

Nem idiomatismo nem técnica estendida: abordagens do vibrafone em Traldi e Rosauro

Isabella Tais Sonsin

Alexandre Remuzzi Ficagna

Universidade Estadual de Londrina | Brasil

Resumo: Muito presentes na literatura acadêmica brasileira sobre vibrafone (e em pesquisas em geral sobre composição, análise ou performance para algum instrumento específico), os conceitos de *idiomatismo* e *técnica estendida* são abordados a partir de uma revisão sistemática com ênfase nas problematizações de Padovani e Ferraz (2011), Romão (2012), Labrada (2014) e Hashimoto (2017). A partir desta revisão, propôs-se a perspectiva das “abordagens”, derivadas das duas “filosofias” que Globokar (1992) aponta em relação às práticas percussivas do século XX, com o objetivo de compreender como dois vibrafonistas-compositores, brasileiros e em atividade, compõem para o próprio instrumento em duas peças específicas: Ney Rosauro, em *Lied*, e Cesar Traldi, em *SKYY*. Embora não seja um método de análise, esta proposição conceitual permite redirecionar o debate e compreender também como ambos transitam entre diferentes abordagens, de acordo com suas opções estéticas.

Palavras-chave: Abordagem composicional, Filosofias da prática percussiva, Vibrafone solo, Ney Rosauro, Cesar Traldi.

Abstract: Quite common in the Brazilian academic debate on vibraphone (and often in researches on music composition, analysis or performance for a particular instrument) the concepts of *idiomatism* and *expanded technique* are approached through a systematic review of literature, emphasizing the problematization found on Padovani and Ferraz (2011), Romão (2012), Labrada (2014) and Hashimoto (2017). From this review, it is proposed a conceptual perspective of the “approaches”, based on the two “philosophies” that Globokar (1992) identifies in the twentieth-century percussion practices. The objective is to comprehend how two vibraphonists-composers (Brazilians, still active today) relate to their own instrument when composing, in two specific pieces: Ney Rosauro’s *Lied* and Cesar Traldi’s *SKYY*. Although not an analytical method, this conceptual proposition may help to redirect this debate and also to understand how they both transit between different approaches, according to their aesthetic options.

Keywords: Compositional approach, Percussive practice philosophies, Solo vibraphone, Ney Rosauro, Cesar Traldi.

Na literatura acadêmica sobre instrumento solo, mais especificamente nos trabalhos que abordam composições brasileiras para vibrafone, é muito comum deparar-se com dois conceitos: *idiomatismo* e *técnica estendida*. Tais conceitos são frequentes tanto em trabalhos voltados a aspectos interpretativos quanto analíticos.

Em geral, os trabalhos que abordam o conceito de idiomatismo o fazem com o intuito de encontrar ou definir o que seria o “próprio” do instrumento¹, o que marcaria sua individualidade, normalmente buscando delimitar quais seriam suas técnicas “fundamentais”. No caso das *técnicas estendidas*, estas ora são vistas como um antagonismo ao idiomatismo, ora como sua expansão.

Quando se pensa em compositores-instrumentistas compondo para o instrumento que tocam, é comum que estes conceitos apareçam, como ferramentas que supostamente auxiliariam a compreender um processo criativo marcado pela intimidade com o instrumento.

Contudo, o debate acadêmico mais recente tem se esforçado em mostrar como é difícil traçar o limite do que é “idiomático” e do que é “técnica estendida”. O problema fica mais evidente quando se trata do vibrafone, um instrumento criado no século XX, um século marcado pela experimentação de técnicas e pela pesquisa de sonoridades novas e muitas vezes inusitadas em relação ao que se esperaria dos instrumentos.

Além disso, os problemas apontados por autores como Padovani e Ferraz (2011), Romão (2012), Labrada (2014) e Hashimoto (2017), têm demonstrado que tais conceitos aparentemente não contribuem significativamente para que se compreenda tal tipo de processo criativo.

Com a finalidade de compreender como dois vibrafonistas-compositores se relacionaram com o vibrafone ao compor, cada qual em uma peça específica, optou-se pelo viés das “filosofias” que Vinko Globokar (1992) identifica na prática percussiva do século XX.

A nosso ver, cada uma destas “filosofias” marca, de modo diferente, os dois casos específicos abordados aqui. Optamos por estabelecer como recorte dois compositores brasileiros, vibrafonistas,

¹ Em trabalhos futuros pretendemos estudar a relação entre as tentativas de delimitação de uma propriedade intrínseca dos instrumentos musicais e a primeira das três estratégias de combate à “perturbação literária”, tal como observa o filósofo Jacques Rancière em “A literatura impensável” (RANCIÈRE, 1995). Segundo ele, trata-se do combate à livre circulação da escrita, “que pode tomar qualquer corpo”, pois a perturbação literária é semelhante à perturbação democrática, quando os corpos estão juntos por uma simples “contingência igualitária” (ibidem, p. 28-29). Rancière aponta ainda duas outras estratégias que buscam delimitar as fronteiras da literatura e assim conjurar tal perturbação: a delimitação pela convenção (funções e usos) e a supressão dos vestígios comunicativos da literatura (tal como propunha Mallarmé).

ambos em plena atividade, em composições para vibrafone solo técnica e esteticamente muito distintas. Seleccionamos para nosso estudo analítico as peças *Lied*, de Ney Rosauero, e *SKYY*, de Cesar Traldi.

Ney Rosauero é percussionista e vibrafonista com uma carreira artística consolidada há muitos anos, reconhecido nacional e internacionalmente, conforme informações de sua página oficial². Rosauero atua também como pedagogo e compositor. Suas composições caracterizam-se por dialogar com a música folclórica brasileira, em contextos tonais/modais, com ênfase em estruturas melódicas e harmônicas.

César Traldi, também percussionista, vibrafonista e compositor, atua igualmente na docência, mas diferentemente de Rosauero, possui interesse na pesquisa em música contemporânea, em especial na investigação das possibilidades de interação do percussionista com dispositivos de transformação sonora em tempo real³.

Embora não seja um método de análise, os conceitos de Globokar permitem compreender como estes vibrafonistas abordam seus instrumentos ao compor e também como transitam entre as duas “filosofias”, sempre de acordo com suas opções estéticas. Para enfatizar a relação que se estabelece entre compositor e instrumento optou-se pela substituição do termo “filosofias” por “abordagens”.

1. IDIOMATISMO

O adjetivo “idiomático” advém do grego *idiomatikós* (particular, especial) e significa, segundo o dicionário Aurélio, “relativo a, ou próprio de um idioma”, característico daquele idioma, e está relacionado com o substantivo “idiomatismo”. Como conceito, tem sido utilizado em música como uma característica atribuível às particularidades (técnica, mecânicas, tímbricas) que diferem os instrumentos musicais entre si (PILGER, 2010, p. 759; SCARDUELLI, 2007, p. 139; TULLIO, 2005, p.14).

² Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6022645968535320>>. Acesso em 18 dez. 2020.

³ Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6022645968535320>>. Acesso em 18 dez. 2020.

O conceito de “idiomatismo instrumental” tem emprego generalizado na pesquisa acadêmica brasileira, sendo que os trabalhos mais citados em pesquisa sobre o tema costumam ser: TULLIO, 2005; PILGER, 2010; PADOVANI e FERRAZ, 2011; NASCIMENTO, 2013.

Dos compositores cujas peças foram estudadas, um deles é mencionado num dos primeiros trabalhos que aborda o idiomatismo no vibrafone. Tullio (2005) discute o idiomatismo em obras para percussão de três compositores brasileiros: Luiz D’Anunciação, Fernando Iazzetta e Ney Rosauero.

Ao analisar obras de Ney Rosauero, ele destaca que na escrita do compositor há a exploração do idiomatismo de cada instrumento:

A escrita utilizada nas composições de Rosauero é baseada em recursos técnicos dos instrumentos a exemplo do uso de rulos independentes, toques repetidos e alternados da técnica de quatro baquetas, diferentes manuações da técnica de caixa-clara e diferentes sonoridades no vibrafone (através do uso do cabo da baqueta na tecla). (TULLIO, 2005, p. 11).

Adicionalmente, ele também explica que os rudimentos técnicos percussivos podem também ser usados como parte da frase musical contida em uma obra e assim tornar-se-iam aspectos idiomáticos em uma composição para instrumento de percussão. Tullio aponta por meio de análises como Rosauero explora vários destes rudimentos em suas composições.

Como exemplo, nos compassos 18 e 19 da obra *Prelúdio nº3 em Dó maior para marimba*, de Ney Rosauero, rulos formando acordes, em dinâmica decrescente:

FIGURA 1 – Prelúdio nº3 em Dó Maior, Compassos 18 e 19.



Fonte: ROSAURO, 1987.

Tullio sugere três motivos que explicariam por que muitos compositores utilizam aspectos idiomáticos dos instrumentos em suas obras: “por tocarem o instrumento, pela experiência de composições anteriores ou ainda pela aproximação com os instrumentistas” (TULLIO, 2005, p. 16).

Para Tullio, o que torna uma obra mais idiomática do que outras está relacionado ao quanto ela explora aspectos peculiares do meio de expressão, ao utilizar recursos que o identificam ao mesmo tempo em que o diferenciam de outros meios (TULLIO, 2005, p. 14).

