

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO INSTITUTO
DE ARTES

Leonardo Bertolini Labrada

*Possibilidades e Categorias de Exploração Tímbrica: considerações
sobre as relações intérprete/instrumento na Performance*

São Paulo

2014

Leonardo Bertolini Labrada

***Possibilidades e Categorias de Exploração Tímbrica: considerações
sobre as relações intérprete/instrumento na Performance***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* de Música, do Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Epistemologia e Práxis do Processo Criativo

Orientador: Prof. Dr. Carlos Stasi

Aprovada Em 07/07/2014

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi (Presidente)

Profa. Dra. Yara Borges Caznok

Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira

São Paulo

2014

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

L126p Labrada, Leonardo Bertolini.
 Possibilidades e Categorias de Exploração Tímbrica:
 considerações sobre as relações intérprete/instrumentos na
 Performance / Leonardo Bertolini Labrada. - São Paulo, 2014.
 92 f. ; il.

 Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi
 Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
 Paulista, Instituto de Artes.

 1. Música - Execução. 2. Instrumentos de percussão.
 3. Vibrafone. I. Stasi, Carlos Eduardo Di. II. Universidade Estadual
 Paulista, Instituto de Artes. III. Título

Para absolutamente todos aqueles que, independente de como ou quando, se sintam contemplados nessa citação:

“Sou um monte intransponível no meu próprio caminho. Mas às vezes por uma palavra tua ou por uma palavra lida, de repente tudo se esclarece.”

Clarisse Lispector – Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres

Agradecimentos

Esse trabalho é de tanta gente que eu quase não considero meu, filho de índio criado em conjunto. Assumo a paternidade de um lindo processo de crescimento, da qual me orgulho, dizendo: “Eis o resultado do nosso suor!”.

Ao mestre Carlos Stasi, pelos sete anos de convívio que não cabem nas curvas das letras e nas retas da objetividade. É com muito amor que fecho esse longo ciclo.

À família, que apresenta em mim “o resultado de seu suor”. Sem vocês, o universo não existiria. A Lili, Zazá e meu pai. E aos pais e mães extras que tive a sorte de ter, entre Bados, Czarlinskis, Percinios, Moreiras, Balciunas, de Paulas, *ad aeternum*...

À Catarina, um presente envolto em mistério: cada dia é mais e nunca menos que antes. Obrigado pelas cores que você trouxe à minha vida de maneira tão genuína e alegre.

A todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para esta pesquisa: Fernando Chaib, Alberto Ikeda, Martha Herr e Yara Caznok (queridas), Arthur Rinaldi, Arthur Kampela, Fernando Labrada, Liliana Bertolini, Isadora Bertolini, Ross Karre, Mari e Suely Percinio e em especial, Fabio Oliveira.

Aos compositores que pacientemente participaram desse projeto: Alexandre Lunsqui, Fábio Scucuglia, Ivan Chiarelli, Martin Herraiz e Tiago Gati.

Aos amigos.

Serei eu algum dia capaz de agradecer John Boudler?

Ao Piap, cada um de vocês, por me elevarem à enésima e por me obrigarem a crescer em saltos fatoriais. Que sufoco!

E à CAPES, pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo geral tecer considerações sobre as relações intérprete/instrumento, tendo como objetivo principal estabelecer categorias de exploração tímbrica que possam abarcar as possibilidades sonoras intrínsecas aos instrumentos de percussão. Foi eleito um instrumento para ser abordado na pesquisa: o vibrafone, por ser muito versátil e ter sido bastante procurado para obras e experiências sobre timbre. As categorias foram definidas buscando pontos em comum entre as diversas relações intérprete/instrumento que podem envolver a realização de uma determinada performance musical. O trabalho apresenta uma discussão acerca do termo *técnica estendida*, refletindo sobre as suas implicações, as diversas visões sobre o assunto e propondo a utilização da expressão *exploração tímbrica* como alternativa ao primeiro termo. Também são discutidas outras maneiras de abordar o sistema som-gesto que envolve a performance, apresentados por Luk Vaes e Ellen Fallowfield. Concomitantemente, foi realizado um trabalho com compositores, no qual foram encomendados solos especialmente para o projeto, estimulando novas explorações no vibrafone por meio de relações colaborativas. Esses novos solos para vibrafone, conjuntamente ao repertório solo e de música de câmara do instrumento (composta da década de 1950 até a atualidade) serão utilizados para exemplificar, delinear e discutir as categorias de exploração tímbrica, que têm como objetivo principal servir como interface aos compositores que querem trabalhar as possibilidades sonoras do instrumento em suas composições.

Palavras-chave: exploração tímbrica; técnica estendida; vibrafone; categorias de exploração tímbrica; performance

Abstract

The general objective of this research is to describe considerations on the performer/instrument relationship, having as a main goal to establish categories of timbral exploration that can encompass the sonic possibilities intrinsic to percussion instruments. One of them was chosen to be addressed in the research: the vibraphone, for being very versatile and highly sought for works and experiments on timbre. The categories were outlined by seeking commonalities between the various relationships of performer/instrument that can happen during a determined musical performance. The paper presents a discussion of the term *extended technique*, reflecting on its implications, the many views on the issue and proposing the use of the term *timbral exploration* as an alternative. Other ways to approach the sound-gesture system that involves the performance are also discussed, presented by Luk Vaes and Ellen Fallowfield. At the same time, an activity with composers was developed, in which solos pieces were commissioned especially for the project, stimulating new explorations on the vibraphone through collaborative relationships. These new works for vibraphone, together with the already existing solo and chamber music repertoire for the instrument (composed from the 1950s to the present), will be used to illustrate, outline and discuss the categories of timbral exploration, which have the purpose to serve as an interface to composers who want to work the sonic possibilities of the instrument in their compositions.

Key words: timbral exploration; extended technique; vibraphone; categories of timbral exploration; performance

SUMÁRIO

Agradecimentos	iii
Resumo	iv
Abstract.....	v
INTRODUÇÃO.....	2
Emancipação do parâmetro timbre no processo composicional.....	5
Inclusão do ruído na música erudita.....	6
Pluralidades estéticas e inovações sonoras.....	8
CAPÍTULO 1 – UMA ABORDAGEM CRÍTICA AO TERMO <i>TÉCNICA ESTENDIDA</i> E DISCUSSÃO SOBRE EXPLORAÇÃO TÍMBRICA.....	11
1.1 Técnica estendida: elementos delineadores e definições do termo	12
1.2 Visões alternativas à ideia de técnica estendida	18
1.3 Explorações tímbricas	19
CAPÍTULO 2 – TRÊS ABORDAGENS ALTERNATIVAS A PROBLEMÁTICA DAS TÉCNICAS EM PERFORMANCE ENQUANTO EXPLORAÇÕES TÍMBRICAS ...	23
2.1. Ellen Fallowfield e o Cello Map	24
2.1.1 Inputs, Outputs e diagramas do Cello Map	27
2.2 Luk Vaes e os Níveis de Impropriedade Técnica.....	35
2.2.1 Níveis de impropriedade do piano estendido	38
2.3. Leonardo Labrada: Categorias de Exploração Tímbrica e as relações entre gesto e timbre.....	44
2.3.1 As Categorias de Exploração Tímbrica	45
2.3.1.1 Critérios e estabelecimento das categorias	45
2.3.1.2 Modos, Materiais e Locais de Acionamento	48
2.3.1.3 Interferência morfológica	54
2.3.1.4 Explorações organológicas	58
2.3.2 Relações entre gesto e som: um modelo duplo.....	62
CAPÍTULO 3 – APLICAÇÃO DAS CATEGORIAS DE EXPLORAÇÃO TÍMBRICA NA ENCOMENDA DE NOVOS SOLOS PARA VIBRAFONE	65
3.1 Kannon dos sons do mundo, para vibrafone preparado (2013) – Ivan Chiarelli	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
BIBLIOGRAFIA	81

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto de reflexão principal as possibilidades de timbres diversos existentes nas relações entre um instrumento e o intérprete, ou seja, o potencial tímbrico de um objeto emissor de som. Ao longo do texto, o termo *instrumento musical* será frequentemente substituído por *objeto emissor de som*, ou variações desse. Tal substituição evidencia a minha atitude pessoal frente a um instrumento, lidando com ele como se me deparasse com um objeto comum e não necessariamente um instrumento musical. Isso facilita a investigação de novos sons, buscando lidar de maneira consciente com o *aparato estético*¹ que envolve tal objeto e situação.

A percussão apresenta uma amostragem para pesquisa profundamente marcada pela diversidade sonora, podendo ser inserida nas investigações dos elementos da performance enquanto tema central de reflexão. Partiu-se do pressuposto de que um concerto ou execução de uma obra é um evento complexo, com diversas variáveis e partes que se relacionam em muitas camadas. Buscando meios para discutir aspectos desse evento, a delimitação escolhida para este trabalho abarca somente os processos de interação física do sistema constituído pelo performer e o objeto emissor, por meio das possibilidades de atuação daquele sobre os sons deste (potenciais ou concretos). É importante ressaltar que essa fronteira se refere ainda a algo maior que o objeto de estudo em si, sendo esse uma faceta dessas relações elegida para maiores reflexões.

Dentro dos limites do âmbito da audição humana, as nuances possíveis do espectro sonoro são infinitas quanto à variação de seus parâmetros², o que torna inviável o estudo de cada entidade sonora emitida por um objeto. Mesmo escolhendo apenas um objeto emissor, o vibrafone, foi possível constatar uma variedade sonora grande demais para se trabalhar em uma pesquisa. Sendo a natureza do som tão rica em possibilidades, qual medida é passível de ser tomada ou elencada para dar limite ao trabalho? A medida considerada foi o próprio ser humano e o mundo físico advindo de sua percepção e relação com os elementos à sua volta. Os limites de audição e identificação de variações dos sons são dados pelos humanos, bem

¹ “(...) a soma total das categorias de percepção musical e sua evolução ao longo da história até os dias de hoje; do ‘instrumental’ advindo delas; das técnicas de execução e de notação; e por último, mas não menos importante, das instituições e mercados de relevância na nossa sociedade.” (LACHENMANN, 1980, p. 22)

² “(...) afirmamos que o som possui como parâmetros específicos a *altura*, a *intensidade* e a *duração*, e que o *timbre não constitui um parâmetro do som*, mas consiste antes na *resultante dos demais parâmetros inter-relacionados entre si*.” (MENEZES, 2003, p. 95)

como a noção mesma de som, que nada mais é do que uma relação particular e subjetiva que esses estabelecem com as ondas mecânicas propagadas majoritariamente no ar.

Ainda que esses conceitos ou ideias não façam parte do escopo de discussão do trabalho, são fundamentais para se compreender a escolha de trabalhar com as explorações tímbricas em categorias, bem como para embasar o ângulo de visão aqui sobre a performance partindo do intérprete. Esse deslocamento do olhar do som para o ser humano foi a base para todo o questionamento da terminologia *técnica estendida e tradicional*³, cuja incompatibilidade com a abordagem do trabalho culminou nas Categorias. Assim, ao escolher não lidar com gestos e técnicas, e sim com as relações intérprete/objeto aferidas pelo som resultante, as Categorias se enquadram mais como reflexões teóricas do que como tentativa de agrupamento das possibilidades sonoras dos instrumentos. Isso explica o teor reflexivo e teórico do trabalho, que deixou de lado uma postura coletora típica de manuais e métodos.

Essa mudança de olhar sobre a temática escolhida (Performance) ajudou a delimitar o campo da pesquisa, mas ela ainda oferecia muita amostragem. O estudo do performer apresenta diversas facetas que permitem aprofundamento de discussão. O segundo recorte foi dado ao tentar buscar um elo entre polos aparentemente distintos no início da pesquisa: performer e som. Nesse estágio da reflexão sobre a temática, foi preciso investigar a relação direta entre os polos, considerando-se o senso comum que sustenta que “o som é um resultado da ação do músico”. Dentre as múltiplas ocorrências no evento de um concerto, acredita-se que essa relação se manifesta como uma rede de processos⁴ (internos⁵ e externos ao performer) que se influenciam mutuamente e se manifestam fisicamente como ondas sonoras, tendo o corpo humano e o instrumento como interface. A pesquisa partiu da premissa de que os processos internos do performer estão na gênese dos sons produzidos, de forma que a execução de uma peça musical tem origem no próprio performer e se configura como uma manifestação das relações e desencadeamentos desses processos.

A estrutura do texto que expõe este trabalho é um reflexo direto das escolhas de como abordar a situação acima exposta. Os processos internos de um performer são bastante

³ Ver Capítulo 1

⁴ Ver Capítulo 2.

⁵ Não é intenção do trabalho discutir esses processos internos, mas apenas mencioná-los como elementos de reflexão que acompanharam o ato de pesquisa. Alguns exemplos de tais processos são: construção e ativação de memória motora, bem como de diversos tipos de memória, a segurança do performer enquanto tal ou em relação à execução de uma obra, a experiência que adquiriu, quantas vezes tocou uma determinada peça, enfim, as horas de trabalho e as estratégias de aprendizado que trazem um amadurecimento da performance. Esse amadurecimento é acionado durante a execução do intérprete, compondo os ditos processos internos do performer, assim como sua eficiência em manifestar-se concretamente (enquanto sons de uma obra ou improvisação).

numerosos, bem como suas relações, e a medição dos mesmos para propósitos de análise ou estudo demandam ferramentas e dinâmicas muito complexas, condizentes com o trabalho de um grupo de pesquisa. A pesquisa tomou rumos que pudessem refletir sobre alguns aspectos dessa discussão, resultando em um texto que apresenta quatro partes dela, relacionadas tanto pela parte conceitual (textos, discussões, termos e conceitos) quanto pelo desenvolvimento dos dois anos de execução deste projeto. O foco dado à apresentação de material bibliográfico foi aquele não relacionado diretamente ao universo da percussão, e sim às questões teóricas da pesquisa. Com isso, foi possível solidificar a parte teórica em pontos menos relacionados à prática do pesquisador, que por isso mesmo, são mais interiorizados e conhecidos pelo mesmo.

Os próximos itens da Introdução buscam contextualizar a problemática da pesquisa, que se insere na música contemporânea Ocidental para percussão erudita. Sentiu-se a necessidade de trazer a discussão do processo de inclusão e autonomia da percussão no século XX, bem como sobre o aumento significativo dos trabalhos sobre o timbre. O texto discute brevemente questões acerca da vertente de pensamento percussivo que nortearam essa pesquisa. Esta primeira parte tem a função de especificar o campo trabalhado dentro da Música, bem como fazer um apanhado das questões que envolvem a percussão e sua história.

O Capítulo 1 concentra a maior parte da exposição de referencial teórico. A questão central tratada no texto é uma abordagem crítica ao termo *técnica estendida*, refletindo sobre as consequências e implicações de suas definições e diversas ideias relacionadas a essa temática. São brevemente explanadas duas alternativas a essa terminologia, propostas por Ellen Fallowfield (2009, 2011) e Luk Vaes (2009). Esse pequeno subitem se relaciona à discussão do capítulo, mas será ampliada no seguinte. A seção é encerrada com uma explanação sobre a utilização do termo *exploração tímbrica*.

A escolha de discutir técnica estendida em um trabalho que, de princípio, mostrou que partirá de um ângulo que não é conciliável com tal visão, tem a intenção de demonstrar a necessidade de abandono desse termo por outro compatível com a pesquisa. Esse capítulo busca mostrar as contradições internas da visão da performance que parte dos gestos (técnicas) para pautar uma discussão sobre a prática. Ao justificar a utilização do termo *exploração tímbrica*, o trabalho já aponta para a visão que se propôs a ter sobre a performance, que será desenvolvida no Capítulo 2.

O Capítulo 2 trata do assunto central dessa pesquisa, as Categorias de Exploração Tímbrica. São apresentadas duas propostas de categorização por Fallowfield e Vaes, para então apresentar a proposta original do pesquisador, cuja idealização inicial já foi publicada

como resumo expandido no XII SEMPEM⁶. As categorias são exemplificadas com peças do repertório solo e de câmara do vibrafone. As propostas dos dois autores são discutidas, na intenção de apresentar a diversidade de possibilidades que a visão adotada nesse trabalho pode gerar, bem como relacioná-las com a proposta do autor.

O Capítulo 3 relaciona toda a reflexão da pesquisa com a parte prática da performance em percussão. Ao longo da pesquisa foi desenvolvido um trabalho colaborativo com compositores, que culminou em novas peças para vibrafone solo. A proposta apresentada aos compositores foi buscar novos meios de utilização do vibrafone, com a intenção de ampliar a já existente gama sonora utilizada no repertório brasileiro de vibrafone solo⁷. Essa proposta inevitavelmente levou a situações fora do repertório e utilização padrão do instrumento, o que justifica a necessidade de discutir a impossibilidade do uso do termo técnica estendida no primeiro capítulo. Procurou-se investigar e atestar como se deram as influências das Categorias de Exploração Tímbrica nessas relações, identificando as mesmas nas novas peças de vibrafone solo e nas expectativas de sua relevância nas relações colaborativas.

Emancipação do parâmetro timbre no processo composicional

Na história da música, pode-se apontar no século XX alguns marcos de transformação: grandes mudanças se deram em diversos âmbitos, principalmente na maneira de encarar a música. Na forma de trabalhar o timbre, nota-se uma expressiva inovação e pioneira ênfase no fazer composicional, colocando-o como elemento central na estruturação musical (NASCIMENTO, 2005).

O timbre é um elemento fundamental nas composições musicais, trabalhado largamente na prática da orquestração. Até o século XIX, a prática composicional que envolvia a percussão, de alguma forma, enfatizava o trabalho no campo tímbrico como possibilidades de combinação e justaposição de um conjunto fixo e finito de sons de cada instrumento musical. Segundo Barros,

O compositor estudava as combinações dos instrumentos que possuíam altura definida e assim desenvolvia sua própria linguagem e identidade. A combinação dos timbres dos instrumentos se tornou o centro dos estudos e

⁶ Foi publicada uma parte introdutória à problemática da pesquisa, a idealização das Categorias de Exploração Tímbrica e o resultado esperado com as relações colaborativas baseadas nessa abordagem. Cf. LABRADA; STASI, 2012.

⁷ A constatação se abstém de qualquer juízo de valor, se atendo aos dados de catálogos de peças (MORAIS, 2012). Não faz parte do ideário dessa pesquisa a visão de que peças que exploram timbre usam o vibrafone melhor ou têm algum tipo de privilégio.

experimentos dos compositores do século XIX. (BARROS, 2006)

A gama de possibilidades aumentava conforme a história de determinado instrumento se desenvolvia e novas técnicas surgiam. Por um período, os instrumentos passaram por inovações sonoras graduais e foram se estabelecendo paulatinamente. Ao final do século XIX e início do século XX, boa parte dos instrumentos constituintes da orquestra “já tinha seus sistemas construtivos consolidados.” (ONOFRE; ALVES, 2011)

A partir do século XX, houve um novo interesse em trabalhar esse campo, trazendo outras maneiras de lidar com timbre⁸, somadas à prática da orquestração. As orquestras já possuíam constituição robusta, possibilitando muitas combinações e maior potência sonora (sonoridades muito sutis podiam ser dobradas por outros músicos, como um harmônico *piano* no registro agudo dos violinos). O timbre passou a ser compreendido como possibilidade composicional autônoma (*klangfarbenmelodie*⁹, por exemplo). Vale conjecturar que certas fases da construção do repertório de um instrumento erudito se caracterizam pela diversidade de soluções técnicas e inovações. Porém, a tendência da técnica instrumental é de se “solidificar” com o passar dos anos, amparada tanto pela codificação dos signos composicionais e notacionais, como na tradição de performance e aprendizado (Palter, 2005). A música experimental do século XX, no entanto, ao transformar o timbre em elemento estrutural da composição musical, parece potencializar o processo de diversificação e inovação.

Inclusão do ruído na música erudita

Existe ainda outra motivação que levou a essa busca por novos timbres: a inclusão do ruído como novo elemento composicional. Quanto a isso, Luigi Russolo diz:

Não será mediante uma sucessão de ruídos imitativos da vida, mas sim mediante uma fantástica associação destes vários timbres, que a nova

⁸ É possível apontar diversos fatores dos quais resulta essa mudança na maneira de trabalhar o timbre. De uma maneira geral, esses fatores são consequências da busca por respostas à crise composicional das primeiras décadas do século XX, das quais o trabalho com timbre é apenas uma, ao lado de outras tentativas: atonalismo, músicas tradicionais como fonte de inspiração e material para a composição (nacionalismo), incorporação do ruído com referencialidade às máquinas (futurismo), entre outras.

⁹ “Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos melodias,(...) então há de ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre –, produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue com uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas.” (SCHOENBERG, 2001, p. 578).

orquestra obterá as mais complexas e novas emoções sonoras. (RUSSOLO, 1913 apud WATAGUIN, 2003, p. 81)

Essa nova possibilidade composicional foi extremamente prolífera nesse período e, parcialmente em decorrência disso, a percussão se afirmou cada vez mais como família instrumental autônoma e expressiva em suas múltiplas facetas. A percussão até então era presente principalmente em manifestações populares e como instrumento predominantemente secundário na orquestra. Raras foram as exceções ao que Rimsky-Korsakov descreve em seu tratado de orquestração:

Instrumentos neste grupo [percussão], assim como triângulo, castanholas, sininhos, pandeiro sinfônico, rute ou vareta, caixa-clara ou tambor militar, pratos, bombo, e gongo chinês não executam nenhuma parte harmônica ou melódica na orquestra, e podem somente ser considerados como instrumentos ornamentais puros e simples. Eles não possuem significado musical intrínseco e são apenas mencionados de passagem. (KORSAKOV, 1964 p. 23)¹⁰

No século XX, a percussão passou a ser um ponto central de pesquisas e foco de atenção dentro do cânone erudito ocidental, o que levou a grandes conquistas técnicas, tecnológicas e musicais. A utilização cada vez mais autônoma dos sons sem altura definida da percussão (e mesmo dos novos timbres trazidos pelos de altura definida) é um indicador de como a utilização instrumental estava passando por mudanças (PADOVANI; FERRAZ, 2011). Houve muito mais interesse por essa família de instrumentos pelos compositores, resultando numa utilização mais complexa e, conseqüentemente, no desenvolvimento dos percussionistas. A orquestra passou a contar com novos instrumentos e mais material a ser tocado. As novas peças de música de câmara diversas vezes incluíam percussão. Edgar Varèse afirmou que

(...) é preciso enriquecer nosso alfabeto musical. Temos também grande necessidade de novos instrumentos. (...) Sempre senti nas minhas próprias obras a necessidade de novos meios de expressão. (VARÈSE, 1916 apud WATAGUIN, 2003, p. 83)

Foi descoberto nesse naipe o potencial que veio atender a uma demanda composicional: novos timbres. As possibilidades eram enormes, incluindo tambores,

¹⁰“*Instruments in this group, such as triangle, castanets, little bells, tambourine, switch or rod (Rute. Germ.), side or military drum, cymbals, bass drum, and chinese gong do not take any harmonic or melodic part in the orchestra, and can only be considered as ornamental instruments pure and simple. They have no intrinsic musical meaning, and are just mentioned by the way.*” Tradução nossa.

teclados de percussão¹¹, pedaços de materiais diversos, objetos do cotidiano (copos, discos de freio de caminhão, molas, vasos de cerâmica), dentre outros. John Cage aponta a percussão como fonte de novos e múltiplos recursos na composição, chegando a afirmar que “qualquer som é aceitável para o compositor de música para percussão” (CAGE, 1937 apud WATAGUIN, 2003, p. 86). Isso trouxe novos ares para a música, e uma visão inédita sobre esses instrumentos.

A percussão erudita possui uma história muito recente, sendo o século XX o período no qual os primeiros solos foram escritos para esses instrumentos (CHAIB, 2008) (MORAIS; STASI, 2010). As técnicas de quatro baquetas para teclados foram intensamente pesquisadas na década de 1960 e até hoje estão em processo dinâmico de transformação. Os instrumentos não possuem extensão e tessitura estandardizadas e ainda experimentam diversas formas e construções. Diante do cenário musical atual, a comunidade percussiva ganharia muito com o estímulo da busca de timbres e até mesmo a construção de novos instrumentos. Isso seria parte essencial desse processo de conhecimento que a percussão ainda passa, o qual poderia (e deveria) ser aliado ao tipo de virtuosismo que é mais buscado pela comunidade percussiva (grande quantidade de notas, quatro baquetas executando intervalos maiores que uma oitava justa em cada mão, movimentos escalares rápidos). A discussão desta pesquisa se faz essencial ante o jogo de forças que envolve a situação atual do desenvolvimento da percussão – história recente e precoce estabelecimento de práticas padrão que privilegiam apenas um tipo de virtuosismo, a complexidade rítmica, harmônica e melódica.

