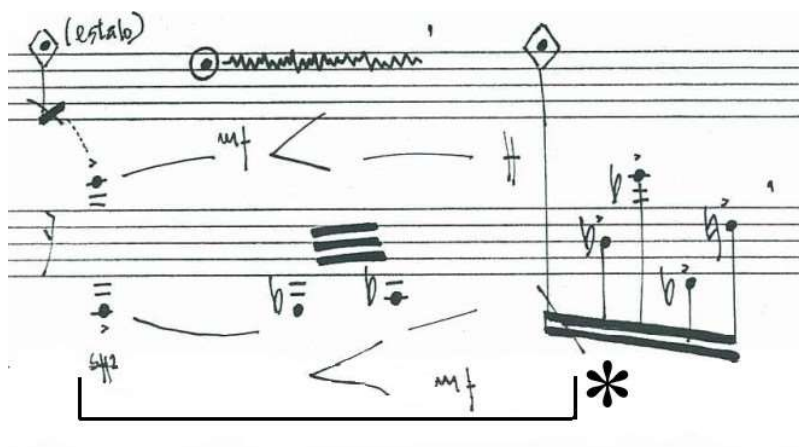


Figura 146: Sugestão de pedal em *Tetragrammaton VI*.

A vírgula ao final deste trecho deverá ser feita com muito afinco, aumentando seu tamanho para criarmos uma robusta separação entre os trechos.

Temos então dois grupos de notas negras sem haste com *fermata* curta, o primeiro formado por uma nota apenas (Dó) e outro com um acorde (Fá, Sib, Fá#, Dó#) nas oitavas extremas do vibrafone. Este grupo de notas nos remete a parte A, quando o compositor utiliza acordes intercalados por uma nota solitária no terceiro e quarto pentagrama da página 2, como demonstrado na figura abaixo (Figura 147). Temos também uma grande semelhança nos dois acordes mostrados nesta figura, sendo o primeiro formado pelas notas Fá, Solb, Si e Dó, o segundo pelas notas Fá, Fá# (enarmônico de Solb), Sib e Dó#, corroborando com o entendimento que se trata sim de uma reexposição. Decidi por as tocar muito lentamente, dando um grande espaço para que suas ressonâncias decaiam naturalmente, trazendo para a coda a ambiência onírica e contemplativa que o trecho original na parte A evocava.

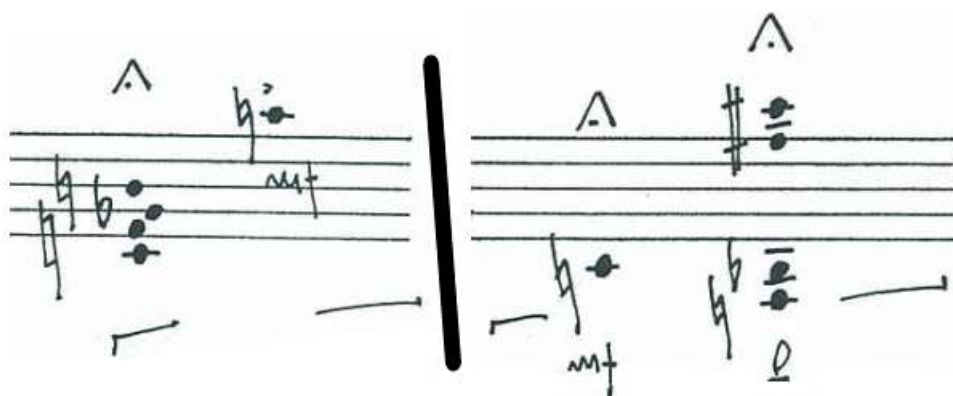


Figura 147: Trecho da parte A e sua transformação e reexposição na coda de *Tetragrammaton VI*.

Temos na sequência dois grupos de notas também oriundos da parte A, agora levemente modificados pela inserção do *pizz. Bartok* e do som vocálico estalo.

Como vimos anteriormente, o *pizz. Bartok* foi substituído pelo efeito *dead stroke*, que nesta passagem será feito com dinâmica mais forte que as demais notas para dar ênfase a este efeito. Também decidi por tocar todas estas notas com as baquetas firmemente presas às mãos, afim de criar uma sonoridade mais articulada e seca, assim como foi feito na parte A em sua aparição original. Estes grupos serão executados com velocidade acentuada para criar contraste com os eventos anteriores e nos remeter com assertividade à parte A.