Pilger (2010) segue a mesma linha de raciocínio: em seu trabalho sobre os aspectos idiomáticos da *Fantasia para violoncelo e orquestra*, de Villa-Lobos, ele destaca que o compositor era violoncelista e conhecia muito bem o instrumento para o qual compunha, o que explicaria a exploração idiomática do instrumento nesta composição. Como se vê, há circularidade no argumento, pois a premissa pressupõe sua resposta.

Para Escudeiro, não é determinante que o compositor toque o instrumento para que o idiomatismo permeie seu pensamento composicional. Mencionando como exemplo a série dos *Poesilúdios*, para violão, de Almeida Prado (que não era violonista), Escudeiro afirma que uma aproximação maior com o instrumento “facilita o fazer composicional” e pode se tornar “ferramenta singular” no momento da composição (ESCUDEIRO, 2012, p. 207).

Transparece assim, nos debates sobre o tema, a ideia de que uma condição para a composição de peças idiomáticas reside na “intimidade” com o instrumento. Esta perspectiva é reforçada pela ressalva que Rocha (2017) faz em sua tese sobre a escrita para piano no *Trio n.1*, de Villa-Lobos: não se pode confundir idiomático com nível de dificuldade. Rocha conclui: “O fato de uma peça ser difícil tecnicamente não significa que não seja idiomática, a obra pode necessitar de um tempo maior de preparação. Deve-se procurar em que aspecto a obra busca valorizar as características do instrumento para o qual foi escrita.” (ROCHA, 2017, p. 42).

Caso os compositores sempre se limitassem à comodidade para a execução das peças, provavelmente a técnica dos instrumentos não teria evoluído, argumenta Rocha. Nesse sentido, Pilger (2010, p. 759) destaca que o idiomatismo de um instrumento estaria em constante evolução e destaca o papel dos compositores neste processo.

Convém pontuar brevemente, visto não ser o escopo deste trabalho, que o conceito também tem sido aplicado em outras dimensões do fazer musical: além do idiomatismo instrumental, haveria

o idiomatismo do compositor (ROCHA, 2017, p. 42) e o idiomatismo como linguagem musical (NASCIMENTO, 2013, p. 13).

A partir de sua leitura de *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*, livro de 2013 de Pilger, Rocha observa que o emprego do idiomatismo não é associado somente ao instrumento, portanto, ele pode ser abordado em dois aspectos: o idiomatismo do instrumento e o idiomatismo do compositor, que trata da linguagem musical (idioma) desenvolvida por este a partir das características do instrumento.

O idiomatismo como linguagem musical, tal como apresenta Nascimento (2013), seria uma modalidade que abrange “aspectos relacionados ao meio de expressão, além da apropriação de um estilo de escrita ou música associado a um determinado período, indivíduo ou grupo” (NASCIMENTO, 2013, p. 13). Ele complementa: “(...) trazendo-os para o âmbito musical, entendemos que o idiomatismo como linguagem musical trata sobre características estilísticas peculiares a determinados períodos da história da música, correntes estéticas ou gêneros musicais.” (NASCIMENTO, 2013, p. 13).

Citando Magnani, Nascimento aponta que há convergência com as ideias sobre “estilística”, definidas como “conjunto de modos de expressão, formas de comunicação, veículos de informação na obra de arte” (MAGNANI apud NASCIMENTO, 2013, p. 13), que trazem definições precisas devido a “muitos componentes e um conjunto infinitamente variável de dados que poderiam ser classificados como característicos e que geralmente são ambíguos e conflitantes” (NASCIMENTO, 2013, p. 14). O propósito de tais categorias, argumenta Nascimento, seria de caráter metodológico para identificar os principais aspectos ou tendências que caracterizam um período histórico ou a obra de um compositor.

Nascimento observa que trabalhos acadêmicos têm se utilizado de análises idiomáticas para “classificar estilisticamente determinadas peças”, definindo principais influências e assim criar um perfil estilístico do compositor, bem como, “organizar, catalogar, classificar e analisar a obra de um determinado período” (loc. cit.).

O que se percebe no debate sobre idiomatismo em música (mais especificamente naquele sobre idiomatismo instrumental) é que, embora alguns autores apontem aspectos relacionados à “intimidade” com o instrumento, prevalece a ideia de que há algo que lhe é próprio, que o

individualizaria em relação aos demais⁴. Ao mesmo tempo, tais propriedades estariam em transformação constante graças ao trabalho dos compositores, o que geraria, se não uma contradição, uma dificuldade para delimitar o quê, concretamente, constitui tal idiomatismo.

Em Padovani e Ferraz (2011, p. 19) há, se não uma inversão desta lógica, ao menos uma sofisticação na visão deste processo. Sobre a evolução dos recursos instrumentais descrita por Christian Goubault nos séculos XVIII e XIX, comentam os autores:

... a evolução de instrumentos como o piano ou os instrumentos de sopro permitirá uma escritura que cada vez menos se prende aos parâmetros nota e ritmo e cada vez mais inclui a mecânica do instrumento e suas particularidades gestuais e idiomáticas no processo composicional, exigindo técnicas específicas e registrando na própria partitura indicações que passam a prescrever mais e mais técnicas de performance. Um Noturno de Chopin é, nesse sentido, bastante distinto de uma Sonata de Mozart, pois prevê, na própria notação permeada por *glissandi*, indicações de pedal e variações dinâmicas, um instrumento com sonoridades e qualidades mecânicas bastante específicas que não poderia ser substituído por outro sem consequências consideráveis (ibidem, p. 19 - grifo nosso).

Se o desenvolvimento dos instrumentos atuou de forma determinante ao possibilitar o desenvolvimento da escritura composicional e a incorporação das particularidades idiomáticas, a fronteira entre o que é idiomático e o que é inovação ou transformação técnica se dilui ainda mais.

Este problema se complica quando se considera as experimentações técnicas da música dos séculos XX e XXI: estas parecem provocar um tensionamento na ideia de técnica padrão, pois embora haja autores que destacam sua característica de transformação contínua, parece prevalecer a ideia de que há um limiar a partir do qual há a necessidade de se adicionar o adjetivo *estendidas* ou *expandidas*.

2. TÉCNICA ESTENDIDA

As técnicas estendidas (ou expandidas) se confundem a tal ponto com a música instrumental contemporânea da segunda metade do século XX em diante que muitas vezes são tidas como sua condição *sine qua non*. “Seria difícil encontrar outro período musical na qual cada aspecto técnico e

⁴ Esta é inclusive a definição adotada por Scarduelli (2007, p. 139): o idiomatismo é um “recurso específico que é próprio de um instrumento musical”.

estético foi sujeitado a tão radical discussão e disputa quanto a nossa”⁵, afirmou o compositor Bruno Bartolozzi em 1967 no início da primeira edição de *New sounds for woodwinds*, publicação pioneira neste aspecto.

Livros e manuais sobre “novos sons”, “novas técnicas”, ou “técnicas contemporâneas”⁶ foram publicados auxiliando quem desejava explorar um novo universo sonoro, mas não tinha contato com intérpretes especializados.⁷

O problema do termo técnica estendida, segundo Hashimoto, é reforçar a impressão de que a experimentação técnica seria algo exclusivo dos séculos XX e XXI:

Esse talvez seja um dos primeiros problemas na conceituação desse termo uma vez que em muitos casos técnicas utilizadas em períodos musicais anteriores ao nosso, como no barroco por exemplo, poderiam ter sido denominadas em seu tempo como estendidas, mas que hoje em dia já estão incorporadas ao idiomatismo do instrumento. (HASHIMOTO, 2017, p. 64)

Alguns anos antes de Hashimoto, Padovani e Ferraz (2011, p. 11) também observavam que a experimentação técnica não foi uma exclusividade de nosso tempo:

Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão técnicas estendidas se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural.

Vê-se, portanto, que a experimentação técnica e a busca por novas sonoridades que atendam novas demandas expressivas sempre estiveram presentes na música.

⁵ It would be hard to find another musical epoch in which every aspect of musical technique and aesthetics has been subjected to such radical discussion and dispute as in ours (BARTOLOZZI, 1967, p. 1).

⁶ BOK e WENDEL, 1989; STRANGE e STRANGE, 2021; REHFELDT, 1994, são alguns dos exemplos.

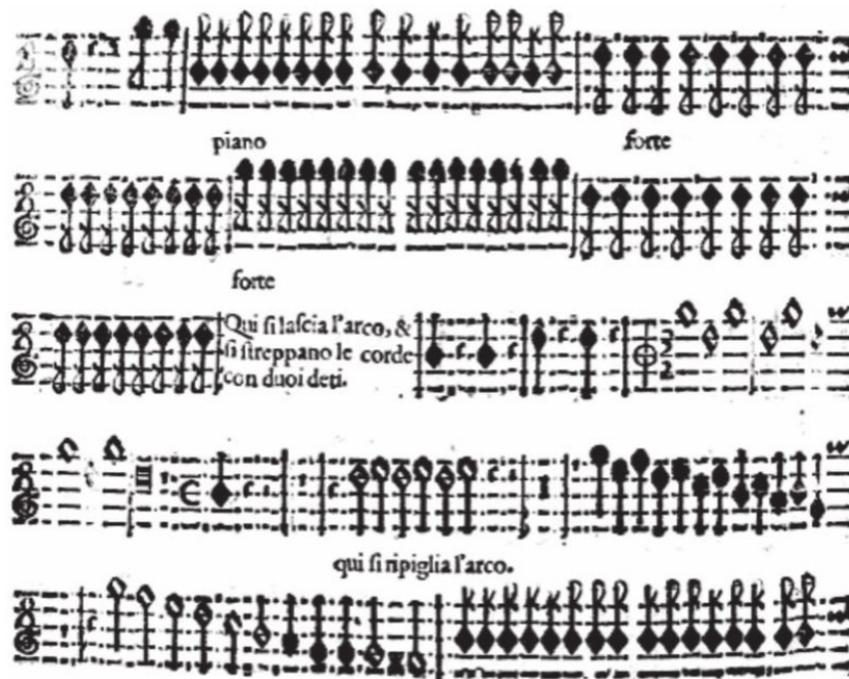
⁷ Em sua composição de 1983, *Introspecção I* para clarinete, Harry Crowl (apud PERPETUO, 2016, s.p.) menciona que utilizou “os sons multifônicos, o uso de microtons e de variação de timbres obtidos através do sistema criado por Bruno Bartolozzi”.