Pluralidades estéticas e inovações sonoras

Juntamente com a mudança de pensamento em relação ao timbre, e decorrente dela também, é possível identificar ao longo do século XX uma busca por caminhos individuais de expressão, por parte de compositores e intérpretes, que, conforme coloca Chaib (2012), questionam e se distanciam das práticas musicais pré-estabelecidas. De acordo com esse autor, as influências dessas buscas e de uma série de elementos de cunho estético e cultural puderam ser constatadas nas novas explorações sonoras levadas a cabo nos instrumentos musicais durante o século XX. Diversos compositores e suas distintas poéticas¹², como Steve

¹¹ Instrumentos como xilofone, vibrafone, marimba, *glockenspiel*, campanas.

¹² “[...] o conceito de poética musical (...) significa um ideologia que, permeada pela razão, é concernente à prática e à produção de determinadas composições musicais. Esta estrutura do pensamento a ser revelada está

Reich, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Gerard Grisey e Helmut Lachenmann, contribuíram para as pesquisas sonoras e inclusão desses sons no repertório.

Esse momento histórico inédito, que configurou um questionamento único à prática e performance, pede que uma pesquisa sobre o presente assunto seja livre de considerações estéticas ou poéticas. Do contrário, técnicas ou explorações tímbricas seriam ignoradas em detrimento de uma escolha de peças que tivessem como critério métodos ou estratégias composicionais, material harmônico, aspectos rítmicos, direcionalidades, entre outros. Dessa forma, discussões diretamente ligadas a compositores e obras passaram para um segundo plano (sendo trazidos à discussão quando necessárias) e tanto o intérprete com seu gestual quanto o instrumento com sua mecânica foram trazidos ao primeiro plano, sendo os objetos principais de reflexão. Assim, não figuram neste trabalho análises musicológicas, estéticas ou considerações biográficas dos compositores das obras mencionadas nesta pesquisa, a menos que necessárias (principalmente no Capítulo 3).

Ainda que não seja parte constituinte da pesquisa, é importante reconhecer as influências desses elementos sobre a prática musical. As técnicas composicionais, bem como a macroestrutura de uma peça ou até mesmo o vocabulário sonoro de um compositor, são fatores de decisiva influência no resultado gestual do intérprete. A título de exemplo, seria possível procurar entender as influências na performance do pensamento serial sobre o parâmetro do timbre, tão marcante na segunda metade do século XX (PADOVANI; FERRAZ, 2011) ou da abordagem peculiar de compositores como Vinko Globokar, Pierluigi Billone, Simon Steen Andersen, entre outros. O presente trabalho se limita a discutir as diversas técnicas instrumentais e meios de extração sonora (encarando-os como gestos) e evidenciar as relações existentes entre elas, buscando elementos comuns de atuação sobre o som do vibrafone.

Em seu artigo *Anti-badabum*, o compositor Vinko Globokar (1992) lança um olhar sobre a prática percussiva do século XX, período histórico marcado pela construção da autonomia dessa família de instrumentos enquanto objeto de questionamento por parte dos compositores, quer seja como solista ou integrante de grupos de câmara e orquestra. A tese do autor é de que duas filosofias opostas dividiam a prática percussiva daquele tempo, algo que ainda é concernente às práticas atuais. A primeira filosofia se baseia na ação de percutir objetos e, ligada a elementos da tradição, trabalha com o conceito de pureza sonora, ou o som gerado e elencado pela comunidade musical como natural da construção daquele objeto,

contida, por um lado, nos procedimentos composicionais e, por outro, nas teorias que as explanam ou as defendem.” (DAHLHAUS, 1990 apud LACERDA, 2009, p. 13).

ou, aquilo que se espera ou supõe ouvir. Essa visão sobre os objetos gerou uma prática majoritariamente aditiva e quantitativa, que respondia à necessidade de novos timbres inserindo novos objetos e baquetas, além de estar relacionada à prática orquestral. Estabeleceu-se uma equivalência entre timbre e instrumento de maneira rígida e estática que, aliada ao que o autor denomina como “prazer em percutir” (*joy of strike*), gerou um virtuosismo estereotipado pela atividade física: tocar mais rápido, mais alto, com muitos instrumentos, numa ginástica percussiva realizada em meio a montagens numerosas de percussão múltipla.¹³ Há uma tentativa (talvez inconsciente) por parte dos compositores de reproduzir a exuberância tímbrica orquestral da virada do século XX em solos de percussão.

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. Essa filosofia conduziu todo o trabalho com os compositores desenvolvido no Capítulo 3, alicerçando uma postura frente ao instrumento e aos sons desse objeto.

¹³ Para uma discussão sobre a definição de percussão múltipla (ou múltipla percussão), Cf. MORAIS; STASI, 2010.

CAPÍTULO 1 – UMA ABORDAGEM CRÍTICA AO TERMO *TÉCNICA ESTENDIDA* E DISCUSSÃO SOBRE EXPLORAÇÃO TÍMBRICA

A discussão que inicia este capítulo tem como foco o termo *técnica estendida*, que este trabalho considera incompleto frente ao objeto de estudo (as relações entre performer e o vibrafone). Dessa forma, este capítulo servirá essencialmente para fundamentar a utilização do termo *exploração tímbrica*, que parece mais condizente com o universo tratado na pesquisa.

Foi possível constatar que o termo *técnica estendida* aparece como ponto central de muitos textos, enquanto que o termo *exploração tímbrica* aparece nos textos como uma expressão de caráter mais genérico, geralmente periférico à discussão¹⁴. Decidiu-se, portanto, analisar e discorrer sobre a situação acerca dos termos, buscando valer-se de autores que apontem alternativas ao termo *técnica estendida*.

Embora não seja a discussão central desta pesquisa, é importante apontar os mecanismos que amparam e se formam pela utilização do termo *técnica estendida* na comunidade musical. Como será exposto no decorrer deste capítulo, 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*¹⁵, 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*), ainda que essa percepção de Territorialidade não seja aprofundada no trabalho. Essa oposição facilita a exclusão do segundo em detrimento da escolha de um repertório homogêneo que privilegie o primeiro. A perpetuação desse mecanismo se dá, ainda que de maneira inconsciente e não ostensiva, nas grades curriculares das instituições de ensino musical e por meio de grandes intérpretes do

¹⁴Exceto na dissertação de mestrado de Fernando Chaib (CHAIB, 2007), na qual o termo aparece no título: “Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López”.

¹⁵Foi mantido o termo em inglês pela conotação conceitual que implica. Acredita-se que a tradução “corrente principal” não comunica de maneira tão imediata a ideia que essa palavra expressa, por ser mais comum ao vocabulário.

instrumento, bem como provas, competições e prêmios que delimitam e privilegiam um determinado repertório.

Ainda que seja bastante clara essa distinção em dois polos, é preciso considerar que essa relação é mais permeável do que uma mera oposição de dois elementos puros. 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 Periferias. 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.

A discussão parece mostrar, portanto, que a utilização do termo *técnica estendida* faz sentido apenas para os intérpretes ligados às práticas desse centro estabelecido, enquanto que para quem transita entre esses dois polos, o termo pouco corresponde à realidade. Conforme será visto posteriormente, a presente pesquisa parte de outra perspectiva, na qual os sons não são categorizados em função de sua maior aparição no repertório de prática comum, mas sim em suas similaridades de ação e modificação do espectro sonoro do instrumento. Na percussão, de maneira geral, isso fica muito mais evidente, tendo em vista que as discussões acerca de técnica nesse contexto são recentes e ainda estão em desenvolvimento.

1.1 Técnica estendida: elementos delineadores e definições do termo

A temática de explorações e expansões das utilizações dos instrumentos da música erudita Ocidental figura em diversos estudos e pesquisas. Foi possível identificar quatro tópicos principais no material bibliográfico analisado. São estes: definição do termo “técnica estendida”, a relação dessas explorações com a história da música, a notação gráfica dessas técnicas e as influências do ensino musical na prática contemporânea com técnicas estendidas. Os autores abordam um ou mais tópicos em seus textos, conforme é possível ver no decorrer do capítulo. Desses quatro, os dois primeiros tópicos foram escolhidos para compor essa discussão, por se tratarem de assuntos vitais para o estudo e delineamento das Categorias de Exploração Tímbrica.

Antes de abordar a discussão sobre técnicas estendidas, faz-se fundamental definir a sua utilização na língua portuguesa. Ao revisar o material produzido sobre o assunto, nota-se que dois termos principais são usados para se referir à mesma coisa: *técnica estendida* e *técnica expandida*. Na bibliografia analisada, não houve justificativa aparente por parte dos autores para a escolha de termos, o que sugere que essa diferença não se dá no âmbito conceitual, e sim por uma falta de convenção.

No editorial da revista *Música Hodie*¹⁶, Sonia Ray, organizadora da revista, orientou os autores dos artigos que compõem a revista a utilizar o termo *estendida*. Dessa forma, os seis artigos utilizados nesta revisão bibliográfica advindos de tal revista têm o termo convencionado. O termo, de raiz latina *extendere*, perde a letra “x” na ortografia brasileira, grafando-se com “s” (RAY, 2011).

Na opinião da autora existe uma polêmica por detrás do entendimento da técnica estendida: se são técnicas inovadoras ou se são uma evolução das tradicionais (RAY, 2011). Conceitualmente falando, o termo *técnica expandida* parece remeter a uma ideia de processo de expansão das técnicas tradicionais, o que, para a autora, não abrange todas as facetas da discussão. Contudo, é necessário considerar uma questão anterior, pois a tese de que uma nova técnica instrumental teria um surgimento isolado, dando a impressão de ser inovadora, parece não só uma ingenuidade, mas ser calcada em um pensamento de uma artificialidade histórica que não considera o contínuo temporal como um todo.

Ainda na linha de raciocínio da autora, abordar um conceito atual (a técnica instrumental das obras do século XX e XXI) como a **evolução** de um conceito base (nesse caso, a técnica tradicional) pode sugerir um processo de aprimoramento ou acréscimo de valor de qualquer ordem a uma das duas partes, o que não procede. Serão apresentados dados neste trabalho que colocam em questão essa visão linear da história da técnica instrumental, que organiza esses gestos como uma cadeia evolutiva. Tais gestos, sob essa visão histórica, seriam intrínsecos aos objetos emissores de som e gradualmente descobertos ao longo dessa linha evolutiva. Contudo, a situação parece ser mais profunda, apontando para o fato de que os gestos e sons potenciais de um objeto estariam nas relações entre os corpos envolvidos nas ações da performance musical como um todo.

Cardassi (2011) e Vaes (2009) apontam para a inconsistência terminológica dos trabalhos, artigos e tratados que abordam o assunto, bem como a utilização de termos vagos e muitas vezes equivocados. É de importância fundamental para o futuro das pesquisas acerca

¹⁶*Música Hodie*, n. 11, v. 2, 2011

do tema que o nome seja padronizado, unificando o descritor (vocabulário controlado para palavra-chave), facilitando a pesquisa bibliográfica e clareando a discussão. O presente trabalho, em acordo com a autora e sua recente tentativa de padronização, utilizará o termo *técnica estendida*.

Tokeshi (2003), com base no seu instrumento (o violino), define técnica estendida¹⁷ como: “recursos técnicos que não fazem parte do que usualmente se denomina técnica tradicional do instrumento, isto é, o conjunto de recursos técnicos estabelecidos até o fim do século XIX” (TOKESHI, 2003, p.53). Essa definição, comumente utilizada a partir da segunda metade do século XX (PADOVANI; FERRAZ, 2011) tem por base a ideia de ruptura com o repertório modelo e com os “modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico.” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 11)

Por ser fundamentada no conceito de técnica padrão e o contexto musical do período clássico-romântico, essa descrição é incompatível com o objeto de estudo da presente pesquisa. A inclusão do vibrafone na orquestra se dá no início do século XX e, desde então, gradualmente se firma como instrumento solista, de câmara e sinfônico, num processo que se estabelece a partir da década de 1950 (CHAIB, 2008). 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.

Outro ponto do conceito de técnica estendida de Tokeshi (2003) é de que tratamentos não convencionais de recursos tradicionais do instrumento são considerados como parte da técnica estendida. Mesmo tendo servido localmente para seu artigo, a definição da autora se mostra problemática quando confrontada com a crítica de Fallowfield (2011):

(...) quando, por exemplo, uma pressão de arco reduzida ultrapassa um *flautando*? Quando um “*vibrato rápido*” se torna “*vibrato exagerado*”? Quanto precisa é a subcategorização de *sul ponticello* ou *sul tasto* sob o rótulo “estendido” (“*extreme sul tasto*”, “a um centímetro do cavalete”, ou “sobre o cavalete”)? (p. 54)¹⁸

¹⁷ Em seu artigo, Tokeshi utiliza o termo *técnica expandida*, que traduziu do termo em inglês *extended technique*.

¹⁸ “(...) when, for instance, does decreased bow pressure go beyond *flautando*? When does «fast vibrato» become «exaggerated vibrato»? How precise a sub-categorisation of *sul ponticello* or *sul tasto* can be labelled «extended» («*extreme sul tasto*», «one centimetre from the bridge» or «on the bridge»)?” Tradução nossa.

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 Clássico¹⁹, 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). E se um repertório específico permite essa delimitação, isso só se dá por uma constatação retrospectiva óbvia de que certos sons não foram requisitados em um repertório específico de certo instrumento. Essa divisão estanque e artificial resulta em grupos de gestos de pouca validade concreta²⁰, tanto em termos de utilidade, como em correspondência com a realidade. De fato, é de se perguntar qual a intenção ou validade dessa divisão de técnicas adotada por diversos autores. O que se configura é que essa adoção parece querer, mesmo que de modo velado, reforçar a tradição ou uma abordagem tradicional como uma opção mais legítima.

Uma definição com base em um período histórico particular impossibilita sua transposição conceitual para outros instrumentos cujo desenvolvimento técnico se deu em formatos e épocas diferentes. Isso implica que cada instrumento teria uma definição de técnica estendida em função da história do desenvolvimento de sua técnica, desenvolvimento do repertório, intérpretes e participação como solista, camerista e instrumento sinfônico ao longo da história. Ou ainda que a discussão sobre técnicas instrumentais ficaria restrita a um período histórico específico e suas práticas. De fato, essa é uma maneira de abordar o assunto e pode gerar conclusões fundamentais no estudo desses períodos. Por outro lado, pode simplificar demais as pesquisas sobre as técnicas em si. A intenção deste trabalho é buscar uma solução terminológico/conceitual que possa abarcar os instrumentos²¹ de maneira mais ampla, sem deixar de levar em conta suas particularidades.

É necessário ponderar também sobre o equívoco histórico do ineditismo das técnicas estendidas, que aparecem no discurso de diversos autores como adventos do século XX. A ideia de desenvolvimento técnico e, conseqüentemente, o surgimento e documentação de novas técnicas, não é novidade (FALLOWFIELD, 2011), tendo ocorrido ao longo de toda a história da música instrumental desde o Renascimento tardio e início do século XVII, período de consolidação da composição e notação instrumentais (PADOVANI; FERRAZ, 2011).

¹⁹ Considerado aproximadamente entre os anos 1750 e 1820. Mais adiante, será evidenciado que nem mesmo nesse período essa divisão é tão simples.

²⁰ Isso pode ser atestado levando-se em conta o número crescente de trabalhos sobre relações colaborativas e a indispensabilidade das mesmas na criação de novas peças que utilizam as possibilidades dos instrumentos em questão. Esse dado é um indicativo da ineficiência da utilização exclusiva de manuais de técnica.

²¹ Ainda que não pretenda demonstrá-la nesse texto.

Segundo os autores, as técnicas estendidas datadas desse período apareciam principalmente pela utilização dos instrumentos com propósitos descritivos (PADOVANI; FERRAZ, 2011). Já era possível encontrar utilizações instrumentais consideradas hoje como não convencionais, tais como a preparação das cordas de um contrabaixo com papel em *Sonata La Battalia* por Heinrich Ignaz Franz von Biber no final do século XVII (FALLOWFIELD, 2011) e clusters no cravo na obra *Les Caractères de la guerre* de Jean-François Dandrieu em 1724 (VAES, 2009).

Padovani e Ferraz (2011) buscam relativizar o termo em função do contexto na qual está inserido. Reconhecendo que as experimentações de novas técnicas instrumentais e vocais ocorridas em outras épocas já resultaram em técnicas estendidas, pode-se defini-las como “maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural.” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 11).

A solução, ainda que mais abrangente, se mostra 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. Por um lado, essa definição já se mostra mais completa, ao incluir na sua definição os aspectos gestuais e sonoros, além do instrumental em si. Por outro, se enquadra na mesma abordagem de Tokeshi, voltando a incorrer no tipo de atitude que olha o passado e descreve o que não se fazia nessa época, levando a conclusões que pouco acrescentam em termos de estudo ou reflexão.

Outro elemento que figura nas definições e é passível de crítica são os fatores “raridade” ou “exceção” como delineadores do que é considerado estendido. É possível encontrá-lo nos discursos como o “não pertencimento” das técnicas estendidas no grupo das tradicionais (TOKESHI, 2003), possibilidades pouco utilizadas (PADOVANI; FERRAZ, 2011) ou a inclusão de um corpo estranho à técnica tradicional, visto na definição “Essa expressão refere-se ao universo sonoro ampliado que, segundo Eliane Tokeshi (2003, p. 52), compreende aspectos não explorados pela técnica tradicional do instrumento.” (ONOFRE; ALVES, 2011, p. 38)

Esses fatores supracitados constituem um paradigma que influencia a prática musical contemporânea. A identificação de um conjunto de “possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 11) como técnica tradicional acaba por constituir uma via principal seguida por intérpretes ainda ligados a prática do repertório até o período

romântico. A utilização ou presença desses fatores no discurso (tanto de trabalhos teóricos como na prática instrumental), ainda que de maneira implícita e subliminar, reforça o tipo de relação Centro/Periferia discutida anteriormente.

Pensar que há uma técnica principal ensinada nas instituições de ensino musical e outra rotulada como apêndice, extensão da prática tradicional, coloca a segunda em posição de um aprendizado opcional, algo que complementa a *práxis* do músico que se deparou com uma situação em que precisava desse conhecimento. Essa situação geralmente configura um cenário em que “Tais técnicas, apesar de muitas, e de serem usadas por compositores de várias gerações, diferentes gêneros musicais, e em diferentes partes do mundo, parecem ainda estar renegadas, infelizmente, a uma classe inferior” (CARDASSI, 2011, p. 60).

Chaib (2008) apresenta uma visão diferente de técnica estendida, considerando-as como ações que geram resultados “específicos e invulgares” em relação ao som padrão do instrumento. Ao utilizar o termo “padrão”, Chaib aborda a questão do repertório de prática comum de maneira sutilmente diferente dos que discutem *técnica tradicional*, mas com um resultado completamente diverso. O termo “padrão” traz implicitamente a ideia de que um coletivo identificou e delineou uma recorrência, o que de fato é inegável de se constatar no repertório de um instrumento dentro de um recorte histórico. O presente trabalho não pretende negar a existência de um repertório de prática comum e, conseqüentemente, um grupo de técnicas instrumentais mais recorrentes. De fato, ambos estão presentes na comunidade percussiva (ou mesmo musical geral), devido a uma série de fatores que vão além da prática cotidiana dos instrumentistas e que não cabem a essa discussão. As críticas e reflexões deste capítulo procuraram explicitar as problemáticas e incongruências advindas de uma visão sobre os gestos da performance, da fisicalidade como um todo e seus resultantes (os sons) baseada na cisão dos mesmos em grupos opostos, sem se preocupar com as complementaridades destes no tempo da performance.

Considerando o termo incompleto, dois autores – Fallowfield e Vaes – buscam alternativas ao tratar a prática instrumental, ampliando seu entendimento e buscando parâmetros que tornassem possível uma abordagem mais abrangente dos sons instrumentais. As ideias de tais autores serão apresentadas a seguir.

1.2 Visões alternativas ao conceito de técnica estendida

Na opinião de Fallowfield (2011), descrever alguma técnica como “estendida ou moderna” implica que é possível distingui-las das “não estendidas e tradicionais”, o que na prática não se mostra tão simples. Muitas vezes, a divisão entre estendido e tradicional se dá por uma linha muito tênue, especialmente em casos de técnicas que se derivam de usos já estabelecidos no repertório. O simples fato de uma técnica estendida preceder ou suceder uma técnica tradicional vai ocasionar um gestual fora do comum, pela necessidade de partir de ou chegar a uma situação instrumental inusitada.

Fallowfield (2011) critica o termo *técnica estendida*, afirmando que esse está de acordo com uma inconsistência ideológica acerca do termo técnica. A violoncelista define técnica como “ações modificadoras de som realizadas por um instrumentista²²” (FALLOWFIELD, 2011, p. 51), cuja definição se relaciona com a de Chaib (2008) supracitada. Ao colocar em foco o gesto e a ação física do intérprete, fica bem claro que estes se relacionam, mas se distinguem do som resultante²³. Essa distinção nem sempre é clara nos trabalhos sobre o assunto, gerando inconsistências terminológicas e conceituais.

Ao invés de trabalhar com o conceito de técnica estendida, a autora divide o ato da performance em duas faces complementares: ação do instrumentista (*input*) e sons possíveis do instrumento (*output*), no projeto que denominou *Cello Map*²⁴. Isso permite a coexistência das técnicas ditas “estendidas” e “tradicionais” dentro de um mesmo modelo, proporcionando uma visão integrada da prática instrumental e das possibilidades de cada instrumento.

A proposta do segundo autor, Luk Vaes (2009), permite um modelo com a mesma totalidade sonora, mas partindo da definição de um instrumento estendido²⁵. Assim como Fallowfield, Vaes parte da distinção entre resultado sonoro e execução, sendo que as combinações de impropriedade desses termos caracterizam categorias técnicas. O autor considera que há algo em comum às utilizações instrumentais classificadas como técnica estendida, que reside no fato de que “elas são todas impróprias ao instrumento sob consideração – elas não pertencem a ele, estrita ou verdadeiramente²⁶”.

²² Essa definição de *técnica* será fundamental para a discussão sobre performance no Capítulo 2.

²³ Para mais sobre o gesto na música, Cf. CHAIB, 2013.

²⁴ Mais sobre este assunto será abordado no Capítulo 2.

²⁵ Por se tratar de um pianista, o autor contrapõe o termo *extended-piano techniques* (técnicas de piano estendido) com *extended piano-techniques* (técnicas estendidas de piano).

²⁶ (2009, p.8) Tradução nossa.

Com base nesses conceitos, Vaes define o piano estendido como “a prática de performance imprópria do piano, e as características deste conceito, ou seja, as extensões individuais, como sendo aquelas técnicas e sons impróprios que ficam sob controle do pianista durante a performance.” (VAES, 2009 apud CARDASSI, 2011, p. 62).

1.3 Explorações tímbricas

A escolha da terminologia é parte fundamental de uma pesquisa e deve ser objeto de reflexões. As palavras possuem significados e conceitos que ativam ideias/arquétipos ou que definem o objeto a que se relacionam. Após as discussões sobre técnica estendida, fez-se necessária uma escolha crítica de um termo que abarcasse os elementos desta pesquisa.

O termo “exploração tímbrica” expressa bem o teor experimental das investigações realizadas sobre o vibrafone, que consistiram em explorar o objeto e não necessariamente expandir/estender alguma utilização vigente. O ponto de partida das explorações foi o objeto em si, bem como o meu trabalho artístico inserido em uma tradição de exploração de timbres do século XX, e não alguma concepção prévia do mesmo, o que exclui a utilização do termo *estendido*. A ideia de explorar também descreve a situação das colaborações, que coloca compositor e intérprete frente ao desconhecido, quer seja o instrumento quer sejam os resultados dessa relação.

A utilização da palavra *técnica* restringe o universo de possibilidades, pois nem todas as explorações envolvem alguma técnica específica, ainda que influenciem na maneira de tocar o instrumento. Ao trabalhar com diferentes usos do motor do vibrafone ou com preparações das teclas, o intérprete não está desenvolvendo uma nova técnica, mas está buscando diferentes sonoridades em um mesmo instrumento. Tal fato também ocorre na peça *Music for piano with one or more snare drums* de Alvin Lucier, na qual se deixa uma caixa-clara com a esteira ligada ao lado do instrumento, para que ela vibre por simpatia com as notas do mesmo. Essa interferência morfológica resulta em um som muito diferente da origem de ambos os instrumentos, embora o gesto de acionamento não seja necessariamente diferente da técnica exigida no repertório de prática comum. A diferença de ação/gesto e som resultante, trabalhada por Fallowfield como *input* e *output*, traz uma clareza fundamental para a discussão, diferenciando **técnica instrumental** de **técnica circunstancial**, aquela envolvida na preparação de uma situação de performance específica (como é o caso da peça de Lucier ou do piano preparado).