O som vocálico será sempre feito com máximo volume possível, tendo em vista que sua projeção sonora sempre estará aquém à do vibrafone. Por ser um efeito muito original e utilizado

eventualmente nesta obra, sempre que possível também tento elevar a cabeça levemente ao o realizar, trazendo destaque e protagonismo momentâneo a ele.

Esta frase, formada por estes dois grupos de notas, terá seu direcionamento apontado para a nota seguinte, um Fá com figura rítmica sem haste na região grave do instrumento e com dinâmica *sfz*. Esta nota receberá toda a energia proveniente da execução dos dois grupos anteriores e servirá como um polo de atração, recebendo toda a força e agressividade destes grupos. Este direcionamento poderá ser melhor percebido ao acrescentarmos um pequeno *crescendo* no segundo grupo de notas, conduzindo a seção a esta nota Fá do registro grave.

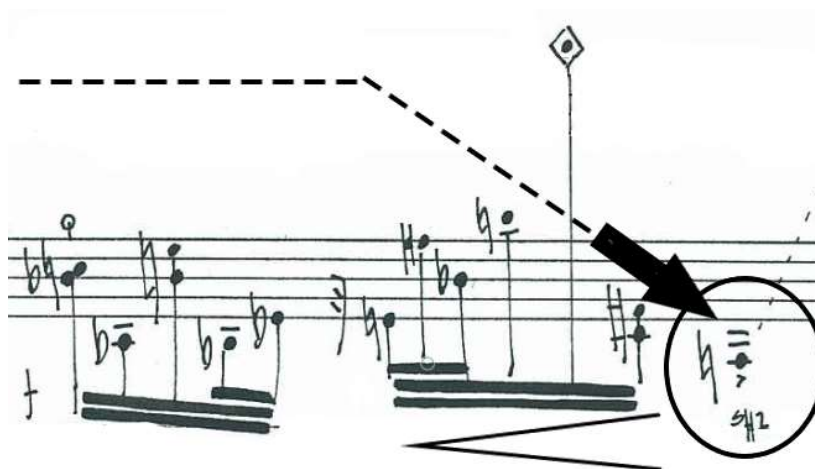


Figura 148: Direcionamento de frase e adição de *crescendo* na coda de *Tetragrammaton VI*.

O próximo grupo de notas é uma recapitulação do último grupo de notas da parte B, transcrita para a coda de maneira quase idêntica ao original. Na parte B, estas notas serviram para preparar a entrada da coda. Já agora, servirão como preparação para as últimas notas da música, formada pelo grupo 1A, criando um caráter de preparação solene para o fim do ritual-musical de Roberto Victorio.

Para reforçar o caráter descrito, decidi por alongar ao máximo esta seção, iniciando o som vocal gutural *dal niente* e *crescendo* lentamente. Para tal, é necessário tomar bastante ar antes de iniciar sua execução pois, para fazer tal som, é preciso abrir bastante a garganta, o que deixará o ar sair com maior intensidade e diminuirá sua duração. Somente após atingir uma quantidade de volume considerável é que iniciarei o rulo entre as notas Solb e Láb, fazendo um *decrescendo* com o som vocal ao mesmo tempo que um *crescendo* é feito no rulo, criando um efeito de *fade in*, *fade out*, fazendo assim que o som vocal se dissipe e se perpetue dentro do

rulo. A vírgula de respiração presente no final do som gutural será então negligenciada para conseguirmos o efeito descrito acima.

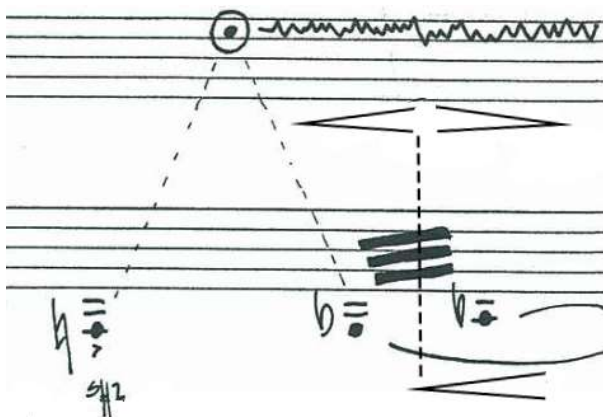


Figura 149: Sugestão de interpretação para trecho da coda de *Tetragrammaton VI*.