Para demonstrar a invenção de novas técnicas por necessidades expressivas, os autores chamam a atenção para a escrita de cordas em algumas passagens de *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), de Claudio Monteverdi. A Figura 2 mostra o trecho referido na citação a seguir:

Buscando produzir um efeito sonoro que reforçasse o drama da cena operística, Monteverdi pede às cordas (*viola da braccio*) que ataquem repetidamente e com rispidez a mesma nota, dando origem à primeira indicação de trêmolo que se tem notícia na literatura. Com tal estratégia, Monteverdi representa o caráter agitado e violento da guerra que tanto caracteriza o *stile concitato de seus Madrigali guerrieri ed amorosi*, de 1624. (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 12)

No mesmo trecho é possível observar uma indicação no *alto secondo*, em que Monteverdi pede para que se deixe o arco e utilize dois dedos “*si strappano le corde*”, o que tanto pode ser traduzido por “rasgar as cordas” quanto “puxar as cordas”, como comentam os autores. A indicação aliada ao contexto dramático e musical da peça permite imaginar um pizzicato muito semelhante ao que chamamos atualmente de pizzicato Bartók.

FIGURA 2 - Trecho de *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Onde pode-se observar os trêmolos e a indicação que se assemelha ao pizzicato Bartók.



Fonte: PADOVANI e FERRAZ (2011, p. 3)

Tal experimentação não ficou restrita ao início do Barroco. Citando Christian Goubault, os autores trazem exemplos do classicismo ao início do século XX, argumentando que as técnicas empregadas por estas composições poderiam muito bem ser consideradas “estendidas” à época:

A variedade de maneiras de tocar os instrumentos contribui largamente a suscitar combinações sonoras engenhosas e a enriquecer a orquestração. Para as cordas: *arco*, *pizz.* *alla Bartók* (...), *col legno* (isto é, com a madeira do arco; cf o 2º movimento da Sinfonia 67 de Haydn), *sul tasto* ou *Griffbrett* (sobre o espelho) ou *flautando*, *sul ponticello* ou *am Steg* (cavalete; cf. Adagio da Sinfonia 97 de Haydn), sobre a madeira do tampo, *scordatura* (novas afinações dos instrumentos), em harmônicos naturais ou artificiais, *glissandi*, *gliss.* de acordes (cf. Debussy, “Ibéria”) ou em harmônicos que surgem ao se tocar abaixo do cavalete (Ravel, “Féria” de *La Rapsodie espagnole*, Stravinsky, *L’Oiseau de feu*), compressão da corda no registro superagudo (contrabaixo solo em *Salomé* de Strauss, no momento em que Herodes acorda e prevê a desventura). Para os metais e as madeiras: o *Flatterzunge* (golpes de língua “enrolando” [*rouléé*]), efeito introduzido na orquestra por Richard Strauss, ao que parece; se encontra em numerosos exemplos em Schönberg, Berg e Webern; Ravel o denomina tremolo dental (*L’Enfant et les sortilèges*). Schönberg utiliza o *Flatterzunge* em todos os instrumentos de sopro em *Erwartung*. (GOUBALT, 2009 apud PADOVANI e FERRAZ (2011, p.6), p. 224-225).

Os autores também abordam a música a partir da década de 1980, comentando sobre a utilização de meios eletrônicos e informáticos na criação musical para “estender” a técnica instrumental.

Por outro lado, embora reconheça que a proposição destes autores seja mais completa e abrangente que as demais, por considerar tanto as experimentações técnicas ocorridas em outras épocas quanto aspectos gestuais e sonoros (e não apenas instrumentais em si) Labrada (2014, p.16) afirma que a proposição se torna “insustentável”, pois:

... depende de parâmetros subjetivos para recortar um instante histórico e gerar um conceito específico e restrito a esse cenário. Dessa forma, cada instrumento exigiria uma definição terminológica em função de um recorte histórico escolhido pelo pesquisador, o que ocasionaria em uma enorme variedade de definições, possivelmente conflitantes.

Para o autor, o problema surge na própria ideia de que haveria delimitação evidente entre técnicas estendidas e técnicas tradicionais:

Essa linha imaginária que delimita as fronteiras entre estendido e tradicional não é algo que se aplica de maneira tão simples na prática. Ainda que certos repertórios permitam facilmente essa distinção (como é o caso de algumas obras do Período Clássico, por exemplo), a Música se encaminhou cada vez mais por utilizar os instrumentos buscando

potencializar suas inúmeras possibilidades combinatórias (orquestração ou soma de timbres) ou de emissão sonora (explorações tímbricas). (LABRADA, 2014, p. 15)

Além disso, se as técnicas estendidas são, como propõem Padovani e Ferraz, técnicas não usuais, elas se destacam das técnicas tidas como tradicionais. Porém, se a experimentação técnica é parte da tradição, não faz sentido criar uma categoria distinta, pois isto tem como efeito prático sua segregação. É o que afirma Labrada (2014, p. 15), ao defender a necessidade de alternativas ao termo *técnica estendida*:

... os critérios de separação utilizados nos artigos pesquisados para separar esses dois grupos de técnicas está principalmente centrado em um recorte particular, quer seja a técnica tradicional estabelecida até o repertório romântico, quer seja um ponto histórico com utilizações instrumentais/vocais recorrentes e específicas. Esse ponto de vista parte de um pressuposto anterior à divisão binária das técnicas, no qual os instrumentos cristalizam uma utilização *mainstream*, por parte de compositores e intérpretes. Assim, configura-se, ainda que de maneira mais sutil do que no século XX, uma relação de oposição entre elementos que podem ser denominados como Centro (técnica tradicional) e Periferia (técnica estendida) ...

Para o autor, essa oposição facilita a exclusão do segundo conceito, pois pode fomentar uma escolha de um repertório homogêneo, que privilegie o primeiro. Ademais, Labrada argumenta que esta divisão não tem muita utilidade no contexto performance musical.

De fato, uma projeção fractal parece muito mais próxima da realidade, na qual os elementos periféricos poderão constituir novos Centros e o próprio Centro possui inevitáveis Periférias. Por mais que essa distinção entre técnicas tradicionais e estendidas circule no ideário de grande parte dos intérpretes, na prática, a demanda de processamento mental exigida na execução de peças (que explorem instrumentos de formas variadas ou não) torna essa divisão, no mínimo, imprecisa. Para que se possa executar uma peça com timbres variados, o intérprete precisa se apropriar completamente das técnicas exigidas pelo texto musical, de forma que, seguindo a lógica desse pensamento bipolar, necessita trazer para o Centro as técnicas antes pertencentes ao domínio periférico. (LABRADA, 2014, p. 15)

Ao realizar o debate no âmbito da interpretação, o argumento de Labrada permite observar o componente ideológico destas distinções, uma vez que o intérprete precisa dominar todas as técnicas requeridas por uma determinada composição. Determinar quais são centrais e quais são periféricas a priori serve muitas vezes para manter posições conservadoras na pedagogia do instrumento (e no ensino da composição, alimentando um ciclo vicioso).

O próprio conceito de “tradição” é problemático, como argumenta Romão (2012, p. 4) a partir do pensamento do historiador Eric Hobsbawn: “muitas das tradições conhecidas, que nos parecem conectar a um passado imemorial, são inventadas, ou ainda extremamente recentes”. Ele propõe a utilização do termo *tradição inventada*, que são tradições “construídas e formalmente institucionalizadas”.

Segundo Romão (2012, p.4), no âmbito musical, muitas tradições também são inventadas, como por exemplo, a própria distinção entre períodos musicais. Sob essa perspectiva, o autor questiona: quanto tempo seria necessário para que algo se torne tradição “uma vez que as sociedades tecnológicas se encontram em permanente processo de transformação”?

O vibrafone foi inventado no século XX, no entanto, ele surge em um período de constantes transformações e experimentações. Considerando o questionamento proposto por Romão, pode-se perguntar: quanto tempo levaria para que determinado aspecto seja considerado como tradição/tradicional? Já houve tempo suficiente para se consolidar uma tradição no que tange ao vibrafone e suas técnicas, considerando a época de sua invenção em comparação com os instrumentos normalmente reconhecidos como “tradicional”, surgidos em períodos anteriores ao século XX?

