

CHRISTOPHER ALEX VIEIRA DE SOUZA

ANÁLISE INTERPRETATIVA DA OBRA
VELOCITIES:

Uma obra que transcende o fazer musical

Trabalho de Conclusão de Curso

SÃO PAULO

2022

CHRISTOPHER ALEX VIEIRA DE SOUZA

ANÁLISE INTERPRETATIVA DA OBRA
VELOCITIES:

Uma obra que transcende o fazer musical

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharelado, Habilitação em instrumento Percussão.
Orientador(a): Prof(a). Dr(a) Ricardo de Figueiredo Bologna.

SÃO PAULO

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Souza, Christopher

Análise interpretativa da obra velocities: Uma obra que transcende o fazer musical / Christopher Souza; orientador, Ricardo de Figueiredo Bologna Bologna . - São Paulo, 2022.

81 p.: il. + Imagens de partituras e tabelas.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

1. Análise interpretativa e musical . I. Bologna , Ricardo de Figueiredo Bologna . II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Dedico esse trabalho a minha mãe e a toda a minha família.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha mãe, a pessoa pela qual mais tenho admiro na vida, por ser um exemplo de mulher guerreira, de resiliência e superação. Uma guerreira sem a qual eu não conseguiria realizar este grande sonho.

Agradeço à minha família, amigos e namorada, que sempre estiveram ao meu lado em momentos difíceis, cujo amor e carinhos sempre foram transmitidos, mesmo que a distância.

Agradeço também aos meus professores, desde o início da minha caminhada escolar até o fim da graduação, em especial aos professores José Carlos da Silva, Paulo Zorzetto e Ricardo, por todo o conhecimento transmitido, apoio e oportunidades fornecidas.

Ao projeto Guri, deixo o meu agradecimento, por consolidar espaços que permitiram a minha formação musical e por fornecer suporte para que eu consiga realizar os meus sonhos, bem como, a EMESP Tom Jobim, por todo aprendizado e respaldo.

Agradeço aos meus companheiros da banda masculina Taiyo Ongakutai, cuja amizade, amor e dedicação foram sem dúvidas um dos pilares que me mantiveram firme nesta trajetória.

Em especial, ao meu mestre da vida, Dr. Daisaku Ikeda, cujos ensinamentos, exemplos de vida e incentivos sempre nortearam minhas escolhas e decisões.

Aos meus colegas do Percussivo USP, meus sinceros agradecimentos, por todos esses anos de amizade, auxílio e ricas trocas de experiência.

Além disso, agradeço ao professor Aquim Sacramento pela sua solicitude em realizar a entrevista, disponibilizar seus trabalhos e opiniões sobre a performance. E por fim, mas não menos importante, agradeço a todos os funcionários da universidade de São Paulo, sem exceção, por ajudarem na realização desse sonho.

RESUMO

SOUZA, Christopher Alex Vieira de. *Análise interpretativa da obra Velocities: Uma obra que transcende o fazer musical*. 2022, p. 55. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022

Resumo: Este trabalho é o resultado de um estudo e pesquisa do autor sobre a obra *Velocities* de Joseph Schwantner, durante sua graduação, bacharelado em Música com habilitação em Percussão. Tem como objetivo auxiliar o estudo da peça, propondo resoluções técnicas e interpretativas para os principais desafios técnicos da obra. Dividindo-se em 2 partes. Na primeira parte, é citada uma breve história de contextualização sobre a origem da marimba, uma breve biografia do compositor da peça, uma síntese sobre o minimalismo e uma análise musical. Na segunda parte, há uma explanação sobre a análise interpretativa proposta e o levantamento de entrevistas, seguidas de resultados e sugestões para a performance. Nesta parte, são descritas duas entrevistas qualitativas feitas por grandes percussionistas *performers* da obra, onde uma análise comparativa entre as entrevistas apresentadas é desenvolvida, relatando as soluções que ambos intérpretes alcançaram durante seus estudos. Além disso, é descrito o processo de aprendizado da obra, escolha de baquetas e baqueteamento. Por fim, é exposto um diário de estudos, no qual o autor descreve os exercícios utilizados por meio de técnicas psicossomáticas e seus resultados obtidos.

Palavras-chave: Marimba; *Velocities*; Técnicas psicossomáticas; Análise interpretativa; Joseph Schwantner.

ABSTRACT

This work is the result of a study and research by the author on the work *Velocities* by Joseph Schwantner, during his Bachelor's degree, with a qualification in Percussion. Its objective is to help the study of the piece, proposing technical and interpretive resolutions for the main technical challenges of the work. Divides into 2 parts. In the first part, a brief history of contextualization about the origin of the marimba is cited, a brief biography of the composer of the piece, a synthesis of minimalism and a musical analysis. In chapter 2 there is an explanation of the interpretive analysis and interviews, followed by results and suggestions for performance. In this part, two qualitative interviews made by great percussionists performing the work are described, where a comparative analysis is made between them, reporting the solutions that both interpreters reached during their studies. It is also reported the process of learning the work, choice of drumsticks and clubbing. Finally, a study diary is presented, where the author describes the exercises used through the use of psychosomatic techniques and their results.

Keywords: Marimba. Speeds. Psychosomatic techniques. Interpretive analysis. Joseph Schwantner.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	10
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: As várias facetas de Velocities	12
1.1 Uma Breve História Da Marimba	12
1.2 Uma breve biografia sobre o compositor	14
1.3 Velocities e o uso do minimalismo.	17
1.4 Análise harmônica e motívica	20
1.5 Uso do intervalo	27
1.6 Textura	28
1.7 Dinâmica, Timbre e Ritmo	28
CAPÍTULO 2: Análise, Entrevistas e Resultados e Sugestões sobre a Performance	34
2.1 Entrevistas e Resultados performáticos	34
2.2 Processo de aprendizado da obra, resoluções encontradas e sugestões interpretativas	38
CONCLUSÃO	50
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51
ANEXO 1	52
ANEXO 2	54
ANEXO 3	71

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Compassos 183-188	16
Figura 2 - Compasso 4	21
Figura 3 - Introdução	22
Figura 4 - Compasso 125	23
Figura 5 - Compasso 29	23
Figura 6 - Compasso 48	24
Figura 7 - Compasso 58	24
Figura 8 - Compasso 122	25
Figura 9 - Compasso 154	25
Figura 10 - Compassos 189	25
Figura 11 - Compassos 210 e 211	26
Figura 12 - Compasso 213 e 214	26
Figura 13 - Compasso 319	27
Figura 14 - Compasso 345	27
Figura 15 - Compasso 252 a 255. Variação de fórmula de compasso	29
Figura 16 - Técnica Stevens.	39
Figura 17 - Posição da técnica estendida, com a dinâmica pp	42
Figura 18 - Posição para execução da técnica estendida	42
Figura 19 - Deslocamento lateral	43
Figura 20 - Posição do corpo para executar os movimentos polifônicos	44
Figura 21 - Deslocamento paralelo das baquetas	44
Figura 22 - Compasso 15, mão direita em 90°	46
Figura 23 - Compasso 17, mão direita em 90°	46
Figura 24 - Compasso 48, sugestão de baquetas do compositor	47
Figura 25 - Compasso 51, alteração de baqueteamento	47
Figura 26 - Uso da lâ nas teclas em 60°	48
Figura 27 - Compasso 178	49

INTRODUÇÃO

Velocities é uma peça complexa, de difícil execução, mas ao desbravá-la e analisá-la por partes, vi que o desafio, embora grande, não é impossível. Ao desmembrá-la, podemos ver tanto suas nuances quanto suas complexidades e, desse modo, partir para um estudo em que o seu fazer musical pode ser possível.

A partir desta reflexão, esse trabalho foi escrito com o objetivo de, além de apontar as devidas dificuldades encontradas, solucioná-las por meio de análises, entrevistas e pesquisas complementares.

Partindo do interesse pelo aprendizado e por todo o ganho que a peça me proporcionaria ao estudá-la, decidi escrever e pesquisar a respeito da obra, com o intuito de ganhar tanto um conhecimento de um repertório importante quanto um vasto ganho técnico e musical.

Com relação ao ganho técnico, se dividirmos a peça em vários fragmentos, podemos estudá-los separadamente, como se cada parte fosse um exercício de um método de marimba, e assim, além de resolver as dificuldades de cada trecho, teremos exercícios mais dinâmicos e musicais.

No processo de estudo, pude perceber que a altura do músico interfere diretamente na produção da peça, chegando na premissa de que quanto menor a estatura do intérprete, maiores serão os percalços para alcançar as exigências técnicas da obra.

A partir de todas essas observações levantadas, pude observar que são poucos os músicos que se aventuram nessa jornada em busca de tal desafio, pois esta peça requer preparações físicas e técnicas que muitos percussionistas ainda não possuem.

Durante o estudo da obra, a partir dos percalços técnicos exigidos pela peça, desenvolvi através de movimentos equivocados no decorrer do estudo, diversas dores e desconfortos musculares. Como sofro com ansiedade durante a performance, busquei a resolução de tais dores e desconfortos por meio do aprendizado de técnicas psicossomáticas, que me ajudaram nesses âmbitos particulares.

Além disso, um dos maiores objetivos da pesquisa foi democratizar a obra, sugerindo saídas a partir do meu próprio processo de aprendizado, além de uma pesquisa qualitativa com grandes percussionistas que tocam a peça, demonstrando também que é possível que qualquer percussionista independentemente do seu tamanho consiga extrair todo potencial da peça, auxiliando, dessa forma, futuros percussionistas que manifestem o desejo de encarar esse desafio.

CAPÍTULO 1 : As várias facetas de *Velocities*

Velocities de Joseph Schwantner, foi escrita sob encomenda pelo percussionista Leigh Howard Stevens e outros membros de um consórcio, dentre eles William Moersch e Gordan Stout através de uma bolsa de comissionamento do consórcio da Percussive Arts Society e do NEA. A obra foi finalizada no ano de 1990, tendo sua primeira audição em 27 de outubro do mesmo ano. A partir da primeira audição a obra tornou-se um ícone para os percussionistas, fazendo parte das listas de obras com maior dificuldade técnica do repertório para marimba.

Com 357 compassos, faz-se necessário uma análise concisa e metódica da peça, buscando entender o material composicional utilizado pelo compositor, bem como a forma musical e intenção performática. Saber qual estilo musical o compositor utilizou e o período em que a obra foi escrita, auxiliam na performance musical, tornando-se tópicos imprescindíveis para uma experiência total de execução da peça.

Conhecer a história do instrumento é extremamente importante, e portanto, o próximo tópico será uma breve história sobre a marimba.

1.1 Uma Breve História Da Marimba

A origem da marimba ainda é desconhecida. Há relatos de que a Marimba e suas congêneres nasceram em várias zonas do mundo, majoritariamente na África, como também no sul da Europa, América do sul e central, sendo que escravos e tribos ao longo dos tempos transmitiram o modo de construir esses instrumentos passando o conhecimento a cada geração.

Segundo a classificação dos instrumentos Hornbostel-Sachs a marimba é um instrumento de percussão classificada como na categoria de Idiofone, na qual o som destes instrumentos é resultante da vibração do próprio corpo do instrumento, não necessitando de tensão tais como cordas ou membranas (SACHS, 2006). Em regiões da América Central, Sul do México, e parte do Equador e Colômbia, podemos encontrar um tipo específico de marimba com uma sonoridade peculiar e diferente das marimbas convencionais/modernas, conhecidas como: marimba cromática e/ou marimba double, gourd marimba, marimba *con tecomate* e a transitional marimba ou marimba sencilla. A importância deste instrumento milenar é tamanha, que na Guatemala a marimba é tratada como um símbolo inconfundível de identidade cultural, reconhecida como instrumento nacional (SULPÍCIO, 2011, pp. 31-34 e 62), onde os maiores construtores são músicos executantes e

compositores da marimba doble e a marimba gache. Em poucas palavras, é onde a marimba (centro americana) tem alcançado seu máximo nível.