O termo *técnica* também conflita com outro tipo de exploração tímbrica, as interações com meios eletrônicos. Atualmente, muitos trabalhos são realizados com sons eletroacústicos (em tempo real e/ou diferido), que não constituem uma nova técnica instrumental, mas sim uma nova postura exigida do intérprete para reagir e acionar esse aparato. A peça *Open End* de Ben Hackbarth, na qual o compositor usa meios eletrônicos para explorar as capacidades de ressonância do vibrafone (com uma caixa logo embaixo do instrumento e duas nas pontas do palco) utiliza sons eletrônicos de tal forma que opera leves distorções ou ilusões sobre o seu som. Existem diversas situações possíveis de relação com tecnologia, incluindo *gadgets* (*tablets*, tocadores de MP3) ou até *hardwares* construídos/modificados especialmente para essa finalidade, como nas obras de Tristan Perich (*Observations*, *Sequential*, entre outras) e *neither Anvil nor Pulley*, "Act 2: 120bpm [or, What is your Metronome Thinking?]" de Dan Trueman, respectivamente.

A presença da palavra *estendida* ou *tradicional* na escolha do termo inevitavelmente restringe a amplitude de reflexão, especialmente por não incluir instrumentos que não se inserem nessa oposição. Isso fica mais evidente se considerada a vasta quantidade de instrumentos que compõe o naipe da percussão, provenientes das mais diversos locais ou etnias. É parte do cotidiano de um percussionista o manejo de diversos instrumentos étnicos, bem como a manutenção da técnica desses. Isso define um novo contexto, onde a técnica estendida não é necessariamente algo novo. Muitas vezes, os percussionistas transportam gestos ou ideias de outros instrumentos/culturas ou emprestam usos diversos.

A título de exemplo, há os *frame drums*. Frungillo assim os define:

Nome dado ao “*tambor*” em que o “*casco*” não tenha muita altura (entre 0,5” e 3”), assemelhando-se a uma moldura, sendo possível segurá-lo com uma das mãos. Refere-se a qualquer tipo de “*tamborete*”, como, os “*pandeiros*” e o “*tamborim*.” (FRUNGILLO, 2003, p. 127)

O pandeiro brasileiro é um instrumento pertencente a essa classificação. *Frame drums* como ele são encontrados por toda a parte do mundo, com diversas variações de constituição e, principalmente, de uso. Similar ao pandeiro, pode-se apontar o *adufe* português, o *riq* árabe, a *kanjira* indiana, o *tamburello* italiano, entre outros. Cada local cristaliza um uso desses instrumentos, uma gama finita de sons recorrentes, idiomatismos e variações físicas que se inserem em uma cultura local maior. É uma prática comum entre os percussionistas tentar aumentar o vocabulário de um *frame drum* local com sons de outros. Essas utilizações transportadas (antes comuns, agora “estrangeiras”) poderiam (e muitas vezes são)

identificadas e categorizadas como *técnicas estendidas*. Mas, ainda que essas técnicas ampliem o gestual e as sonoridades típicas de um instrumento, elas não passam de uma imigração de contextos, sendo corriqueira para os músicos do “território” em que foi extraída. Vaes coloca da seguinte maneira:

Muitas vezes, é impossível dizer exatamente por que uma técnica específica é julgada "estendida" para um determinado instrumento (*sul ponticello*, trêmulos em crescendo, por exemplo), e algumas técnicas são conhecidas por vários instrumentos, sendo apenas consideradas estendidas em relação a alguns deles (por exemplo, o glissando)²⁷. (VAES, 2009, p. 6)

O transporte de gestos de um instrumento alhures acaba ampliando a visão sobre um instrumento, muitas vezes fixa dentro de seu contexto original, ocasionando acionamentos bastante diversos e gestuais antes não concebíveis. Por outro lado, muitas vezes o empréstimo se dá primariamente no nível sonoro e secundariamente no nível motor. Buscando um timbre característico de um instrumento em outro, numa atitude de *hibridismo*, frequentemente se consegue um resultado similar com técnicas diversas. É o caso de uma técnica criada pelo pesquisador para emular o típico som de glissando da *kanjira* (*frame drum* indiano de oito polegadas e uma platinela²⁸) no pandeiro brasileiro de pele de couro e 10 polegadas²⁹. Caracterizado por uma rápida modulação de altura no registro grave, esse som é conseguido apertando a pele da *kanjira* na parte inferior do instrumento com a mão de apoio (geralmente a mão esquerda). Consegue-se um som similar no pandeiro ao acionar o som grave do instrumento com o dedão da mão direita e em seguida utilizando o osso externo do punho (o *processo estilóide da ulna*) arrastado sobre a pele.

Dessa forma, as explorações tímbricas e gestuais, comumente denominadas *técnicas estendidas* não se dão completamente como um advento (assim consideradas por alguns), mas como uma ressignificação de elementos que, ao adentrarem outro “território”, se tornam incomuns.

É possível fazer um paralelo desse processo com o vibrafone. Diferentemente do pandeiro e dos *frame drums* em geral, o vibrafone é um instrumento muito mais recente e de

²⁷ “It is often impossible to tell why exactly a particular technique for a certain instrument is judged "extended" (e.g. *sul ponticello*, *crescendo tremolos*), and some techniques are known to several instruments while only considered extended with regards to a few of them (e.g. *the glissando*).” Tradução nossa.

²⁸ “(...) Nome dado aos discos de metal pequenos (entre 1” e 2” de diâmetro), furados no centro no qual se encaixam a pinos presos em instrumentos musicais. (...) Encontrados em ‘*pandeiros*’, ‘*sistros*’, ‘*reco-recos*’ e similares (...)” (FRUNGILLO, 2003, p. 258)

²⁹ A técnica é usada por vários percussionistas em todo o Brasil. A descoberta dessa técnica se deu em paralelo, sem o conhecimento de sua já existente utilização, não se configurando como uma invenção.

uso menos discrepante globalmente. Mas, ao utilizar-se no vibrafone acionadores de outros instrumentos (o arco, por exemplo), há uma ressignificação de usos já cristalizados em outros contextos para a utilização particular de uma peça. Da mesma forma, a cavidade bucal, ao ser usada como caixa de ressonância, está emulando um efeito típico de outros instrumentos (*wawa* da guitarra, berimbau e de instrumentos que usam a cavidade bucal como o berimbau de boca). Assim, as técnicas ou concepções sonoras consideradas inovadoras dentro de um contexto podem ser comuns em outros.

É preciso deixar bem claro que essa discussão não busca reduzir o movimento de expansão do vocabulário de técnicas de um instrumento a algo simplista. Pretende primeiramente localizá-lo de maneira correta, afirmando que a expansão das técnicas/gestuais é algo local, individual, ligado ao performer e ao instrumento. Seria uma *expansão da técnica particular* e só faz sentido se colocada dessa maneira. Em segundo lugar, desejou-se evidenciar as sutilezas dessa dinâmica estabelecida entre sons e gestos (técnicas). A mera utilização de uma baqueta de *glockenspiel*³⁰ no vibrafone já transforma radicalmente o som esperado e utilizado no repertório de prática comum, exigindo um gestual completamente diferente do seu de origem.

A incorporação da palavra *tímbrica* no termo também direciona melhor a discussão do trabalho. O timbre faz referência direta ao som do objeto emissor, de forma que o foco da discussão imediatamente se desloca das técnicas e convenções musicais para as possibilidades sonoras na performance. O gestual envolvido para a realização dos sons passa para um plano secundário, de forma que a pesquisa se volta para os sons advindos do instrumento, e não as maneiras de tocá-lo. Essa inversão é essencial para o presente trabalho e a escolha de foco nas relações intérprete/instrumento.

³⁰ “Nome dado ao instrumento feito com barras retangulares de metal, dispostos em forma de teclado de piano sobre uma estrutura e percutidos por ‘baquetas’ com ‘cabeça’ de metal ou outro material duro (plástico, madeira etc.)” (FRUNGILLO, 2003, p. 139)

CAPÍTULO 2 – TRÊS ABORDAGENS ALTERNATIVAS A PROBLEMÁTICA DAS TÉCNICAS EM PERFORMANCE ENQUANTO EXPLORAÇÕES TÍMBRICAS

Durante o processo de leitura e análise do material bibliográfico, foi possível constatar que outros autores também procuraram métodos de classificação e relação das possibilidades dos instrumentos que fossem alternativos à rotulação de técnica *estendida* e *tradicional*. Nos próximos subitens são explanadas as visões de Ellen Fallowfield e Luk Vaes (já introduzidas no Capítulo 1), buscando evidenciar suas características e como essas visões lidam com as técnicas e sons de um instrumento. A explanação desses trabalhos busca aprofundar e ampliar a discussão sobre o termo *exploração tímbrica*, não em aspectos terminológicos (já realizado no capítulo anterior), mas conceituais relativos ao ideário deste trabalho. Assim, ao longo das exposições dos trabalhos de Vaes e Fallowfield, serão discutidos elementos de relevância para a ampliação da abrangência conceitual do termo.

Num segundo momento, será introduzida a abordagem sobre as relações entre intérprete e instrumento do presente trabalho, as Categorias de Exploração Tímbrica de Leonardo Labrada. Nesse subitem também será exposto um modelo de descrição dos encadeamentos de gestos do intérprete, que não apenas já foi referido na Introdução e Capítulo 1, como se relaciona com as Categorias enquanto uma faceta das considerações a que se refere o título do trabalho. Ao longo do texto desse subitem, as visões dos três autores serão entrelaçadas, buscando problematizar as mesmas de maneira crítica e relativizar as escolhas e resultados da presente pesquisa.

Em suma, não se pretende defender ou eleger alguma como mais correta, mas sim refletir sobre o objeto de estudo observando o fato de que a existência de mais de um modelo de descrição, bem como possíveis discordâncias entre os mesmos, não se dá necessariamente por equívoco de alguma das partes. O que se pôde observar ao longo deste trabalho foi que os modelos são derivados de acordo com o ângulo que se recorre para observar o objeto de estudo, ou seja, o recorte de aspectos, conceitos e ferramentas do qual o pesquisador lança mão. É preciso levar em conta também que cada uma das pesquisas parte de instrumentos distintos (violoncelo, piano e vibrafone), o que será determinante na perspectiva de teorização dos autores. Essa constatação levou a um tipo de atitude que permitiu criticar as visões ponderadas ao longo do capítulo, buscando estabelecer diálogos entre as mesmas.

2.1. Ellen Fallowfield e o Cello Map

Em seu artigo derivado do seu doutorado, a autora busca uma nova visão sobre a técnica do violoncelo (*cello*). Para tanto, parte de uma análise dos métodos e manuais de técnica, identificando os elementos principais que os constituem e tentando entender as deficiências da literatura em cada um desses aspectos. Isso possibilita a identificação de uma abordagem geral que ela considera problemática, pautada na fragmentação das técnicas de um mesmo instrumento, tanto pela via de (de)limitações terminológicas, quanto pela incongruência de catalogação das mesmas. Em sua concepção, os manuais partem de uma essência prática, de forma que seu escopo acaba por não considerar o contexto em que essas novas técnicas se inserem, bem como seu processo de gênese e as implicações gestuais das mesmas.

A natureza desses manuais e métodos, sendo essencialmente prática, parte dos gestuais encontrados no repertório do instrumento. Contudo, a amostragem de material e a prática em si são circunscritas a determinados gêneros e estilos, de forma que o estudo realizado acerca desse material corre grande risco de ficar limitado a esse contexto. Essa limitação de contexto é um forte agente de manutenção da utilização do termo *técnica estendida*, pois o estabelecimento de um Centro estanque com referências e parâmetros locais inevitavelmente enclausura elementos extrínsecos em um ambiente secundário, como um apêndice que amplia de maneira opcional um corpo principal.

Devido a essa natureza prática, os escopos dos métodos e manuais acabam por não considerar o contexto em que essas novas técnicas se inserem, bem como seu processo de gênese e as implicações gestuais das mesmas. A predominância de manuais e métodos como material didático, bem como a abundância de oferta e demanda desses no mercado, gera uma tendência a abordagens superficiais e transitórias no ensino e, eventualmente, na Performance. Na medida em que novas técnicas vão surgindo e o repertório do instrumento passa a trazer uma visão diferente sobre o mesmo, essas listas correm o risco de se tornarem obsoletas. A mera listagem de técnicas não necessariamente instrui o intérprete à execução das mesmas, muito menos o auxilia no sentido de compreender como elas se comportam frente às diversas variações tênues que naturalmente constituem a performance de uma peça.

Um tópico elementar a ser ponderado neste trabalho é a maneira como os métodos e manuais abordam o conjunto gestual do instrumentista. O ponto de partida deste tipo de pesquisa é a segmentação dos movimentos da performance, uma escolha que provavelmente

se relaciona com a necessidade didática de isolar certos elementos para exercitar e construir o controle técnico no instrumento. Busca-se tornar evidente a identificação de partes essenciais e distintas entre si, como se fossem *átomos gestuais*³¹. Esses *átomos gestuais* se configuram como gestos primários passíveis de diferenciação, individualização e isolamento por um filtro analítico e são segmentos da gestualidade fluida e coesa de uma performance qualquer (um compasso ou uma frase, por exemplo). Em um segundo momento, os *átomos gestuais* (as técnicas) são agregados em grupos, tendo como parâmetro para tal um ou mais aspectos em comum que possam ter. Esses agrupamentos são frequentemente problemáticos, tanto por fazerem coexistir técnicas de naturezas muito diversas, quanto por não darem conta de todas as possibilidades técnicas que a catalogação da pesquisa se propôs a abranger. Para tornar a utilização do material mais eficiente, a quantidade de grupos é simplificada e reduzida por meio de operações na classificação das técnicas, muitas vezes arredondamentos grosseiros. É nesse momento que surgem categorias como “Outras técnicas” ou “Técnicas diversas”, típicas de finais de manuais, na qual são agrupados os restos das acima mencionadas operações de divisão dos grupos de técnicas instrumentais. Conforme coloca Fallowfield,

Muitos dos livros da literatura [manuais e métodos] têm um capítulo intitulado “técnicas diversas” (ou similar), ou seja, há um grupo de técnicas que não se enquadra na categorização definida no índice remissivo. Uma vez que tais livros geralmente não são lidos do começo ao fim, mas sim usados como material de referência ou como dicionário, para procurar um problema específico, existe o perigo de que as informações categorizadas como “outras técnicas” nunca sejam consideradas pelo leitor³². (FALLOWFIELD, 2011, p. 52)

Esse ponto se relaciona diretamente com as discussões sobre a tensão entre Centro e Periferia discutida no Capítulo 1. Essas categorias exemplificam muito bem as nuances que foram discutidas naquele capítulo, já que o estudo sobre técnicas não tradicionais traz as mesmas para esse dito Centro, mas configura novas Periferias dependendo das escolhas do pesquisador.

Em uma última etapa, os métodos analisam e abordam cada técnica (os *átomos gestuais* encontrados na primeira etapa) de maneira individual e isolada. Aqui, é preciso

³¹ Termo cunhado pelo autor deste trabalho e não por Fallowfield.

³² “Many of the books in the literature have a chapter titled «miscellaneous techniques» (or similar), i.e. there is a group of techniques that do not fall into the categorisation laid out on the contents page. Since such books are not generally read from start to finish, but rather used as reference material, or as a dictionary, to look up a specific problem, there is a danger that information categorised as «miscellaneous techniques» will never be considered by the reader.” Tradução nossa.

ponderar sobre a inviabilidade de abarcar todos os performers com essa proposta, levando-se em consideração a relatividade a qual toda performance está sujeita, decorrente das consequências das diferenças de constituição do corpo de cada músico e de comportamento de cada instrumento, diferenças inerentes à *práxis* musical. Essa não linearidade de amostragem, característica da natureza humana, é um fator essencial no entendimento dos limites de precisão que uma tentativa de descrição ou discussão sobre técnica pode ter. Micro ajustes finos sempre serão necessários para dar conta das variáveis de cada caso, de forma que a atitude de um leitor perante esse material não pode ser passiva.

Identifica-se outro problema ainda, encontrado nessa etapa e diretamente ligado à proposta mesma da análise: a desconexão na abordagem das técnicas. O pesquisador, ao realizar o recorte do material que irá trabalhar (buscando clareza e organização de pensamento), frequentemente não percorre o caminho inverso de interligar as partes que segmentou e estudou exaustivamente. Na abordagem das técnicas dos instrumentos musicais, o estudo das transições entre cada uma é tão importante quanto o do funcionamento individual delas.

O modelo utilizado pela autora para abordar as técnicas instrumentais parte da metáfora de um espaço hipotético que “abrangesse todos os sons possíveis do instrumento”, no qual técnicas do passado e do presente, constituintes desse espaço, seriam tratadas como regiões inóspitas a serem descobertas. Partindo dessa imagem, a autora reduz as técnicas a um número mínimo de ações comuns (os acima referidos *átomos gestuais*), podendo assim organizar essas variações e ligá-las como escalas contínuas de som. Dessa forma, torna-se possível compreender como se comportam cada uma dessas ações em suas diversas variações. A autora busca mapear o violoncelo, tomando como dimensões as possibilidades de ação no instrumento e seus parâmetros (*input* ou entrada) e os sons que o instrumento é capaz de realizar (*output* ou saída). Nessa etapa, a autora buscou ligar esses dois elementos, traçando relações de comportamento entre eles. As ações sobre o instrumento possibilitam uma organização contínua (mover gradualmente um dedo sobre a corda, por exemplo), mas o resultado não necessariamente se dará dessa forma. Na verdade, mais frequentemente não o será. Assim, novas e antigas técnicas podem ser abordadas da mesma maneira, sem destacar uma da outra.

2.1.1 Inputs, Outputs e diagramas do Cello Map

1. *Input* ou entrada: ações e seus parâmetros³³

Ações que geram vibração:

- Puxar (com um plectro, tradicionalmente os dedos da mão direita);
- Percutir (com um objeto, geralmente a madeira do arco);
- Golpe de arco (com qualquer objeto, tradicionalmente o arco).

Ações que interferem na vibração (antes/depois de ter sido gerada):

- Bloquear/tocar as cordas (encurtamento das cordas ou harmônicos);
- Permitir a absorção de vibração por elementos externos (abafadores, preparações, chocalhos).

2. Parâmetros

- Ponto de excitação/interferência:
 - o As cordas do *cello* entre a pestana e o cavalete, entre cavalete e estandarte (incluindo a parte encapada das cordas) e a caixa de cravelhas;
 - o O corpo, cavalete, estandarte, cravelhas, espelho (sem tocar as cordas) e espigão do *cello*.
- Força de excitação:
 - o Amplitude do deslocamento da corda ao puxá-la³⁴;
 - o Velocidade do ataque da percussão;
 - o Pressão e velocidade do arco (ou objeto alternativo).
- Direção da excitação:
 - o Ângulo das ações (puxar/percutir/golpear);
- Qualidade do objeto que inicia a excitação:
 - o Largura/densidade do plectro;
 - o Largura/densidade do objeto;
 - o Largura/densidade/inclinação/material (ou seja, crina, madeira do arco, dedos) do objeto que fricciona;
- Comprimento e tensão das cordas:
 - o Posição do dedo interferente³⁵ (dedo que atua diretamente sobre as

³³ Tradução nossa.

³⁴ *Distance of pluck* - “pull”

³⁵ *Stopping finger*

- cordas);
- o Montante pelo qual a corda é “esticada” pela cravelha (ou outro objeto).
- Natureza da interferência:
- o Pressão e material do dedo interferente (ou objeto interferente alternativo);
 - o Qualidade do abafador/objeto externo: largura/densidade e pressão/ângulo em que é aplicado.

3. *Output* ou sons resultantes

- o Altura;
- o Dinâmica;
- o Timbre;
- o Duração;

(FALLOWFIELD, 2009, p. 31-32)

Tendo essa relação em mãos, a autora procurou uma maneira gráfica de representar as mudanças do *output* ou resultado musical em função da escala contínua de *input* (Figura 1).

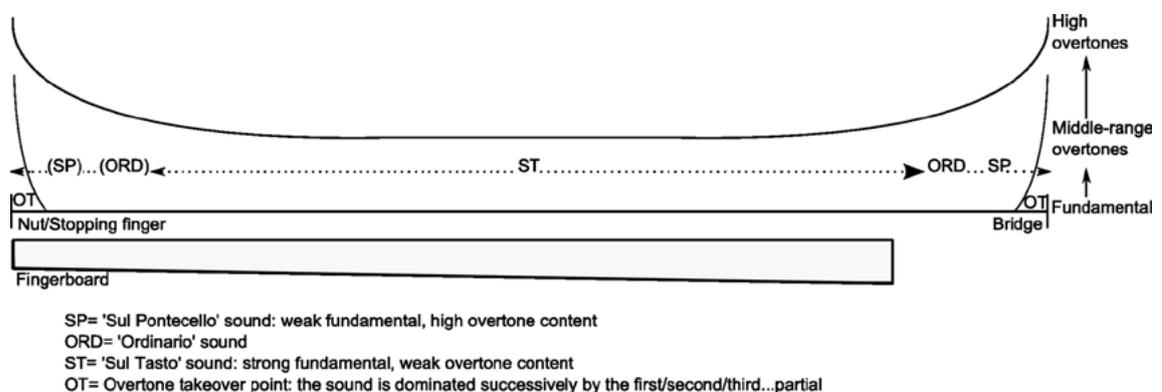


Figura 1: “O conteúdo harmônico em pontos de contato ao longo de todo o comprimento da corda. A corda do cello é representada pela linha horizontal diretamente acima do espelho (*fingerboard*). As curvas acima da corda são o número e a intensidade relativa dos harmônicos que contribuem para o resultado sonoro relativo ao ponto de contato.” (FALLOWFIELD, 2011, p. 55)

O resultado foi uma figura híbrida entre uma representação visual e um gráfico de dados, ou uma imagem espacialmente orientada e utilizada para a disposição de informações quantitativas. A imagem representa um violoncelo visto lateralmente, paralelo ao plano horizontal, com a frente do instrumento voltada para cima. O retângulo inferior se refere ao espelho do instrumento (parte preta embaixo das cordas contra a qual se pressiona as cordas) e a linha logo acima dele, a corda. O início dessa linha coincide com a pestana, ou *nut* (segundo para esquerda seriam encontradas as cravelhas) e o final dela com o cavalete, ou

bridge (seguindo para direita estariam os afinadores finos, o estandarte e o espigão que toca o chão).

Sobrepostos a essa imagem estão os dados do conteúdo do espectro sonoro resultante do acionamento da corda (*output*) distribuídos na forma de curvas sobre um plano cartesiano. Esse plano se constitui como um gráfico bidimensional com valores de números reais positivos (primeiro quadrante do plano cartesiano), tendo como **eixo x** o violoncelo e o **eixo y** a série harmônica da corda. A sobreposição desse gráfico na imagem traz efeitos bastante interessantes, observáveis nas ressignificações dos elementos gráficos que os eixos operam. O **eixo x** é finito, tendo o valor mínimo na pestana e o valor máximo no cavalete do violoncelo. Sua função é a de definir as três áreas de acionamento na corda, sendo elas: sobre o cavalete ou *sul ponticello* (**SP**), comum ou *ordinario* (**ORD**) e sobre o espelho ou *sul tasto* (**ST**). Por outro lado, o **eixo y** tem tendência matemática ao infinito, pois representa a série harmônica, uma sequência dos múltiplos de uma frequência de base que pode seguir indefinidamente. Para essa representação, o limite mínimo é a própria frequência de base, ou *fundamental*, e o limite máximo pode ser definido pelas limitações/características de emissão do instrumento ou pelas limitações do aparelho auditivo de quem escuta a emissão sonora. O espaço vertical, ao contrário do horizontal, não é concreto, sendo uma representação abstrata e proporcional dos valores da série harmônica da corda, e é dividido em três áreas: a fundamental da série (*Fundamental*), os parciais intermediários (*Middle-range overtones*) e os parciais agudos (*High overtones*).