A respeito disso, Labrada (2014, p.14) comenta:

A construção e progressão das técnicas desse instrumento ocorreram simultaneamente ao período mais prolífero da história da composição em termos de busca por novas possibilidades sonoras. Assim, até mesmo a ideia de abordar o vibrafone com esse modelo (técnica estendida) parece incompatível e injustificável. (LABRADA, 2014, p. 14).

Em concordância com Labrada (2014), observamos que para um estudo que visa compreender as relações dos compositores-vibrafonistas com seu instrumento durante o processo composicional, é possível observar que os conceitos de “idiomatismo” e “técnica estendida” se tornam pouco úteis, pois além de imprecisos conceitualmente, enfatizam demasiadamente aspectos técnicos em detrimento das opções estéticas dos compositores.

Ao longo de nosso estudo, nos deparamos com outro par conceitual que nos pareceu mais frutífero para este propósito: as duas “filosofias”, tais como propostas por Vinko Globokar (1992), filosofias que, segundo ele, dividiram a prática percussiva no século XX. Embora não seja um método de análise, a partir da leitura de Globokar, nos foi possível vislumbrar um outro modo de

compreender como os vibrafonistas Ney Rosauero e Cesar Traldi se relacionaram com seus instrumentos ao compor nas duas peças selecionadas, sempre de acordo com suas opções estéticas.

3. FILOSOFIAS DA PRÁTICA PERCUSSIVA DO SÉCULO XX SEGUNDO VINKO GLOBOKAR

Vinko Globokar, compositor e trombonista que estudou e trabalhou com compositores como Luciano Berio e Stockhausen (MARTINS 2015, p.43), comenta brevemente num curto ensaio intitulado *Anti-badabum* (GLOBOKAR, 1992) sua perspectiva sobre a prática percussiva do século XX que, segundo ele, dividem-se em duas “filosofias” opostas entre si. Embora escrito a mais de 30 anos, segundo Labrada (2014, p.9) as proposições de Globokar ainda apresentam relações com as práticas atuais.

A primeira dessas filosofias Globokar identifica como ligada à tradição:

A primeira delas adere quase cegamente aos conceitos tradicionais. Baseada principalmente na ação de percutir, entende que cada instrumento de percussão possui um timbre único, gerado pela natureza de sua construção e, portanto, continua a se preocupar em buscar a sonoridade ideal do instrumento, perseguindo uma noção fugidia de pureza, esta filosofia implica um acúmulo de materiais sonoros, pois de acordo com essa lógica de som único é preciso, para cada novo timbre a ser obtido, usar um instrumento diferente. (GLOBOKAR 1992, p. 77).⁸

De acordo com Labrada (2014, p. 9), a primeira filosofia mencionada por Globokar, se concentra na ação de percutir objetos e tem como base elementos tradicionais da música. Nessa perspectiva, a pureza sonora é valorizada e entendida como o som natural gerado pela construção do instrumento.

Após apresentar a primeira filosofia, Globokar expõe a segunda delas, a qual se dá quase que em oposição a primeira:

⁸ Texto original: "The first of these adheres almost blindly to traditional concepts. Principally based on the action of striking, it holds that each percussion instrument has a unique timbre, generated by the nature of its construction and so continues to be concerned with seeking the ideal sound of the instrument, pursuing an elusive notion of purity, this philosophy implies an accumulation of sound materials, for according to this logic of unique sound one must, for every new timbre to be obtained, use a different instrument."

[...] Consiste de uma paleta de timbres diferenciada e articulações a partir de um único instrumento que pode ser inicialmente considerado estranho à natureza do instrumento. O instrumento não é mais um objeto de fetichismo, mas algo funcional que o percussionista ou o compositor pode explorar e manipular de acordo às suas necessidades. (GLOBOKAR 1992, p. 77, tradução nossa).⁹

E, a respeito da segunda filosofia de Globokar, Labrada acrescenta:

A segunda filosofia privilegiou uma pesquisa minuciosa e qualitativa sobre cada objeto, construindo uma paleta de timbres baseada nas diversas possibilidades de relação com esse, incluindo principalmente aquelas consideradas estranhas à natureza do instrumento. Tais possibilidades ampliaram o leque de ações e meios envolvidos na performance de um percussionista: locais de toque diferente, baquetas de materiais e durezas diversas, interferências morfológicas (água, correntes, cliques), modos de acionamento diversos (percutir, raspar, friccionar, segurar, soltar, jogar), entre outros. (LABRADA, 2014, p. 10)

Isso significa que a segunda filosofia envolve uma abordagem mais, digamos, experimental e exploratória em relação à prática percussiva, explorando as possibilidades tímbricas que um instrumento pode oferecer, podendo incluir também a exploração gestual no instrumento, em vez de limitar-se às características sonoras mais tradicionais ou convencionais associadas a ele.

Nesse sentido, em um primeiro momento, essas filosofias comentadas por Vinko Globokar podem parecer sinônimas tanto dos conceitos de idiomatismo quanto de técnica estendida. No entanto, embora o termo utilizado por Globokar possa gerar mais confusão do que esclarecimentos, ele nos suscitou a pensar a maneira como os compositores abordam um instrumento ao compor, ou seja, que paleta sonora orienta suas decisões estéticas e suas opções poéticas; se abordam o instrumento para estruturar majoritariamente relações entre sons habitualmente relacionados ao instrumento, a partir da percepção de relações entre sons tônicos, que portanto precisam ser estáveis e homogêneos, independente se tais sons são idiomáticos ou não; ou então se buscam trabalhar sutilezas sonoras em seus detalhes gestuais e texturais, muitas vezes em heterogêneos, instáveis ou estáveis, independentemente de tais sons serem oriundos de técnicas convencionais ou de experimentação técnica.

⁹ Texto original: “[...] consists of a differentiated palette of timbres and articulations from a single instrument which might at first be considered foreign to the nature of the instrument. The instrument is no longer an object of fetishism but something functional that the percussionist or the composer can explore and manipulate according to his needs.”

Essa compreensão foi despertada nos autores a partir dos comentários de Globokar a respeito de suas filosofias. É importante salientar, no entanto, que o próprio Globokar não se aprofundou nessa mesma linha de entendimento, visto a brevidade de seu ensaio, focado na descrição de suas próprias composições, que, segundo ele, estão relacionadas à segunda filosofia. Ainda assim, a perspectiva de Globokar nos estimulou a pensar a relação entre a abordagem técnica e a proposta estética do compositor.

Por essa razão, pelo fato de o termo “filosofias” também poder levar a imprecisões, e por não haver um método sistemático que nos permita compreender, por meio dos elementos das composições de que modo uma determinada estética composicional se relacionaria com as proposições de Globokar, optamos pela utilização do termo “abordagens”. Embora façamos relações com os pólos “filosóficos” que Globokar aponta, nosso intuito é menos reforçar essa polaridade e mais os possíveis trânsitos entre elas, visando compreender a relação destes compositores-vibrafonistas com o instrumento com o qual são identificados no meio musical, e como o abordam esteticamente.

4. ABORDAGENS DO VIBRAFONE EM ROSAURO E TRALDI

Nesta seção encontram-se os estudos das duas peças mencionadas. A necessidade de comparar peças esteticamente distintas teve como consequência indireta o cruzamento de diversas ferramentas analíticas musicais, de modo que aspectos técnicos, formais, estruturais, morfológicos e gestuais, foram observados nas duas composições. Além disso, como já apontamos, Globokar não elaborou um método sistemático, uma vez que sua preocupação não é analítica. Em vários momentos foi preciso realizar apontamentos de cunho mais interpretativo do que formal.

Como se trata de nosso primeiro estudo nesse sentido, ainda utilizamos as “filosofias” de Globokar para relacionar com as abordagens dos compositores, mas nosso intuito foi evitar um viés classificatório. Apesar de termos selecionados os trechos que consideramos mais pertinentes para nosso objetivo, ainda assim, fez-se necessário descrever aspectos formais e estruturais das peças antes de estabelecer relações mais diretas, para assim situar o “jogo” composicional que cada peça propõe. Procuramos estabelecer tais relações ao final da descrição dos aspectos constitutivos de cada peça.

Destacamos também os momentos das composições em que há transição entre as abordagens, pois não fugiria do óbvio dizer que Rosauro abordou o vibrafone numa perspectiva muito próxima ao que Globokar descreve como primeira filosofia, ao passo que a abordagem de Traldi se assemelharia à segunda. A perspectiva das abordagens nos permitiu uma maior aproximação de como de como esses compositores vibrafonistas se relacionam com o instrumento segundo suas diferentes opções estéticas.

4.1. A ABORDAGEM DE ROSAURO EM *LIED*

De maneira geral, tendo como referência os trabalhos de Tullio (2005) e de Liao (2005), atribui-se a Rosauro uma linguagem musical que mistura música Barroca, *jazz* e música nordestina.

Considera-se que suas melodias e ritmos trazem elementos característicos de gêneros como baião, maracatu, dentre outros. Estes últimos elementos seriam, segundo Tullio, influência de seu professor, Luiz D’Anunciação, e de Heitor Villa-Lobos, a quem Rosauro dedicou – em memória – o Prelúdio nº 2 para marimba solo (TULLIO, 2005, p.11).

O solo para vibrafone *Lied* deriva do terceiro movimento da *Sonata Ciclos da Vida* (1985), para marimba e vibrafone.