Após um grande e longo crescendo feito entre as notas Solb e Láb no registro grave do vibrafone, nos direcionamos para as últimas notas da música, que deverão ser tocadas se aproveitando dessa ressonância.

Estas notas finais guardam um grande simbolismo para o compositor e, o compreender será de grande ajuda para sua interpretação. Temos aqui o grupo 1A que iniciou a obra, agora com a nota Fá uma oitava acima, retornando para encerrar o ritual musical de onde foi iniciado, criando uma percepção não linear do tempo como experienciado nos rituais funerários Bororo, onde se “estabelece um espaço-tempo que imanta as ações, criando um *continuum*, e que, definitivamente, não é o espaço real aldeístico, nem o tempo que rege as ações cotidianas, e sim, uma nova entidade que surge e que possibilita o adentramento em outro patamar perceptivo.” (VICTORIO, 2016, p. 12). A volta ao princípio representa, portanto, o fim de um ciclo e, simbolicamente, o início de outro.

Temos aqui o grupo 1A inicialmente repetido por três vezes com figuras negras sem haste e com *fermata* curta. O número 3 é extremamente importante para esta obra pois remete ao trino sagrado, a tríplice manifestação de Deus.

Por último, temos mais uma repetição deste grupo, agora com a indicação de “com cabo (de ponta) ” e *fermata* longa, formando então a quarta repetição deste grupo. O número 4 também é extremamente importante para esta obra pois nos remete ao tetragrama, as quatro letras indizíveis do nome de Deus.

Para ser condizente com o caráter solene descrito acima, um grande e dramático *rallentando* será feito junto ao *decrecendo*, me aproveitando da ressonância do rulo entre as notas Solb e Láb tocadas anteriormente, tendo que iniciar sua execução logo após tocar o rulo, sem muita espera.

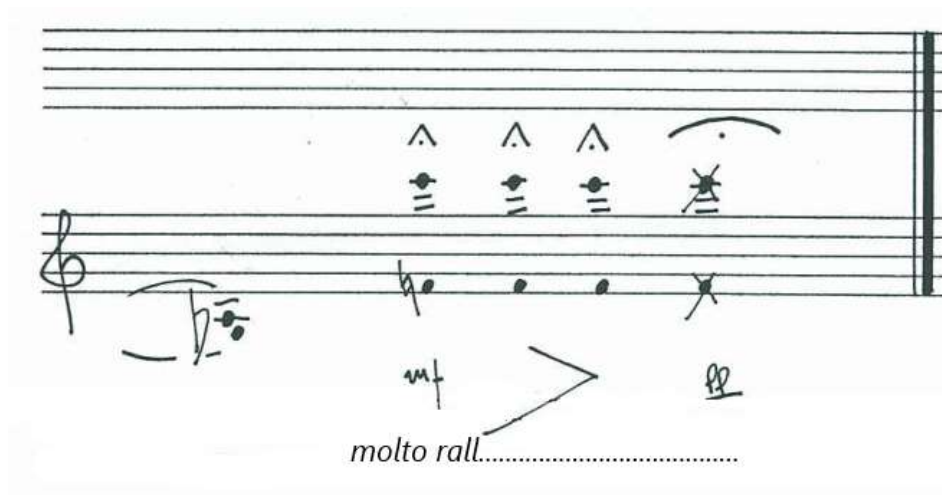


Figura 150: Sugestão de interpretação para coda de *Tetragrammaton VI*.

Um problema encontrado nesta seção é a execução do último grupo “com cabo (de ponta)” em dinâmica *pp*. Como visto anteriormente, a técnica utilizada por mim para tocar este efeito é conseguida posicionando as baquetas internas perpendicularmente às teclas e então as deixando cair livremente, soltas das mãos. Com isto, tem-se um maior volume e brilho, mas dificultando tocar dinâmicas pequenas. A solução encontrada foi tocar estas últimas notas da obra com a mesma técnica, porém mais próximo as cordas das teclas, local de toque onde a vibração destas é menor, conseguindo assim a dinâmica desejada.