O **eixo x** já fornece informações muito interessantes a respeito do funcionamento do violoncelo. É possível notar uma simetria nas áreas de sonoridade do instrumento, expressa por **(SP)-(ORD)-ST-ORD-SP**, com grande predominância da região **ST**, sobre o espelho. As áreas à esquerda dessa região maior não descrevem literalmente a ação do intérprete, já que o cavalete do instrumento fica do outro lado, bem como o local de acionamento mais recorrente do repertório de prática comum. Ao invés disso, demonstram uma similaridade de comportamento e sonoridade das regiões (por isso estão entre parênteses) e, conseqüentemente, de comportamento do **eixo y**. Assim, essa simetria implica que

A mudança no timbre é simétrica enquanto o ponto de contato se move do ponto central, ou seja, excitações a uma distância fixa do cavalete ou da pestana/dedo interferente são equivalentes em cor sonora³⁶. (FALLOWFIELD, 2009, p. 63)

³⁶ “The change in timbre as contact moves from the mid point is symmetrical, i.e. excitations at a fixed distance from the bridge or nut/stopping finger are equivalent in tone colour.” Tradução nossa.

Fallowfield (2009) utiliza o **eixo y** para descrever o comportamento do espectro sonoro de uma nota do violoncelo em função do local de excitação descrito no **eixo x**. Conforme o ponto de contato (**eixo x**) se aproxima das extremidades, os parciais mais agudos se tornam mais audíveis do que a fundamental. A representação desse fenômeno se dá pela acentuação das curvas em sentido superior nas laterais da imagem. Eventualmente, a fundamental é praticamente inaudível ou completamente excluída do espectro, no ponto onde a primeira curva se extingue (*Fundamental e Middle-range overtones*) e a segunda curva segue a tendência (*High overtones*). Com isso, a autora define o comportamento tímbrico do instrumento de maneira contínua, além de adicionar explicações exaustivas em seu *Cello Map* dos aspectos físicos que geram todas essas nuances no espectro sonoro do *cello*.

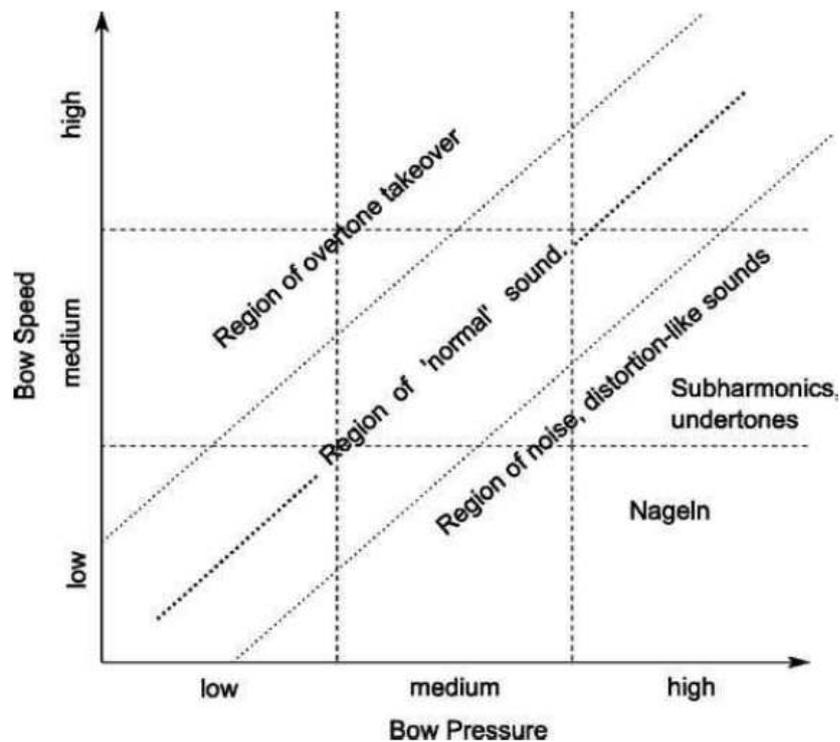


Gráfico 1: O vetor velocidade-pressão do arco: a relação velocidade e pressão do arco são representadas nesse diagrama. (FALLOWFIELD, 2011, p. 55)

Diferente da Figura 1, o Gráfico 1 relaciona duas informações em um plano cartesiano: a velocidade de arco no **eixo y** (*Bow Speed*) e a pressão do arco (*Bow Pressure*) no **eixo x**. Nessa figura, a representação é totalmente abstrata, apenas evidenciando os resultados das relações entre esses dois parâmetros que se referem à utilização do arco como acionador das cordas. A autora divide a área do plano cartesiano em nove partes, advindas dos

cruzamentos das três informações nos **eixos x e y**: baixa (*Low*), média (*Medium*) e alta (*High*). São traçadas três retas diagonais que atravessam diversas partes do plano, delimitando as três regiões sonoras possíveis nessa relação axial: **região de overtone takeover**, **região de som normal** e **região de ruído, sons distorcidos**.

A primeira região se refere ao fenômeno que Fallowfield batiza de *overtone takeover*, cuja aparição já ocorre na Figura 1 (a sigla **OT** nas laterais da figura). Esse fenômeno, já mencionado anteriormente, se manifesta como uma dinâmica de mudança gradual de domínio dos parciais da série harmônica. A autora o explica da seguinte forma:

Conforme o ponto de contato se aproxima do cavalete/cravelha/dedo interferente, os parciais mais elevados tornam-se mais presente no som do que a fundamental. Eventualmente, a fundamental mal se faz presente ou é excluída completamente. Mais precisamente, existe uma área de contato próxima ao cavalete/cravelha/dedo interferente, onde a altura é dominada pelo primeiro parcial harmônico e um ponto mais perto ainda onde o segundo e depois o terceiro harmônico dominam. Esse efeito, que vou chamar de "*overtone-takeover*", é difícil de controlar, mas pode ser ouvido até o sétimo ou oitavo harmônico. O ponto em que esse efeito começa a ocorrer, o "*ponto de overtone-takeover*", é variável³⁷. (FALLOWFIELD, 2009, pp. 63-64)

A segunda região se refere ao som padrão do repertório de prática comum, que é tradicionalmente ensinado nos conservatórios. Por mais que a discussão tenha sido conduzida com muita lucidez até aqui, a autora se permite uma utilização terminológica um tanto pejorativa que destoia do discurso apresentado. O termo *som 'normal'* (*'normal' sound*) pode soar absolutamente contraditório à proposta de "(...) unir as ideias separadas sobre técnica (estendida, não convencional, tradicional, etc.) e reconhecer a técnica do *cello* como um todo flexível que pode ser desenvolvido³⁸" (FALLOWFIELD, 2009, p. 29). A contradição, no entanto, se dá apenas no âmbito da terminologia, tendo em vista que seu trabalho não privilegia as técnicas consideradas *normais* ou *tradicionais* nem mesmo considera essa "norma" à qual o termo escolhido se refere. O termo aparece entre aspas, o que suaviza ainda mais a carga simbólica do termo.

³⁷ "As contact point moves very close to the bridge/nut/stopping finger, higher partials become more present in the sound than the fundamental. Eventually the fundamental is barely present or excluded completely. More precisely, there is a contact area close to the bridge/nut/stopping finger, where pitch is dominated by the first overtone and a point closer still where the second and then the third overtone dominates. This effect, which I will call '*overtone takeover*', is difficult to control but can be heard up to the seventh or eighth overtone. The point at which this effect begins to take place, the '*overtone-takeover point*', is variable." Tradução nossa.

³⁸ "I propose joining the separate ideas of technique (extended, unconventional, traditional, etc) and viewing cello technique as a flexible whole that can be developed." Tradução nossa.

A terceira região está diretamente ligada à atuação do aparato *arco* enquanto modo de acionamento das cordas: a *fricção*. O resultado sonoro enquadrado nessa região é obtido com o mesmo tipo de gesto que caracteriza a **região de som normal**, mas com uma intenção completamente oposta desta. Os estudantes e intérpretes de violoncelo praticam a ponto de dominar o meio termo entre um golpe de arco com pouco ou excesso de pressão. A técnica necessária para produzir o som mais utilizado no repertório de prática comum evita sons com demasiada pressão, por conta do ruído produzido pela fricção entre as crinas do arco e as cordas. Nessa região, porém, o intérprete de busca dominar exatamente algo que se condicionou a evitar e eliminar de seu vocabulário gestual. Essa situação tira o performer da zona de conforto que a “técnica tradicional” e o ideário advindo desse conceito compõem, obrigando-o a rever e reinventar o instrumento e sua prática³⁹.

Além dessas três regiões, são indicadas mais duas áreas no plano cartesiano, que contém duas técnicas específicas do violoncelo, o *undertone* e o *nageln*, ambos referentes à alta pressão de arco, mas diferenciados pela velocidade do mesmo. Uma velocidade média produz o *undertone*, que possui altura definida, enquanto que a alta pressão aliada à baixa velocidade do arco produz um som de espectro inarmônico e entrecortado, o *nageln*.

A última figura a ser analisada é uma tabela com imagens e informações de *input* e *output*.

³⁹ Essa situação não é exclusiva de performers ligados à música contemporânea. Podemos citar outros exemplos de ambientes musicais que também colocam instrumentistas e cantores nessa situação, como a música popular, música étnica ou a prática de repertório renascentista/barroco historicamente orientada.

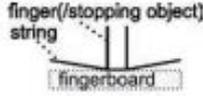
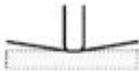
	Finger pressure	Output
	Using the finger nail/ other dense object. Very high pressure	Overtone-rich sound, high duration
		Gradual reduction in overtone content and duration
	Normal pressure	'Normal' sound
 		Stopped string pitch with low overtone content and harmonic (possibly slightly sharp). The harmonic becomes louder relative to the stopped pitch as pressure decreases.
	High harmonic pressure	Sharp harmonics with reduced overtone content
	'Ordinary' harmonic pressure	In-tune harmonics
	Low harmonic pressure	In-tune harmonics with high overtone content
	Very light pressure	Multiphonics: mixture of two or more harmonics and possibly increased 'noise' component and/or the open string pitch is heard with the harmonic. The amplitude of the open string increases relative to that of the harmonic as pressure reduces. The stopped string pitch might also be faintly present.

Tabela 1: Uma escala da variação de pressão do dedo. (FALLOWFIELD, 2011, p. 56)

A Tabela 1 contém três colunas e oito linhas, relacionando *input* de pressão do dedo na corda do violoncelo e descrição de *output* de tal gesto. A primeira coluna é meramente ilustrativa, contendo uma imagem com um retângulo na parte inferior representando o espelho do instrumento, uma linha acima representando a corda (até aqui igual à Figura 1) e uma espécie de cilindro perpendicular ao retângulo, representando o dedo da mão do instrumentista ou um objeto interferente. A representação da corda muda de um arco para uma reta paralela ao retângulo, representando a gradual diminuição de pressão exercida sobre ela pelo dedo. A segunda coluna apresenta uma escala gradual entre pressão muito alta utilizando a unha ou outro objeto denso (*Using the finger nail/other dense object. Very high pressure*)

e pressão muito leve (*Very light pressure*). A terceira coluna descreve o *output* do gesto assinalado em determinada linha, sem representações gráficas e com referências à prática comum do instrumentista. Novamente é possível identificar a utilização do termo *som normal* (*'normal' sound*).

Esse diagrama não apresenta as relações de forma contínua como as duas outras figuras, mas sim instantâneos de resultantes *input/output* ordenados em uma escala gradual entre os extremos. Ainda assim, a visualização em forma de tabela favorece um entendimento da técnica como um contínuo, com o próprio texto descritor dos *outputs* e as imagens da primeira coluna o fazem.

A última fase da pesquisa da autora consistiu em dividir esses contínuos em quatro categorias de ação sobre o instrumento (input), discutindo os resultados de cada variação sonora obtidos ao mover as ações dentro da escala linear organizada na segunda etapa. São essas categorias:

- Excitação da Corda;
- Harmônicos;
- O Cello Preparado;
- Excitação do Corpo, Cavalete, Estandarte e Crina do arco.

Cada categoria possui subdivisões internas, com definições dos termos descritivos das ações, variações das ações em função dos parâmetros (com explicações físicas, acústicas e técnicas), gráficos explicativos e um resumo do comportamento geral daquela categoria. Finalmente, a autora organiza todo o material com dois índices, um de Ações (que permite uma consulta por uma técnica específica) e um de Parâmetro do Som (que permite uma consulta por um som ou variação tímbrica desejada). Com isso, a autora busca uma maneira lógica de expor as técnicas do seu instrumento, facilitando o aprendizado das mesmas e, de maneira inovadora, abordou a técnica instrumental de maneira contínua.

O contínuo técnico [*continuum*] apresenta uma forma de resolver estes problemas⁴⁰ diretamente, reabrindo a liberdade interpretativa. Naturalmente, a organização das ações de um violoncelista em escalas contínuas explicita os meios de modificar som por gradações. Ao fazê-lo, rejeita efeitos especiais e amplia as possibilidades de expressão musical. Esta forma de apresentação da

⁴⁰ “(...) conexões insuficientes entre ação e som, catálogos desatualizados de efeitos especiais, questões de notação, equívocos sobre acústica e contradições no debate sobre as novas técnicas instrumentais (...)” (FALLOWFIELD, 2011, p. 58) Tradução nossa.

técnica fornece um quadro base de investigação, que pode ser retomado e expandido por instrumentistas, compositores e pesquisadores de acústica. (FALLOWFIELD, 2011, p. 58)⁴¹

2.2 Luk Vaes e os Níveis de Impropriedade Técnica

Em sua tese de doutorado, Luk Vaes (2009) inicia suas reflexões descrevendo situações que passou enquanto intérprete de música contemporânea, bem como algumas incongruências e peculiaridades desse meio. Um problema muito comum ao se realizar esse tipo de música é uma contradição bastante peculiar: a ambiguidade nas instruções (ou bulas) referentes às técnicas *instrumentais* ou *circunstanciais* específicas e desconhecidas pelo intérprete. É surpreendente constatar a falta de precisão e até mesmo incompletude para descrever gestos e sons (*inputs* e *outputs*) resultantes de um trabalho de exploração tímbrica de um compositor em um instrumento. Tal ambiguidade muitas vezes se resolve com instruções de pessoas que já tocaram a peça, trabalharam com o compositor ou por meio da reprodução de decisões acerca dessas ambiguidades fixadas em gravações de outrem. Isso é um claro demonstrativo da presença e importância da transmissão de informações oralmente ainda nos dias de hoje (suprindo as insuficiências da transmissão escrita) e da formação de tradições e convenções, muitas vezes tomadas como senso comum sem contestação. Para exemplificar essa situação, o autor toma o *Concerto para piano preparado e orquestra de câmara* (1951) de John Cage. Ao assistir uma performance dessa peça, reparou que o pianista solista tinha entre os itens de preparação do instrumento um cartão de crédito, cuja utilização foi

(...) a única coisa próxima ao requisitado *plastic bridge* que ele [o solista] foi capaz de propor (...). A noção de um cartão de crédito em uma peça escrita nos anos de 1950, antes dos cartões de crédito serem predominantes, me pareceu estranha⁴². (VAES, 2009, p. 1)

Frente a uma indicação dúbia e exígua, como no caso do solista e do *plastic bridge*, o performer precisa se valer da criatividade para resolver e tomar decisões sobre a execução da obra. A frequência da demanda de tomadas de decisão como essa demonstra a

⁴¹ “The continuum presents a way of tackling these problems directly, by reopening interpretive freedom. Naturally, organising the actions of a cellist on continuous scales exposes the means of modifying sound by degrees. In so doing, it rejects special effects and expands the possibilities of musical expression. This way of presenting technique provides a framework for further research, which can be taken up and expanded by instrumentalists, composers and acoustics researchers.” Tradução nossa.

⁴² “(...) that it was the only thing close to the required “plastic bridge” he had been able to come up with (...). The notion of a credit card in a piece written in the 1950s, before credit cards were prevalent, struck me as odd.” Tradução nossa.

responsabilidade do intérprete desse tipo de música sobre a sua execução, que pode ser determinante de práticas futuras ou da referência auditiva coletiva de uma obra.

Outro ponto muito interessante levantado por Vaes é a questão da falta de padronização na construção e nas medidas dos pianos de cauda. Ao ser convidado para executar a peça *Aeolian Harp* (1923) de Henry Cowell em um concerto de peças para piano com teor de exploração tímbrica, foi oferecido ao autor um piano de uma marca diferente da que havia estudado. A constituição do piano era tal que impossibilitou a execução da peça, mesmo transpondo-a para cima ou para baixo. O intérprete executou no lugar da peça original *The Banshee* (1925), também de Henry Cowell. Vaes escreve:

A frustração de não poder tocar uma peça pelo fato de o piano no palco ser construído diferentemente do que se tem em casa evidencia uma demanda por informação acerca dos diferentes modelos da parte interna dos pianos⁴³. (VAES, 2009, p. 1)

O mesmo pode ser observado nos instrumentos de percussão. Existem diversas marcas de vibrafone (*Adams, Yamaha, Musser, Deagan, vanderPlas Baileo, Bergerault* etc.) que diferem em medidas e detalhes, como: tamanho e cor das teclas, modelo de pedal, mecanismo do motor, estrutura ou corpo do instrumento, entre outros. Essas diferenças dificilmente são impeditivas para a execução de alguma peça⁴⁴, mas exigem uma flexibilidade muito grande do intérprete para se adaptar ao novo instrumento.

As histórias acima mencionadas foram ponto de partida para as reflexões do autor. Em sua tese, Vaes parte do conceito de **piano estendido** para a criação de suas categorias de técnicas de piano. Buscando fundamentar esse conceito, o autor identifica no seu levantamento bibliográfico duas perspectivas operando nesse tópico. A primeira delas se refere à noção de técnicas práticas da performance que são utilizadas para gerar sons específicos. A segunda, o identifica como uma discussão que se pauta em um conceito mais amplo, o de um **instrumento estendido**.

Dessa forma, há um deslocamento de foco das técnicas estendidas em si para o instrumento, invertendo essa noção e trabalhando com a expressão *técnicas de instrumento estendido*. A utilização do termo *piano estendido* também permite a inclusão de outros elementos estranhos ao repertório de prática comum, mas que não necessariamente se

⁴³ *The frustration of not being able to play a piece because the piano on stage is not built in the same way as the one at home shows a need for information about the different layouts of piano insides.* Tradução nossa.

⁴⁴ Diferentemente das marimbas de 5 oitavas, nas quais essa falta de padronização pode dificultar sensivelmente a performance de uma obra por um intérprete não acostumado com o instrumento específico (por sua extensão e tamanho de teclas maior).

constituem como técnicas instrumentais, como elementos cênicos ou interações eletrônicas. É possível traçar um paralelo dessa forma de pensar o instrumento e a noção de **performance estendida** apresentada por Padovani e Ferraz (2011).

De acordo com esses autores, a estética do século XX muitas vezes se vale de uma “livre combinação de modos de jogo e gesto díspares”, exigindo do instrumentista “prontidão para alternar rapidamente modalidades de uso e criar elementos gestuais e expressivos que se combinam de maneira imprevisível.” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 24) A articulação desses novos parâmetros nas instâncias composicional e instrumental, cada vez mais distantes da prática e técnica do repertório comum do instrumento, se dá de tal forma que passa a ser necessário considerar uma *performance estendida*.

Uma analogia que explicita tal situação é aquela de um instrumento múltiplo, tal qual se trabalha na percussão múltipla: um só instrumentista sendo encarregado de articular um número grande de gestualidades, modos de jogo e intenções expressivas, como se estivesse face a um grupo de instrumentos. (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 25)

Os autores defendem que a *performance estendida* passa a ser uma questão central a partir da segunda metade do século XX, período fortemente influenciado pelo paradigma serial (fracionamento e manipulação independente dos parâmetros sonoros) e pelo “paradigma do som” (Landy, 2007, 2008), mudança no pensamento composicional, no qual a escritura passa a buscar resultados acústicos e não exclusivamente de combinatória de parâmetros.

Os conceitos por trás dos termos *instrumento estendido* e *performance estendida* são muito similares, já que ambos reconhecem uma prática e ensino instrumental comum, bem como uma mudança de paradigma na Performance trazida pelo século XX. A diferença fundamental aqui é o reconhecimento dessa mudança em um sentido mais amplo e não apenas no que se refere ao gestual, tentando impingir um senso de novidade e, com ele, um estabelecimento de normas.

Vaes considera que, se ao longo da história o instrumento (piano) já tinha utilizações não convencionais, o que de fato está em constante modificação é a atitude do instrumentista. O conceito de piano estendido (abstrato, não definindo um objeto físico) considera que o instrumento foi criado com um propósito original de mecanismos e acionamentos e que o piano estendido não é um advento do século XX, mas uma postura de pesquisa e criatividade frente à funcionalidade original do objeto em questão.

2.2.1 Níveis de impropriedade do piano estendido

O autor passa para a etapa de agrupar as técnicas em níveis de impropriedade. Assim como Fallowfield, Vaes parte da distinção entre resultado sonoro e execução, sendo que as combinações de impropriedade desses termos caracterizam quatro categorias técnicas: extensões de nível mínimo, médio, elevado e extremo de impropriedade.

- Extensões de nível mínimo de impropriedade

Essas extensões podem consistir no som próprio do piano e na interface própria, tocada de maneira imprópria. O teclado foi projetado originalmente para permitir que um dedo acione uma tecla de cada vez com um movimento vertical. Desvios desses princípios podem ser:

- Um dedo deslizando sobre as teclas (*Glissando*);
- Mais de um dedo acionando uma tecla ao mesmo tempo (Béla Bartók – *Suite opus 14*);
- Um dedo acionando mais de uma tecla ao mesmo tempo (Cluster de dedo);
- Outras partes do corpo acionando mais de uma tecla ao mesmo tempo (punhos, palma da mão, cluster de antebraço, por exemplo);
- Outra parte do corpo acionando uma tecla (Uso do nariz em *Carny* de John Zorn);
- *Shadow playing*: acionar as teclas tão levemente que o resultado sonoro não seja garantido (John Cage – *Europera V*);
- Acionar as teclas com intensidade depois do ponto de escapamento ter sido atingido, resultando em um som extremamente suave, mas garantido.

Como o teclado, os pedais também podem ser tocados com impropriedade quando são utilizados para (ajudar a) produzir um som próprio de piano. Por exemplo, abaixando-os com um objeto ao invés de usar os pés (Henry Cowell – *The Banshee*).

- Extensões de nível médio de impropriedade

Dois extensões de nível médio podem ser distinguidas: produzir um som próprio por meio de uma interface imprópria ou um som impróprio através de uma interface própria. O som do **piano próprio** está profundamente conectado à interface. A eficiência em produzir um som próprio proveniente da ação conjunta do martelo e do abafador é tal, que qualquer meio alternativo de produzir esse mesmo som é supérfluo, salvo raras exceções. Porém,

algumas técnicas estendidas podem reproduzir propriedades específicas do som do piano, como:

- Tocar notas individuais diretamente nas cordas com uma baqueta macia de percussão. Usando o pedal abafador combinado a essa técnica, o intérprete pode fazer o som vibrar por todo o seu percurso natural. O controle sobre ataque e a extinção do som é o mesmo com o mecanismo próprio. (Lucia Dlugoszewski - *Desire Caught by the Tail*);
- Abafamento de uma ou mais cordas com a mão, e não pela ação do abafador (George Crumb – *Little Suite for Christmas A.D. 1979*, “1st movement, The Visitation”).

Muitos tipos de modificações podem ser realizados nos elementos básicos produtores de som do piano, que então são ativados usando uma ou mais interfaces próprias:

- Colocar objetos entre as cordas de uma mesma tecla (Piano Preparado);
- Deixar objetos para vibrar nas cordas (papel em George Crumb – *Makrokosmos II*, “Morning Music”);
- Colocar objetos entre os martelos e as cordas (uma tira de feltro do comprimento do teclado na peça de Stefan Van Eycken – *(just like) starting over*);
- O uso de eletrônica em tempo real, controlado pelo performer (Karlheinz Stockhausen – *Mantra*);
- Pressionar silenciosamente as teclas, liberando as cordas, para que elas vibrem por simpatia às outras cordas que são acionadas propriamente (Karlheinz Stockhausen – *Klavierstück IX*).

- Extensões de nível elevado de impropriedade

Extensões de nível elevado são impróprios quanto ao som e às técnicas usadas. A maioria delas deixa de lado a interface própria (o teclado) e ignora a função mediadora da ação do martelo e do abafador, usando partes do corpo e objetos para tocar diretamente em partes do piano. Partes do corpo como a ponta, unhas e nós dos dedos, palmas, punhos, etc. são usados para:

- Percutir, friccionar ou deslizar sobre as cordas (George Crumb – *Makrokosmos II*, “9º movimento *Cosmic Wind*”; Henry Cowell – *The Banshee*);
- Percutir a estrutura do instrumento (George Crumb – *Makrokosmos II*, “10º movimento *Voices from ‘Corona Borealis’*”);

- Beliscar ou deslizar sobre as cravelhas (Helmut Lachenmann – *Guero*);
- Percutir a tampa do piano (John Cage – *Nowth upon Nacht*);
- Beliscar a borda das teclas (Helmut Lachenmann – *Guero*);
- Percutir o pedal com o pé (Kagel – *Unguis Incarnatus Est*);
- Percutir a parte de dentro do teclado (John Cage – *A Flower*);
- Pressionar o ponto nodal de uma corda, ativando-a com o teclado ou *pizzicato* (Henry Cowell – *Sinister Resonance*).