Em nosso estudo, utilizamos como referência uma divisão formal que coincide com as letras de ensaio indicadas na partitura: seções A (compassos 28-62), B (compassos 63-72), C (73-87), D (88-103), E (104-119) e F (120-149), além de uma parte inicial que chamaremos de Introdução (compassos 1-27).

A peça inicia com um ostinato constituído pela repetição de um intervalo de quinta justa em colcheias no extremo grave do instrumento (notas Fá e Dó). A tessitura e a dinâmica em *ppp* propiciam uma sonoridade escura, opaca, contida¹⁰; o resultado sonoro é menos uma série de ataques e mais uma espécie de nota pedal pulsando constantemente.

A notação evidencia a necessidade de se obter sons suaves no instrumento, pois requer a alternância das mãos: os golpes da mão direita dão a impressão métrica de alternância entre compasso

¹⁰ Para as descrições de qualidades sonoras adaptamos livremente termos de Schaeffer (1966) e Smalley (1997), pois não temos como objetivo a realização de uma análise tipomorfológica ou espectromorfológica.

binário composto e ternário simples, como numa hemíola¹¹. Diversos elementos deste ostinato não só estarão presentes por toda a peça como serão desenvolvidos ao longo dela.

FIGURA 3 - *Lied*, compassos 1-6

Vibraphon Solo
Presto (♩ ≈ 196)
Motor off

ppp 2x cresc. poco

Fonte: ROSAURO, 1985.

No compasso 19 aparece a nota Mi₃ na região aguda do instrumento, isolada, tocada com acento, produzindo um som brilhante e penetrante, contrastando com a sonoridade da peça até então, destacando-se também pela distância na tessitura. Chamaremos de "sinal sonoro" este elemento que aparece em quase todas as transições entre seções.

FIGURA 4 - *Lied*, compasso 19, "sinal sonoro" indicado pela flecha.

A red arrow points to the note Mi₃ in measure 19, which is the 'sinal sonoro' mentioned in the text.

Fonte: ROSAURO, 1985.

¹¹ Certamente não se trata de uma hemíola tipicamente encontrada num compasso ternário simples. Utilizamos o termo como referência à alternância métrica entre binário e ternário sem alteração da pulsação.

Na seção A observa-se uma modificação nas linhas melódicas cromáticas, agora em paralelismo de 4J¹² inversão harmônica do intervalo do ostinato. As notas do início da melodia na parte A são as mesmas do primeiro movimento cromático descendente, do compasso 15 e 16 da Introdução, adicionadas quartas paralelas acima. Além disso, articulação de tenuto no ostinato resulta numa espécie de vibração ritmada, numa sonoridade semelhante à seção E, em que é requerido o acionamento do motor do instrumento, como veremos adiante.

FIGURA 5 - *Lied*, compasso 28 da seção A, notas destacadas



Fonte: ROSAURO, 1985.

FIGURA 6 - *Lied*, compasso 15 e 16 da Introdução, notas da melodia destacadas.



Fonte: ROSAURO, 1985.

Depois, reaparece o “sinal sonoro” na nota Mi_b, mas desta vez ele se movimenta cromaticamente, assim como as linhas melódicas da Introdução, com exceção do último intervalo (um tom), terminando na nota Si_b. Quando esse desenho melódico dos “sinais” chega em sua nota final (o Si_b) é estabelecida uma espécie de relação harmônica e acústica entre o compasso 41 e 42, onde a nota Si_b naturalmente se mistura com a nota Lá_♯ (enarmônica) e assim encerra-se a ideia que vinha sendo construída através desses movimentos, repousando na inversão das notas do ostinato.

¹²Neste trabalho utilizaremos como abreviaturas “J” para intervalos justos, “A” para intervalos aumentados, “M” para intervalos maiores, e “m” para intervalos menores.

FIGURA 7 - *Lied*, seção A compassos 29-44

The musical score for Figure 7 consists of four systems, each with a treble and bass clef staff. The bass clef staff provides a consistent eighth-note accompaniment. The treble clef staff contains the melodic line, which includes various dynamics such as *2x cresc.*, *poco*, and *p sempre*. The score is marked with accents and slurs, and concludes with a first ending bracket and a repeat sign.

Fonte: ROSAURO, 1985.

A ideia final da seção culmina na nota Mi_b da região aguda – o sinal sonoro – sendo precedida pela nota Ré que acarreta um deslize cromático para a nota “alvo” Mi_b .

Após isso, ocorre um movimento descendente entre os Mi bemóis das oitavas 5,4 e 3, gerando uma ligação entre esses registros. Assim é encerrada a melodia de toda a seção A.

FIGURA 8 - Lied, compassos 53-59, seção A



Fonte: ROSAURO, 1985.

Um novo ostinato surge no final da seção A e estabelece na seção B uma métrica de compasso binário composto. Os elementos melódicos são os mesmos da Introdução, agora em semínimas, criando uma relação de 3 contra 2 em relação ao ostinato. Ao final da sessão reaparece o sinal sonoro. Vê-se claramente como Rosauro vai estruturando seu discurso musical com as relações melódico-harmônicas oriundas das combinações de sons tônicos. Contudo, como a partir desta abordagem (próxima da primeira filosofia de Globokar) o compositor não deixa de explorar minúcias sonoras, principalmente na seção E. Adiante deixaremos mais evidentes este dinamismo das abordagens.

FIGURA 9 - Lied, compassos 63-72



Fonte: ROSAURO, 1985.

A seção C muda drasticamente a textura, pois o ostinato que era uma característica permanente desde o início da peça é interrompido. O contraste é reforçado pela rítmica, articulação em *stacatto*, diatonismo, e mudança do modo para Fá dórico. Nota-se a presença de duas vozes em movimentos homorrítmicos; a abundância de quintas justas paralelas reforça o modalismo da seção (destaque-se que este intervalo é a inversão das quartas justas das seções anteriores).

FIGURA 10 - *Lied*, compassos 73-82



Fonte: ROSAURO, 1985.

Apesar da sonoridade modal, o conteúdo escalar e a repetição como nota mais aguda do trecho acabam polarizando a nota Mi_b, mesma nota do sinal sonoro (da transição da seção anterior) e a nota inicial da melodia da mão direita desta seção.

Na casa 2 do *ritornelo* retorna o ostinato da seção A, mas sem as articulações: sua notação rítmica indica a manutenção da métrica em binário composto.

FIGURA 11 - *Lied*, final da seção C e início da D, compassos 83-90



Fonte: ROSAURO, 1985.

O sinal sonoro reaparece no compasso 96 no registro agudo, mas um semitom acima (nota Mi). No final desta seção requer-se apenas a utilização da mão esquerda, liberando o vibrafonista para preparar o acionamento do motor para a seção seguinte.

FIGURA 12 - *Lied*, compassos 95-97



Fonte: ROSAURO, 1985.

A seção E é mais contrastante da peça. Seu caráter lírico contrasta com o ímpeto rítmico das anteriores. As principais alterações são a mudança de textura, a alteração métrica (quaternário simples), a ausência de ostinato (como na seção C) e o acionamento do motor. Outras alterações são a mudança de tonalidade (Ré menor) e de caráter do andamento (*sostenuto*).

Apesar do contraste, todos os elementos são variações livres de elementos já apresentados na peça. Na melodia prevalecem graus conjuntos e forte caráter modal (como na seção C). A seção inicia com o mesmo intervalo do início, Fá e Dó. Quando a melodia se movimenta em intervalos paralelos, ora o faz em 4J, ora em 8J, como em seções anteriores.

Também o sinal sonoro, presente em todas as seções anteriores, reaparece aqui, desta vez incorporando a sonoridade de 4J, mas com notas diferentes, Lá e Ré, mesmas notas que marcam o centro tonal-modal desta seção e que são repetidas constantemente no acompanhamento, no registro grave. Ritmicamente ele antecipa o retorno métrico do centro harmônico, ao mesmo tempo em que soa como se fossem seus parciais harmônicos. Aqui vemos um exemplo de como o compositor explora minúcias sonoras, mas de modo coerente com sua abordagem: a relação intervalar advinda da percepção de sons puros (sons tônicos), a 4ªJ (intervalo estruturalmente relevante na peça) é integrada à sonoridade específica do sinal sonoro (som agudo, brilhante, longo), mudando sua qualidade sem descaracterizar sua morfologia sonora.

FIGURA 13 - *Lied*, compassos 104-106, seção E



Fonte: ROSAURO, 1985.

A alternância rítmica de 3 contra 2 ressurge transformada, na alternância entre colcheias (acompanhamento) e tercinas (melodia), como nos compassos 108 a 110.

FIGURA 14 - *Lied*, compassos 108-110, seção E



Fonte: ROSAURO, 1985.

Por fim, é importante destacar que o vibrato causado pelo acionamento do motor do instrumento remete à vibração rítmica do ostinato, em especial quando este era realizado em baixos níveis dinâmicos (como descrito a respeito do início do ostinato, percebe-se menos uma série de ataques e mais uma espécie de nota pedal pulsando constantemente). Percebe-se o cuidado com a sonoridade, pois um acionamento do motor nas seções anteriores impediria que o ostinato soasse de forma clara e precisa.

Na última seção, F, há o retorno do andamento inicial, da fórmula de compasso em 3/4, da tonalidade e do ostinato com as notas Fá e Dó.

FIGURA 15 - *Lied*, compassos 128-130, seção F



Fonte: ROSAURO, 1985.