Geralmente, as marimbas são construídas com uma madeira chamada “pau rosa” e, são mais longas e amplas que as teclas do xilofone, possuindo um formato côncavo na parte de baixo da tecla, o que lhe dá uma característica de lâmina. Outra característica do instrumento envolve os ressonadores, que são longos tubos de metal usados para amplificar e intensificar os sons das teclas. Além disso, os tubos prolongam o som, visto que o som permanece condensado, dentro do tubo até dispersar-se no ambiente. As extensões empregadas nas marimbas podem variar de quatro oitavas até cinco oitavas, sempre se fazendo necessária a presença dos tubos.

A chegada da marimba ao Brasil pode ter ocorrido, assim como na Guatemala, por meio dos escravos. Diferente de alguns países africanos, bem como na Guatemala e nas já citadas regiões da América Central (onde a marimba é um instrumento utilizado em eventos sociais, religiosos ou até mesmo programas de rádio), no Brasil o instrumento não teve um grande desenvolvimento e expansão para outros tipos de música, ficando restrito ao repertório solo erudito e orquestral. De acordo com a Professora Doutora Eliana Sulpício, a primeira obra brasileira que utiliza a Marimba é “Estória II 19” e a primeira obra solo escrita para Marimba é “Motivos Nordestinos” de Luiz D’Anunciação. Já o primeiro concerto para marimba solista e orquestra de cordas foi composto em 1973 por Radamés Gnattali.

Com o passar do tempo, o repertório escrito para Marimba solista no Brasil foi amplamente desenvolvido por diversos compositores tendo em seu repertório o concerto mais executado na história, o “Concerto para Marimba e orquestra” do compositor Ney Rosauero. Ainda assim, em termos quantitativos, as obras solos para marimba escritas por compositores brasileiros ainda são relativamente pequenas quando comparadas com os EUA e o Japão. Grupos de percussão como “Os percussionistas de Strasbourg”, e os vários grupos de música de câmara foram os principais meios pelos quais a Marimba tornou-se conhecida.

A Marimba no contexto atual é integrada na orquestra, onde destacam-se várias obras, tais como: “*Fourth Symphony* de Malcolm Arnold”, “*First Symphony* de Richard Rodney Bennett”, “*Second Symphony* de Wilfred Joseph” e “*The Red Pony* de Aaron Copland”, sendo frequentemente usada em solos com acompanhamento de orquestras e bandas sinfônicas, como exemplo o “*Concertino for Marimba* de Paul Creston”, “*Concert for Marimba and Orchestra* de James Basta”, “*Concert for Marimba and Orchestra* de Robert Kurka” e o “*Concerto para orquestra de cordas* de Emmanuel Séjourné”.

Sobre as composições para Marimba, estas só começaram a ser escritas extensivamente a partir de 1950, sendo mais utilizadas no período da música vanguardista, período este que marcou a grande ascensão dos instrumentos de percussão.

De acordo com a pesquisa da professora Eliana Sulpício, podemos dividir as fases do instrumento desde sua criação até a marimba moderna, com todas suas ramificações:

- 1ª Fase: A fase primitiva da Marimba onde várias lâminas eram colocadas em cima das pernas ou sobre um buraco no chão. Julga-se ser oriunda da África, mas também do Sudeste da Ásia.
- 2ª Fase: Agrupamento da Marimba. Nesta fase juntou-se várias lâminas para criar uma melodia. Aqui cria-se uma estrutura para o instrumento e as lâminas passam a ter um tamanho diferente, para diferenciar cada uma.
- 3ª Fase: Inclusão da marimba manufaturada na América central e sul, com a saída dos escravos da África. Adição de um segundo teclado, originando a escala cromática.
- 4ª Fase: Evolução da Marimba nos EUA ocorreu em 1910, quando se introduziram os tubos de metal na Marimba de quatro oitavas. Aqui a Marimba passa a ter um repertório específico.
- 5ª Fase: Nesta última fase dá-se a expansão do instrumento, começando a criação de novas estruturas e melhorando cada vez mais a Marimba.

1.2 Uma breve biografia sobre o compositor

Joseph Schwantner nasceu em Chicago, Illinois, em 22 de março de 1943. Sua primeira experiência musical foi no violão clássico aos oito anos, onde começou a escrever seus próprios estudos, e estudou durante onze anos para melhorar suas habilidades no instrumento. Mais tarde, ele tocou tuba e cantou em seu coro de colégio. Ainda no ensino médio, ele começou a estudar teoria e compor músicas de jazz. "Offbeat", uma de suas primeiras composições de jazz, ganhou o National Band Camp Prêmio em 1959.

Schwantner recebeu seu diploma de Bacharel em Música em composição pelo Conservatório de Música de Chicago em 1964, sob orientação de Bernard Dieter. Mais tarde, ele estudou com Anthony Donato e Alan Stout na Northwestern University, onde recebeu seu mestrado em Licenciatura em música em 1966 e doutorado em 1968. Exerceu funções de professor na Universidade de Yale, Eastman School of Music e na Juilliard School of Music. Ele foi eleito para a *American Musician Academy in Music and Letters* em maio de 2002. Tirou uma licença da Eastman

School of Music de 1982 a 1985 e no mesmo período atuou como compositor residente na Orquestra Sinfônica de Saint Louis. Neste momento a orquestra foi conduzida por Leonard Slatkin, onde Schwanter estava participando como parte do “*Meet the Composer*” (Programa de Residências de Compositores com Orquestras). Este programa foi financiado pela Exxon Corporation, Fundação Rockefeller e *National Endowment for the Arts*.

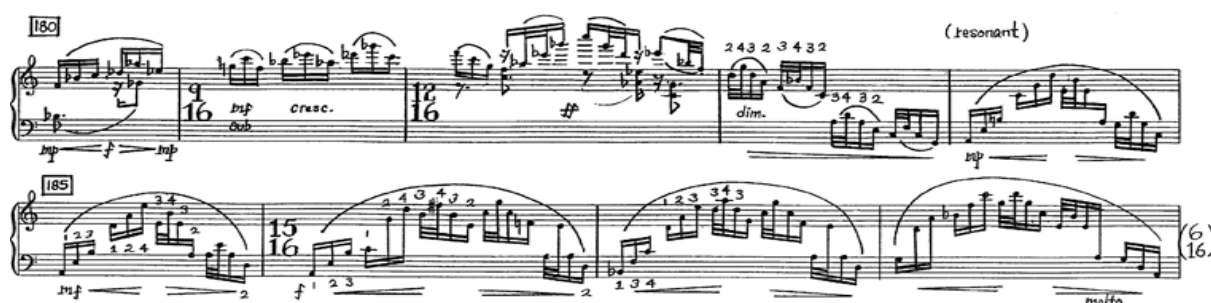
Schwantner utilizou várias técnicas de composição ao longo de sua carreira. Em um de seus trabalhos iniciais, Consórcio I (1970) e Consórcio II (1971) (ambos encomendados pela Música Viva), Schwantner empregou o serialismo apesar do seu desprezo pelas estruturas usuais da técnica de 12 notas. De 1977 a 1979, seu estilo composicional mudou de uma concentração em procedimentos seriais para uma maior variedade estilística, como tonalidades e centros tonais. Ele recebeu o “Prêmio Pulitzer” em 1979 por seu trabalho orquestral “*Aftertones of Infinity*” (1978), que foi encomendado pela *American Composers Orchestra*. A partir desse ponto suas peças estabelecem centros tonais através do uso de conjuntos de notas em vez de escalas tradicionais ou relações entre tônicas e dominantes. O virtuosismo é também um fio condutor em muitas das suas peças, como se pode ver no Concerto para Percussão e Orquestra (1995) e em vários trabalhos solos e de câmara.

Velocities foi comissionado como parte do inovador “*National Endowment for the Arts Solo Marimba Commission*” de 1986, junto com *Reflections on the Nature of Water* (1986) de Jacob Druckman, ambos os quais ajudaram muito a aumentar o nível das composições de marimba solo. Schwantner fez parceria com o renomado marimbista Leigh Howard Stevens para compor esta nova obra virtuosística de marimba. Stevens esteve intimamente envolvido com Schwantner na formação da peça e influenciou principalmente os aspectos técnicos, ajudando a determinar o que era possível ou impossível de tocar. Esta peça revela um uso crescente dos centros tonais. No entanto, os centros tonais de Schwantner foram basicamente criados por meio de vários conjuntos de tons, em vez de o uso tradicional como funções tônicas e dominantes. Em *Velocities*, a harmonia e os elementos temáticos são basicamente desenvolvidos a partir de uma série de conjuntos de notas. Ele também usou a mesma técnica para compor a parte do teclado de seu *Concerto para Percussão e Orquestra* (1994). Ambos os trabalhos de percussão mostram a influência do minimalismo, particularmente nas repetidas figuras rítmicas e melódicas.

Schwantner compôs apenas três obras solo, todas para instrumentos de teclado: “*In Aeternum II*” (1972) para órgão solo, “*Veiled Autumn*” (1987) para piano solo e “*Velocities*” (1990) para marimba solo.

É importante ressaltar que houve um primeiro rascunho com diversas diferenças da versão publicada de *Velocities*. De acordo com I-Jen Fang¹ (a qual entrevistou o solista Leigh Howard Stevens), Stevens afirmou que Schwanter foi muito aberto a suas sugestões sobre *Velocities*. Algumas revisões foram feitas com base nas sugestões de Stevens. Originalmente, a peça continha um total de 346 compassos. Na versão preliminar, o final continha um padrão explosivo de notas que apareceu apenas nos últimos três compassos da peça. Stevens disse a Schwanter que queria "agitar" no final. Então, Schwanter expandiu o final, adicionando mais dez compassos para satisfazer o pedido de Stevens. Schwanter utilizou o intervalo de uma quarta justa extensivamente durante a maior parte dos segmentos de transição desta peça para criar uma série de notas em cascata. Assim Stevens sugeriu que Schwanter criasse uma seção adicional antes do final intitulada "brutal". Ele explicou que na partitura original que foi enviada a ele, todas as transições em cascata até aquele ponto da peça haviam sido construídas a partir do intervalo de uma quarta justa, e ainda que o compasso antes da seção de fechamento continha uma sequência de notas com intervalo de uma quinta justa. Originalmente, Schwanter escreveu para ambas as mãos tocarem figuras de semicolcheias com o movimento contrário, contendo grandes saltos. Ao analisar os compassos em questão, Stevens percebeu que eles eram tecnicamente impossíveis de serem executados no andamento marcado, com a semínima igual a 120. Assim, Stevens reescreveu o ritmo dos compassos 183 a 188, utilizando a ideia das fusas e alterando apenas o arranjo das notas na clave de Fá, deixando a ordem das notas da clave de sol intactas. A versão publicada desta peça contém todos os acréscimos que Stevens fez.

Figura 1 - Compassos 183-188



¹ I-Jen Fang é artista da Innovative Percussion, professora do Departamento de Música McIntire da University of Virginia (2005) e principal timpanista e percussionista da Charlottesville & University Symphony Orchestra.