Objetos foram prescritos para:

- Percutir ou deslizar sobre as cordas (baquetas na peça de John Cage – *Imaginary Landscape I*; copo de vidro na peça de George Crumb – *Makrokosmos II*, “*Ghost-Nocturne*”);
- Deslizar sobre as teclas (Exemplo: moedas na peça de Luc Brewaeys – *Requialm*);
- Percutir a estrutura do instrumento (Exemplo: baquetas na peça de John Cage – *Études Boréales*);
- Percutir a tampa harmônica através das fendas sonoras (Henry Cowell – *The Leprechaun*);
- Acionar as cordas com arco ou crina (*Bowed piano*);
- Ativar a vibração das cordas indiretamente (David Behrman – *Wave Train*, acionamento das cordas pelo magnetismo de um *E-bow*⁴⁵).

Uma extensão especial de nível elevado é o ato de gradualmente ou parcialmente pressionar os pedais. A ação e o resultado sonoro parecem ainda próximos das ações e sons próprios nas na verdade são manipulados impropriamente.

- Extensões de nível extremo de impropriedade – não envolvem sons do piano
- Ações teatrais, mas não sonoras (John Cage – *4'33*”);
- Sons externos ao piano próximos do instrumento:
 - Com partes do corpo, como:
 - Pisar com força (Frederic Rzewski – *Steptangle*);
 - Cantar (John Cage – *Nowth Upon Nacht*);

⁴⁵ O *E-bow* é um arco eletrônico de mão para guitarra, inventado por Greg Heet em 1969. Ao invés de ter as cordas acionadas pelos dedos ou uma palheta, elas são acionadas pelo campo eletromagnético criado pelo dispositivo, produzindo um som que lembra o uso de um arco sobre as cordas.

- Rir (Mauricio Kagel - *MM 51*);
- Com objetos,
 - Percutir as paredes do local de concerto (Frederic Rzewski – *On The Road*);
- Sons gravados,
 - Controlados via controle remoto (Mauricio Kagel – *Passé Composé*);
- Sons externos ao piano combinados às cordas soltas,
 - Assobiar nas cordas soltas (George Crumb – *Makrokosmos II*, “*Voices from ‘Corona Borealis’*”).

Em alguns casos, o piano estendido precisa de dois intérpretes, para operar as interfaces próprias simultaneamente às manipulações diretamente realizadas nas cordas.

- Um pianista opera o teclado enquanto o virador de páginas pressiona objetos contra as cordas (George Crumb – *Makrokosmos IV*, “4º movimento *Delta Orionis*”);
- Um pianista fica na curva do corpo do piano para tocar nas cordas enquanto outra pessoa pressiona o pedal (Henry Cowell – *The Banshee*);
- Um pianista pressiona pontos nodais das cordas enquanto um segundo pianista toca acordes no teclado, criando harmonias polifônicas (Eric Oñia – *Jodeln*);
- Um percussionista toca dentro do piano enquanto um pianista toca clusters no teclado (Mauricio Kagel – *Transición II*). (VAES, 2009, p. 19-21)⁴⁶

A ideia de propriedade e impropriedade, de acordo com o autor, deve ser entendida sem a conotação negativa que costuma carregar. “Apesar da etimologia antagônica, o significado original da palavra ‘impróprio’ representa um conceito eticamente neutro que permite uma medição objetiva⁴⁷” (VAES, 2009, p. 8). A ideia de **propriedade** do piano está fundamentada em outra anterior, a de encarar o instrumento musical como uma ferramenta⁴⁸. Godfried-Willem Raes explana essa visão definindo que

(...) um instrumento musical – de maneira geral ou filosófica – é uma artefato criado e projetado para estender as possibilidades expressivas humanas, usando sons não semânticos além daqueles oferecidos pela utilização do corpo

⁴⁶ Tradução nossa.

⁴⁷ “Despite the antagonistic etymology, the original meaning of the word “improper” represents an ethically neutral concept that allows for objective measuring.” Tradução nossa.

⁴⁸ “For the idea of a musical instrument as a tool, we relied heavily (and gratefully) on Raes 2002, chapter 1, and Raaijmakers 1989, where these phenomenological concepts are further worked out.” (VAES, 2009, p. 9)

ou voz individualmente. Os instrumentos são ferramentas que as pessoas usam como extensões de suas possibilidades físicas⁴⁹. (RAES, 1997)

Quando considerado sob a luz dessa visão, o instrumento passa a ter uma função para a qual foi criado e uma instrução de como seria operado. Quanto mais complexa a ferramenta, mais precisas devem ser as instruções de uso e mais difícil o uso da mesma em aplicações não previstas. Assim, a noção de intenção original, ou **propriedade**, se reporta à concepção pontual do instrumento (no caso, o *fortepiano* no século XVIII) e não mais a um recorte de uma prática histórica, de caráter dinâmico e influenciado por uma série de elementos (performers, estética, cultura, registros incompletos, a subordinação da técnica em função do que se queria como resultado musical).

Esse deslocamento conceitual traz duas consequências à discussão de técnicas estendidas. Ao delinear com precisão a função original do piano (sistema de martelos sensível ao toque, ação de escapamento dos martelos e o controle da duração das notas por meio da ação dos abafadores), gesto e técnicas antes considerados como constituintes da técnica tradicional passam a ser entendidos como impróprios. O glissando nas teclas é um bom exemplo disso. Em segundo lugar, ao antecipar o ponto histórico da propriedade do instrumento (não mais o final do século XIX), o autor desloca o “advento” da técnica estendida e o coloca quase que simultâneo à gênese da técnica tradicional⁵⁰. Assim, o desenvolvimento da técnica tradicional (ou das técnicas próprias do instrumento) se deu em paralelo às explorações tímbricas no instrumento. Essa visão, que parte da suposta coexistência desses agrupamentos técnicos, resolve o constrangimento reiteradamente ignorado pelos autores que abordam o tema técnica estendida: o fato que desde antes do século XX já se tem registros de explorações tímbricas hoje consideradas não convencionais (VAES, 2009) (CARDASSI, 2011).

Essa solução proposta por Vaes (explanada ao longo deste subitem), ainda que muito positiva e de resultados notáveis, requer muita cautela em sua utilização para reflexões. Considerar um instrumento musical como uma ferramenta é uma ideia muito lúcida, mas pode não se aplicar de maneira tão direta quanto desejam Vaes e Raes. Uma ferramenta comum, como uma chave de fenda, por exemplo, de fato é criada para desempenhar uma função muito específica em um contexto completamente pragmático. Esse objeto dificilmente estará sujeito

⁴⁹ “(...) a musical instrument -generaly and philosophicaly speaking- is an artefact made and designed to extend human expressive possibilities using non-semantic sound beyond those offered by using body and voice alone. Instruments are tools people use as extensions of their physical possibilities.” Tradução nossa.

⁵⁰ Pode-se considerar o vibrafone desta forma, por ter desenvolvimento no século XX. Mais sobre o aspectos históricos desse instrumento, Cf. CHAIB, 2008.

a algum processo evolutivo fora desse contexto. Majoritariamente, esses processos se configuram como modificações ou implementações em sua constituição e função original. Enquanto houver parafusos de fenda e a demanda por rosqueá-los em algum corpo material, a chave de fenda se fará necessária, de forma que essa mesma demanda opera na manutenção de um **status quo** dessa situação.

Já um instrumento musical, que também pode ser encarado como uma ferramenta, está inserido em um contexto muito mais complexo, que envolve fatores histórico-sociais, econômicos, estéticos, fetichismos, entre outros. Por conta disso, os processos que atuam nele lidam muito mais com conceitos abstratos de imaginário e simbologia, que vão além das transformações materiais que eventualmente podem ocorrer. E os limites dos resultados desses processos estão diretamente ligados com a constituição física dessa ferramenta, o que configura uma intrincada rede de influências mútuas ou “retro influenciáveis”. A maneira como o piano é construído, por exemplo, privilegia certo tipo de desempenho em sua função de estender as possibilidades físicas do ser humano no contexto da performance, ou de servir como interface para a manifestação dos processos internos do performer em sons. Segundo Raes,

O piano (...) é otimizado para o uso do contínuo sonoro como uma série descontínua de passos tonais discretos: a escala cromática. O *layout* do teclado, novamente, é otimizado para uma determinada organização dos intervalos musicais e harmonias em relação às possibilidades motoras das mãos humanas. Assim, o instrumento, visto conjuntamente com a sua instrução, “contém” uma imagem da música para o qual foi construído⁵¹. (RAES, 1997)

Justamente por estar inserido em um contexto complexo, pode ser complicado definir uma função original para um instrumento musical, ainda mais baseada no momento de sua criação. É possível constatar como a história da música seguiu em direções surpreendentes, ainda que dentro de um contínuo de transições graduais ou minimamente relacionadas. Prever a funcionalidade ou uso de um instrumento musical não é tão simples quanto prescrever as instruções de uso de uma ferramenta comum, de maneira que a ideia de uma **técnica própria** para algum instrumento deve ser fruto de reflexão de mais pesquisadores, já que foge ao escopo desse trabalho.

⁵¹ “*The piano (...) is optimized for the use of the pitch-continuum as a discontinuous series of discrete tone-steps: the chromatic scale. The lay-out of the keyboard, here again, is optimized for a certain organization of the musical intervals and harmonies in relation to the motorical possibilities of the human hands. Thus the instrument, seen in conjunction with its instruction, 'contains' an image of the music it is made for.*” Tradução nossa.

Finalmente, a visão de Luk Vaes sobre a técnica contribui no sentido de diminuir o receio e espanto quanto às práticas instrumentais do século XX. Seria imprudente não reconhecer a segunda metade desse século como um momento muito prolífico de explorações no âmbito da técnica e do timbre. Mas é possível afirmar que esse tipo de prática não é exclusivo a esse século, muito menos configura elemento de ruptura com as práticas anteriores. Assim como uma série de outros elementos e conceitos que reaparecem ciclicamente⁵² ao longo da história, as explorações tímbricas voltaram a ser de interesse dos compositores e intérpretes a partir do século XX. Como essa revisita a conceitos antigos envolve reflexões e questionamentos em sintonia com o seu tempo, as sonoridades, técnicas e demandas gestuais são englobadas em um novo ambiente: a *performance estendida*. Quando se unem as técnicas dos instrumentos, quebrando a cisão entre tradicional e estendido (como Fallowfield e Vaes o fazem), configura-se uma perspectiva de gestos mais ou menos esperados pela funcionalidade original de uma ferramenta (instrumento). A exclusão baseada no *outrismo*⁵³ passa a não fazer mais sentido, seja nos âmbitos da técnica, da prática, repertório, relações sociais, ou seja, da Performance como um todo.

2.3. Leonardo Labrada: Categorias de Exploração Tímbrica e as relações entre gesto e timbre

A abordagem escolhida para a presente pesquisa surgiu logo na etapa inicial, quando da decisão de discutir técnicas estendidas. O incômodo com a terminologia foi um catalisador para buscar novas soluções, especialmente devido à relativização e generalização desse termo.

A divisão das técnicas instrumentais nos grupos *estendido* e *tradicional* pareceu estar frequentemente relacionada a parâmetros particulares não diretamente ligados à *práxis* (de ordem “extramusical”): elementos culturais, políticos do meio musical, estéticos e de experiência pessoal. Conforme discutido nos itens anteriores, um agrupamento necessariamente vai levar em conta parâmetros específicos em detrimento de outros, de forma que ponderar sobre a escolha em si pode revelar muito sobre a visão da Performance advinda dessa categorização.

No Capítulo 1, foi apontado que a noção de tradição em percussão, especificamente nos teclados de percussão, é uma frágil adaptação dessa acepção em outros instrumentos, o

⁵² Sobre a ciclicidade de elementos na Música ao longo da história, ver *A espiral das Vanguardas*, de Flo Menezes, programa de rádio veiculado pela Cultura FM.

⁵³ “*Otherness*”, termo cunhado por Stuart Hall (1997).

que gera uma série de contradições. Ao tentar delinear uma tradição do vibrafone, seria necessário considerar que o instrumento surge de um anterior, o *Steel Marimbaphone*, que foi criado com o intuito de ser tocado com arcos (CHAIB, 2008), possibilidade considerada fora do comum pela comunidade percussiva atualmente. Somente em 1927, com a construção do *Vibra-Harp* pela companhia *J. C. Deagan*, o instrumento assume sua forma atual e passa a ser planejado para ser tocado com baquetas (CHAIB, 2008). Durante as primeiras décadas do século XX, o vibrafone se consolida como instrumento de jazz nos Estados Unidos da América, e somente a partir da década de 1950 “(...) o vibrafone firma-se como um instrumento indispensável para composições sinfônicas na música contemporânea.” (CHAIB, 2008, p. 58). Isso demonstra o quão recente é a história desse instrumento e como a noção de uma técnica tradicional é menos aplicável nesse caso.

Outro ponto de crítica quanto ao termo *técnica estendida* foi a percepção do mesmo como algo generalizado, conforme discutido no item 1.3. Dá-se um nome único a um grupo múltiplo de ações de diversas ordens, que ocorrem em momentos diferentes da performance, não diferenciando uma **técnica instrumental** (um local de toque específico a ser acertado durante o concerto) de uma **técnica circunstancial** (uma preparação ou interferência morfológica, realizada anteriormente ao concerto). Muitas vezes, uma ação que afeta o gesto e o som do instrumento não se configura como técnica, como é o caso da preparação. Em outros casos, o que de fato acontecia era uma utilização de propriedades do instrumento, antes tida como banais para compositores e intérpretes, colocadas agora em primeiro plano. O termo utilizado, por ser tão vago, dificultava uma leitura sobre o repertório, pois pouco diz sobre os dados ou não traz nenhuma contribuição reflexiva sobre o mesmo. Estabeleceu-se o uso, portanto, do termo exploração tímbrica, que foi o norteador das próximas etapas da pesquisa.

2.3.1 As Categorias de Exploração Tímbrica

2.3.1.1 Critérios e estabelecimento das categorias

Partindo dessas ideias, o passo seguinte foi se debruçar sobre o repertório solo e de câmara do instrumento, buscando relacionar as utilizações e explorações de timbre de maneira neutra, ou seja, sem distinção entre tradicional e estendido. O intuito dessa neutralidade foi criar um processo tal que permitisse agrupamentos ou categorias de exploração tímbrica. Dessa maneira, seria possível entender melhor como o objeto emissor (vibrafone) reage a diversos tipos de estímulo. O foco dessa etapa da pesquisa foi investigar o instrumento e as

suas relações com o intérprete, mas num estágio anterior aos sons e técnicas realizados especificamente. Ao invés de tratar de cada gesto, como o fizeram Vaes e Fallowfield, as categorias de exploração tímbrica buscam uma visão mais ampla da performance musical, aplicada sobre a percussão.

O critério de estabelecimento das categorias não considerou as diferenças de gesto ou som resultante das técnicas. Ao invés disso, buscou olhar as finalidades ou *intenções* de cada exploração, como cada uma delas atua no som do instrumento. Para tanto, foi retomado o conceito da acústica de *envelope dinâmico*⁵⁴, uma ferramenta utilizada nas relações colaborativas com compositores. Ao explicar para o compositor por que alguma ideia sua saiu diferente do que ele imaginava, utilizava-se como método a reflexão de onde e como aquilo afetava o espectro sonoro⁵⁵ do vibrafone. Para potencializar o entendimento, foi estimulada a visualização do espectro sonoro do instrumento gerado pelas ações do performer, tendo como base o modelo de envelope dinâmico.

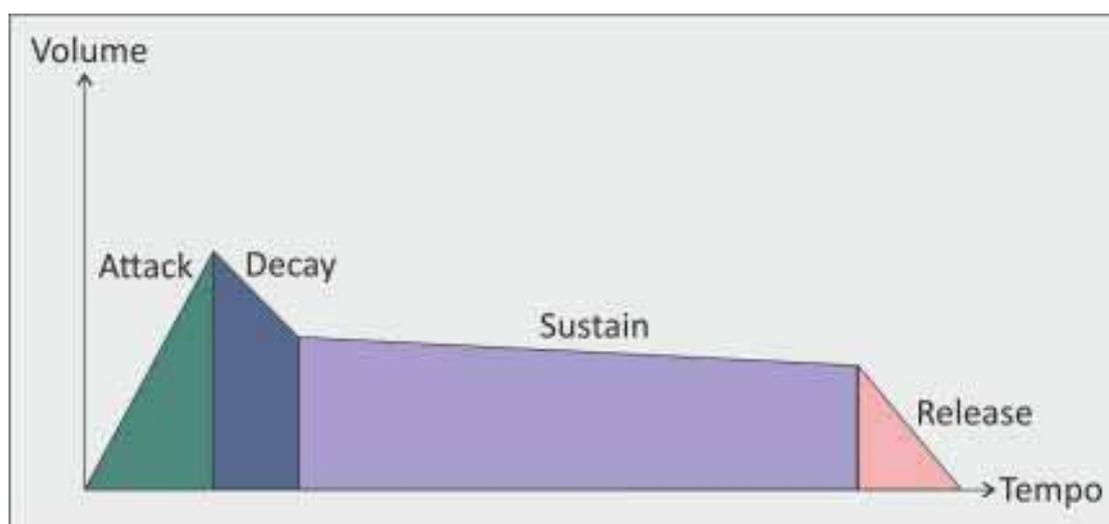


Gráfico 2: Representação padrão de um envelope sonoro qualquer, com suas quatro fases – ataque (*attack*), decaimento (*decay*), sustentação (*sustain*) e extinção (*release*). O gráfico abrange o “tempo de vida” completo do som.⁵⁶

Durante essa etapa de estabelecimento das categorias, essa visão se mostrou eficiente ao aglutinar explorações diversas entre si, mas com um mesmo tipo de influência sobre o som. Conforme poderá ser visto durante a exposição das Categorias, os principais momentos de

⁵⁴ O envelope dinâmico “retrata todo o desenvolvimento dinâmico do som de seu nascimento à sua morte. [O envelope dinâmico é constituído por,] *grosso modo*, quatro fases principais: o *ataque* (em inglês: *attack*); a *primeira queda* ou *decaimento* (*decay*), perda de energia ocorrida logo após a grande energia liberada em geral no transiente do ataque; o *regime estacionário*, de *permanência* ou *sustentação* (*sustain*); e a *queda final* ou *extinção* (*release*), momento de esvaecimento do som” (MENEZES, 2003, p. 30-31).

⁵⁵ “O **espectro sonoro** é o conjunto de frequências de vibração que podem ser produzidas por diversas fontes sonoras.” http://www.explicatorium.com/CFQ8/Som_Espectro_sonoro.php Acesso em: 06/10/2013

⁵⁶ http://www.deniswarren.com/?page_id=2103 Acesso em: 06/10/2013.

atuação do intérprete no envelope sonoro são o ataque e a sustentação. O decaimento se apresenta muito mais como um fenômeno característico e, portanto, consequente à situação gestual como um todo, envolvendo desde a escolha da baqueta, até a marca do instrumento e o nível de interferências morfológicas levadas a cabo. Já a extinção está muito mais ligada ao âmbito expressivo da performance, como um ajuste fino das notas executadas em função de um fraseado ou de tentativa de aproximação da sonoridade de algum outro instrumento (como tocar junto de um contrabaixo acionado por *pizzicatos* ou pelo arco).

Dessa forma, não se faz mais necessária a distinção entre técnica estendida e tradicional que, como no modelo *Cello Map* de Fallowfield (2011), coexistem apenas como sons possíveis de um mesmo objeto (o vibrafone). Mais ainda, a divisão conceitual da exploração tímbrica em categorias não prescinde de uma lista de sons e técnicas, pois se constitui como ferramenta auxiliar para a reflexão acerca do objeto emissor. Esse fato solucionou a questão de como catalogar e listar todas as técnicas já utilizadas no instrumento em tempo hábil e como conduzir uma reflexão acerca disso. Por mais que a tarefa não seja de todo impossível, dada a história recente do mesmo, ainda não existem estudos suficientes na área, nem catálogos de peças⁵⁷, bibliotecas ou centros com material organizado do instrumento.

As categorias delineadas e denominadas neste trabalho foram: Modos, Materiais e Locais de Acionamento; Interferências Morfológicas; Explorações Organológicas; Interações Eletrônicas; Fisicalidade. As duas últimas categorias não serão desenvolvidas neste trabalho pela sua potencialidade atuante sobre as três primeiras. Sobre a Categoria Fisicalidade, Mário Del Nunzio afirma que

Na atuação de certos compositores da atualidade há uma acentuada preocupação criativa relacionada às potencialidades físicas e mecânicas envolvidas no fazer musical. Isso implica, por exemplo, em peças que tenham pontos centrais de seu projeto estético relacionados a considerações sobre as possibilidades, os limites do corpo do intérprete e a coreografia inerente ao ato de se tocar um instrumento musical, em obras que fazem uso do que podemos chamar de notação prescritiva ou notação de ação. (DEL NUNZIO, 2011, p. 168)

A citação acima define alguns pontos fundamentais que delineiam situações nas quais a fisicalidade é trabalhada. É da visão deste trabalho que essa categoria é um tipo especial de intenção sobre o objeto, mas que atua diretamente sobre as três primeiras, obtendo resultados

⁵⁷ Para catálogos de peças para percussão, Cf. (BOUDLER, 1983 E 1987), (HASHIMOTO, 1998), (MORAIS, 2009 e 2012) e (SERALE, 2005).

únicos e característicos.

A utilização da eletrônica em performance de obras mistas (eletrônica e instrumentos acústicos juntos), quer seja por tempo diferido ou em tempo real, traz enormes possibilidades em relação às experiências no campo do timbre. Na categoria Interações Eletrônicas estão inclusos tanto o uso de computadores e *softwares* especializados, como aparelhos eletrônicos (aparelho de som, brinquedos eletrônicos, *gadgets*, megafone) e até mesmo *hardwares* (como é o caso da utilização do *1 bit music*, criado pelo compositor Tristan Perich). Essa categoria foi somente apontada no trabalho, mas não foi discutida, pois ela também atua sobre as três primeiras categorias e pode até mesmo inverter uma ação durante a performance (alterar a dureza de uma baqueta ou alongar um som curto). Em ambos os casos, a literatura específica é mais abundante do que a referente às três primeiras categorias. Já existem áreas de estudo bem delimitadas tanto no campo da eletrônica como na questão da Fisicalidade. Foi decidido dar foco às três primeiras categorias que se constituem como fator de novidade na discussão de explorações tímbricas.

2.3.1.2 Modos, Materiais e Locais de Acionamento

Nessa categoria, as explorações têm como cerne a intenção de encontrar maneiras diversas de acionar as superfícies passíveis de realizar som no instrumento, fazê-las soar. Foram agrupadas aqui as explorações tímbricas que atuassem de maneira predominante na fase do *ataque* no envelope sonoro resultante da ação. Três elementos distintos podem ser combinados para a produção dos sons nessa categoria: os **modos de acionamento** (as diversas ações possíveis de se realizar), os **materiais de acionamento** (os operadores dessas ações) e os **locais de acionamento** (onde especificamente a ação vai ocorrer no corpo do objeto emissor).

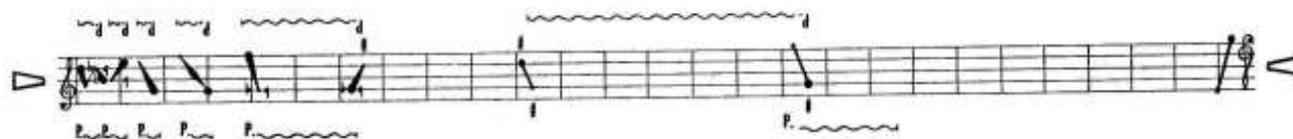
Dentre os elementos contidos nos **modos de acionamento**, têm-se como exemplo as ações de raspar, friccionar, percutir, agitar, pinçar, soprar, entre outras. É interessante notar a vasta gama de ações que formam o vocabulário de gestos de um percussionista. Os modos de acionamento podem ser diretos ou indiretos, sendo o último possível quando a ação do intérprete não ocorre diretamente sobre o objeto emissor, podendo haver o acionamento de um corpo terceiro e intermediário que vai acionar o objeto emissor (por simpatia ou transmissão de energia).