A melodia termina com a nota Fá em oitavas, sendo sonoramente absorvida como sons harmônicos da nota pedal do ostinato. Por fim, assim como comentado anteriormente, a peça termina com a inversão do perfil dinâmico do início (decrecendo em *smorzando*).

4.1.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTUDO DE *LIED*

Na peça *Lied* de Ney Rosauero, vemos que o compositor aborda o instrumento de modo a extrair sons semelhantes ao que Globokar descreve como características da primeira filosofia, a qual consiste em uma manipulação de materiais sonoros mais ligados a elementos da tradição, como por exemplo, elementos da música tonal/modal e também sonoridades mais ligadas ao ato de percutir o instrumento que produz os sons normalmente a ele associados. Pode-se dizer que esta abordagem é consequência da estética composicional de Rosauero.

Contudo, não se trata de uma delimitação estanque, que inviabilizaria outras abordagens, pois o compositor também apresenta elementos que fazem parte da exploração tímbrica, mesmo que de forma sutil, ainda que isso não implique na utilização de técnicas que poderiam ser consideradas não convencionais ao instrumento, o que nos mostra uma aproximação a uma abordagem que estaria próxima ao que Globokar descreve como “segunda filosofia”, porém, realizada a partir da orientação estética do compositor.

Um exemplo disso é o “sinal sonoro” que só é apresentado em outras regiões do instrumento quando Rosauero faz uma transição gradual, aproximando a escuta. Se fosse um pensamento puramente abstrato, as notas longas apareceriam em qualquer registro.

Além disso, cabe salientar que para percudir a nota Mi_b , não se fez necessária nenhuma técnica diferente da exigida no repertório comum, ou seja, bastou o simples ato de percudir com a baqueta convencional do instrumento. Mesmo assim, Rosauero conseguiu explorar a nota Mi_b como uma sonoridade específica, tornando sua posição no registro um elemento importante para a escuta.

Ademais, a escolha de Rosauero ao utilizar o recurso do acionamento do motor do vibrafone na parte “E”, que produz a sensação de continuidade da vibração rítmica gerada pelo ostinato, (especialmente da parte “A” quando é indicada a articulação de tenuto) trata-se de outro exemplo de aproximação de abordagens diferentes, mas ainda no contexto de sua estética.

Podemos dizer que durante toda a peça foi construída uma intenção de ouvir esse ostinato, e no final quando ele não é mais tocado, Rosauero ainda reproduz a sensação que ele trouxe durante o decorrer da peça, mas agora utilizando um recurso mecânico do instrumento combinado à estrutura rítmica (abstraída da escuta de sons “puros”) que “simula” uma sonoridade que se fez característica na peça. Mais uma vez, mesmo utilizando somente técnicas convencionais e uma utilização usual do motor, vê-se que Rosauero o faz numa perspectiva de integrar um “efeito” a seu projeto composicional.

Assim, embora Rosauero tenha como característica principal a composição de peças com elementos da tradição, ele não deixa de se aproximar de outras abordagens do instrumento, embora o faça de acordo com sua orientação estética.

4.2 A ABORDAGEM DE CÉSAR TRALDI EM SKYY

Atuando como percussionista, compositor e pesquisador, Traldi tem como principal interesse a percussão na música contemporânea, principalmente em interação com meios tecnológicos, como dispositivos eletrônicos em tempo real.¹³

SKYY é uma de suas raras composições solo, sem eletrônica. Segundo Misina (2019, p. 171), esta é “uma dentre, pelo menos, três obras de Traldi que apresenta uso de exploração tímbrica e preparação instrumental simultaneamente.” O resultado sonoro remete frequentemente às

¹³Informações extraídas do núcleo acadêmico onde Traldi atua: <http://www.numut.iarte.ufu.br/cesartraldi>. Acesso em 15 de maio de 2021.

sonoridades criadas em estúdio, como na música eletroacústica¹⁴, ou processadas em tempo real (como nas performances típicas de Traldi).

A partitura da peça é dividida pelo compositor em cinco seções: uma Introdução (sem marcação) e marcas de ensaio de A até D. Esta divisão também é adotada por Misina em sua análise, propondo apenas a junção das seções B e C, pois seu critério de segmentação é o número de camadas sonoras simultâneas:

Podemos segmentar a obra em quatro momentos primordiais diferentes, sendo eles: compassos 1-12 (seção com uma camada sonora – sons extraídos do vibrafone com baqueta *rute*); compassos 13-39 (toda a letra A – com duas camadas sonoras formadas por 1) chocalhos e 2) pelos sons extraídos do vibrafone); compassos 40-72 (letras B e C – outra seção com apenas uma camada sonora); e compassos 73-126 (toda a letra D – com duas camadas sonoras formadas por 1) timbre das bolinhas de ping-pong pulando sobre as notas Fá, Sol, Lá, Si e Dó e 2) sons extraídos do vibrafone. (MISINA, 2019, p. 173).

No entanto, não fica claro se Misina se refere às camadas superpostas ou à alternância de sonoridades.

A Introdução requer uso de baquetas *Rute*¹⁵ e explora toda a extensão do instrumento, variando dinâmicas e fórmulas de compasso. Apresenta elementos que reaparecem em outras seções da peça: o glissando, a granulação dos rulos, o grupo de semifusas com notas rebatidas (cuja proximidade intervalar aumenta a rugosidade da granulação resultante), os perfis com saltos intervalares (em especial as progressões de trítonos transpostos à quarta justa). A granulação de semifusas do compasso 3, por exemplo, reaparece nos compassos 44, 48, 50 e 52. Fica evidente, desde o princípio, a proximidade da abordagem do compositor com a segunda filosofia descrita por Globokar.

¹⁴ Um exemplo bastante evidente - e antigo - desta aproximação é o trabalho composicional e teórico do compositor alemão Helmut Lachenmann. Seu texto de 1966, “Tipologia da música contemporânea” (LACHMENANN, 2009), aborda composições instrumentais (suas e de seus contemporâneos) com uma perspectiva muito semelhante à abordagem de Pierre Schaeffer no *Tratado dos Objetos Musicais*, lançado no mesmo ano.

¹⁵ Baquetas *Rute* consistem em um conjunto de varetas finas de madeira amarradas e presas a um cabo, são mais leves que as baquetas convencionais e proporcionam um impacto mais fraco no instrumento.

FIGURA 16 - *SKYY*, compassos iniciais



Fonte: TRALDI, 2015.

Nos compassos 3 e 5 pode-se observar a exploração de 2m e 9m, intervalos que, junto com 7M, produzem uma rugosidade típica, resultante do “batimento” ocasionado pela proximidade frequencial. Estes intervalos, assim como trítono e 4J, são os mais utilizados na peça quando o compositor aborda o instrumento de modo mais convencional, ou seja, quando percute o teclado de modo a extrair sons tônicos (sons com altura definida), mesmo com utilização da baqueta *Rute*.

No compasso 13 começa a seção A, a que mais se afasta da abordagem do instrumento ligada a tradição: todas as sonoridades advêm da exploração de minúcias, sendo algumas mais utilizadas e já repertoriadas (como a utilização de arco nas teclas) e outras menos (como percutir as teclas com uso de dedal ou diretamente com os dedos). Além disso, é a única seção que utiliza objeto sem contato com o instrumento: o vibrafonista deve sustentar continuamente com uma das mãos, por toda a seção, o ruído produzido por ovos de chocalhos.

Sobre a camada sonora dos chocalhos (um ruído agudo, contínuo mas irregular¹⁶, de granulação fervilhante¹⁷) alternam-se duas sonoridades: os sons longos e ressoantes tocados com arco (separados por um intervalo de 7M), e fragmentos melódicos tocados com os dedos e que são repetidos com dedal (uma sonoridade sutil seguida de um efeito de eco).

FIGURA 17 - *SKYY*, compassos 15-21.



Fonte: TRALDI, 2015.

¹⁶ O compositor solicita chacoalhadas mais fortes em alguns compassos preenchidos com pausas.

¹⁷ Classificação baseada na tipomorfologia de Schaeffer. Para referência, conferir: SCHAEFFER, 1966, p. 584-587.

As quintinas realizadas com dedal e dedos, no compasso 19, utilizam as mesmas notas do compasso 6, na oitava superior.

FIGURA 18 - *SKYY*, compassos 6-9

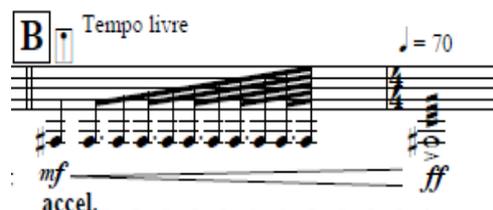


Fonte: TRALDI, 2015.

O resultado sonoro, contudo, é bem distinto: enquanto na primeira aparição deste perfil melódico temos o som do instrumento numa abordagem mais convencional, quando retorna, tocado com dedal e dedos, há uma mudança na abordagem do instrumento e no tratamento do elemento musical. Dito de outro modo, ao invés de explorar o elemento por suas qualidades melódicas e rítmicas, o compositor o faz mantendo-as exatamente iguais e alterando sua sonoridade.

No início da seção B o compositor realiza um *acelerando* sobre a nota Fá# (no registro grave), o que de certa forma antecipa a “rítmica” que fecha a composição: veremos que no final da peça, após ter “preparado” o instrumento com a inserção de bolinhas de pingue-pongue sobre o teclado, o vibrafonista para de tocar e as bolinhas caem no chão, num ritmo semelhante ao do compasso 40.