1.3 Velocities e o uso do minimalismo.

O processo de composição da música se refere a como ela é construída, como a forma evolui, e como as texturas são desenvolvidas. A música minimalista permite ao ouvinte meditar sobre seus processos, abandonando a tonalidade tradicional sem as duras demandas auditivas do serialismo². O próprio termo "minimalismo" é uma forma insuficiente de descrever a música, com suas origens de austeridade singularmente simplista da arte mínima (como os campos de cores de Mark Rothko). Público sem conhecimento prévio, muitas vezes igualará a música mínima à "música com praticamente nenhuma substância" ou "música onde nada acontece". O minimalismo teve outros nomes como "música de pulso", "música entrance", "música modular", "Escola Hypnotic" e juntos enquadram um quadro mais completo de sua estética. A música minimalista ganhou um lugar como a última do gênero na música tonal original do século XX. As principais características do minimalismo são a repetição (por meio de células curtas repetidas, ou notas ou acordes simples repetidos), o pulso (uma batida constante e persistente) e a tonalidade ou modalidade (frequentemente feita por meio de arpejos). Uma música com qualquer uma dessas características tem elementos para ser chamada de peça "minimalista".

O Minimalismo tradicional (principalmente antes de 1970) também empregou as técnicas de processo, fraseamento, construção rítmica, melódica aditiva, polirritmos e simplicidade.

A simplificação drástica de matérias-primas e um pulso onipresente em conjunto com repetições que geralmente se mantêm por longos períodos de tempo, servem como um veículo para mudanças constantes. As sementes do "minimalismo primitivo" cresceram a partir da filosofia de vanguarda de uma série de compositores da costa oeste dos EUA. Dentre eles temos: Henry Cowell, Harry Partch, Lou Harrison, John Cage, Morton Feldman e La Monte Young. Feldman usou em sua música indeterminada, um tratamento estático no tempo e após isso, Young (1935) pegou o serialismo influenciado por Webern e o estendeu por um período de tempo gigantesco. As peças de Young frequentemente meditavam em tons únicos, demorando longos minutos antes de mudar os intervalos de uma quarta e/ou quinta justa presentes na obra. Suas composições longas são as primeiras que podem ser classificadas como minimalistas. Em seus primeiros trabalhos, Terry Riley (1935) empregou os tons longos de Young, mas utilizou uma variedade maior de intervalos, buscando afastar-se cada vez mais da falta de variação do material musical de Young. Já o compositor Terry Riley trabalhou com loops de fita e, por meio de seu desejo de combinar

² O serialismo é um método de composição musical no qual se utiliza uma ou várias séries como forma de organizar o material musical.

harmonias lentas de tons longos com a fita frenética, compôs "*In C*" (1964). A peça, que é comumente referida como o ponto de partida do minimalismo, é composta de 53 fragmentos melódicos curtos repetidos em uma sucessão desconexa, porém coordenada. A grande característica dessa obra são as instruções dadas pelo compositor, onde o mesmo afirma que o ideal de duração da obra são 45 minutos, podendo chegar a 1 hora e meia. Além disso, Riley afirma que o conjunto musical deve tentar ficar com duas ou três frases um do outro. As frases devem ser reproduzidas em ordem, embora algumas possam ser ignoradas. A peça foi interpretada pela primeira vez por 11 músicos, ainda que não haja determinação mínima de músicos, podendo chegar a 124 músicos (este fato ocorreu em uma apresentação no Walt Disney Concert Hall). Em sua primeira apresentação estavam presentes grandes nomes da música como Steve Reich, Jon Gibson e Stuart Dempster.

Outro grande expoente do minimalismo e sem dúvidas um dos mais conhecidos é Steve Reich (n. 1936). Como dito anteriormente, Reich tocou piano na estreia da obra "*In C*" contribuindo com o resultado final ao apresentar a ideia do pulso constante. Ele foi o propagador mais importante do minimalismo inicial, com seu foco principal no aspecto rítmico da música. No processo de experimentação com pedaços de fita ele compôs a obra "*It's Gonna Rain*" (1965). Através de um acidente feliz, Reich encontrou uma nova técnica em sua música, ao tentar alinhar exatamente duas gravações do mesmo loop, onde devido às pequenas diferenças nas amostras, os loops acabaram entrando e saindo de sincronia lentamente. Esse era o mecanismo preciso que Reich estava procurando como meio de explorar todas as possibilidades rítmicas, melódicas e harmônicas sem uma mudança óbvia no material. Ele usou essa técnica, conhecida como fraseamento, como um componente central em quase todas as suas primeiras peças, fazendo com que se tornasse um dos elementos padrões do minimalismo inicial. Em seu ensaio de 1968 "Música como um processo gradual", ele alcançou grande popularidade por meio de seu estilo mais popular com progressões harmônicas relativamente tradicionais, emocionais e agradáveis. Embora Young e Riley foram fundamentais em sua formação, Reich e Philip Glass são considerados os pais e cultivadores do minimalismo. No entanto, uma visão alternativa coloca os nomes mencionados como apenas alguns de um grupo maior de minimalistas experimentais no centro de Nova York dos anos 1960. Essa cena não era "acessível ao público" (como seria a partir de 1973), mas frequentemente "corajosa, exigente, contorcida, rebelde, austera". O Teatro da Música Eterna, liderado por Young e Tony Courad (n. 1940), exibiu performances amplificadas que duraram horas em níveis de decibéis altos. Outros compositores como Charlemagne Palestine (n. 1945), após diversas horas de experimentações e análises, Palestine alcançou resultados bombásticos. O movimento estava cheio

de tensão e personalidades excêntricas, levando ao seu colapso e permitindo que Glass e Reich pegassem os resquícios do movimento e saíssem com ele em contraste com suas identidades.

A partir de meados da década de 1970, o minimalismo começou a se diversificar e se diferenciar das regras que havia estabelecido na década anterior, à medida que os compositores começaram a aplicar novas técnicas e métodos que tornavam suas composições menos minimalistas. O nome dado a este desenvolvimento é “pós-minimalismo”. Ele pode ser dividido em quatro estágios cronológicos: (1) complicação, (2) "uma maior preocupação com a sonoridade em si", (3) peças com um som "mais explicitamente harmônico" e "orientado para os acordes" e (4) harmonia tonal (ou neotonal ou quase tonal) assumindo “controle primário”. Esses estágios se referem a um movimento dentro do movimento minimalista em direção ao pós-minimalismo, então peças exibindo esses estágios provavelmente ainda seriam consideradas peças “minimalistas”. Em seguida, os primeiros elementos minimalistas originais de repetição, pulsação e ausência de progressões harmônicas foram "empurrados para o fundo, onde se tornaram objetos estilísticos", um dispositivo usado para um determinado humor ou caráter.

Essas peças não seriam mais consideradas “minimalistas”, mas "pós-minimalistas" ou simplesmente uma peça moderna com alguns elementos minimalistas. Reich passou para o terceiro estágio com suas peças “*Four Organs*” (1970) e “*Music for Eighteen Musicians*” (1976), ambas emolduradas por uma estrutura de acordes em vez do contraponto do faseamento em suas obras anteriores. Glass também habitou o estágio três no final dos anos 1960. John Adams (n. 1947), que viu o conjunto de Reich em uma apresentação na Califórnia e, posteriormente, empregou técnicas minimalistas, entrou em cena no final dos anos 1970, já ocupando o terceiro e o quarto estágios em seus primeiros trabalhos minimalistas com estruturas harmônicas mais direcionalmente orientadas. Em seus trabalhos recentes, ele emprega o minimalismo como um estilo misturado com vários outros estilos. Da mesma forma, depois de ouvir “*In C*”, o compositor holandês Louis Andriessen (nascido em 1939) adotou o estilo minimalista em combinação com jazz, serialismo e um estilo europeu influenciado por Stravinski. Outros compositores que também empregam um estilo pós-minimalista ou usam elementos minimalistas: Michael Torke (n.1961; que estudou com Joseph Schwanter) e Frank Ticheli (n.1958), que tem muitas composições que se tornaram parte do repertório padrão de bandas de concerto. Para esclarecer o uso do pós-minimalismo, é importante restringir sua definição.

Devido a sua formação composicional acadêmica tradicional, a escrita de Joseph Schwanter vem de um cenário e ponto de vista que contrastam com os de outros grandes compositores que utilizam o minimalismo como Steve Reich e Paul Smadbeck. No caso da obra

Velocities ela classifica-se como uma peça cujo fundamento não é composto dos elementos minimalistas mais básicos, mas sim como uma peça moderna que emprega alguns aspectos minimalistas. A obra utiliza uma estética minimalista apenas ocasionalmente. No entanto, vou rotulá-la como uma peça do período “pós-minimalista”, visto que ela foi construída principalmente sobre a repetição e fragmentos curtos repetidos, ao mesmo tempo em que se aventura em uma estrutura harmônica neo romântica.

Os elementos minimalistas de *Velocities* incluem o pulso rítmico constante, repetindo o material melódico e a harmonia tonal durante a maior parte da peça. O pulso de semicolcheia em toda a peça traz um clima semelhante ao de peças de Steve Reich ou do percussionista Paul Smadbeck, tendo como exemplo as obras "*Etude I*" e "*Rhythm Song*". O som contínuo de *Velocities* carrega o ouvinte a uma experiência de escuta introspectiva por meio de sua repetição. No entanto, esta peça o faz com grandes variações e expressividade, em comparação com o som dinâmico uniforme das outras duas. O material temático principal costuma se repetir quatro vezes, (marcadas com subtemas C1 e C2 e B3) e certas passagens (B2 e B3) evocam um contraponto tonal caótico contendo duas melodias em claves diferentes, fazendo com que elas se misturem. Isso permite que o ouvinte ouça novas melodias resultantes, mesmo que nada esteja mudando (um resultado do phasing que Reich apreciou muito). Além disso, a peça contém uma harmonia tonal baseada em centros. Embora use menos intervalos consonantais do que a maioria das peças minimalistas, ele permanece em uma configuração tonal o tempo todo. A peça é relativamente consonante e em geral extremamente graciosa. Além disso diversos pontos da melodia estão fora do eixo tempo/contratempo de modo que muitas vezes a melodia principal somente ficará evidenciada através da intenção do *performer*. Assim o compositor deixa claro que a obra necessita dentre diversas coisas, de uma análise aprofundada do intérprete para que o minimalismo implícito na obra fique evidente.

1.4 Análise harmônica e motívica

Este capítulo enfoca os conjuntos de intervalos que Schwantner utiliza, mostrando um grande nível de conectividade e organicismo. Uma análise completa da obra exigiria uma monografia inteira, portanto, esta seção incidirá sobre certos elementos analíticos, como o desenvolvimento temático e motívico, as emoções e personagens presentes em diferentes seções ao longo da peça e os elementos minimalistas presentes na obra.

Velocities, que tem como subtítulo Moto Perpétuo, é construído em um movimento de allegro em forma de arco único. Assim, Schwanter criou esta composição mantendo as durações rítmicas consistentes ao longo da peça inteira enquanto mudou outros elementos musicais, como textura, timbre e tonalidade. Schwanter descreve o seguinte sobre sua peça: “A música, como o título sugere, é caracterizada por alterar continuamente a textura de tons rapidamente articulados dentro de uma estrutura” (FANG, 2005). *Velocities* é caracterizada por um ritmo constante de semicolcheias que norteiam a peça (exceto por uma curta seção de fusas), enquanto todos os outros elementos musicais, como dinâmica, expressão e técnicas estendidas, são exercitados em sua extensão máxima.

Schwanter enfatiza a importância dos intervalos de quarta justa, quinta justa e sétima maior, onde estes intervalos norteiam o início da obra e estão presentes na maioria dos arpejos de transição que margeiam cada seção da peça. O conjunto de classe de alturas [0, 2, 7] (em semitons; ou os intervalos: tônica, segunda maior acima, quinta justa acima), que aparecem na primeira passagem em cascata de quartas justas e segundas menores, também aparece nos centros tonais do primeiro e do segundo motivos temáticos principais.