Após tocar estas últimas notas da música, será necessário indicar ao ouvinte o fim do ritual musical proposto por Roberto Victorio, sendo o gestual do intérprete fundamental para isto. Manter-se imóvel até o término total da ressonância destas notas será crucial para concluir com o rigor esta performance, mantendo assim a atenção do ouvinte até a chegada do silêncio completo que decretará o término desta música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os variados desafios encontrados ao se criar uma interpretação de uma obra está a oposição presente entre uma performance pessoal e autoral e o que foi proposto pelo compositor em seu texto musical. Com esta pesquisa, busquei mostrar como informações extramusicais presentes na poética do compositor podem contribuir para esta construção artística.

Uma extensa pesquisa sobre os materiais utilizados por Roberto Victorio na criação da obra *Tetragrammaton VI* foi realizada, a fim de buscar elementos que possam contribuir para a interpretação desta obra. Elementos da numerologia, cabala, rituais dos sonhos das tribos Bororo e, principalmente, a filosofia de Jacob Boehme, foram extensamente revisitados no decorrer deste trabalho e serviram como base intelectual para a construção desta pesquisa e também de minha performance.

Foi realizado um levantamento histórico sobre o vibrafone e seus instrumentos barrafônicos predecessores, primeiros intérpretes do instrumento e seu repertório. Informações sobre o compositor, sua trajetória e seu envolvimento com o instrumento, foram citadas para contextualizar a obra dentro do universo composicional de Victorio.

Foram de grande valia os estudos sobre as questões ritualísticas e como estas influenciam o compositor Roberto Vitorio, nos fazendo valer também de uma análise da obra *Heptaparaparshinokh*, do mesmo compositor, utilizada para demonstrar o uso de componentes místicos como traço composicional recorrente.

Somado a isto, uma detalhada análise desta obra foi feita a fim de encontrar informações a serem usados na construção da performance de *Tetragrammaton VI*, buscando elementos estruturais desta composição e seus significados dentro da poética mística do compositor. Também foi possível, por meio desta análise, identificar traços da numerologia cosmológica de Jacob Boehme pela recorrência da utilização dos números 2, que representa a dualidade existente entre corpo e espírito, o número 3 representando o princípio ternário ou a tríade cristã, o número 4 representando o tetragrama ou as quatro letras do nome de Deus, o número 5 representando o *tetragrammaton*, o 7 representando o sistema septenário regido por qualidades que interagem entre si.

Todas as informações coletadas neste processo foram utilizadas com um viés norteador da construção desta performance, buscando representar musicalmente todos estes elementos

presentes no ritual musical do compositor, trazendo assim coerência e unidade à minha interpretação de *Tetragrammaton VI*.

Como resultado da absorção de todas estas informações colhidas, temos a construção de um estudo interpretativo aprofundado, que leva em consideração, além de todos estes elementos extramusicais discutidos anteriormente, a importância do gesto, da técnica e da análise estrutural para a criação de uma performance mais consciente e coerente.

Com este trabalho, foi possível demonstrar como uma análise detalhada de todos os elementos presentes no texto musical e na poética do compositor são essenciais na construção de uma performance que seja ao mesmo tempo pessoal e autoral, sem deixar de ser fidedigna com o compositor e suas intenções propostas.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Ana Cláudia. *O gesto musical e a expressividade*. Performa – Conferência Internacional em Estudos em Performance. Universidade de Aveiro, Aveiro, 2009.

BALDERRABANO, Sergio. *El Gesto Musical*. II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. La Plata. 2010.

BARROS, Ana Letícia F. *A percussão sinfônica e seu desenvolvimento: algumas considerações sobre notação, idioma e bibliografia*. 2007. Dissertação de Mestrado, Escola de Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BECK, John H. *Encyclopedia of Percussion*. New York: Routledge, 2007.

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.

CAMPOS, Gean Pierre da Silva. *A teoria dos conjuntos e a música de Villa-Lobos: uma abordagem didática*. 2014. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CAYER, André. *The Vibraphone and Bending Tone – A New Approach to Sound*. Sherbrooke: Oliphantz Productions, 2014.