FIGURA 19 - *SKYY*, compasso 40



Fonte: TRALDI, 2015.

O compasso 43 apresenta uma estrutura mais livre com ritmos e saltos irregulares, cujo pontilhismo também pode remeter aos sons das bolinhas de pingue-pongue, mas no momento imediatamente anterior ao final, quando ainda pulam aleatoriamente sobre as teclas. A seguir

retornam as fusas com notas rebatidas, como na Introdução. Ritmos semelhantes, mas na tessitura central, são observados nos compassos 48, 50 e 52.

FIGURA 20 – SKYY, compassos 43-49, seção B.



Fonte: TRALDI, 2015.

Observa-se que o trecho dos compassos 43-50 remete à primeira abordagem, mais ligada aos elementos da tradição, como vimos em Rosauero, pois apesar da complexidade harmônica e formal, prevalece a ação de percutir (com baquetas convencionais) para produzir sons de altura definida.

A forma por alternâncias sonoras fica mais evidente nos compassos 50-53, com contrastes rítmicos e texturais, mantendo-se as mesmas alturas. O contraste com o som convencional se dá pela técnica de *dead stroke*¹⁸.

FIGURA 21 - SKYY, compassos 50-53



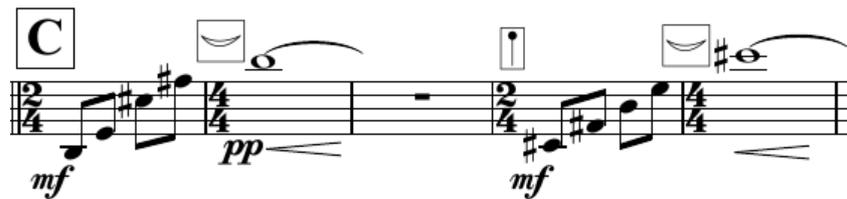
Fonte: TRALDI, 2015.

O acorde que encerra a seção contém as mesmas notas do arpejo que inicia a seção C. O início desta seção até o c. 68 é estruturado com ênfase na percepção das relações harmônica, o que naturalmente requer uma abordagem do instrumento mais próxima da primeira filosofia descrita por Globokar. Esta abordagem se reflete no uso que o compositor faz do motor: o acionamento no c.56 (assim permanecendo até o final da peça) atua neste trecho como o tradicional “vibrato” do instrumento.

¹⁸ Percutir a tecla mantendo a baqueta em contato, produzindo apenas o ataque da nota.

Misina (2019, p. 173) comenta que diferentemente dos trítonos da seção A, nesta predominam as quartas justas: no compasso 60 as notas do compasso 57 (Si-Mi-Dó#-Fá#) são reordenadas de modo a explicitar a sobreposição quartal (Dó#-Fá#-Si-Mi). Além disso, Misina (loc. cit.) destaca que as notas com arco são simplesmente a mais grave do arpejo repetida no registro agudo.

FIGURA 22 - SKYY, compasso 54 e 57-61.



Fonte: TRALDI, 2015.

Os arpejos que se seguem possuem a mesma estrutura um semitom abaixo. Uma diferença é que a nota com arco não repete a primeira do arpejo, mas a última, uma oitava acima.

Embora se aproxime da primeira abordagem, Traldi ainda mantém a exploração de sutilezas sonoras neste trecho: as notas tocadas com arco, por não possuírem ataque perceptível, diferenciam-se da sonoridade dos arpejos. Além disso, requer-se do vibrafonista tipos de toques diferentes com cada mão: percutir e friccionar. Ainda assim, percebe-se a ênfase melódico-harmônica, pois a sequência das notas com arco (B-C#-F-D#) é um fragmento de uma escala de tons inteiros.

A segunda metade da seção C contrasta com a primeira: os compassos 69 a 72 devem ser tocados com arco pela mão direita e com baqueta dura pela mão esquerda, simultaneamente. As notas com arco estão a um semitom de distância dos trêmolos de semitons. Diferentemente dos compassos anteriores, aqui o conjunto se funde. Somados ao motor previamente acionado, o conjunto soa como um cluster, transposto uma quarta abaixo a cada retomada.

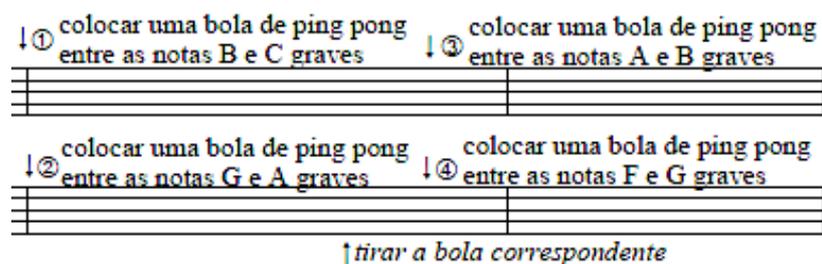
FIGURA 23 - SKYY, compassos finais da seção C



Fonte: TRALDI, 2015.

A seção final, D, é a mais extensa da peça. Para fins analíticos, propomos dividi-la em 5 partes: D1 (c.73-82), D2 (c. 83-100), D3 (c. 101-111), D4 (c. 112-125) e *Coda* (c. 126, de duração indeterminada). D1 é uma espécie de introdução, iniciando com um trêmolo de 3M na região grave, notas Sol-Si, em *ppp*, que permanece até a *Coda*. Enquanto a mão esquerda sustenta o trêmolo, no compasso 75 começa a colocação das bolinhas de pingue-pongue sobre as teclas, sempre em notas próximas às do trêmolo. A superposição das bolinhas cria um cluster diatônico que amplia o âmbito do trêmolo. As vibrações do rulo e das bolinhas se misturam numa única sonoridade de caráter quase eletroacústico.

FIGURA 24 - SKYY, bula explicando colocação das bolas de pingue-pongue



Fonte: TRALDI, 2015.

Em D2 surge uma espécie de melodia de notas longas (c.83-89), tocadas com arco, simultaneamente ao acompanhamento da mão esquerda e às bolinhas nas teclas. A melodia é repetida uma vez.

FIGURA 25 - *SKYY*, final de D1 e início de D2 (melodia com arco)



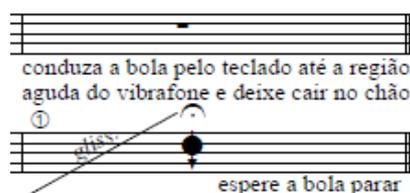
Fonte: TRALDI, 2015.

Esta subseção e a anterior relacionam-se diretamente com D4, que é basicamente uma justaposição (ao reverso) da ordem destes elementos, porém de modo condensado no tempo: a melodia surge uma vez mais, na sequência as bolas são retiradas uma a uma, retornando ao trêmolo Sol-Si.

Entre estas seções há a seção D3, que consiste na reapresentação de elementos já explorados ao longo da peça, num processo que remete à composição por colagens, recurso bastante explorado na música eletroacústica.

O que se segue é a seção D4, já mencionada anteriormente. Por fim, na *Coda*, o último compasso, o compositor dá instruções verbais:

FIGURA 26 - *SKYY*, compasso final.



Fonte: TRALDI, 2015.

Trata-se de uma seção com tempo indeterminado, pois a peça só termina após o evento sonoro final, com a bola quicando até parar. Essa “preparação” do instrumento (como se refere Misina), que dura quase metade da peça, torna as bolas uma espécie de extensão do mesmo, como se integrassem seu mecanismo. Corporalmente há um gesto que inicia sobre o teclado, um glissando com a bola, e estende-se para onde a bola for lançada. Um final sonoro, mas também cênico. Aqui o compositor

parece mudar sua abordagem em relação ao instrumento, não em direção a uma abordagem mais tradicional, mas sim em direção a uma abordagem, digamos, extramusical. A rítmica da bola quicando, convém lembrar, remete ao acelerando do compasso 40, início da seção B (cf. figura 26), reforçando essa “integração” bola-vibrafone.

4.2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTUDO DE SKYY

Na peça SKYY Cesar Traldi aborda o instrumento numa perspectiva experimental, explorando minúcias sonoras, aproximando-se da segunda filosofia de Globokar.

No entanto, vimos que também há muitos momentos em que o compositor estrutura sua composição mudando sua abordagem frente ao instrumento, criando sonoridades a partir de combinações de sons “puros” e extraindo materiais manipulando suas estruturas intervalares, por exemplo. É como se ele propusesse ao ouvinte transitar, ora pela escuta de relações harmônicas e melódicas, ora mergulhar em detalhes sonoros, mas ainda assim mantendo sua perspectiva estética.