Os **materiais de acionamento** apresentam uma diversidade muito maior de possibilidades, assumindo que quaisquer objetos podem ser utilizados como acionadores. A

título de exemplo: baquetas de diversas durezas, baquetas de outros instrumentos (triângulo, marimba, bumbo, xilofone, caixa, instrumentos de corda), instrumentos em si (castanhola, triângulo, guizos, prato), acionadores não usuais (colher, faca, colher de pau, vibrador, dedo, unha).

Por fim, as ações levadas a cabo com os objetos escolhidos podem acontecer em diversos pontos do objeto emissor, ou **locais de acionamento**. Também conhecidos como locais de toque, tem-se como exemplos tocar no ponto nodal⁵⁸ da tecla, na lateral da tecla, nos tubos, no corpo do instrumento, entre outros.

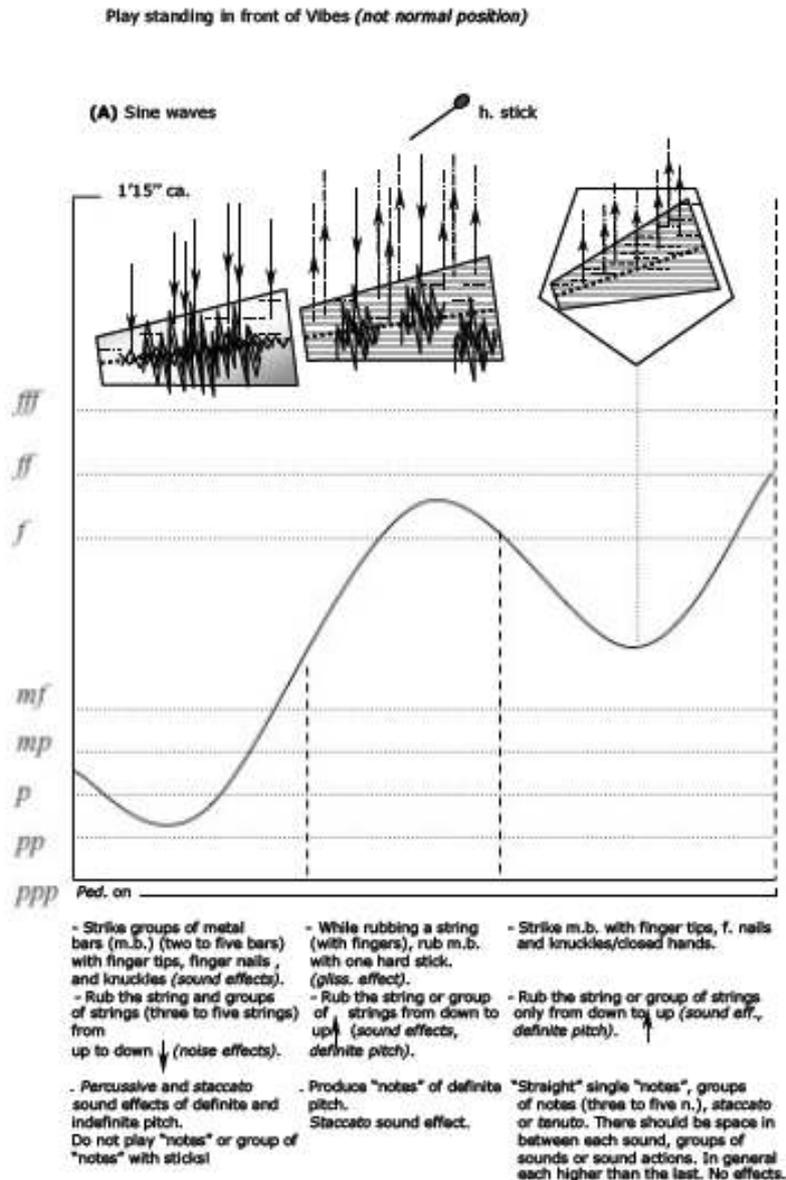
Para exemplificar as explorações acima citadas, foram escolhidos alguns trechos de obras do repertório do vibrafone, que serão brevemente descritos.



Exemplo musical 1: Excerto de *Zyklus* (1959), de Karlheinz Stockhausen, para percussão múltipla solo. Recorte da parte de vibrafone que integra a montagem.

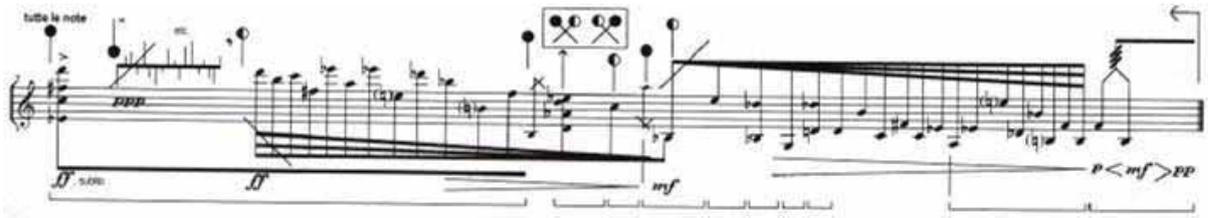
Zyklus (1959) de Karlheinz Stockhausen foi a segunda peça escrita para percussão múltipla solo, sendo inovadora em diversos aspectos, tanto do ponto de vista instrumental como notacional. A peça utiliza dois teclados da percussão, a marimba e o vibrafone, ambos de maneira muito peculiar: além de percutir os instrumentos com baquetas, deve-se raspar as teclas com a cabeça da baqueta, tendo como resultado um *glissando*. A notação para tal ação pode ser vista na figura acima: a linha indica o começo e o fim do *glissando*, sendo a dinâmica diretamente proporcional à espessura da mesma. Esse é um exemplo de **modo de acionamento direto**.

⁵⁸ O ponto nodal de uma tecla é a região de vibração mais baixa (ou quase nula) do corpo sonoro. Por essa razão, esse ponto é furado pela lateral da tecla e é utilizado para passar a corda que suspende as teclas no instrumento.



Exemplo musical 2: Excerto de *Waveforms* (2006), para vibrafone preparado de Francesco Maria Paradiso.

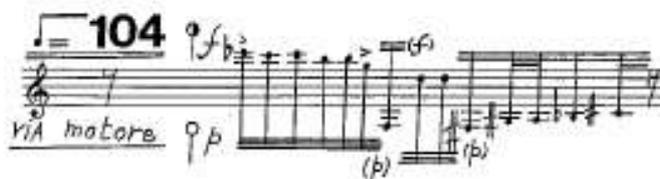
A peça *Waveforms* (*Forma d'onda*) foi escrita para o percussionista Domenico Melchiorre e estreada no Festival de Lucerna em 2006. O compositor pede que as teclas do teclado superior do instrumento (relativo às "teclas pretas" do piano) tenham fios de plástico (*nylon*) amarrados a elas e presos verticalmente (num ângulo de 90°) a uma estrutura em frente ao instrumento. O percussionista aciona as teclas esfregando ou passando as mãos nesses fios, de forma que a fricção das cordas, transferida às teclas pelo contato do fio, faça as mesmas soarem. Esse é um exemplo de **modo de acionamento indireto**.



Exemplo musical 3: *TransFormantes III* (1997), excerto de “formante 2” de Flo Menezes, para vibrafone solo e eletrônica em tempo real.

A peça *TransFormantes III* (1997), de Flo Menezes, é dividida em sete movimentos, ou *formantes*. Tomou-se com exemplo o segundo deles, na qual o percussionista utiliza como **materiais de acionamento** baquetas de vibrafone de duas durezas: um par de baquetas duras (desenho de baqueta com a cabeça preta) e um par de baquetas médias (desenho de baqueta com a cabeça metade preta e metade branca), indicando detalhadamente com qual delas tocar as notas. Além da cabeça da baqueta, o compositor pede que o intérprete toque com a ponta do cabo (desenho da baqueta ao contrário), invertendo a mesma.

O compositor Franco Donatoni, em sua peça para vibrafone solo *Omar* (1985), utiliza as diferentes durezas de baquetas como um parâmetro composicional, buscando diferenciar duas vozes que apresentam materiais harmônicos diferentes.



Exemplo musical 4: Excerto de *Omar* (1985), “II” de Franco Donatoni. A seção apresenta duas vozes: a primeira tem dinâmica *forte*, é descendente, está no registro extremo agudo do instrumento e é tocada com baqueta média; a segunda tem dinâmica *piano*, é ascendente, está no registro extremo grave do instrumento e é tocada com baqueta macia.

Na peça *Mourning Dove Sonnet* (1983) para vibrafone solo, de Christopher Deane, o compositor requisita dois acionadores de outros instrumentos: uma baqueta de xilofone dura, usada também para fazer o *pitch bend* (será explicado no próximo item) e dois arcos de contrabaixo, que friccionam a tecla e a fazem vibrar.



Exemplo musical 5: Compasso 6 de *Mourning Dove Sonnet* (1983) de Christopher Deane. O Réb é acionado com um arco de vibrafone e a nota Fá com a baqueta de xilofone dura (clave de sol).

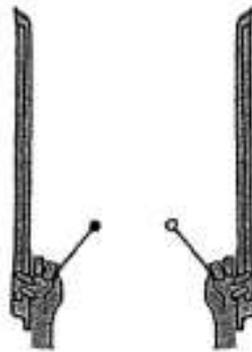
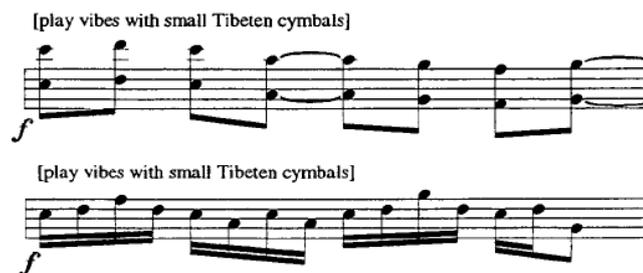


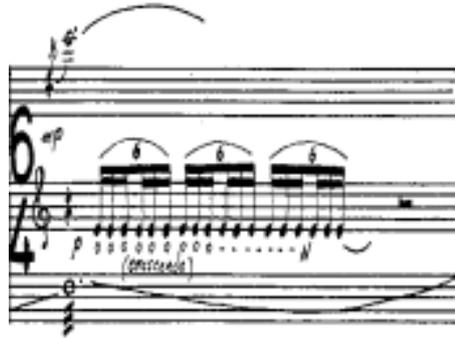
Figura 2: Desenho do compositor retirado da partitura de *Mourning Dove Sonnet*, representando as mãos do percussionista. Ambas seguram um arco de contrabaixo. A mão esquerda segura uma baqueta macia (branca) e a direita uma de xilofone dura (preta).

Na obra *Coyote Dreams* (1997), para marimba solo e três percussionistas, Michael Udow utiliza pratos tibetanos (pequenos discos de metal) para acionar as teclas do vibrafone. A somatória do timbre do vibrafone, juntamente com o dos pratos tibetanos e o ataque metálico, resultam em um som completamente diferente.



Exemplo musical 6: Duas partes de vibrafone (compasso 256) de *Coyote Dreams* de Michael Udow. A indicação entre colchetes pede que os instrumentos sejam tocados com pequenos pratos tibetanos (clave de sol).

Por fim, serão apresentados alguns exemplos de **locais de acionamento** no vibrafone.



Exemplo musical 7: Compasso 11 da peça *The Apocryphal Still Life* (1996), para vibrafone solo de Christopher Deane.

O segundo pentagrama do Exemplo musical 7 indica uma transição gradual entre o som de harmônico (explicado no próximo item) para o som de baqueta no local de toque normal (conforme definido pelos compositores e performers do instrumento). Para tanto, o intérprete, usando apenas uma mão, deve apoiar uma baqueta sobre o centro da tecla e, com a outra baqueta, percutir reiteradamente sobre o ponto nodal da tecla, gradualmente movendo-a para o centro e desencostando a baqueta do centro da tecla.

O percussionista Michael Udow, no primeiro movimento de sua peça *Bog Music* (1978) para percussionista solo e três percussionistas, explora exaustivamente o vibrafone. Dois exemplos concernentes a acionamentos são dignos de serem salientados. O primeiro (Exemplo musical 8) se refere à especificidade do compositor quanto à dureza e ao material da baqueta, bem como as combinações das mesmas. O compositor chega a escrever a manulação⁵⁹ das passagens, compondo integralmente e simultaneamente com os parâmetros das alturas, ritmo e timbre.

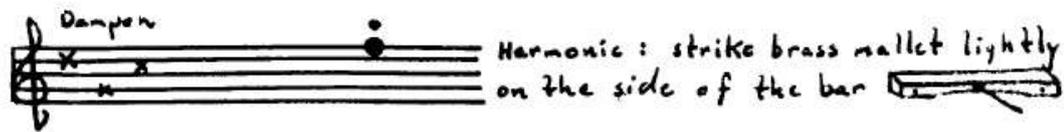


Exemplo musical 8: Excerto da parte solo de *Bog Music* (1978), “I movimento” de Michael Udow. A indicação de baquetas pede uma baqueta de lã macia (marcada com o “y”), uma baqueta de lã média, uma baqueta de borracha média e uma de borracha dura. O compositor repete um grupo de notas com timbres diferentes, “reorquestrando” as baquetas.

Ao final do primeiro movimento, na transição para o segundo, o compositor opõe dois sons distintos e diametralmente opostos. O primeiro, no extremo agudo, é produzido na tecla

⁵⁹ “Forma de indicar a ‘mão’ a ser usada na execução.” (FRUNGILLO, 2003, p. 201)

*Mib*5, acionada com uma baqueta com cabeça de metal na lateral da tecla, fazendo com que seja mais proeminente um parcial da série harmônica diferente da fundamental. O segundo, no extremo grave, é produzido na primeira nota do vibrafone, o *Fá*, com uma baqueta de gongo macia.



Exemplo musical 9: Bula de *Bog Music* (1978), de Michael Udow. Instrução da técnica para se acionar corretamente a tecla.



Exemplo musical 10: Excerto da parte solo de *Bog Music* (1978), “I movimento” de Michael Udow. A nota *Mib* é acionada com a baqueta de cabeça de metal e o *Fá* grave é acionado com uma baqueta de gongo macia em toque morto (clave de sol).

2.3.1.3 Interferência morfológica

As explorações agrupadas nessa Categoria atuam predominantemente na fase de *sustentação* do envelope sonoro. Entram nessa categoria explorações que utilizem outros corpos (sonoros ou não) interferindo nas teclas ou qualquer parte constituinte do instrumento, com ou sem contato (nesse caso, uma interferência no espectro do som). É comumente conhecida como “preparar o instrumento”, pois uma figura marcante desse tipo de exploração foi John Cage, com a criação do piano preparado em 1938. A “preparação” pode apenas alterar o som do objeto (pregadores, colheres, papel, alumínio) ou somar o próprio som ao do instrumento (guizos pendurados, sinos de vento, moedas). É possível também que o objeto emissor sirva como meio de acionamento de outros corpos por simpatia - caixa, tam-tam, pratos, entre outros. As **interferências morfológicas** podem acontecer tanto enquanto **técnica instrumental** como **técnica circunstancial**, diferença fundamental não considerada na divisão técnica estendida/tradicional.

As explorações aqui agrupadas muitas vezes não são uma maneira nova de tocar o instrumento. É preciso distinguir ação direta e ação resultante. A ação direta, relacionada à

técnica instrumental, não é nova, mas a resultante, referente à **técnica circunstancial**, sim. Essa distinção é importante, pois por mais que a **técnica instrumental** seja a mesma, a relação com o objeto emissor é totalmente outra. Seguem alguns exemplos de explorações possíveis nessa Categoria.



Exemplo musical 11: Compassos 35 a 37 de *Mouring Dove Sonnet* (1983) para vibrafone solo de Christopher Deane (clave de sol).

O Exemplo musical 11 apresenta três exemplos de interferências morfológicas. No primeiro compasso do exemplo, há a indicação de duas notas tocadas com arco, sendo a primeira marcada com um símbolo equivalente ao harmônico ou *flageolet* dos instrumentos de cordas. O vibrafone tem possibilidade de acionamento similar, explicada por Chaib (2007):

O harmônico extraído será (...) o nº 4 da série harmônica. A técnica sugerida para extração de harmônicos com arcos será uma mistura de sua utilização para a execução de uma nota fundamental com a técnica de extração de harmônicos com baquetas. Os arcos devem estar na mesma posição que se encontram para a extração de uma nota fundamental da lâmina. Devemos apoiar levemente um dedo no centro da lâmina, manipulando o arco com bastante pressão contra a mesma. (CHAIB, 2007, p. 67)



Figura 3: Técnica de extração de harmônico com arco. (CHAIB, 2007, p. 67)

Considera-se, pois, a utilização do dedo na tecla como uma **interferência morfológica**, sendo essa situação um excelente exemplo de como as Categorias se entrelaçam e se apresentam interligadas na situação da performance.

O segundo compasso do exemplo requer a utilização do *pitch Bend* ou glissando, cujo nome é emprestado de uma técnica de instrumentos de cordas dedilhadas, como a guitarra elétrica, o violão ou a cítara.

(...) o vibrafone possui uma particularidade interessante: as suas teclas permitem a realização, em si próprias, de *glissandos* micro tonais até meio-tom, podendo ser descendentes, ascendentes ou um som contínuo descendente/ascendente. (...) Para a extração do *glissando* com baquetas deveremos utilizar uma baqueta extremamente dura sem revestimento (silicone, acrílico, borracha dura) e uma baqueta de menor dureza (preferencialmente com revestimento). Percutiremos no centro da lâmina com a baqueta revestida, tendo a baqueta dura apoiada no nó da mesma. No momento do ataque com a baqueta revestida deveremos deslizar a baqueta dura sobre a lâmina em um movimento contínuo até o centro da mesma, exercendo uma certa pressão. Este gesto fará com que a lâmina produza um *glissando* descendente de até meio-tom. (CHAIB, 2007, p. 68-70)

Assim como no primeiro compasso, a **interferência morfológica** da baqueta dura na tecla, combinada com o modo de acionamento de uma baqueta revestida, produz um som diverso e combinado no vibrafone.

O último compasso apresenta uma exploração no instrumento advinda do transporte ou “imigração⁶⁰” de uma ideia sonora típica do trabalho em estúdio e música eletroacústica: a inversão de um som natural e do modelo e ataque/ressonância (envelope sonoro). Para simular esse som, o percussionista deve acionar as teclas com os arcos, aumentar a dinâmica exponencialmente e subitamente abafar as teclas com os próprios arcos, dessa maneira, interferindo nas teclas do instrumento.

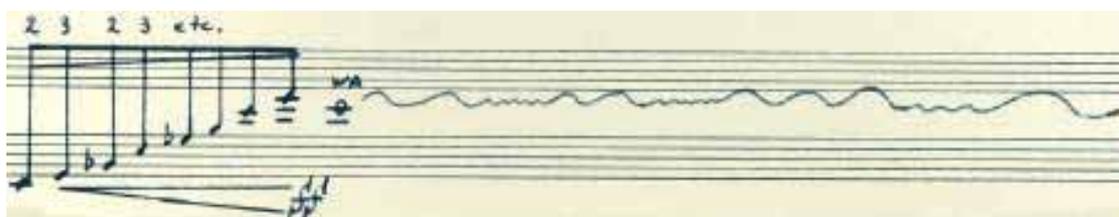


Exemplo musical 12: Compasso 42 de *Mourning Dove Sonnet* (1983) para vibrafone solo de Christopher Deane (clave de sol).

⁶⁰ Conforme discutido no Capítulo 1.

O Exemplo musical 12 exemplifica uma **interferência morfológica**, na qual se deve usar algum objeto para abafar as quatro primeiras teclas do teclado inferior do vibrafone.

A **interferência morfológica** do próximo exemplo (Exemplo musical 13) também se relaciona como uma ressignificação de um conceito sonoro típico de outros instrumentos: *wa-wa* da guitarra, berimbau e de instrumentos que usam a cavidade bucal, como o berimbau de boca ⁶¹. O percussionista deve acionar a nota, aproximar a sua boca da tecla e, alterando a cavidade bucal (alternando entre as vogais *u* e *a*), interferir na nota durante a sua fase de sustentação. O compositor controla a velocidade de tal técnica graficamente, sendo o aumento da velocidade diretamente proporcional ao aumento de densidade das ondulações da linha acima da nota (ou da frequência da onda gráfica). Para realizar essa interferência, o percussionista não encosta no instrumento.



Exemplo musical 13: Excerto da parte solo de *Bog Music* (1978), “I movimento” de Michael Udow. Indicação da velocidade do *wa-wa* realizado sobre a nota *Do* (clave de sol).

Em sua obra *Sextet* (1984) para percussão, piano e sintetizadores, Steve Reich utiliza o toque morto (*dead stroke*) de maneira muito singular. Chaib define o toque morto como

Ataque sem o ressalto da baqueta sobre a tecla. Ao realizarmos um ataque contra a tecla a baqueta permanecerá sobre a mesma, impossibilitando a sua vibração (...). Será um som extremamente seco e curto. (CHAIB, 2007, p. 54)

O compositor combina o toque morto com o abafamento do pedal do vibrafone, criando um timbre sutilmente diverso. Essa técnica é especialmente efetiva no contexto do quarto movimento dessa obra, na qual os percussionistas tocam uma mesma frase defasada. O abafamento com toque morto adiciona um elemento rítmico à textura da obra, podendo ser considerado também um **Modo de Acionamento**. O exemplo foi inserido nessa categoria para

⁶¹ O *wah-wah* é um efeito aplicado sobre um espectro sonoro, anteriormente feito por filtros de banda. Consiste em uma alteração ou alternância das *zonas formânticas* de um espectro. O mesmo se dá na voz humana, quando, ao cantar uma mesma nota, se alternar entre as vogais *u* e *a*.

ênfatizar a característica desse acionamento, ou seja, o fato de que ele permanece na tecla e interfere de maneira a reduzir significativamente a sustentação do som.



Exemplo musical 14: Excerto do quarto movimento de *Sextet* (1984). O “x” sobre as hastas das notas indicam o toque morto. A notação de pedal do trecho é sugestiva, ao utilizar setas que apontam as notas abafadas.

2.3.1.4 Explorações organológicas

Partindo da constituição física do vibrafone como foco de experimentação, as explorações dessa Categoria busca lidar com características sonoras e organológicas do instrumento. Entra aqui o uso do motor do vibrafone, diversos tipos de abafamento das teclas, batimentos causados por sons coexistindo simultaneamente e sons diferenciais que surgem sob determinadas condições e as possibilidades provenientes da longa ressonância que o vibrafone possui.

A obra *Omar* (1985), “II” (Exemplo musical 15) é um exemplo de como Donatoni utiliza elementos tímbricos para delinear as seções justapostas que formam esse movimento. Serão apontadas aqui as diversas utilizações do motor do vibrafone, ora ligado em velocidades diferentes (*motore lento*, *motore svelto* ou rápido) ora desligado (*via motore*).



Exemplo musical 15: Última passagem de *Omar* (1985), “II” de Franco Donatoni. Após uma escala ascendente sem motor, o compositor pede que este seja ligado em alta velocidade de rotação para executar as últimas sete notas (clave de sol).

Outro exemplo de uma exploração tímbrica envolvendo o motor do vibrafone é visto em *Fogo* (1990), para vibrafone solo de Carlos Stasi (Exemplo musical 16). O compositor define o valor de uma figura rítmica pedindo que o intérprete toque “com o ritmo da rotação do motor”.

Exemplo musical 16: Final da primeira página de *Fogo* (1990) de Carlos Stasi. Após uma passagem descendente de intervalos cromáticos em dinâmica *ff*, há uma fermata, criando uma textura de ressonância modulada pelo motor. O percussionista deve ouvir esse ritmo e tocar a última linha em uníssono com a textura.

Em *The Apocryphal Still Life* (1996), Christopher Deane baseia o início de sua peça em uma característica fundamental do vibrafone: a sua longa ressonância. Se valendo de duas partes constituintes do instrumento (o sistema de abafamento das teclas com pedal e o sistema de encordamento das teclas), Deane prescreve uma **interferência morfológica** nas notas *Ré4* e *Mi4* de forma que elas continuem ressoando quando o pedal abafar as outras teclas (Exemplo musical 17). Isso se consegue erguendo a corda entre as duas teclas, fazendo com que as mesmas não se encostem no feltro de abafamento.

Exemplo musical 17: Compassos iniciais de *The Apocryphal Still Life* de Christopher Deane. Após uma passagem de notas rápidas com pedal abaixado e motor ligado, a nota *Mi4* é tocada, ao mesmo tempo em que todas as notas do primeiro compasso são abafadas com o pedal e o motor é desligado.