A obra é constituída pela forma: Introdução, A, B, A' e Coda (sendo as transições constituídas de pequenas cascatas de notas). Mesmo utilizando uma forma simples, Schwanter eleva os desenvolvimentos motivicos e intervalares ao limite. As figuras abaixo fornecem uma imagem completa do desenvolvimento motivico e temático do material principal melódico utilizado na primeira parte da obra, onde o uso destes mesmos intervalos são utilizados novamente ao final da obra, porém surgindo agora em outra disposição.

Figura 2 - Compasso 4

prorompendo



**con abbandono
marcatiss.**



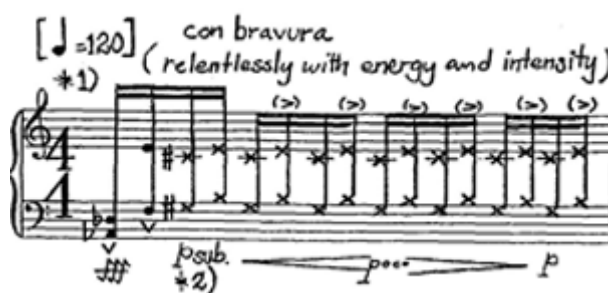
Schwanter VELOCITIES (Moto Perpétuo)

Copyright © 1990 by Schott Helicon Music Corporation

All Rights Reserved.

A introdução começa com uma série de articulações agressivas sobre uma repetição harmônica motívica, com a marcação do compositor: "implacavelmente com energia e intensidade". Esta seção apresenta todos os principais elementos rítmicos, texturais, timbrísticos e tonais da composição. As constantes mudanças das fórmulas de compasso dão ao ouvinte uma mudança rítmica constante entre a semicolcheia e padrões de tercina. O uso da técnica estendida (amplamente discutida mais à frente no capítulo 2) nas bordas das teclas com a madeira das baquetas, são marcadas como "x", aumentando ainda mais a dificuldade técnica da obra, além do amplo desgaste físico. Este artifício utilizado pelo compositor funciona como uma mudança abrupta no timbre. Os intervalos realizados por toque duplo, que acontecem na introdução, são compostos por quarta justa e uma sétima maior. Esses dois intervalos são logo reapresentados em sua inversão, sendo ela quinta justa e a segunda menor, desempenhando assim papéis muito importantes no corpo da composição. Além disso, a textura desta seção muda entre toques duplos e uma única voz linear, e, em seguida, para passagens semelhantes a arpejos no compasso 29, onde marcam o início da transição 1.

Figura 3 - Introdução



Junto com suas derivações, o compositor utiliza diversas vezes duas linhas entrelaçadas que juntas se combinam para formar uma melodia, com uma mão tocando cada linha. Este motivo continua a aparecer em toda a seção A e A'. A seção A começa com a exposição do primeiro tema principal da peça, representado em suas várias formas marcadas com a expressão "*Legatissimo*" e "*Wavelike*" (este tema permeia a peça por completo). É moldado por uma estrutura de fraseado ("semelhante a uma onda") de dinâmica e acentos, oferecendo uma imensa diversidade rítmica, já que a terceira nota de oito notas não faz parte da melodia. As formas variadas desse tema oferecem um desafio, pois o fraseado e a dinâmica mudam durante a reprodução de um material semelhante. O próximo material repetido são os arpejos de transição. Embora as figuras sejam semelhantes e devam ter uma qualidade diferente do resto da peça, elas também devem ser diferenciadas umas das

outras, pois seu contexto e as direções da partitura têm mudanças sutis. Todo o material foi introduzido nos primeiros 83 compassos, ou cerca dos primeiros dois minutos e meio da peça de aproximadamente nove minutos. Este material retorna na seção A', enquanto a seção B contém material inteiramente novo que não aparece em nenhum outro lugar da peça. O início da seção B apresenta o segundo tema principal da peça, demonstrado na imagem a seguir.

Figura 4 - Velocities, compasso 122



A seção A começa no compasso 48 com um movimento linear ondulatório com fórmula de compasso 7/8, que ainda não havia aparecido. Este trecho consiste em um conjunto de alturas de sete notas: Fá^b, Sol^b, Lá^b, Sib, Dó, Ré^b e Mib. Este conjunto constrói uma escala menor melódica de Ré^b ascendente. No compasso 48, Schwanter anota esse movimento linear em duas claves separadas, embora pareça e seja executado como uma linha contínua. Esta temática “ondulatória” do motivo ocorre várias vezes usando vários tipos de escalas.

Como dito anteriormente, o tema principal da obra reaparece no compasso 58, mudando para uma escala Mib Dórico quatro compassos depois e novamente como um Escala Sol^b lídio no compasso 68. O motivo ondulatório também é escrito em Mib menor melódico no compasso 70 e, em seguida, em Fá Dórico no compasso 72, alterando com efeito o centro tonal para Mib.

Figura 6 - Compasso 48

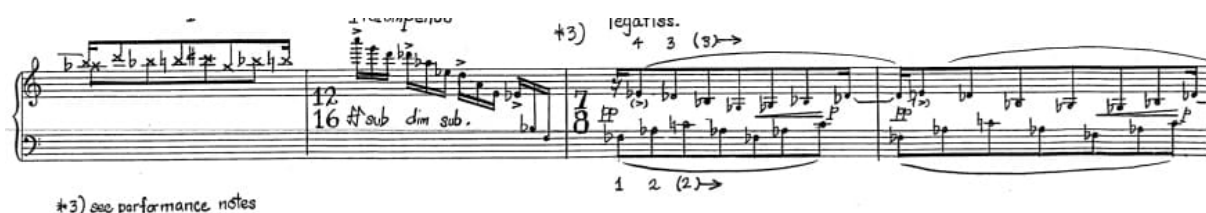
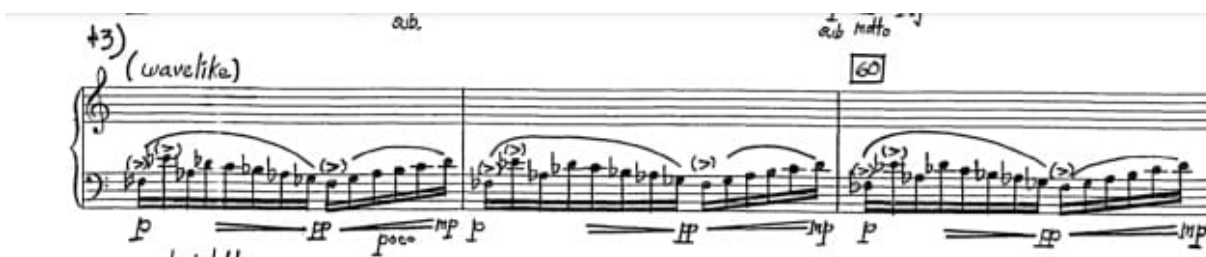


Figura 7 - Compasso 58



Na transição 2 (compassos 105 a 121), os arpejos ocorrem continuamente até o tempo forte da Seção B no compasso 122. A transição 2 contém dois tipos diferentes de passagens de transição: uma contendo uma série de quintas justas conectadas pelo intervalo de uma segunda, e a outra é uma passagem descendente semelhante ao compasso 31. Schwanter altera a fórmula de compasso no compasso 113. A seção B começa no compasso 122 e é a seção mais longa da peça. Consiste em um conjunto de seis notas: Fá[#], Dó[#], Sol[#], Lá, Mi e Si, que criam uma escala Dórica em Fá[#]. Aqui, pela primeira vez, a peça tem duas linhas distintas ocorrendo simultaneamente. No compasso 122 o padrão utilizado na mão esquerda estimula nos ouvintes uma sensação de pulso referente a um compasso 3/8, mesmo que a música seja escrita em um compasso 6/16. Neste ponto é extremamente importante que o intérprete consiga exaltar através do movimento essa sensação.

Figura 8 - Compasso 122



As transposições desse novo conjunto de seis notas acontecem separadamente no compasso 154 transposta para uma sétima menor e o compasso 189 para uma quarta justa. No compasso 154, Mi, Si, Fá#, Sol, Ré e Lá constroem uma escala Mi Dórico. No compasso 189, Si, Fá#, Dó#, Ré, Lá e Mi agem como um Si dórico. O tempo forte do compasso 205 é o final da Seção B e também termina a seção de voz de duas linhas. A seção subsequente é de transição e leva à Seção A' no compasso 210.

Figura 9 - Compassos 154

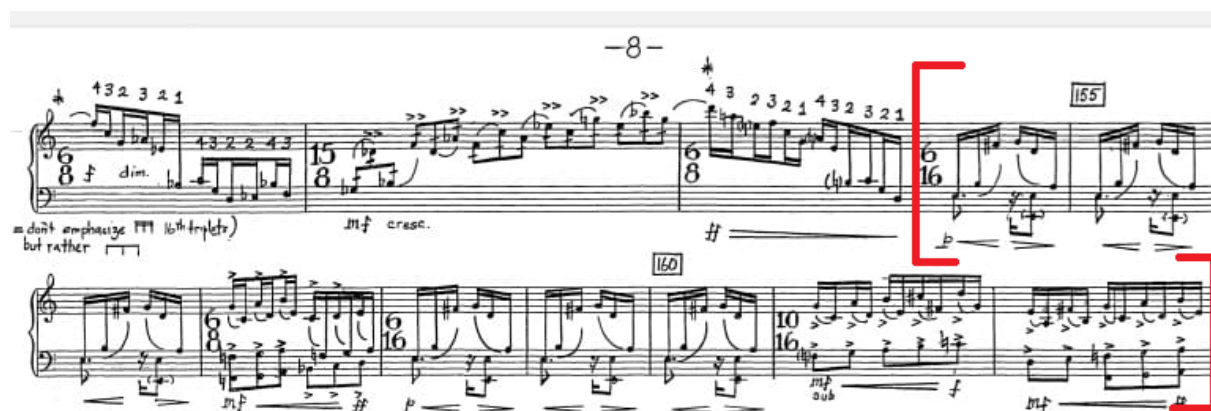


Figura 10 - Compassos 189



Na seção A', podemos perceber que um conjunto de sete notas (Fáb, Solb, Láb, Sib, Dób, Réb e Mib) que apresentam a forma de onda tema no compasso 211. A nota "Dó" da afinação definida na Seção A é substituída por "Dób" aqui, o que cria uma escala de Dób Maior. Além de

substituir o "Dó", as notas ocorrem na mesma ordem da seção A. Um conjunto de altura de cinco notas (Láb, Mib, Dób, Sib e Réb) é usado no compasso antes que o tema A volte ao compasso 211. Este tema em forma de onda é modificado no compasso 214 no conjunto de afinação: Láb, Sib, Dób, Réb, Mib, Fá e Sol, que é uma escala de Láb melódico menor ascendente (Imagem 10). O tema ondulatório pode ser visto novamente no compasso 227 em Sib Dórico, no compasso 265 em Mib melódico menor ascendente, e no compasso 266 como Fá Dórico. Essas escalas criaram um centro tonal de Láb e Mib para a seção A'. A transição 1' se inicia no compasso 286 com o mesmo padrão no início da transição 1, no entanto, as notas utilizadas no trecho mudam para Solb, Sib, Ré e Fá. Os compassos de 286 a 300 são exatamente os mesmos dos compassos 29 a 42 na transição 1; a única exceção são transposições que ocorrem em terças diminutas.