Um exemplo claro disso, já comentado anteriormente, são os compassos 43-49, que devem ser tocados com baquetas convencionais do instrumento, gerando o som já associado a ele. O compositor extrai um material sonoro manipulado através de transformações rítmicas e desdobramentos intervalares, ou seja, numa abordagem mais próxima da convencional

Os *acelerandos* tocados com baquetas convencionais, extraídos do simples ato de percutir, antecipam ritmicamente o momento em que o compositor solta as bolas de pingue-pongue sobre o teclado no final da peça. Entende-se que se trata do compositor aproximando-se de uma abordagem mais tradicional a partir da abordagem experimental do instrumento. Por outro lado, no final de caráter cênico o compositor parece abordar o instrumento de modo extramusical.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que alguns autores propõem que haja uma contínua transformação dos idiomatismos, enquanto outros propõem que a extensão das técnicas instrumentais são parte da tradição. De todo modo, tal delimitação se complica quando se trata do vibrafone, instrumento criado num século

marcado pela experimentação técnica. Aparentemente distintos, os conceitos de idiomatismo e técnica estendida parecem partir de uma mesma premissa: haveria algo muito particular e característico em um instrumento, que manteria sua essência mesmo com as diversas transformações ao longo do tempo.

Por meio de uma revisão crítica entendemos que era necessário deslocar os termos do debate para tentar compreender como Rosauero e Traldi abordaram seus instrumentos e como estruturaram suas ideias musicais nas peças selecionadas.

Optamos pelo viés das “filosofias” que, para Vinko Globokar, dividiram a prática percussiva no século XX: enquanto na primeira busca-se sonoridades a partir do ato de percutir objetos e produzir sons “puros” (ou seja, sons tônicos), na segunda privilegia-se a exploração de minúcias sonoras e a pesquisa por novas sonoridades. A perspectiva de Globokar nos estimulou a pensar a relação entre as opções técnicas e a orientação estética dos compositores.

Porém, como a preocupação de Globokar não é analítica, para o objetivo de nosso estudo optamos por pensar em “abordagens”, de modo a explicitar a relação entre os compositores-vibrafonistas e seu instrumento. Como comentamos anteriormente, num primeiro momento as abordagens dos compositores foram pensadas tendo como referência as duas filosofias descritas por Globokar. Porém, como destacado no final da seção a respeito da peça de Traldi, vê-se que a perspectiva das abordagens pode transcender o dualismo proposto por Globokar.

Em *Lied*, Rosauero cria materiais e estruturas a partir de uma sonoridade considerada “padrão” no instrumento, estruturando um discurso melódico-harmônico tendo como base a produção e combinação de sons tônicos. Embora tais aspectos demonstrem claramente uma ligação com uma abordagem relacionada à primeira “filosofia”, pudemos verificar que há também a exploração de minúcias sonoras, transitando entre diferentes abordagens, embora Rosauero o faça sempre a partir de sua estética, privilegiando relações melódico-harmônicas.

Em *SKYY*, Traldi enfatiza a criação de materiais por meio da exploração de minúcias sonoras e da experimentação (modos de ataque diversos, preparação do instrumento com bolinhas de pingue-pongue no teclado) numa abordagem claramente relacionada a segunda “filosofia” descrita por Globokar.

Contudo, em certas passagens, Traldi recorre ao “ato de percutir” para produzir sons tônicos de modo a evidenciar suas relações intervalares, numa estruturação com ênfase harmônica. Nestes momentos, até o motor é utilizado de modo mais convencional. Assim como na peça de Rosauro, também há a transição entre abordagens, dentro da proposta estética do compositor. É como se Traldi propusesse ao ouvinte transitar, ora pela escuta de relações harmônicas e melódicas, ora mergulhar em detalhes sonoros. No final da peça parece haver uma outra abordagem do instrumento, que chamamos provisoriamente de “extramusical” por falta de um termo melhor.

Embora a perspectiva das abordagens (assim como a das “filosofias”) não seja uma ferramenta de análise musical em si, ela permite deslocar a atenção de uma perspectiva classificatória (que buscaria definir o que é idiomático ou “estendido”) para como compositores abordam o instrumento que têm familiaridade, como estruturam suas ideias nesta relação, e como transitam entre abordagens de acordo com suas estéticas.

Como desdobramentos futuros desta pesquisa, poderiam ser investigadas aspectos relativos à performance, além de se ampliar o *corpus* de peças analisadas. Outra possibilidade é investigar abordagens como as descritas neste artigo em outros instrumentos. Também se mostra frutífera a possibilidade de se pensar abordagens sem proximidade com as “filosofias” descritas neste trabalho.

AGRADECIMENTO

Agradecemos a César Traldi e a Daniel Gouvea Pizaia pelas contribuições fundamentais para a realização deste trabalho.

REFERÊNCIAS

BARTOLOZZI, Bruno. *New Sounds for Woodwind*. London. London; New York: Oxford University Press, 1967.

BOK, Henri; WENDEL, Eugen. *Nouvelles techniques de la clarinette basse*. Paris: Editions Salabert, 1989.

ESCUDEIRO, Daniel. Intertextualidade idiomática na música: apontamentos para um conceito e prática no século XXI. In: *II Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música (SIMPOM)*. 2012, Rio de Janeiro. Anais. Disponível em:

<<http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2436/>>. Acesso em: 9 jul. 2020.

GLOBOKAR, Vinko. *Anti-Badabum*. Tradução Nancy François. Percussive Notes, Indianapolis, EUA, n. 31, n. 1, p. 77-82, outubro de 1992.

HASHIMOTO, Fernando. Técnicas estendidas em obras brasileiras para tímpanos solo: inovação e soluções técnico-instrumentais. *ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research*, v. 1, n. 2, p. 63-70, 2017.

LABRADA, Leonardo. *Possibilidades e Categorias de Exploração Timbrica: considerações sobre as relações intérprete/instrumento na Performance*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

LACHENMANN, Helmut (1966). Typologie de la musique contemporaine. In: LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*. Org.: Martin Kaltenecker. Trad.: Olivier Mannoni e Martin Kaltnecker. Paris: Contrechamps, 2009. 37-104.

LIAO, Wan-Chun. *Ney Rosauero's Two Concert for Marimba and Orchestra: Analysis, Pedagogy and Artistic Considerations*. DMA diss., University of Miami, 2005.

MARTINS, Natali. *Música cênica no repertório de percussão contemporâneo: estudo interpretativo de Toucher, de Vinko Globokar*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2015. Disponível em:

<<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285193>>. Acesso em: 28 ago. 2020.

MISINA, Guilherme Massao. Estudo interpretativo da obra SKYY (2015), de Cesar Traldi. *Anais II Congresso Brasileiro de Percussão - UFMG*, Belo Horizonte, MG, p. 171-178, 2019.

NASCIMENTO, Ismael. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/95097>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Revista Música Hodie*, v. 11, n. 2, 2011.

PERPETUO, Irineu Franco. *O voo do clarinete solo brasileiro*. In: WILKENS, Jairo. *Clarinete Solo Brasileiro*. Curitiba, PR: Paideia Musical, 2016. 1 CD.

PILGER, Hugo Vargas. Aspectos idiomáticos na fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-Lobos. *Anais do SIMPOM*, n. 1, 2010. pp. 758-767.

RANCIÈRE, Jacques. “A literatura impensável”. In: RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. pp. 25-46.

REHFELDT, Philip. *New directions for clarinet*. Revised edition. Oxford: The Scarecrow Press, 1994.

ROCHA, Miriam. Reflexões sobre o idiomatismo do piano no Trio nº 1 de Heitor Villa-Lobos e construção de uma interpretação para a performance. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em:

<<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-AVLFU9>>. Acesso em: 17 mai. 2021.

- ROMÃO, Paulo César Veríssimo. Técnicas estendidas: reflexões e aplicações ao violão. *Anais do SIMPOM*, n. 2, 2012. pp. 1293-1302.
- ROSAURO, Ney. *Lied (From Sonata Periods of Life)*. Frankfurt: Zimmermann Verlag, 1985. Partitura. 6 páginas. Vibrafone
- SCARDUELLI, Fabio. A obra para violão solo de Almeida Prado. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=482002>>. Acesso em: 28 ago. 2020.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traitée des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966.
- SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organized Sound*, nº 2, p. 107-126, 1997.
- STRANGE, Allen; STRANGE, Patricia. *The contemporary violin: extended performance techniques*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2001.
- TRALDI, César A. *SKYY*. Edição não publicada disponibilizada pelo compositor, 2015. Partitura. 3 páginas. Vibrafone.
- TULLIO, Eduardo Fraga. O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D’Anuniação, Ney Rosauro e Fernando Iazzetta: Análise, Edição e Performance de obras selecionadas. In: *Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, 15., 2005, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro, 2005, pp. 296-303.

SOBRE OS AUTORES

Isabella Tais Sonsin é percussionista, possui graduação em Música/Licenciatura pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e possui especialização em Neuropsicopedagogia Institucional. Artista e educadora, Isabella participou como instrumentista em diversos festivais, shows e concertos, transitando por diferentes gêneros e estilos musicais, no Brasil e também na Bélgica. Ministrou aulas particulares, coletivas, workshops e participou de editais e projetos culturais - municipais e estaduais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6006-0959>. E-mail: bellatais275@gmail.com

Alexandre Remuzzi Ficagna é compositor, pesquisador e docente no Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Possui graduação em Música/Licenciatura pela UEL, mestrado e doutorado em Música/Processos Criativos pela Unicamp. Possui composições estreadas por Abstrai Ensemble, Fábio Prêgrave, Fabrício Ribeiro, Jairo Wilkens, quarteto mut657, dentre outros. Coordena o projeto de pesquisa “A impropriedade da composição musical no regime estético: estudo analítico e composicional a partir dos conceitos de imagem pensativa e perturbação literária, de Jacques Rancière”. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0902-3658>. E-mail: aficagna@uel.br