CHAIB, Fernando Martins de Castro. *Exploração Timbrística no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López*. 2007. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro, Aveiro.

CHAIB, Fernando. *Let vibrate: Um breve panorama sobre o vibrafone na música do século XX*. Opus, v.14, n.I, p.50-64, junho. Goiânia, 2008.

DURKHEIM, E. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FREITAS, Emília Maria Chamone. *O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira*. 2008. Dissertação de Mestrado, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GENNEP, A. V. *Os ritos de passagem*. 2 eds., trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOLDSTEIN, Tom. *A conversation Between Stuart Saunders Smith and Tom Goldstein*. *Perspective of New Music*, Vol. 36, No. 2 (Summer 1998). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/833528?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents> . Acesso em 08/07/2020.

GOULART, Gilmar. *A História da Percussão*. Manuscrito do autor. Santa Maria, 2007.

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*. 2003. Dissertação de Mestrado em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

HOLMES, Adams. *Dead Stroke*. Disponível em: <<https://adamholmesmusic.com/blog-deadstrokes/>> . Acesso em 18/11/2021.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. *O gesto corporal na performance musical*. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 11-38, dez. 2014.

MATTINGLY, Rick. *Lionel Hampton*. Disponível em: <<https://www.pas.org/about/hall-of-fame/lionel-hampton>> . Acesso em 20/06/2020.

MATTINGLY, Rick. *Milt Jackson*. Disponível em: <<https://www.pas.org/about/hall-of-fame/milt-jackson>> . Acesso em 22/06/2020.

MENDES, Helvio Monteiro. *Suite para xilofone e piano de Osvaldo Lacerda: um estudo interpretativo e levantamento histórico do instrumento no Brasil*. 2014. Dissertação de Mestrado em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MONTEIRO, Humberto Fernandez. *Tetragrammaton IV – Multipercussão e música ritual em Roberto Victorio*. 2010. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro, Aveiro.

MORAIS, Augusto Alves. *A colaboração intérprete-compositor na elaboração da obra “Uma Lágrima” de Arthur Rinaldi*. 2013. Dissertação de Mestrado, Escola de Artes, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

MORAIS, Ronan Gil. *Vibrações Brasileiras: Repertório Brasileiro para Vibrafone Solo*. Música em Perspectiva, v.5, n.1, p.105 a 123. Curitiba, março de 2012.

NICOLESCU, Bassarab, *Ciência, Sentido & Evolução: a cosmologia de Jacob Boehme*. Trad. Américo Sommerman. São Paulo: Attar. 1995.

PEIRANO, M. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PIEDADE, Acácio T. C. *Os usos da linguagem na análise musical*. In Ilza Nogueira (ed.): O Pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade. Salvador: UFBA, v.1, p. 201-206, 2015.

PINTO, T. O. *Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora*. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v.44, n.1, 2001.

PIZZINGA, Rodolfo Domenico. *Jacob Boehme – Excertos para reflexão*. Disponível em: <<http://www.rdpizzinga.pro.br/livros/jacob/boehme.htm>>. Acesso em: 05 de setembro de 2015.

RABELO, Miriam Cristina M. *Religião, ritual e cura*. In: Saúde e doença: um olhar antropológico. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1994.

RIBEIRO, Guilherme. *Os quatro modelos da técnica instrumental estendida*. In: XXIX CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM. 2019. Pelotas. *Anais...* Pelotas: UFPEL, 2019.

RODOLPHO, A. L. *Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica*. Estudos Tecnológicos, São Leopoldo, v. 44, n. 2, p. 138-146, 2004.

RODRIGUES, V. F. *Timbre, tempo e espaço na música de Victorio*. In: XVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM. 2008. Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2008. p. 72 -75.

ROULET, Patrick Edward. *Milt Jackson: The Creative Genius Behind “Bag’s Groove”*. 2002. Tese de doutorado. University of Washinton, Seattle.

SACHS, CURT. *The History of Musical Instruments*. New York: Norton, 1940.

SANTOS, Bruno Soares. *Duos para vibrafone e piano: estudo interpretativo das peças Sonata para Vibrafone e Piano de Almeida Prado e Domus Aurea de Edmund Campion*. 2010. Dissertação de Mestrado. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SMITH, Joshua D. *Extended vibraphone techniques in Deane’s ‘Mourning Dove Sonnet’*. Percussive Notes, February 2009. p. 24-28. 2009.