Figura 11 - Compasso 210 e 211



Figura 12 - Compasso 213 e 214



Ao final da obra chegamos a coda, iniciando no compasso 318 com toques duplos, assim como na introdução (demonstrado anteriormente na imagem 1). A frase musical contém um conjunto de quatro notas (Dó, Mib, Mi e Sol), uma segunda menor abaixo do conjunto de notas da introdução. Tanto a introdução quanto a coda são construídas de conjuntos de notas que se enquadram em escalas octatônicas, tendo como característica um intervalo de uma oitava diminuta, que é sempre ouvido como uma sétima maior, sendo tocado pela mão direita, com uma quarta justa na mão esquerda. Na introdução, temos um padrão tocado por ambas as mãos: “RLL RLL RL”, sendo descrito pelo compositor a mão direita como R e a mão esquerda como L. No entanto, o padrão é invertido na coda e é reproduzido como LRR LRR LR.

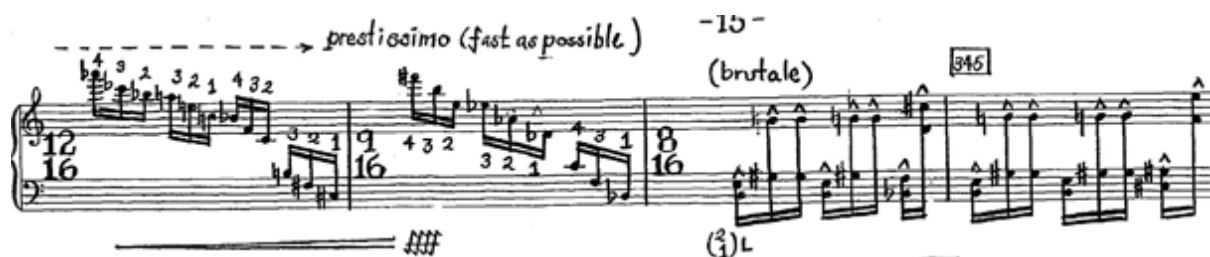
Começando no compasso 335, Schwanter indica “*acel. poco a poco*” até o compasso 343. Desta vez o compositor substitui o intervalo de sétima maior utilizado anteriormente pelo intervalo de sexta maior, porém Schwanter mantém a quarta justa, este padrão é mantido até o compasso

342, onde temos pela última vez às cascatas de notas decrescentes contendo as notas Sib, Mib, Láb, Dó#, Fá# resultando em um Réb maior, pensando em uma relação enarmonica entre as notas. A partir deste ponto, "o mais rápido possível" e "brutalidade" são marcados levando a um final forte e emocionante.

Figura 13 - Compasso 319



Figura 14 - Compassos 345



1.5 Uso do intervalo

Além dos conjuntos de tons, os intervalos específicos servem como importantes elementos de uma composição, sendo usados para definir a estrutura em *Velocities*. Os intervalos de quarta justa, quinta justa e sétima maior são os intervalos mais comumente usados nesta peça. A predominância destes intervalos pode ser vista logo no início do trabalho e permanece até as partes finais. A peça começa com uma quarta justa, seguida imediatamente por uma sétima maior e, subsequentemente, mais duas quartas justas. Em geral para o percussionista, os intervalos de quarta e quinta são intervalos confortáveis independentemente da técnica utilizada.

Schwantner também usa os elementos transitórios de intervalos acima como planos estruturais para construir a obra. Uma conexão interessante pode ser observada entre os intervalos da passagem transitória em cascata e do centro tonal dos dois principais motivos temáticos. A passagem em cascata no compasso 31 consiste em uma série de quartas justas transpostas para uma segunda menor; as notas podem ser escritas como conjunto [0, 2, 7]. O primeiro tema na seção A (o motivo linear em forma de onda), aparece com frequência na seção A e na seção A'. Esses padrões escalares criam três centros tonais diferentes. Primeiro, o padrão cai na escala ascendente de Réb

menor melódico (compassos 48-51 e 58-61), Mib Dórico (compassos 62-65), Solb Lídio (compassos 68-69, 97 e 99) e Réb maior (compassos 102 e 104); essas escalas têm como centro tonal Réb. O segundo centro tonal é Mib, criado pela escala de Mib menor melódico ascendente (compassos 70-71, 265, 267 e 283), e Fá Dórico (compassos 72-75, 78-81, 266 e 284). O terceiro centro tonal é Láb, com base na escala de Dó maior (compassos 211-212 e 217-218), Láb menor melódico ascendente (compassos 214-215, 220-221, 226 e 228), e Sib Dórico (compassos 227, 229, 231 e 233). Esses três centros tonais do primeiro tema (Réb, Mib e Láb), também podem ser determinados como conjunto de classe [0, 2, 7].

O segundo motivo temático na seção B ocorre três vezes e cria três centros tonais. O primeiro (no compasso 122 a 137) cai em uma escala Fá# Dórico. O segundo centro tonal, Mi, é criado pela escala Mi Dórico, nos compassos 158 a 165. O terceiro motivo (nos compassos 188 a 204) na escala Si Dórico, cria um centro tonal em Si. Esses centros tonais, Mi, Fá # e Si, novamente criam um conjunto de classe [0, 2, 7].

1.6 Textura

Schwantner afirma que *Velocities* é principalmente linear por natureza. Intervalos jogados em cada mão reforçam o som e a abordagem linear de forma dinâmica³. A textura da peça é basicamente monofônica, exceto na Seção B, que contém duas linhas distintas ocorrendo simultaneamente. Embora a peça contenha principalmente linhas de uma única nota, Schwantner ainda é capaz de criar várias texturas de vozes de acordes, de uma e de duas linhas. Na introdução e na Coda da peça são duas notas escritas para cada mão, que criam uma textura de acordes.

No compasso 7, as notas são escritas em duas pautas, mas, novamente, podem ser escritas como uma linha. Aqui, duas mãos tocam em movimento contrário, com a mão esquerda nas teclas acidentais e a direita nas teclas naturais para criar duas vozes contrárias. Todas as transições contêm principalmente uma rápida e fluida linha de arpejo, apresentando uma textura de voz de uma linha.

1.7 Dinâmica, Timbre e Ritmo

Devido a suas diversas faces, *Velocities* pode ser considerada uma obra de extremos, soando muitas vezes como um eco, a cada compasso, cada mudança de tema e timbre podemos perceber que as dinâmicas auxiliam na intenção das frases. Como exemplo podemos citar a seção entre o

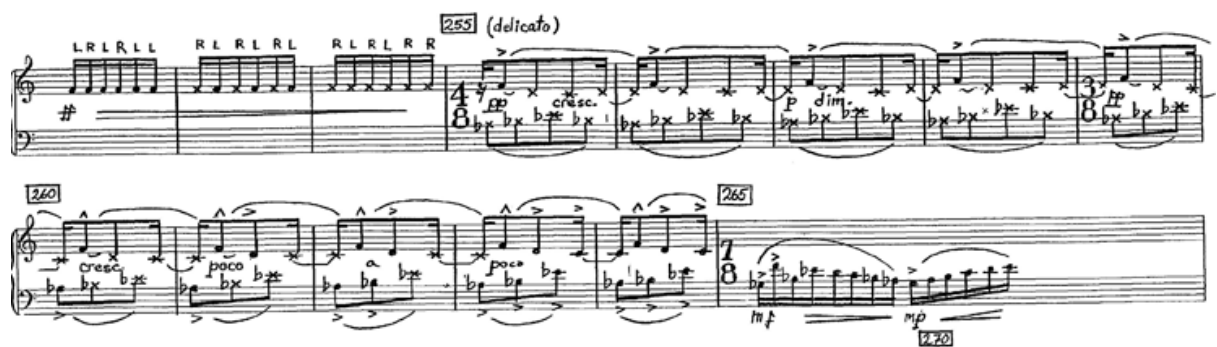
³ Joseph Schwantner, interview by author, 3 March 2005, tape recording, University of North Texas, Denton, TX.

compasso 7 ao 14, o uso do pp sub, em conjunto com a madeira na tecla contribuem ainda mais na intenção interpretativa do compositor, que utiliza os termos interpretativos conforme a dinâmica cresce, assim temos o termo “Legato” utilizado durante o pp sub, “Pro rompendo” ao aparecer o fff sub e finalmente o termo “delicado” desta vez com o auxílio do cabo das baquetas..

A diversidade do timbre é criada através do uso do cabo das baquetas nas teclas do instrumento. Apesar de não ser o pioneiro ao escrever este timbre tão difícil de ser executado, o compositor utiliza a mudança do timbre como artifício melódico, e não percussivo, como a exemplo o Rimshot⁴ utilizado na caixa clara. O uso da técnica estendida (amplamente discutida no capítulo 2) pode ser vista durante a peça inteira.

As constantes alterações de fórmula de compasso durante a obra também são uma característica muito forte da peça. Schwantner utiliza as mudanças de compasso com o objetivo de direcionar a intenção da obra, sem perder elemento estrutural que contribui para a forma geral do arco. O ritmo da peça é implacável começando e terminando conforme dita seu subtítulo “Moto Perpétuo”. a maior característica da obra o moto perpétuo, visto que independentemente das mudanças, sejam elas de fórmula de compassos ou figuras rítmicas, a pulsação continua a mesma.

Figura 15. Compasso 252 a 255. Utilização da técnica estendida e variação de fórmula de compasso.



⁴ Consiste em mudar a área e ângulo de toque durante o ataque, de modo que a baqueta vá de encontro às duas superfícies do tambor ao mesmo tempo, reproduzindo um som resultante da fusão dos dois timbres simultaneamente.

Forma	Compassos	Descrições Gerais da Obra	
		Temas ou Motivos e Expressões	Escalas utilizadas
Introdução	1 ao 28	“Com Bravura, Implacavelmente, Com energia e Intensidade”	Octatônicas em C compostas por (C#, D, E, F, G, G#, A#, B)
		“Propendo” “Tempestuoso” “Brutal”	
Transição 1	29 ao 47	Duas linhas combinadas em 1 melodia. “Elegante”	Escala diminuta em B, C#, D, E, F, G, Ab, Bd
		Duas linhas combinadas em 1 melodia. Utilizando a técnica estendida. “Doucissimo”	
		Transição marcada pelas cascatas de notas	Utilizando intervalos de 4 e 2
		“Não enfatizar o Padrão de cinco notas”	Padrão: (Ab, Cb, Bb, D, Db) Transposto Para (Db [C#], D, E, F, G, Ab, Bb, B [Cb])
A	48 ao 104	Compasso 48, primeiro Legatíssimo da Obra	(Db, Eb, Fb, Gb, Ab, B, C) Db Menor Melódico ascendente
		Compassos 58, primeira aparição do tema Através da expressão “Como uma onda”	(Fb, Gb, Ab, Bb, C, Db, Eb) Eb Menor Dórico
		Compassos 62 com a Expressão “Brilhante”	Eb Menor Dórico Com os acréscimos em sequência dos Intervalos de 10 ^a , 9 ^a e 8 ^a

Forma	Compassos	Descrições Gerais da Obra	
		Temas ou Motivos e Expressões	Escalas utilizadas
Introdução	1 ao 28	“Com Bravura, Implacavelmente, Com energia e Intensidade”	Octatônicas em C compostas por (C#, D, E, F, G, G#, A#, B)
		“Propendo” “Tempestuoso” “Brutal”	
		66 e 76 Trechos de Mobilidade com a expressão “Com gosto e Estático”	(Gb, Ab, Bb com a mão esquerda) (C, Db, Eb, F Com a mão direita) Resultando em Gb Lídio
		Compasso 72 Utilizar mesmo movimento ao anterior "Como uma onda"	(F, Ab, Bb, C, D, Eb) F dórico
		Compasso 89 "Gradualmente mais e mais Intenso	(Db, Eb, F, Gb, Ab, Bb, C) Db Maior
		Compasso 97 "Implacavelmente"	(Eb, F, G, Ab, Bb, C, D) Eb menor melódica
Transição 2	105 ao 121	Passagem em cascatas de notas. Com intervalos de 4ª e 2ª	
		Passagem em cascatas de notas. Com intervalos de 5ª e 2ª	
B	122 ao 204	Compassos 122 ao 138, segundo tema, realizando Pequenas transposições	(F#, C#, G#, A, E, B) melodia na mão direita, Escala utilizada F# dórico
		Compassos 154 ao 165 segundo tema transposto Transposto 1 tom abaixo	(E, B, F#, G, D,) Escala utilizada E dórico