Outro exemplo de utilização da ressonância do vibrafone enquanto elemento estrutural pode ser encontrado na peça *Solo de Vibraphone* (1986/1987) de Philippe Manoury (depois incluída em *Le Livre des Claviers - IV*). O compositor indica abafamentos com precisão rítmica, seja como filtragem de um aglomerado harmônico, ou como interferência de elementos de curta duração contra elementos de longa duração (Exemplos musicais 18 e 19).

Exemplo musical 18: Compasso 1 de *Solo de Vibraphone* (1986/1987) de Philippe Manoury. Um acorde é tocado em dinâmica *pp* e, durante sua ressonância um intervalo de terça menor é tocado em dinâmica *mf* com acento, sendo imediatamente abafado com os dedos. A ressonância do acorde segue, agora ressignificada pelo curto evento.

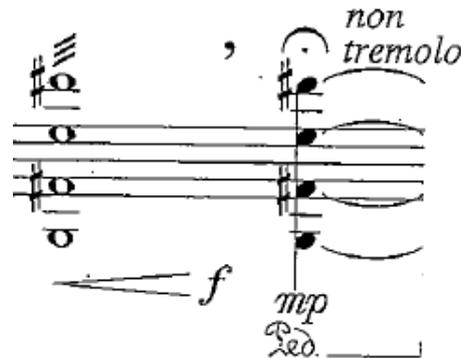
Exemplo musical 19: Compassos 35 a 37 de *Solo de Vibraphone* (1986/1987) de Philippe Manoury. O compositor indica que o pedal deve estar abaixado durante toda a seção. A passagem isorrítmica alterna três elementos: pausas (de gesto, não relacionadas a silêncio), notas tocadas e notas abafadas (com a cabeça de “x”).

A ausência de ressonância causada pela interferência do pedal também é uma característica do instrumento. O compositor Yoshihisa Taïra explora isso em diversas gradações (pedal completo, meio pedal e sem pedal), na sua peça *Monodrame IV*, para vibrafone solo.

Exemplo musical 20: Excerto de *Monodrame IV* (2002) de Yoshihisa Taïra, com indicação de meio pedal.



Exemplo musical 21: Excerto de *Monodrame IV* (2002) de Yoshihisa Taira, com rulos sem pedal, algo incomum no repertório do instrumento (clave de sol).



Exemplo musical 22: Excerto de *Monodrame IV* (2002) de Yoshihisa Taira, com oposição de dois elementos. O primeiro é um acorde em rulo crescendo, sem pedal. O segundo, o mesmo acorde tocado uma única vez, com pedal abaixado (clave de sol).

A escritura para vibrafone pode ser muito detalhista quanto à utilização de pedal, como pode ser visto nesta passagem de *Cálculo Secreto* (1995) para vibrafone solo de José Manuel López López. O compositor especifica utilizações de meio pedal (1/2 pedal) e um quarto de pedal (1/4 pedal).

Libero ma prestissimo

[x1,x2,x3] Riprendere una, due, o tre volte



Exemplo musical 23: Compasso 69 de *Cálculo Secreto* (1995), de José Manuel López López, com indicações de meio pedal e um quarto de pedal (clave de sol).

Uma exploração muito interessante é levada a cabo pelo compositor Edson Zampronha, em seu breve solo de vibrafone *Modelagem X-a* (1997). A combinação de baquetas duras e dinâmicas extremas (chegando a *ffff*) tem um efeito de distorcer o espectro sonoro do instrumento, gerando parciais inarmônicos agudos que se somam à fundamental e ao espectro característico do instrumento.



Exemplo musical 24: Compasso 32 de *Modelagem X-a* (1997), de Edson Zampronha. A dinâmica extrema executada no registro grave com uma baqueta muito dura gera um espectro harmônico muito peculiar.

2.3.2 Relações entre gesto e som: um modelo duplo

Ao longo de todo este texto, foram evidenciadas diversas facetas, ou considerações, das relações entre instrumento e intérprete. O modelo que aqui será brevemente proposto, complementar às Categorias de Exploração Tímbrica, se configura como uma tentativa de delinear os processos envolvidos na performance e de concretizar impressões tácitas adquiridas ao longo da trajetória como artista. Estando esse trabalho ligado à Performance enquanto campo de estudo, considerou-se de interesse e importância abordar tais aspectos, concernentes a esse campo, permitindo-se um espaço para a reflexão de questões *sui generis*. Esse modelo, então, é uma teorização de elementos singulares à *práxis*, por meio de caminhos lógicos, visualizações abstratas e conjecturas sobre as possibilidades e complexidades das correlações/encadeamentos de tais elementos. Pretende-se apenas apresentá-lo, por ser fruto das reflexões deste trabalho, tendo a intenção de discuti-lo em toda a sua profundidade apenas em pesquisas futuras (como um doutorado)⁶².

A performance em música se baseia em uma fluidez de gestos muito complexa que não se dá apenas de maneira linear no espaço e no tempo. Para executar uma frase musical, o intérprete inicia uma cadeia de gestos que se relaciona simultaneamente como uma linha e uma teia, evidenciando uma ligação **sequencial** e **relacional**, respectivamente. O **modelo relacional**, ou em teia, permite uma ideia de múltiplas influências dos elementos da performance, pois o primeiro gesto de uma determinada passagem musical irá influenciar todos os seguintes até o último, e, muito frequentemente, a necessidade de se executar corretamente o último gesto irá influenciar desde o início da teia de ações, que tem como

⁶² As reflexões envolveriam uma continuação da discussão sobre *técnica estendida* e *técnica tradicional*, bem como paralelos com conceitos de Física, tais como o conceito de *campo* da Física Quântica e Eletromagnetismo e *energia potencial* da Cinemática.

resultado sonoro determinado trecho musical. Considerando-se que os gestos influenciam-se mutuamente, é preciso compreender que um estudo acerca dos mesmos envolveria mais do que a ponderação sobre elementos individuais, de forma que uma discussão de tamanha profundidade está muito além do âmbito de um manual ou método. Ainda mais quando se considera que esse modelo se refere à dimensão interna do intérprete, ou seja, esse tempo sincrônico das relações (impossível no mundo real) se dá nos momentos anteriores à execução musical.

O modelo em teia acima proposto não se refere diretamente ao resultado da performance, mas sim aos processos de influência e relação que ocorrem entre os gestos no momento de execução do performer. Ele pode abranger não apenas o resultado que é aferido, mas também as influências mútuas entre os gestos em termos de probabilidade de concretização. O estudo do músico para obter um resultado superior em concerto, em relação a essa teia, poderia ser encarado como um trabalho de fortalecimento de cada constituinte da mesma (os gestos) e suas ligações (as transições entre os gestos). Em termos de estudo, esse fortalecimento se refere à busca em fixar e interiorizar cada gesto, bem como adquirir fluidez e precisão na passagem entre eles. Em suma, adquirir maior controle sobre as probabilidades da teia e reduzir a variável de resultados indesejados na performance.

É importante frisar que essa diminuição de probabilidade se refere a um refinamento e maior precisão da concretização da intenção do performer, e não a uma pretensa ilusão de perfeição de execução. Para se preparar para uma performance, o intérprete deve estudar habilidades de reação e reflexo que, ainda por cima, precisam dar conta dos imprevistos típicos de um concerto, tais como: acidentes, distrações, diferenças na acústica do local de concerto, entre outros. As probabilidades aumentam quando se está lidando com improvisação ou música de câmara. De acordo com o violoncelista Øystein Birkeland⁶³ (2014), ter uma técnica sólida no instrumento é estar pronto para o que quer que possa acontecer no palco, reagindo imediatamente a fatores internos e externos.

Por mais que esse modelo em teia represente bem a complexidade dos processos internos, faz-se necessário conceber a execução dos gestos na performance também de maneira linear. O **modelo linear** se manifesta durante essa execução, quando o performer está indo de um gesto para o outro, organizados em uma ordem determinada pela intenção do músico (regida por uma partitura ou uma ideia, no caso de uma improvisação). O processamento de informações de uma execução se dá de maneira diacrônica na linha do

⁶³ Em uma masterclass ministrada a alunos de violoncelo na Escola de Música do Estado de São Paulo (Emesp), da qual fui tradutor em 20/05/2014.

tempo de uma peça, de forma que, num âmbito mais prático, as ações do performer estão sendo projetadas de maneira linear e sequencial. Esse tempo diacrônico é uma concretização das probabilidades expressas em termos de relações no outro modelo, e uma “renderização” do tempo sincrônico. Nesse contexto, os gestos individuais, além de conectados, se transformam no próximo, sendo esta de fato a natureza da fluidez na performance. O final de um gesto já se configura (ao menos em parte) como o próximo, ou pelo menos possui o germe da essência desse.

O **modelo linear** se relaciona de maneira mais direta à discussão terminológica de *técnica estendida e tradicional*. A divisão de técnicas em grupos opostos acaba por derivar uma visão sobre a performance desconexa e desagregada, ou mesmo *atomizada*, consequência direta do ato de seccionar os gestos contínuos do intérprete. Ainda que inevitável para se estudar a técnica instrumental *per se*, a *atomização* dos gestos deve ser ponderada com cautela, pois se corre o risco de não fazer o caminho de volta. O **modelo linear** postula uma transformação de técnicas consecutivas, de forma que uma técnica considerada *tradicional* se transformaria em uma *estendida* que a sucedesse. Essa transformação torna incompatível uma visão dual de termos antagônicos com a realidade, deixando muito tênue os limites entre os *átomos gestuais* que constituem o contínuo gestual da performance.

CAPÍTULO 3 – APLICAÇÃO DAS CATEGORIAS DE EXPLORAÇÃO TÍMBRICA NA ENCOMENDA DE NOVOS SOLOS PARA VIBRAFONE

As Categorias de Exploração Tímbrica se mostraram compatíveis e eficientes com o repertório já estabelecido do vibrafone. Por terem um caráter mais amplo, elas abarcaram os diversos usos do instrumento, agrupados sem hierarquia. Buscando questionar as aplicabilidades das Categorias em outros campos, de modo a passá-la por um crivo crítico, propôs-se um experimento no âmbito de relações colaborativas (compositor/intérprete), enquanto atividade secundária. Essa etapa serviu como uma maneira de testar a aplicabilidade dos elementos teóricos expostos e discutidos no Capítulo 2, tendo em vista que este trabalho se insere na sub-área de Performance.

O experimento realizado consistiu em comissionar a cinco compositores solos de vibrafone com foco em explorações tímbricas guiadas pelas categorias teorizadas no trabalho e, por meio de relações colaborativas, suscitar discussões e observações. As relações tiveram como ferramenta principal as Categorias de Exploração Tímbrica, que foram apresentadas aos compositores para servir de base para a criação musical. Os aspectos a serem aferidos seriam:

- a aplicabilidade das Categorias na geração de repertório, de forma a identificar como e em quais momentos da criação elas participariam;
- suas utilidades práticas, como uma maneira de por à prova uma teoria;
- sua maleabilidade ante novas explorações que surgiriam nas relações colaborativas;
- o impacto das Categorias enquanto elemento componente das relações entre o intérprete, o objeto emissor de sons e, nesse caso, o compositor.

Os compositores foram escolhidos segundo dois critérios básicos. O primeiro deles consistiu em limitar a amostragem de compositores pela proximidade, ou seja, que estivessem residindo em São Paulo e pudessem facilmente se dirigir ao Laboratório de Percussão do Instituto de Artes da UNESP. A escolha do uso do fator *proximidade* enquanto primeiro filtro de amostragem foi basilar para o experimento, devido ao seu alto teor empírico. O segundo critério foi a compatibilidade da linguagem composicional dos envolvidos com o trabalho. Foram selecionados cinco compositores com portfólios que demonstravam ênfase ou exploração do parâmetro composicional do timbre, tanto pelo viés instrumental quanto pelo trabalho com música eletroacústica. A última, como bem se sabe, é uma vertente

composicional que inevitavelmente lida com o timbre de maneira central. Conforme coloca Flo Menezes,

Se antes as operações ao nível dos timbres que lhe permitia a escritura instrumental (entenda-se aqui também a escritura vocal) resumiam-se, em primeira instância, à escolha dos instrumentos, em segunda instância, às formas de emissão dos sons a partir daqueles corpos instrumentais e, em terceira e última instância, na eventual combinação de tais emissões quando da junção de dois ou mais instrumentos no contexto da composição, a partir do trabalho de decomposição e de recomposição em estúdio eletroacústico o compositor passa a poder determinar o próprio conteúdo espectral dos sons com os quais opera. (MENEZES, 2014, p. 66-67)⁶⁴

Os cinco compositores escolhidos foram: Alexandre Lunsqui, Fábio Scucuglia, Ivan Chiarelli, Martin Herraiz e Tiago Gati. Todos têm a composição eletroacústica como ferramenta e são/foram vinculados à UNESP como discentes, com exceção do primeiro, que é docente. Todos, exceto Scucuglia, já haviam escrito para percussão e utilizado amplamente as possibilidades tímbricas que essa família instrumental oferece em formações instrumentais diversas.

Escolhidos os compositores, houve a etapa de contextualização e apresentação do projeto. Foi oferecida uma palestra aberta, direcionada a compositores e percussionistas, abordando o tema da dissertação. Os tópicos abordados foram:

- O início do projeto com relações colaborativas – gênese do projeto da atual pesquisa e o trabalho com compositores desde 2008;
- História do Vibrafone – história e desenvolvimento do instrumento, apresentando suas primeiras utilizações em obras orquestrais;
- Questionamento do termo *técnica estendida* – reflexões acerca da terminologia e da história das técnicas estendidas;
- Categorias de exploração tímbrica – divisão das possibilidades sonoras do vibrafone em categorias, explanação e demonstração das mesmas;

⁶⁴ Para mais informações sobre “decomposição e recomposição musical”, ler o artigo referido em sua totalidade.

- Exemplos das categorias – escuta e discussão de 17 obras do repertório de vibrafone (com partitura), solo e de câmara, como maneira a exemplificar as categorias.
 - *Zyklus* (1959) – Karlheinz Stockhausen (múltipla percussão);
 - *Madrigals, Book I* (1965) – George Crumb (percussão, contrabaixo e soprano);
 - *In your quiet place* (1970) – Keith Jarrett (com o vibrafonista Gary Burton);
 - *Bog Music, “I movimento”* (1978) – Michael Udow (trio de percussão e vibrafone solo);
 - *Rain Tree* (1981) – Toru Takemitsu (duas marimbas e um vibrafone solo com crotales);
 - *Rahamiwami* (1982) – John Winniars (quarteto de percussão);
 - *Mourning Dove Sonnet* (1983) – Christopher Deane (vibrafone solo);
 - *Sextet, “II e IV movimentos”* (1984) – Steve Reich (quarto percussionistas e dois pianistas);
 - *Omar, “II”* (1985) – Franco Donatoni (vibrafone solo);
 - *Solo de vibraphone* (1986) – Philippe Manoury (vibrafone solo);
 - *Fogo* (1990) – Carlos Stasi (vibrafone solo);
 - *The Apocryphal Still Life* (1996) – Christopher Deane (vibrafone solo);
 - *TransFormantes III* (1997) – Flo Menezes (vibrafone solo com eletrônica em tempo real);
 - *Coyote Dreams* (1997) – Michael Udow (trio de percussão e marimba solista);
 - *Modelagem X-a* (1997) – Edson Zampronha (vibrafone solo);
 - *Monodrame IV* (2002) – Yoshihisa Taira (vibrafone solo);
 - *Wave Form* (2005-2006) – Francesco Maria Paradiso (vibrafone solo).

A palestra mesclou exposição teórica e exemplos práticos, contando com apoio audiovisual, um vibrafone e diversos **materiais de acionamento** (Figura 4). Os exemplos musicais partiram tanto de gravações como de execuções ao vivo de trechos específicos.



Figura 4: Baquetas utilizadas na palestra “O Vibrafone: Possibilidades e Categorias de Exploração Tímbrica” no dia 06/03/2013.

O experimento seguiu individualmente com cada compositor, tendo sido concretizadas três obras de compositores, com os quais foram realizados maior quantidade de encontros: *Kannon dos sons do mundo* de Ivan Chiarelli, *Sis(tema)bilidada* de Fábio Scucuglia e *Random Walk* de Tiago Gati. O foco do experimento está nas peças que foram finalizadas, ainda que o processo seja parte crucial das relações colaborativas. Por diversas razões, nem sempre a finalização ocorre no tempo previsto, de forma que não foram incluídas nesse trabalho as peças de Alexandre Lunsqui e Martin Herraiz. Os compositores puderam passar horas com o instrumento, com atividades que envolveram experimentações, medições organológicas (por exemplo, relativo às influências de diversos acionadores no comportamento do espectro do instrumento), testes de técnicas e trechos de suas obras, bem como discussões acerca de estéticas e poéticas na Música que acabaram por influenciar o processo e o resultado final. O pesquisador serviu como um assistente para os compositores, buscando maneiras de viabilizar suas intenções criativas. Após uma breve revisão dos pontos da palestra (algo pedido por todos os compositores), cada compositor se interessou por algum aspecto em especial do instrumento, no que se seguiu uma troca mútua de ideias de como abordar essas características ou de como tocar o instrumento.

A proposta de relação com compositores ressignifica e desloca a função do intérprete. Se o seu cotidiano é pautado por práticas típicas de performance (execução de obras e manutenção da técnica são bons exemplos), ele passa a atuar como interface entre o compositor e o instrumento de interesse deste. Neste momento, é possível identificar uma dicotomia no papel do intérprete. Por um lado, seu papel como interface se dá por meio do seu conhecimento e experiência na sua área, de forma que sua atuação é bastante pessoal. Por outro, justamente por ser uma interface não neutra, inevitavelmente causará interferência no

contato do compositor com o objeto explorado. O trabalho com compositores obriga o intérprete a refletir sobre questões da *práxis* que passam automáticas no cotidiano, bem como exige uma clareza e fluência no conhecimento do seu instrumento. Como foi possível ver no Capítulo 2, Fallowfield (2009) apresenta gráficos e estudos de acústica do violoncelo, não apenas na tentativa de expressar as características do *cello* de forma mais clara, como também de ter um conhecimento mais completo e profundo acerca do seu objeto emissor principal.

Nessa etapa, foi possível realizar a primeira medição desse experimento, no que se refere ao **impacto** das Categorias no objeto emissor de sons. A utilização das mesmas enquanto forma de apresentar o objeto ao compositor se demonstrou satisfatória e completa, por abordar concomitantemente diversos aspectos do objeto sem a necessidade de se recorrer ao repertório durante o processo. Essa autonomia foi percebida como uma forma mais "neutra" de apresentar o instrumento, permitindo que fossem buscados sons e utilizações além das encontradas em seu repertório. Ao invés de inicialmente se defrontarem com práticas estabelecidas, os compositores se aproximavam do objeto emissor a ser explorado com o mínimo de referências possível (a sua bagagem própria). Era o seu potencial criativo e sua individualidade que o levava a conhecer os sons e possibilidades possíveis do objeto. Ao tomar contato com o repertório, o compositor o fazia com uma bagagem e conhecimento do instrumento construído por ele mesmo, por meios práticos de exploração e reflexão. Ao invés de engessá-lo, as peças já escritas aguçavam sua criatividade ou sanavam problemas específicos, como notação, contextualização (o comportamento de um som ao lado de outro), exequibilidade e concretização de sons que haviam idealizado.

O experimento também tinha como objetivo abordar uma situação dicotômica percebida no começo dessa pesquisa: por um lado, a criação de novas obras parte de um compositor que irá concretizar em arte os gestos e sons potenciais de um objeto emissor⁶⁵. Por outro lado, se a proposta tem como centro a exploração tímbrica, ela tem como elementos basilares conhecimentos que são comumente adquiridos no ofício do performer, adquiridos com o tempo e o contato com aquele objeto. Tendo essa situação em mente, formulou-se uma hipótese, na qual as Categorias poderiam sanar esse problema, tendo em vista sua abrangência enquanto ferramenta para explorar um objeto emissor. Esperava-se que os compositores as usassem conscientemente para buscar novas utilizações do instrumento de maneira independente.

⁶⁵ A discussão toma rumos completamente diferentes quando se tem como contexto os compositores-intérpretes, que possuem o conhecimento técnico do objeto emissor e eles mesmos processam esse conhecimento e novas obras.

A hipótese foi confirmada pelo resultado das peças e na propriedade com que os compositores trabalharam o instrumento. Contudo, nenhum deles demonstrou ter utilizado as Categorias enquanto ferramenta intencional para trabalhar o parâmetro composicional do timbre, de forma que a hipótese se confirmou, mas não da maneira que se esperava. As Categorias foram intencionalmente utilizadas pelo performer para apresentar e guiar o compositor pelo vibrafone, tendo atuado diretamente na concretização da obra, mas indiretamente ou inconscientemente no processo composicional. Ao terem como base esse tipo de pensamento interdependente de possibilidades de exploração que constitui as Categorias, os compositores buscaram sonoridades no vibrafone de maneira mais pessoal, tendo diversos elementos para trabalhar o instrumento. Ficou claro para eles que, abordando o instrumento de maneira tridimensional, tendo cada Categoria como uma das faces interligadas dessa geometria metafórica, um novo caminho se apresentava na busca de novos timbres no objeto emissor. Foi observado também uma maior capacidade de prever a exequibilidade de uma ideia imaginada no processo composicional, não apenas no aspecto físico, mas no resultante também, ou seja, prever se uma determinada ação teria o som esperado.

Ainda que o repertório do instrumento tenha sido introduzido aos compositores, a tomada de conhecimento e a experimentação no objeto emissor não se basearam nisso, e sim em grupos de possibilidades de atuação na performance. Dessa forma, as Categorias se configuraram como uma ferramenta fundamental do trabalho, tendo uma aplicabilidade profícua na geração de novo repertório, principalmente como uma base palpável para buscar novas utilizações do objeto emissor, mesmo sem conhecimento técnico desse.

Nesse experimento, foi possível apontar as Categorias como uma interface para a criatividade de ambas as partes das relações colaborativas. Para o intérprete, os elementos interdependentes dessa visão sobre a técnica instrumental proporcionam maior clareza para viabilizar os sons e explorações que os compositores imaginam. Tem-se consciência concreta das diversas frentes possíveis de modificação ou emissão sonora de um objeto, podendo viabilizar resultados de maneira mais eficiente. As Categorias servem como um conjunto de ferramentas para o crescimento do performer, seja em nível técnico aumentando seu vocabulário gestual, ou no nível artístico pela ampliação do seu repertório de situações de performance (referente às **técnicas circunstanciais**). Para o compositor, funciona como um delineador de caminhos para se explorar um objeto emissor, possibilitando uma autonomia sua em pensar o mesmo de maneiras novas. O compositor possui um olhar mais próximo de um *tabula rasa*, sendo muitas vezes menos carregado de preconceitos e julgamentos do que o do instrumentista, cujo olhar pode estar impregnado das regras e costumes da comunidade

musical em que se insere. As Categorias puderam proporcionar uma postura junto aos compositores, objetivando potencializar a criatividade deles, acompanhando de perto o processo de descoberta do objeto, guiando-os com o conhecimento específico de performer e tomando cuidado para não interferir negativamente nesse processo.

Procurou-se aqui evidenciar aplicabilidades das Categorias de Exploração Tímbrica em um contexto prático, em um processo que, baseado nas mesmas, teve como resultado novas peças para vibrafone solo centradas em explorações tímbricas. O experimento com as relações colaborativas, além de funcionar como uma transição da teoria para a *práxis*, buscou traçar o “caminho de volta” mencionado na discussão sobre *átomos gestuais*, ou seja, escolher algo de ordem local para se aprofundar e depois recolocá-lo em um contexto global. Assim, as Categorias foram derivadas de um recorte de realidade da Performance e depois reinseridas nas mesmas, testando sua validade enquanto teoria por meio de sua resiliência.

Para finalizar o capítulo, serão dados alguns exemplos das Categorias de Exploração Tímbrica em uma das peças encomendadas.

3.1 *Kannon dos sons do mundo*, para vibrafone preparado (2013) – Ivan Chiarelli

O primeiro contato com Ivan Chiarelli ocorreu em 2008, por meio do Grupo Piap (Grupo de Percussão do Instituto de Artes da Unesp). O compositor recebeu uma encomenda do grupo e escreveu a peça *A Maldição de Alzioth*⁶⁶, para oito percussionistas. A formação da peça incluía marimba, vibrafone, sinos tubulares (parte executada pelo pesquisador) e percussão múltipla. Já era possível notar o seu interesse por variedade tímbrica, centrado em diferentes de modos de acionamento do instrumento (Exemplo musical 25).