SOUZA, André Pinheiro. *Vibrafone – Guia de Estudo*. 1994. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

STALLARD, Carolyn. *The vibraphone: past, presente and future*. Percussive Notes, july 2015, p. 42-44. 2015.

STEUERNAGEL, Marcell Silva. *O Gesto na composição musical*. Revista Vórtex, Curitiba, v.3, n.1, 2015, p.146-158, 2015.

STRAUS, Joseph Nathan. *Introdução a teoria pós-tonal*. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.

SULPICIO, Eliana Cecília Maggioni Gugliemetti. *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras*. 2011. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

TRALDI, Cesar A. *Interpretação mediada e interfaces tecnológicas para percussão*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção de grau de Mestre em Artes. Campinas, 2007.

VICTORIO, Roberto. *Heptaparaparshinokh*. Partitura. Manuscrito do autor. 1991.

VICTORIO, R. *Histórico*. Disponível em: <www.robertovictorio.com.br>. Acesso em: 05 de setembro de 2015.

VICTORIO, R. *Música contemporânea e ritual*. 1991. Dissertação de Mestrado. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

VICTORIO, Roberto. *Música ritual Bororo e o mundo mítico sonoro*. Cuiabá: Editora EdUFMT, 2016.

VICTORIO, Roberto. *Tetragrammaton VI*. Partitura. Manuscrito do autor. 2007.

WANTERFIELD, Robin. *Jacob Boehme*. Tradução Silvio Antunha. São Paulo: Editora Madras. 2007.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido- Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

YANOW, Scott. *Red Norvo*. Disponível em: <<http://www.bluenote.com/artist/red-norvo/>> . Acesso em: 25 de janeiro de 2022.

ZAMPRONHA, Edson. *Do grau à nota – o caminho do tonal ao atonal através da falsa-relação e da anti-neutralização*. Arte e Cultura IV – Estudos Interdisciplinares, Maria de L. Sekeff e Edson Zampronha (Org.), São Paulo: Annablume/FAPESP, p.105-38, 2006.

ANEXOS

1. Partitura da obra *Tetragrammaton VI* de Roberto Victorio

"O/ AUGUSTO MORALES"

1

TETRAGRAMMATON VI

COM VÍGOR

(PARA VIBRAFONE 2000)

ROBERTO VIZTORIO

Handwritten musical score for "TETRAGRAMMATON VI" by Roberto Viztorio, for Vibraphone 2000. The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass clef. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various dynamic markings such as "mf" (mezzo-forte) and "f" (forte). The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. The piece is marked "COM VÍGOR" and is identified as "O/ AUGUSTO MORALES".

Movido (♩ = ♪)

2

Handwritten musical score for 'Movido' (♩ = ♪). The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes the instruction 'Poco Meno' and features a 'sfz' (sforzando) marking. The third system includes the instruction 'Movido' and features a 'cresc.' (crescendo) marking. The fourth system includes a 'ppp' (pianississimo) marking. The fifth system includes a 'sfz' marking. The score concludes with a double bar line and a final chord. The notation is dense and expressive, with many slurs and ties indicating phrasing and articulation.

3

TEMPO II (Movido)

LENTO

cl motor

cl motor

baq. dura

baq. macia

(claro)

(cantado: b. dissona)

mf

c.v.

sempre ped.

4

Handwritten musical score for a piece titled "4". The score is written on five systems of staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "l.v.". There are also handwritten annotations in Portuguese, including "(4 arco)", "(b. chiusa)", "(4 arco)", "(b. chiusa)", "(cabo (de ponta))", "(c motor)", "(Res. grave)", "(cabo)", "(3\"",

⊗ 9 - Pizzicato soltando o pedal violentamente, simultâneo ao tocar

5

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff has a treble clef and a diamond-shaped ornament. The bottom staff has a bass clef and contains various notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. There are also some handwritten symbols like triangles and a wavy line.

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef. It includes notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. There are also some handwritten symbols like triangles and a wavy line.