Forma	Compassos	Descrições Gerais da Obra	
		Temas ou Motivos e Expressões	Escalas utilizadas
Introdução	1 ao 28	“Com Bravura, Implacavelmente, Com energia e Intensidade”	Octatônicas em C compostas por (C#, D, E, F, G, G#, A#, B)
		“Propendo” “Tempestuoso” “Brutal”	
		Compassos 189 ao 205, repetição do tema 2 Transposto a uma 4 acima	o(B, F#, C#, D) melodia na mão direita, Escala utilizada B dóric
Transição 2’	205 ao 209	Passagem em cascatas de notas. Com intervalos de 4ª e 2ª	
A’	210 ao 285	Compasso 210, “Movendo sempre”, mesmo ritmo Ao trecho “estático”, porém com a Utilização do cabo da baqueta	(Ab, Bb, Cb, Db, Eb, F, G) Ab menor melódica
		Compasso 235, “Fluente” semelhante “articulando no Compasso 29 Parte A, porém desta vez ascendente.	(C, D, Eb, G, Ab, Bb) C menor
		Compasso 246 “delicado” reexposição do Trecho feito na letra A	(C, D, Eb, G, Ab, Bb) C menor utilizando O cabo das baquetas.
		Compasso 255 "Delicado" Mesclando entre Técnica estendida e toque normal	(Eb, F, G, Ab, Bb, C, D) Eb maior

Forma	Compassos	Descrições Gerais da Obra	
		Temas ou Motivos e Expressões	Escalas utilizadas
Introdução	1 ao 28	“Com Bravura, Implacavelmente, Com energia e Intensidade”	Octatônicas em C compostas por (C#, D, E, F, G, G#, A#, B)
		“Propendo” “Tempestuoso” “Brutal”	
		Compasso 272 “Legato” duas linhas Melódicas simultâneas	(Eb, F, G, Ab, Bb, C, D) Eb maior
Transição 1’	286 ao 316	Compasso 286 e 287 Passagem em quatro semicolcheias, com intervalos de 4ª e 2ª	Bb, Db, C, E, Eb) - Suas transposições são: (C, C# [Db], Eb, E, F# [Gb], G, A, Bb)
		Compasso 292 e 296 Passagem em cinco Semicolcheias.	
Coda	317 ao 357	Compasso 317 "Com Abandono Marcatíssimo"	Notas duplas com intervalos de 4ª Justas e 8ª Dominutas (7ª maiore enarmônicas)
		Compasso 342 "Prestíssimo Possível"	Bb, Eb, Ab, C#, F# Enarmônicamente Db Maior
		Compasso 344. “Bratale	Intervalos de 4ª justas e 7ª maiores

CAPÍTULO 2:

Análise, Entrevistas e Resultados e Sugestões sobre a Performance

O capítulo tem como enfoque sugerir resoluções a problemas comuns durante o estudo da obra, como: escolha de digitação, baquetas a serem utilizadas, escolhas de métodos, além de rotinas de estudos, bem como resolver problemas físicos como desgaste muscular, obtido ao executar a obra em amplas velocidades. Este capítulo também propõe, através de uma pesquisa qualitativa, sugestões encontradas a partir de entrevistas realizadas com grandes *performers* da peça. Nestas entrevistas, foram realizadas dez perguntas a cada entrevistado

Ainda que a obra seja um ícone para a percussão mundial, *Velocities* infelizmente não é uma obra comumente executada em comparação a outras obras tradicionais do repertório da marimba. Podemos atribuir este fenômeno não somente a dificuldade da técnica da obra, como também a sua dificuldade interpretativa. O compositor descreve diversas texturas imagéticas, sendo as mesmas de possível percepção sinestésica pelo performer e ouvinte. Schwantner escreveu a obra para o marimbista virtuoso Leigh Howard Stevens, no qual ele manifestou o desejo de ter uma obra com um andamento rápido. De acordo com Schwantner, alguns artistas utilizam sua liberdade interpretativa para realizar mudanças de andamento, porém essas alterações, se feitas de forma significativa, alteram a intenção inicial da peça. Schwantner mencionou que *Velocities* é uma peça de acordes escrita em grande parte sob uma única linha, onde a harmonia só pode ser ouvida quando as notas são tocadas em velocidade muito rápida, para dar uma alusão aos acordes.

2.1 Entrevistas e Resultados performáticos

Como mencionado anteriormente, foram realizadas entrevistas com os percussionistas Ricardo de Figueiredo Bologna e Aquim de Souza Lopes Almeida (sendo seu nome artístico Aquim Sacramento), realizando dez perguntas com o objetivo de solucionar os problemas da obra, visto que estes problemas ultrapassam o âmbito musical e performático. Foi estabelecido previamente que ambos performaram a peça e agora descrevem suas experiências com a obra. Após isso foram propostas soluções de acordo com minha pesquisa pessoal baseada em artigos e métodos musicais, além de prática e uso de técnicas psicossomáticas.

De acordo com Toffolo Pontes, as chamadas técnicas estendidas, ou técnicas expandidas, são todas as formas não tradicionais de se utilizar o instrumento respeitando suas possibilidades

físico-acústicas (PONTES, 2010). De acordo com a afirmação anterior, a primeira pergunta feita foi a respeito do uso do cabo das baquetas nas teclas da marimba: “Este uso é de fato uma técnica estendida?” Partindo deste mesmo questionamento, “onde o termo “técnica estendida” pode ser empregado aos instrumentos de percussão?” Visto que este tema é por si só extremamente abrangente e factível de discordâncias, é importante ressaltar a diferença existente entre a técnica estendida e a preparação do instrumento, ao ponto que a preparação do instrumento é uma consequência da mudança de timbres aplicada ao instrumento. Como em um piano, é possível alterar o som dos teclados de percussão através do uso de objetos e modelos de baquetas; nestes casos somente o som é alterado, não havendo alterações técnicas em sua execução, que em outras palavras, neste caso não haverá nenhuma alteração na forma do performer executar a obra. Caso a forma como você atua no instrumento seja alterada, ela pode ser considerada uma técnica estendida. Mas se caso a alteração for na mudança do timbre, podemos considerar como uma preparação do instrumento, como piano preparado ou marimba preparada (BOLOGNA, 2021). Para utilizar os cabos das baquetas é exigido do performer que os joelhos fiquem flexionados alterando totalmente a forma tradicional de execução do instrumento. Como se faz necessária esta forma de posição do corpo em *Velocities*, logo, é considerada uma técnica estendida.

Como dito anteriormente, um dos objetivos da pesquisa é democratizar e diversificar a quantidade de percussionistas a executar a obra, tendo em vista a variação gigantesca que o instrumento possui. Uma das perguntas foi acerca das dificuldades encontradas tendo em vista a altura de ambos percussionistas. No caso, a entrevista ocorreu com duas pessoas de alturas diferentes, buscando diversificar as respostas e saber como ambos encontraram soluções para resolver os problemas de movimentação da peça. O professor Ricardo Bologna possui 1,85m de altura, possibilitando-lhe flexionar os joelhos o mínimo possível para utilizar a técnica estendida, deixando assim o instrumento no número 2 (a numeração de altura do instrumento parte do número 0), deixando o instrumento a uma altura de 104 centímetros, tendo pouco mais de 1 metro. Devido a isso, o professor Ricardo não teve dificuldades com relação a sua altura e, portanto, não acredita que a altura do intérprete influencie em sua performance. Ele complementa que de início o instrumentista pode ter uma certa dificuldade, porém, pessoas de estaturas baixas encontram meios de compensar e tocar tão bem quanto pessoas altas. Já no caso do percussionista Aquim Sacramento, cuja altura é 1,65 m, a marimba precisou ser regulada na metragem número 4, fazendo com que o instrumento fique a cerca de 110 centímetros, resultando em cerca de 1 metro e 10 centímetros. Desta forma, para que ele consiga alcançar tanto as notas quanto o uso da técnica estendida, foi preciso uma maior flexão de seus joelhos e também, uma maior movimentação por

toda a extensão do teclado. A partir de suas experiências, Aquim responde que devido às dificuldades citadas, a prática da dança o ajudou a não sofrer quaisquer lesões que poderiam vir a ocorrer a partir de todas as movimentações em excesso e diz ainda que a altura do performer tem muita influência sobre a execução da peça.

Para que mais pessoas consigam executar a obra, uma das opções seria utilizar instrumentos menores. A exemplo, podemos encontrar a marimba Yamaha modelo YM-6100, tendo em suas especificações 272 centímetros de comprimento e 88 centímetros de altura, podendo ser estendida em até 103 centímetros. Além disso, atualmente contamos com diversos modelos de baquetas maiores, como por exemplo, temos os modelos Yamaha com a assinatura da percussionista Keiko Abe⁵. Estas baquetas possuem o cabo 3cm maiores, possibilitando assim um ganho maior de amplitude para alcançar as notas do instrumento, o que torna esta opção mais viável do que buscar instrumentos menores. Assim, utilizando a mesma configuração de MKA-01 (Rattan shaft) e MKAW-01 (Birch shaft), podemos obter os mesmos timbres sugeridos pelo compositor, porém de uma marca diferente.

Assim como a escolha de um arco para o naipe das cordas tem imensa contribuição com o resultado final da performance, a escolha das baquetas é tão importante quanto. Com diversos modelos, marcas e tamanhos essa pesquisa geralmente é longa e pode sofrer mudanças durante os estudos das peças. A partir disto, a questão foi acerca da escolha das baquetas, sendo que as respostas de ambos os percussionistas foram as mesmas, em que o quarteto utilizado por ambos é o mesmo sugerido pelo compositor.

Outro processo longo e sujeito a mudanças é a escolha do baqueteamento (nota de rodapé). Este também foi sugerido pelo compositor através do trabalho realizado junto ao percussionista virtuosi Leigh Howard Stevens; estas anotações permeiam toda a obra, ficando a cargo do percussionista utilizá-las ou não. No caso dos professores entrevistados, ambos optaram por utilizar a sugestão do compositor em grande parte da obra, realizando pequenas alterações em determinados pontos, não lembrando exatamente do local específico. Aquim diz que, a partir do momento em que o músico tem um maior domínio da obra, é natural que algumas escolhas sejam alteradas.

Como já citado, o andamento da obra é uma das suas principais características. Além disso o moto perpétuo e sua figura rítmica constante da obra tornam-se um dos maiores desafios da obra. Visto que a duração da obra é de aproximadamente 8 minutos e 40 segundos, faz-se necessário uma rotina de exercícios para evitar lesões, além da máxima concentração exigida para executar a obra.

⁵ Solista e compositora, Keiko Abe é uma das marimbistas mais conhecidas e premiadas do mundo. Sua abordagem musical única encanta o público e os alunos por mais de 30 anos.

Dito isso, a pergunta se referia aos métodos utilizados para diminuir a tensão durante a performance, visto que além dos métodos psicossomáticos⁶ (como Técnica Alexander, Método Feldenkrais, Yoga, Meditação entre outras), a prática de atividade física e boa alimentação auxiliam o performer a manter a tensão baixa.