Exemplo musical 25: Excerto de *A Maldição de Alzioth* (2008), de Ivan Chiarelli. Percussionista 4, compassos 26 a 28, cinco pratos suspensos. Uso de locais de toque variados.

Abaixo seguem exemplos da parte de vibrafone da mesma peça (Exemplo musical 26), com três acionadores diferentes em uma mesma seção da peça.

⁶⁶ A peça pode ser ouvida no link <https://soundcloud.com/ivan-chiarelli/a-maldicao-de-alzioth>. Acessado em 23/04/2014.



Exemplo musical 26: Excerto de *A Maldição de Alzioth* (2008), de Ivan Chiarelli. Parte de vibrafone, compassos 153, 161, 162 e 164. Uso de diversos acionadores nas teclas do instrumento (clave de sol).

Devido ao seu interesse em trabalhar timbre, bem como sua experiência com música eletroacústica e percussão, o compositor foi convidado a escrever um solo de vibrafone para o presente trabalho. Chiarelli definiu os pontos que gostaria de trabalhar em sua composição, nem todos utilizados. Eram eles:

- Oposição espaço/concentração, adensamento de materiais;
- A série harmônica como exemplo disso, pois vai ficando cada vez mais cerrada (intervalos menores);
- Distorções do espectro sonoro do vibrafone: percutir com baqueta de cabeça de metal pequena ao lado da tecla (como mostrado em Bog Music), encostar outros corpos (objetos ou instrumentos) nas teclas, colocar um tam-tam ao lado do instrumento para vibrar por simpatia;
- Interferências morfológicas espalhadas no registro do instrumento e as notas vizinhas a elas reagindo a essas “distorções”;
- Notas resultantes da distorção seriam tocadas com o som comum das teclas do instrumento;
- Gradação entre som “liso” (quase sem ataque e próximo de som senoidal) e ruído, tendo em um extremo o vibrafone tocado com arco e no outro um prato suspenso encostado na tecla;
- Criar cinco regiões no instrumento, que se comportariam de maneiras diversas: testar timbres para escolher onde funcionam melhor;
- Colocar objetos encostados nas teclas que dêem rebote rítmico ao acionar as teclas.

O compositor sentiu a necessidade de entender melhor o instrumento e suas propriedades organológicas, de modo a poder escolher as ações do intérprete e prever os resultados das mesmas. Assim, seguiu-se uma experimentação matemática e empírica, na qual foi averiguado como cada acionador (**material de acionamento**) reagia ao longo da extensão do instrumento, ou como se comportava o envelope dinâmico. Também foram testadas

interferências morfológicas, que o compositor gravou e classificou em um crescente das mais discretas (com menos ruído e mais fundamental da tecla) às mais extremas (com mais ruído e menos fundamentais). Diversos timbres e ideias foram trazidas pelo próprio compositor nos encontros, quando era possível ouvi-las na prática.

Paralelamente à pesquisa no instrumento, o compositor criou uma técnica composicional, que pretende utilizar nas próximas peças de sua autoria. Esse sistema, que gera o material harmônico a partir da série harmônica de uma nota (cada parcial⁶⁷ da série harmônica gera outra série que interfere com a original), associa a cada nota gerada um valor de distorção, que norteou as escolhas tímbricas da peça.

Chiarelli utiliza outros **modos de acionamento** além de percutir as teclas do instrumento.



Exemplo musical 27: Página 1, 2º sistema de *Kannon dos sons do mundo* (2013), para vibrafone preparado de Ivan Chiarelli.

No excerto visto no Exemplo Musical 27, o percussionista deve percutir as notas *Sol* e *Lá* alternando os dedos, raspar o cabo da baqueta na nota *Do* aguda (como um arco) e percutir o *Do* grave com uma baqueta macia. Em um curto trecho, o compositor requisita ações completamente diferentes, utilizando um grande vocabulário de gestos.

O compositor lista uma série de acionadores para o vibrafone, utilizando-os em diversas combinações.

⁶⁷ “Todo o som que não é senoidal é, na verdade, um somatório de sons senoidais. (...) Cada som senoidal componente da espectro resultante é um *parcial* deste som (...)” (MENEZES, 2003, p. 24).



Exemplo musical 28: Acionadores de *Kannon dos sons do mundo* (2013), para vibrafone preparado de Ivan Chiarelli. Página “Técnicas”.

Os diversos **materiais de acionamento** empregados na peça foram escolhidos ao longo dos encontros, buscando uma diversidade sonora e maneiras de viabilizar de forma clara o percurso entre som “liso” e ruído planejado pelo compositor.

Enquanto às possibilidades de **locais de acionamento**, atenta-se para uma interessante utilização nessa obra. Os materiais tocados simultaneamente podem ter tratamentos de variação tímbrica independentes. No Exemplo musical 29, as mudanças graduais de região de toque na tecla seguem itinerários diferentes em relação à mão direita e esquerda.



Exemplo musical 29: Página 7, 3º sistema de *Kannon dos sons do mundo* (2013), para vibrafone preparado de Ivan Chiarelli. “C” refere-se ao centro da tecla e “N” ao ponto nodal. As setas indicam mudança gradual entre os dois locais.

Pode-se notar que o compositor buscou trabalhar diversas frentes dentro da Categoria Modos, Materiais e Locais de Acionamento, enquanto elementos dissociados e interdependentes. Essa clareza, ainda que não necessariamente consciente, é característica fundamental do trabalho com as Categorias.

Em relação às Interferências Morfológicas, a peça apresenta as seguintes **interferências morfológicas de âmbito circunstancial** (Exemplo musical 30):

The vibraphone is to be prepared with the following items:

- 1 crash cymbal (16”) lightly touching the F#₃ and G#₃ keys
- aluminum foil under the G₃ and A₃ keys
- 1 truck suspension spring lightly touching the A#₃ and C#₄ keys
- 1 truck suspension spring lightly touching the A#₅ and C#₆ keys
- a pair of large coins, taped on the surface of the C₆ and D₆ keys
- 1 china cymbal (any size) lightly touching the E₆ and F₆ keys

These items should be placed so as to reverberate when the key they lean against is struck, creating different qualities and intensities of noise.

The sustain pedal is to be kept pressed throughout the performance.

Exemplo musical 30: Página de “Preparação” de *Kannon dos sons do mundo* (2013), para vibrafone preparado de Ivan Chiarelli. Indicações das interferências morfológicas de âmbito circunstancial.

As interferências, ou “preparações” do vibrafone, também são incluídas na tipologia que Chiarelli cria para os sons de sua peça, sendo as mais próximas de ruído na gradação mencionada anteriormente.

O Exemplo musical 31 demonstra como uma **interferência morfológica de âmbito instrumental**, na qual o percussionista deve tocar uma nota e imediatamente deixar rebotar um *hashi* ou pequena vareta de madeira sobre a tecla.



Exemplo musical 31: Página 2, 2º sistema de *Kannon dos sons do mundo* (2013), para vibrafone preparado de Ivan Chiarelli. Com uma das mãos, o percussionista agita uma corrente de metal sobre as notas *Do#* e *Ré#*. Com a outra, deve acionar três notas consecutivas com uma baqueta de vibrafone e deixar rebotar o *hashi* sobre as mesmas (clave de sol).

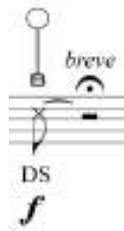
Quanto às Explorações Organológicas, vale mencionar dois exemplos muito interessantes utilizados nessa peça. O primeiro deles se refere ao *som percutido contínuo*, uma característica dos instrumentos de percussão com ressonância como marimba, vibrafone, triângulo, tímpanos e pratos, por exemplo. Ao se percutir o instrumento com um acionador de pouco *ataque*, em certa velocidade e em dinâmicas sutis, não é possível distinguir os ataques individuais de cada percutida, de forma que o que se escuta é um som contínuo (Exemplo musical 32).



Exemplo musical 32: Página 1, 1º sistema de *Kannon dos sons do mundo* (2013), para vibrafone preparado de Ivan Chiarelli. A nota *Do* deve ser “repetida em um ritmo estável”, preferencialmente próximo ao *som percutido contínuo* (clave de sol).

O segundo exemplo se refere a uma característica do sistema de suspensão das teclas. Por serem suspensas por um único fio contínuo, as teclas transmitem a energia da percussão que recebem do intérprete para todo o teclado pelo fio. O compositor utiliza essa característica conscientemente, pedindo um acionamento em toque morto com uma baqueta de *superball*

(nesse caso, uma “bola pula-pula⁶⁸” grande), fazendo com que não apenas as teclas, mas os objetos encostados nas mesmas vibrem (os requisitados na “preparação”).



Exemplo musical 33: Página 9, 1º sistema de *Kannon dos sons do mundo* (2013), para vibrafone preparado de Ivan Chiarelli. A ação do intérprete gera sons por transferência de energia (clave de sol).

⁶⁸ Pequenas esferas de polibutadieno vulcanizado vendidas pelas suas propriedades de alta conservação de energia, o que faz com que quicem no chão quase na mesma altura de que foram lançadas (ou mais, dependendo da força empregada).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou expor diversos aspectos das relações intérprete/instrumento, abordando as discussões da questão gestual do performer de maneira mais ampla. Esses aspectos foram encadeados e utilizados como base para a criação das Categorias de Exploração Tímbrica, tanto do ponto de vista de delimitação conceitual e teórica quanto do ponto de vista prático.

O trabalho teve início fundamentando e apresentando o contexto geral em que se insere o objeto de estudo, retomando aspectos históricos da inclusão da percussão enquanto possibilidade composicional e sua gradual individualidade enquanto instrumento solista e camerista. Outro aspecto fundamental abordado foi a emancipação do parâmetro timbre no processo composicional, que também levou à maior utilização de instrumentos de percussão e explorações tímbricas nos objetos emissores de som utilizados. Por fim, aponta-se na Introdução a vertente da percussão a ser considerada, conforme abordado por Globokar (1992), na qual se busca qualitativamente, e não quantitativamente, novos sons nos instrumentos de percussão.

Passou-se então para uma reflexão crítica sobre o termo *técnica estendida* que, para além das implicações terminológicas, mostrou-se bastante problemático em suas implicações conceituais e ideológicas. Foram expostas incongruências nos discursos dos autores que buscaram definir ou abordar a temática, sendo esse o momento principal de revisão bibliográfica. Foram apresentadas algumas visões pontuais e alternativas a essa terminologia, como uma conexão com o Capítulo 2. Esse momento do trabalho foi encerrado com a proposição e discussão do termo *exploração tímbrica*⁶⁹, que norteou todos os desenvolvimentos seguintes, tanto do ponto de vista teórico (com as Categorias de Exploração Tímbrica) como do prático (na comissão de novas peças para vibrafone solo).

O Capítulo 2 apresentou três abordagens alternativas à problemática apontada no capítulo anterior, concernente a todo o ideário que advém da utilização do termo *técnica estendida*. Foi possível perceber que as três alternativas propõem modelos diferentes, mas passíveis de coexistência. Dependendo do ponto que se toma como base, ou do ângulo que se observa o objeto de estudo, a perspectiva se modifica e diferentes resultados aparecem. Essa

⁶⁹ É importante ressaltar aqui o trabalho de mestrado de Fernando Chaib de 2007 intitulado “Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra *Cálculo Secreto*, de José Manuel López López”, cuja utilização do termo e abordagem no instrumento foram basilares para essa pesquisa.

diversidade de visões parece ser natural e mesmo essencial para abarcar as diversas facetas da Performance.

Ellen Fallowfield aborda a questão das técnicas instrumentais pelo *Cello Map*, integrando todas as técnicas possíveis do instrumento em contínuos de *input* (ação do performer) e *output* (resultado sonoro). Essa distinção gesto/som foi crucial para o estabelecimento das Categorias, trazendo maior clareza no que se diferenciou em **técnica instrumental** e **técnica circunstancial**, cuja generalização pejorativa é paradigmática na consideração do “piano preparado” enquanto técnica estendida. Foi forjado o conceito *átomo gestual* enquanto unidade mínima de técnica instrumental identificável para estudo ou análise, dentro da crítica de Fallowfield aos manuais e métodos de técnica. Esse conceito tem em sua própria nomenclatura uma crítica aos manuais e métodos, já que a palavra *átomo* traz como arquétipo a segmentação do contínuo gestual do performer que, mesmo sendo necessária e importante no estudo das técnicas instrumentais, incorre no risco de gerar uma visão desconectada e parcial da Performance.

A tese de Luk Vaes foi apresentada neste trabalho como segunda alternativa. Para discutir as técnicas de piano ao longo da história, o autor se vale da noção de *instrumento estendido*, deslocando o olhar do gestual do performer para o instrumento em si enquanto elemento modificado pela atuação de forças diversas. Ao considerar um instrumento musical como uma ferramenta, o autor define termos de uma função original do piano, da qual se desprendem quatro níveis de extensão de impropriedade, também baseados na distinção entre gesto e som. Diferentemente de Fallowfield, Vaes não lida com os sons e gestos de maneira direta, mas sim os agrupando em sons e gestos próprios ou impróprios ao piano, sendo que as combinações destes fundamentam os diferentes níveis de extensão de impropriedade.

A terceira alternativa apresentada nesse capítulo foi a das Categorias de Exploração Tímbrica, delineadas neste trabalho, tendo como base o vibrafone. Tomou-se como ponto de partida as diversas possibilidades de atuação no instrumento e no espectro sonoro em si, tratando o instrumento musical como um objeto neutro (objeto emissor de sons). Ainda que as Categorias se configurem como uma aglutinação de técnicas em diferentes padrões de recorrência dessas atuações (advindas de um estudo sobre o repertório do instrumento), mostraram-se independentes de elementos externos ao instrumento que atuam sobre o mesmo, tais como história, estéticas e poéticas. Entretanto, esses elementos não são desconsiderados ou vistos como menos importantes, tendo em vista que o repertório que apresenta explorações tímbricas se relaciona com eles.

Paralelamente, foi proposto um primeiro experimento de aplicabilidade das Categorias de Exploração Tímbrica, na comissão de novas obras para vibrafone solo com ênfase em explorações tímbricas. Foram escolhidos cinco compositores de perfil compatível com o projeto para desenvolver relações colaborativas influenciadas e baseadas nas Categorias em diversas instâncias. Foi exposto o trabalho com um compositor, Ivan Chiarelli, cuja obra *Kannon dos sons do mundo* é bastante emblemática dos desdobramentos e consequências do trabalho desenvolvido.

Este trabalho procurou focar suas discussões na área da performance, ainda que tenha abordado questões musicológicas, como terminologia e relações colaborativas. A principal intenção por trás de todo o texto foi refletir e ponderar sobre determinados aspectos típicos da Performance e *práxis*, não se limitando a ambas enquanto escopo de discussão, mas enquanto objeto de estudo. Em um momento da história da pós-graduação do Brasil de sedimentação dos estudos em Performance (especialmente na área da percussão), é crucial salientar a relevância e particularidade de tais estudos, que podem cobrir áreas específicas e trazer reflexões ímpares que se relacionem a qualquer linha de pesquisa, não apenas a da interpretação.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Ana Letícia. Os manuais de orquestração do século XIX até a década de 50 do século XX e o naipe da percussão. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2006.
- BEYER, Greg. All is number – Golden Section in Xenakis’ “Rebonds”. *Percussive Notes*, Indianapolis, EUA, n. 43, v.1, p. 48-56, Fevereiro, 2005.
- BOUDLER, John E. Brazilian percussion compositions since 1953: An annotated catalogue. Tese de doutorado. Chicago: American Conservatory of Music, 1983.
- _____. Música erudita brasileira para percussão. Tese de Livre Docência. São Paulo: IA/UNESP, 1987.
- BORÉM, Fausto. Impromptu de Leopoldo Miguez: o renascimento de uma obra histórica do repertório brasileiro para contrabaixo. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 11, p. 73-85, 2005.
- CARDASSI, Luciana. O piano do desassossego: técnicas estendidas na música de Felipe Almeida Ribeiro. *Música Hodie*, vol. 11, n. 2, p. 59-78, 2011.
- CHAIB, Fernando. Exploração Timbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López López. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro, Portugal, 2007. 2007. 200 f.
- _____. LetVibrate - Um breve e panorama sobre o Vibrafone na música do século XX. *Opus* (Belo Horizonte. Online), v. 14, p. 50-64, 2008.
- _____. Vibrafone: uma verdadeira fonte de coloridos sonoros. *PerMusí*, Belo Horizonte, n.25, p. 57-72, 2012.
- _____. Três perspectivas gestuais para uma performance percussiva... *Per Musí*, Belo Horizonte, n.27, 2013, p.159-181.
- CHIARELLI, Ivan. *Kannon dos sons do mundo, para vibrafone preparado*. Solo de vibrafone. São Paulo: edição do compositor (Finale), 2013. 1 partitura (16 p.)
- DALDEGAN, Valentina; DOTTORI, Maurício. Técnicas estendidas e Música Contemporânea no Ensino de Instrumento para Crianças Iniciantes. *Música Hodie*, v. 11, n. 2, p. 93-112, 2011.
- DEL NUNZIO, Mário. Estudo preliminar sobre tendências na abordagem da fisicalidade na música contemporânea de concerto. In: XXI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, Uberlândia, 2011. *Anais...*Uberlândia, 2011.
- DONATONI, Franco. *Omar, due pezzi per vibrafono*. Solo de vibrafone, Milão: Ricordi, 1985. 1 partitura (9 p.)

DEANE, Christopher. *Mourning Dove Sonnet*. Solo de vibrafone. Rolesville: Earthshine Publisher, 1983. 1 partitura (6 p.)

_____. *The Apocryphal Still Life*. Solo de vibrafone. Rolesville: Earthshine Publisher, 1996. 1 partitura (6 p.)

FALLOWFIELD, Ellen. *Cello Map: a handbook of cello technique for performers and composers*. Tese de Doutorado. Departamento de Música do Colégio de Artes e Lei da Universidade de Birmingham, 2009. 2009. 208 f.

_____. Actions and sounds – An introduction to *Cello Map*. *Dissonance*, Suíça, n. 115, P. 51-59, Setembro, 2011.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 424p.

GATI, Tiago. *Random Walk, for solo vibraphone*. Solo e Vibrafone. São Paulo: edição do compositor (Sibelius), 2013-2014. 1 partitura (21 p.)

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

HASHIMOTO, Fernando A. de A. Catálogo de peças brasileiras para instrumentos de percussão, compostas no Estado de São Paulo até 1998. Relatório Final de Projeto Científico. Campinas: UNICAMP/FAPESP, 1998.

HALL, Stuart (Ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: SAGE Publications Ltd, 1997, 400p.

HOWLAND, Harold. The Vibraphone: A Summary of Historical Observations with a Catalog of Selected Solo and Small-Ensemble Literature. *Percussionist*, vol. 14, No. 3, Summer, 1977[a].

_____. The Vibraphone: A Summary of Historical Observations with a Catalog of Selected Solo and Small-Ensemble Literature, Part 2. *Percussionist*, vol. 15, No. 1, Fall, 1977[b].

KORSAKOV, Nikolay Rimsky-. *Principles Of Orchestration: With Musical Examples Drawn From His Own Works In Two Volumes Bound As One*. Dover: Dover Publications, 1964.

LABRADA, Leonardo Bertolini; STASI, Carlos Eduardo Di. Explorações timbrísticas no vibrafone: visões sob um prisma multifacetado. In: XII SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, Goiânia, 2012. *Cadernos de Resumos*, 2012.

_____. *Quaderno de Flo Menezes: abordagem estética e musicológica*. Iniciação Científica com Bolsa Fapesp. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Unesp, 2011. 2011. 113 f.

LACERDA, Victor de Moura. Crase de Flo Menezes: Uma análise estético musical e semiológica. Projeto PIBIC/Fapesp. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Unesp, 2009. 2009. 157 f.

LACHENMANN, Helmut. The 'Beautiful' in Music Today. *Tempo*, New Series, No. 135 (Dezembro, 1980), pp. 20-24. Cambridge University Press.

LANDY, Leigh. On the paradigmatic behaviour of sound-based music. **EMS**, 2008. Disponível em: <www.ems-network.org/ems08/papers/landy.pdf>. 13/05/2011.

_____. **Understanding the Art of Sound Organization**. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.

LÓPEZ, José Manuel López. *Cálculo Secreto*. Solo de vibrafone. Edição desconhecida, 1995. 1 partitura (8 p.)

MANOURY, Phillipe. *Solo de Vibraphone*. Quarto movimento de Le Livre des Claviers, solo de vibrafone. Paris: Amphion, 1987. 1 partitura (5 p.)

MENEZES, Flo (org.). *A acústica musical em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. 308p.

_____. *TransFormantes III*. Solo de vibrafone. São Paulo: Edição do próprio compositor, 1997. 1 partitura (7 p.).

_____. Suma teleológica da composição musical: por uma breve sociologia da recomposição. In: NASCIMENTO, Guilherme; ZILLE, José A. Baeta; CANESSO, Roger (orgs.). *A Música dos Séculos 20 e 21*, Série Diálogos com o Som, Volume I, EdUEMG, Barbacena (MG), 2014, pp. 61-72.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 61-79, dez. 2010.

MORAIS, Ronan Gil de. Vibrações Brasileiras: Repertório brasileiro para vibrafone solo. *Música em Perspectiva*, v. 5, p. 105-123, 2012.

_____. Repertório brasileiro para vibrafone solo. Trabalho de conclusão de curso. São Paulo: IA/UNESP, 2009.

NASCIMENTO, Darlan Alves do. Timbres e Texturas em Debussy e Villa-Lobos: um estudo analítico em “La Mer” e “Amazonas”. In: XV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, Rio de Janeiro, 2005. *Anais...* Rio de Janeiro, 2005.

- ONOFRE, Maria Leopoldina, ALVES José Orlando. As técnicas estendidas e as configurações sonoras em *L'Opera per flauto* de Salvatore Sciarrino. *Música Hodie*, vol. 11, n. 2, p.37-58, 2011.
- PADOVANI, José Henrique, FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Música Hodie*, vol. 11, n. 2, p. 11-35, 2011.
- PALTER, Morris. *The solidificatin of performance practice issues in solo percussion performance*. Tese. San Diego: University of Califórnia, San Diego, 2005. 100 f.
- PARADISO, Francesco Maria. *Wave Form*. Solo de vibrafone, 2005. Disponível em <http://www.francescoparadiso.com/waveform.html?lang=en> Acesso em 04/06/2014.
- RAES, Godfried-Willem. *An invisible instrument*. 1997 [Online dissertation]: http://www.logosfoundation.org/g_texts/invisins.html. Acessado em 17/06/2014
- RAY, Sonia. Editorial. *Música Hodie*, vol. 11, n. 2, p. 5-6, 2011.
- REICH, Steve. *Sextet*. Sexteto para quarto percussionistas e dois pianistas. Nova Iorque: Boosey&Hawkes, 1984. 1 partitura.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonielehre*, Universal Edition, Viena, 1911. Edição utilizada: Harmonia, Editora Unesp, 2001.
- SERALE, Daniel. Obras de compositores argentinos para un percussionista. Monografia. Argentina: Conservatório de Música Carlos López Buchardo, 2005.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez Editora, 2007
- STASI, Carlos. *Fogo*. 1990. Solo de vibrafone. São Paulo: manuscrito. 1 partitura (p. 5)
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Nr. 9 Zyklus*. Solo de percussão múltipla. Londres: Universal Edition, 1960. 1 partitura (21 p.).
- TAÏRA, Yoshihisa. *Monodrame IV*. Solo de vibrafone. Paris: Éditions musicales transatlantiques, 2002. 1 partitura (4 p.).
- TOKESHI, Eliane. Técnica expandida para Violino e as *Variações Opcionais* de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical. *Música Hodie*, vol. 3, n. 1/2, p.52-58, 2003
- UDOW, Michael. *Bog Music*. Quarteto de percussão. Nova Iorque: American Composers Alliance, 1978. 1 partitura (18 p.).
- _____. *Coyote Dreams*. Marimba solo e trio de percussão. Dexter: Equilibrium Press, 1999. 1 partitura (18 p.).

VAES, Luk. *Extended Piano Techniques: In Theory, History and Performance Practice*. Tese de Doutorado, Ghent, Belgium: Orpheus Institut DocArtes, 2009. 2009. 1100 f.

WATAGUIN, Lúcia. *Vanguardas: Brasil e Itália*. 2003, Ateliê Editorial.

ZAMPRONHA, Edson. *Modelagem X-a*. Solo de vibrafone (1997). Strasbourg: Editions François Dhalmann 2010.