Crisol, mayo 2007

2. Entrevista com Roberto Victorio

Entrevista realizada em 25 de agosto de 2015.

AM: Como começou sua relação com o vibrafone? Quando conheceu o instrumento e qual o papel dele em sua obra?

RV: No início da década de 80, quando tínhamos um Trio de Câmara, no RJ, chamado “Charles Atlas”, e eu era o guitarrista, onde tocávamos jazz, Frank Zappa, Gentle Giant e músicas nossas bem complexas. A formação era guitarra, baixo e vibrafone. Comecei a escrever para vibrafone pois o vibrafonista era muito bom e tocava também na Orquestra Sinfônica Jovem do Teatro municipal do RJ chamado Marcelo Lobato. Inclusive escrevi as “Peças Breves” para ele e o Ronan descobriu nas suas pesquisas que foi a segunda obra escrita para vibrafone solo do Brasil.

AM: Como e quando as filosofias ocultistas, a numerologia e a cabala começaram a fazer parte do seu universo musical?

RV: Desde o início da década de 80 também, quando comecei a me enfronhar nos estudos de Cabala e Numerologia, no corpo dos estudos da Rosa Cruz, dentre outros caminhos como a Filosofia do Princípio Único, Teosofia e as práticas de Aikido.

AM: É possível notar que as obras da série *Tetragrammaton* não foram escritas em ordem cronológica. Isso aconteceu por alguma razão em especial? E como a instrumentação da série foi pensada?

RV: Augusto, faço isso em todas as séries que escrevo. O último Tetra foi o 3, o primeiro Prelúdio da série de 11 Prelúdios para viola de arame foi o 42, e aí vai. Tudo depende do fluxo que imprimo a cada processo de escrita, de acordo com uma ordem numerologia que quase sempre está presente.

AM: Sobre seu processo de composição, como concebeu a obra *Tetragrammaton VI*? Como escolheu o material musical e filosófico para compor a obra? Você se baseou ou criou algum sistema harmônico ou organizacional das alturas e ritmos para compor esta obra?

RV: Nesse momento seria interessante você consultar a Dissertação do Humberto Monteiro (que está no meu site) sobre o *Tetra IV*, pois deixo isso bem claro e é bem longa a história.

AM: Sobre a série *Tetragrammaton*, o que une as obras desta série musicalmente e conceitualmente?

RV: Basicamente a força quaternária do nome indizível de Deus e dos preceitos de Jacob Boehme, filósofo e alquimista do séc. XVII.

AM: Como a filosofia de Jacob Boehme é representada musicalmente nessa série? Você tenta de alguma maneira representar musicalmente os princípios das estruturas ternária e septenária?

RV: Sempre que necessário para formar os arcabouços da obra e estruturá-la como um organismo estabelecendo uma lógica interna, é invisível, mas não só com o quaternário, mas com as ramificações, ou espelhamentos dessa força. Também pode consultar isso em H. Monteiro.

AM: Os sons vocais encontrados em *Tetragrammaton VI* possuem alguma representação extramusical?

RV: Sim, sempre como invocações dentro de um contexto ritualístico. Nada é gratuito. Algumas são invocações de ascensão ou descida no processo de incorporação e outras entoações de sons vocálicos conectadas com determinados vórtices de energia.

AM: Como o senhor entende o gesto musical e qual o papel dele na obra *Tetragrammaton VI*?

RV: Na verdade, são dois afluentes definidos quando se fala de gesto musical: o gesto que define os arcos e as estruturas internas da obra (às vezes visíveis, outras não) e o gesto imprimido pelo corpo, quase como som, que deve ser incorporado à performance principalmente nesses casos em que o arcabouço sonoro está firmado sobre alicerces não musicais. Nos Tetras os dois casos são amplamente solicitados e o segundo só é possível perceber a partir das informações dadas pelo autor. Somente tocar as notas seria pouco sem essas informações.

AM: Os visíveis contrastes entre dinâmicas, velocidades, alturas e timbres encontrados na obra *Tetragrammaton VI* possuem algum significado extramusical?

RV: Em se pensando de forma serial, não. As estruturas da(S) peça(S) baseiam-se em jogos numerológicos e arcanos e as ocorrências sobre os parâmetros são ocorrências de nuance e contraste como um manto sobre o invisível de informações internas.