O professor Ricardo Bologna acredita que as práticas psicossomáticas auxiliam no rendimento performático do músico se aplicadas diretamente com o foco em melhorias musicais. Como exemplo podemos citar o trabalho de consciência corporal voltado a músicos, ministrado pela percussionista e pesquisadora Eleni Vosniadou, em que o curso é baseado na Técnica Alexander⁷. É importante ressaltar que as práticas psicossomáticas aplicadas a música tem como maior objetivo a diminuição da ansiedade durante a performance através de um autoconhecimento corporal e mental, diminuindo a tensão muscular e assim deixando o movimento natural, “A Técnica Alexander não te ensina a fazer algo novo. Ela te ensina como trazer mais inteligência prática no que já se está fazendo, como eliminar respostas estereotipadas, como lidar com hábitos e mudança (Frank Pierce Jones, pesquisador da Tufts University). Já o percussionista Aquim Sacramento relatou os benefícios encontrados na dança como uma forma única de aprimoramento corporal e mental, visto que a dança diminui consideravelmente o risco de lesões e problemas musculares, auxiliando-o assim na performance da obra. “Durante a performance de *Velocities*, entendi que estava realizando um balé na marimba, pois eu não estava trabalhando somente o baqueteamento, mas também uma coreografia, como elementos de dança contemporânea ou Afro” (ALMEIDA, 2021). De acordo com o artigo da revista científica do ITIPAC, a dança como atividade física melhora a disposição para as atividades do dia-a-dia podendo proporcionar ao indivíduo a prática, força muscular, estética corporal e autoestima, através dos movimentos realizados pela atividade (HASS e GARCIA, 2006). Já em seu trabalho acadêmico, o professor Aquim Sacramento mapeia e revela sugestões preciosas para diminuir a ansiedade durante a performance.

Como dito anteriormente, a obra está entre as peças mais difíceis do repertório da marimba. A peça possui 15 páginas e 357 compassos, sendo necessário para o percussionista uma rotina de leitura e/ou exercícios para que a peça seja aprendida. Com isso apresentei a questão aos entrevistados sobre “como eles definiriam seu processo de aprendizagem da peça, quais foram as etapas? e quanto tempo investiu para aperfeiçoar a peça?” Ambos os percussionistas relataram que

⁶ Segundo Alexander e Selesnick o **método psicossomático** em medicina se estabeleceu a partir do estudo clínico e experimental sistemático da interação entre a mente e o corpo que só se tornou possível depois dos esclarecimentos filosóficos sobre ambos

⁷ A **Técnica Alexander** tem como objetivo principal uma reeducação psicomotora, ensinando como corpo e mente podem funcionar juntos no desempenho de todas as atividades diárias ajudando a detectar e a reduzir o excesso de tensão promovendo harmonia e bem estar. É um método de reeducação prático e simples, aplicado a mais de 100 anos em vários países do mundo.

seu processo foi lento e gradual, com um andamento baixo. Particularmente o percussionista Aquim Sacramento utilizou uma rotina extremamente metódica, realizando a leitura de uma página por dia e realizando o aprimoramento da mesma no dia seguinte. Desta forma, o percussionista terminou sua leitura da obra em 30 dias. Além disso, ele estudou alguns trechos e passagens da obra de forma isolada, como a exemplo da seção de notas do compasso 29, onde o percussionista estudou a seção em forma de acorde. A partir daí ele iniciou o processo de aprimoramento da peça, tendo uma versão satisfatória da peça com cerca de 3 meses de estudo.

Pensando em todo o estudo empreendido na obra, a pergunta seguinte foi se o *performer* mantém a obra em seu repertório. Visto a dificuldade da peça, manter *Velocities* no repertório demanda algumas horas de estudos, ou uma rotina de estudos, ainda que sejam quantidades de horas pequenas. A partir de suas pesquisas feitas durante seu mestrado intitulado “Guia de Estudo Eficiente para Percussionistas”, com o objetivo de auxiliar os alunos e os professores no processo da prática instrumental e do estudo de uma obra, o percussionista Aquim Sacramento desenvolveu um método para otimizar o tempo de estudo. Com isso o percussionista relatou durante a entrevista que não adicionou a obra em seu repertório, porém caso necessário, o mesmo não terá dificuldades em executá-la novamente. O guia tem 3 etapas feitas para consolidar e interiorizar as obras, que são elas: antes do estudo, durante o estudo e depois do estudo, contendo em cada um dos temas, subtópicos, que dentre eles temos as estratégias de memorização, revisão de metas, planejamentos, dentre outros. A peça já ocupou lugar no repertório do professor Ricardo Bologna, e assim como o percussionista Aquim Sacramento, Bologna consegue executar a obra através de uma rotina de estudos e atalhos previamente mapeados na partitura.

Obras como “Two movements for marimba (1965)” do compositor Toshimitsu Tanaka, “Time for marimba (1968)” de Minoru Miki e “Rhythm song (1982)” de Paul Smadbeck, assim como *Velocities*, são obras icônicas para a história da marimba. Porém diferente das peças citadas acima, *Velocities* não é recorrentemente tocada entre os percussionistas ao redor do mundo, e desta forma surgiu a dúvida do porquê este fenômeno ocorre. Tanto o professor Ricardo Bologna quanto o percussionista Aquim Sacramento, acreditam que a dificuldade técnica seja o maior contribuinte para que a obra seja pouco executada pelo mundo.

2.2 Processo de aprendizado da obra, resoluções encontradas e sugestões interpretativas

Analisando-a de forma didática, extraíndo e examinando todos os trechos da obra, podemos perceber que todos poderiam ser usados como base para exercícios técnicos de métodos

conceituados com quatro baquetas, como podemos observar em alguns exercícios do método: “Method of Movement for Marimba” de Leigh Howard Stevens.

Utilizo a técnica Stevens, técnica na qual as baquetas 1 e 4 ficam entre os dedos anelares e mindinhos, e as baquetas 2 e 3 ficam presas na pinça entre os dedos indicadores e polegares.

Figura 16 - Técnica Stevens



É importante ressaltar esse fato pois o uso das diferentes técnicas (apesar de não dificultar ou facilitar a performance), podem alterar o modo de execução de trechos com toques simultâneos, visto que a técnica Stevens não permite tanto que as palmas das mãos fiquem viradas para baixo. Além disso, a pesquisa feita acerca do mapeamento realizado na obra pode ser utilizada por quaisquer percussionistas independentemente da técnica.

Iniciou-se assim um processo gradual de aprendizado da obra, realizando primeiramente uma leitura lenta e atenta de uma página por dia, sendo esta trabalhada durante uma semana, percebendo padrões e repetindo os mesmos durante os 7 dias que antecedem a leitura da próxima página, exercitando também a memória.

Para um percussionista, decorar a obra significa: memorizar as notas, os ritmos, as dinâmicas, o fraseado, a estrutura, mas também as baquetas, o baqueteamento, os timbres, os instrumentos etc. Muitas informações precisam ser absorvidas e dominadas de uma música e, portanto, memorizada. Este processo se faz necessário e, às vezes, essencial para muitos dos trabalhos que o percussionista erudito precisa executar: um solo de marimba, um duo de caixa clara, um trecho importante de orquestra ou de música de câmara que não permita uma leitura instantânea, entre outras situações. (Almeida, Aquim de Souza Lopes, 2018 pag 106)

Visto que a peça tem um total de quinze páginas, a leitura da obra durou cerca de quatro meses. Terminado o processo inicial de leitura, seguiu-se o processo de aprimoramento da obra a partir do andamento, onde o mesmo processo gradual foi efetuado. Tendo início com a semínima a

40 bpm, com o passar do tempo o andamento foi subindo gradativamente até chegar ao mais próximo possível do andamento final da obra (semínima igual à 120 bpm), tendo sempre como foco a intenção musical direcionada pelo compositor.

Ao longo do processo de aprendizagem, ao deparar-me não somente com problemas técnicos como também com problemas físicos e concentrativos, assim como o medo de palco, algo comum entre profissionais da área artística, no meio musical podemos perceber este fenômeno com maior frequência. Assim como diversos colegas, sempre convivi com o medo extremo de palco e exposição, dentre diversos fatores, percebi ao longo do tempo que a falta de concentração é o maior motivador para este problema. Sintomas como: tremor em membros superiores e inferiores, respiração ofegante e falta de foco. Para solucionar estes problemas, busquei aulas oferecidas pela Universidade de São Paulo (USP), onde a principal delas foi a matéria *Técnica para Redução de Ansiedade na Performance*, ministrado pelos professores doutores Robert John Suetholz e Amilcar Zani Netto. Durante as aulas foram ministradas ao todo 9 aulas as quais os alunos tiveram a oportunidade de entrar em contato com profissionais e pesquisadores de técnicas psicossomáticas como: Método Feldenkrais, Yoga e Técnica Alexander. Aplicando cada técnica através de exercícios, ao final do semestre como trabalho final para avaliação os alunos relataram seus avanços e experiências durante as aulas em um diário (anexado nas páginas finais da monografia).

A ansiedade de performance, medo de palco e timidez em situações sociais que envolvam pessoas não familiares são comuns e não devem ser diagnosticadas como fobia social a menos que a ansiedade ou a evitação leve a prejuízo significativo ou a acentuada angústia. (DSM-IV-TRtm⁸ apud KENNY, 2011: 49)

Ao cursar essa matéria, tive a oportunidade conhecer a pesquisa e o trabalho de doutorado da professora doutora Meryelle Nogueira Maciente, intitulado “Estratégias de enfrentamento para a ansiedade de performance musical (APM): Um olhar sobre músicos profissionais de orquestras paulistas”. Através desta pesquisa busquei me adentrar mais acerca das causas que auxiliam em um aumento da ansiedade e falta de concentração. Em determinado momento a professora Meryelle discorre acerca dos efeitos benéficos ou não, que nossa alimentação, hidratação e sono tem sobre a ansiedade durante a performance. De acordo com a professora Meryelle a alimentação é um fator importante que pode influenciar a saúde e por consequência o controle da ansiedade e a manutenção de uma calma necessária para uma boa performance. (Maciente, Meryelle Nogueira, 2016). Devido ao isolamento exigido em decorrência da pandemia do COVID - 19, o quadro descrito acima sobre ansiedade apresentou um aumento considerável, chegando também à minha alimentação, a qual

⁸ DSM-IV-TRtm. **Manual Diagnóstico e estatístico de transtornos mentais**. Tradução de Cláudia Dornelles. 4. ed. revista. Porto Alegre: Artmed, 2002.

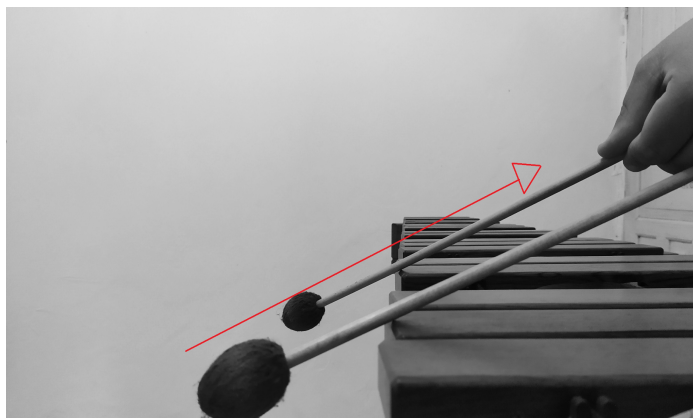
tornou-se bastante desbalanceada. Assim, tendo como base o trabalho de pesquisa da professora Meryelle, realizei uma completa revisão acerca da minha alimentação, adicionando cereais integrais (milho e quinoa), além de aumentar o consumo de frutas, principalmente as ricas em potássio (Abacate, Banana e melão) e legumes ricos em fibras (brócolis, couve e cenoura). Também adicionei ao meu dia a dia o retorno de atividades físicas. A professora Meryelle salienta que a prática regular de atividade física é uma das maneiras mais efetivas e divulgadas de se abrandar a ansiedade. Diversos autores relatam os diversos benefícios da prática regular de atividade física para auxiliar os distúrbios de ansiedade, depressão e até mesmo agressividade (MACIENTE, Meryelle Nogueira 2016 pág 98/99).

Com o conhecimento adquirido durante um 1 semestre, decidi incorporar também os exercícios realizados em aula à minha rotina de estudos. Após adquirir as ferramentas necessárias para desenvolver uma ampla observação dos meus movimentos e posições perante o instrumento e exercícios de meditação, repensei também qual altura o instrumento deveria ficar. Assim passei a executar os movimentos da peça, empreendendo somente a tensão necessária, evitando assim futuras lesões e desgaste muscular desnecessário. Com os exercícios de concentração e meditação, diminui drasticamente a insegurança ao realizar gravações de vídeos para aulas, e com o retorno das aulas e apresentações presenciais, o medo de palco. Os resultados foram imediatos, sinto os pulsos mais relaxados e maior facilidade em executar movimentos complexos exigidos pela obra, conseguindo assim melhorar minha musculatura.

A marimba cinco oitavas utilizada durante o estudo e a performance é uma ADAMS Série Artist Custom Classic tendo 255 cm de comprimento e 88 cm de altura podendo ser ajustável em até 118 cm. Tenho 1,85 m de altura e deixei a marimba no nível 2 de ajuste, o equivalente a 1 metro e 4 centímetros de altura. Esta informação é de suma importância tendo em vista que a obra exige do performer além do uso do teclado completo, o uso dos cabos das baquetas. Deste modo, com percussionistas de estatura mediana a alta, é necessário que se abaixem para conseguirem alcançar o timbre exigido na peça. Pelo fato de conseguir regular a altura da marimba deixando-a a medida do umbigo permite com que as baquetas fiquem a um ângulo de 60° graus das teclas, permitindo assim que a posição do corpo não deixasse os joelhos muito flexionados e que estes tivessem uma maior mobilidade, pois os trechos de uso dos cabos nas teclas são curtos e dinâmicos. Como a exemplo do percussionista Aquim Sacramento, pessoas com estatura baixa ainda que precisem deixar o instrumento em uma altura maior ou igual em comparação aos instrumentistas maiores, ainda assim é preciso marcar o umbigo como ponto central e ponto de partida para a peça. Isso também auxilia na dinâmica da obra, pois os trechos com o uso do cabo nas teclas têm uma

grande variação de dinâmicas. A partir de estudos e análises, pude concluir como uma resolução plausível, que durante as variações de dinâmicas devemos fixar nossos cotovelos para trás, sem que seja preciso levantar mais os braços e os punhos desnecessariamente, ponderando o fato de que o peso das baquetas de marimba tem maior concentração em sua cabeça.

Figura 17 - Posição da técnica estendida, com a dinâmica *pp*



Os primeiros três compassos da obra, são compostos por quatro grupos de quatro semicolcheias, onde as duas primeiras de cada compasso são tocadas da forma tradicional (em *ff*), enquanto as outras são tocadas utilizando a madeira nas teclas (em *pp* e *crescendo*). Neste momento a posição do corpo é centralizada entre as notas Mi e Dó, já com os joelhos levemente dobrados, e assim com movimentos retos sem virar as baquetas em diagonal (movimento comum feito pelos percussionistas).

Figura 18 - Posição para execução da técnica estendida



Essa seção tem como maior característica soar como um eco, onde o som da madeira nas teclas são os harmônicos do som original. O artifício usado para poder dar este efeito parte do uso do antebraço, em que o intérprete solta o peso deste e assim, produz um som mais legato criando uma ressonância ainda maior. Tendo em vista que o peso mais a velocidade do movimento cria um toque mais forte, é de suma importância o uso do antebraço, porque somente o uso do pulso criará um toque forte, porém staccato, pois ele precisará subir novamente para criar o mesmo efeito do antebraço (movimento chamado de *Down* e *Up*), criando assim dois movimentos. Todo esse processo (movimento do antebraço) cria mais ressonância, e é seguido de um grande prelúdio ao que virá no decorrer da obra, seguido das indicações do compositor "Inquieto com energia e intensidade".

O posicionamento corporal é de suma importância para a execução de performances musicais. No caso de *Velocities*, devido ao uso completo do teclado, os percussionistas precisam se movimentar de forma dinâmica e eficaz. Assim, realizar cruzamentos curtos de pernas será mais eficiente e dará mais segurança ao *performer*. Portanto ao executar seções ascendentes o cruzamento deve ser feito com a perna esquerda e seções rápidas de forma decrescente devem ser realizadas com cruzamentos com a perna direita.

Figura 19 - Deslocamento lateral.



Outro exemplo da importância do posicionamento do corpo, são as seções de melodias paralelas onde ambas as mãos percorrem as notas de maneira contrária resultando em uma melodia final. Assim, permanecer com o corpo em diagonal para a esquerda deixando os cotovelos abertos, permite que a seção seja executada de forma mais segura evitando a colisão das baquetas e facilitando o acerto das notas.

Figura 20 - Posição do corpo para executar os movimentos polifônicos.

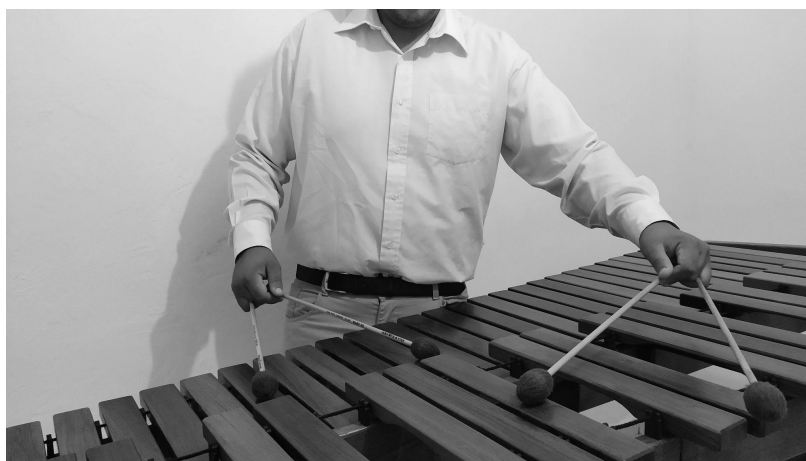
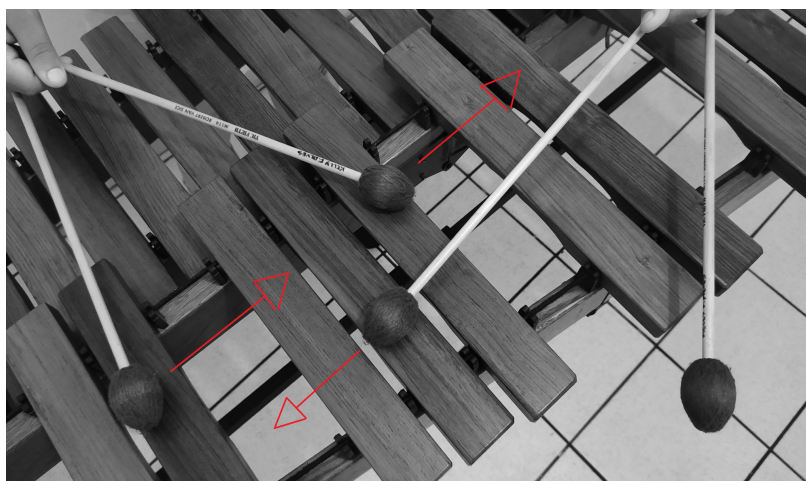


Figura 21 - Deslocamento paralelo das baquetas.



Para que seja possível manter as aberturas de forma contínua faz-se necessário exercitar a memória muscular. O cérebro tenta, constantemente, automatizar todos os processos comumente necessários, porque dessa forma ele é mais eficaz, mais rápido e mais preciso. O termo “cérebro automático” será utilizado para tratar dessa habilidade (citação), na qual a grande maioria dos movimentos feitos pelo corpo humano é controlado muito mais pelo cérebro automático, ou mente inconsciente, do que pela mente consciente. Escovar os dentes, vestir-se, mudar a marcha do carro

ou digitar no computador com agilidade são atividades que o ser humano faz sem pensar, inconscientemente (ibid., 2010, p. 668). Independentemente do instrumento, tanto suas técnicas quanto seus atalhos e posturas, necessitam de tempo, repetição e análise, para que todas as informações importantes e necessárias para essa atividade sejam processadas. Assim, com o passar do tempo adquirimos a memória muscular, que podemos entender de acordo com Gundar Gundersen:

“Memória muscular pode ter diferentes significados, todos verdadeiros e igualmente importantes. Por exemplo, as áreas de educação física e biologia atribuem o termo à capacidade muscular de recuperar suas estruturas, força e tamanho mais rapidamente, após um longo período de inatividade e perda de massa muscular, a exemplo daqueles que sofreram alguma hipertrofia muscular anteriormente” (GUNDERSEN, 2016).

Com isso, para conseguirmos tocar qualquer instrumento musical necessita-se de uma grande memória muscular, além de uma boa visão periférica. Com a técnica de quatro baquetas não é diferente; o artifício utilizado como auxílio para a memória muscular é manter a abertura dos intervalos nas mãos, que podem ser aproveitados durante a obra. Como exemplos temos as diversas cascatas intervalares de terças menores, terças maiores e os trechos mesclados entre terças e quartas, em que podemos perceber que mantendo estes intervalos, é possível tocar os trechos. Exercitar o olhar periférico é de suma importância para que o percussionista consiga executar uma peça solo ou excerto orquestral nos teclados. No caso de obras como *Velocities*, essa exigência aumenta ainda mais, não somente pela sua imensa quantidade de notas como também por conta da velocidade da peça. Assim, ao realizar grandes saltos ou grandes aberturas, é essencial focar somente nas baquetas centrais 2 e 3, como ponto referencial para aberturas de intervalos ou saltos.

Mesmo com uma quantidade absurda de mudanças de notas e centros tonais, devido à sua escrita magistral, é possível tocar diversos trechos da obra mantendo as posições das mãos e realizando somente alterações no ângulo dos braços e movimento das pernas. Como exemplo podemos observar que toda a seção entre os compassos 15 a 27, onde temos ambos intervalos de 7ª menor entre as baquetas de ambas as mãos (sendo os grupos de notas Fá/Mi, Lá♭/Sol, Ré/Dó# na mão esquerda, Dó#/Ré, Si/Sib, Lá♭/Sol, Fá/Mi na mão direita), comumente o percussionista tentaria utilizar as bordas da tecla para alcançar as notas com maior agilidade e mesmo som, visto que a borda da tecla, tem exatamente o mesmo som do centro da tecla, porém com menor amplitude de som. Porém, a borda da tecla também diminui a área de toque deixando o percussionista mais suscetível a tocar no nó da tecla (área da tecla sem ressonância) e mais suscetível ao erro, devido a menor superfície. A sugestão é aumentar a amplitude dos ombros, fazendo assim com que as

baquetas 1 e 4 alcancem o centro da tecla. Mais uma vez, mantendo a posição de aberturas e alterando o ângulo, é possível executar toda seção com maior segurança e musicalidade.

Figura 22 - Compasso 15, mão direita em 90°

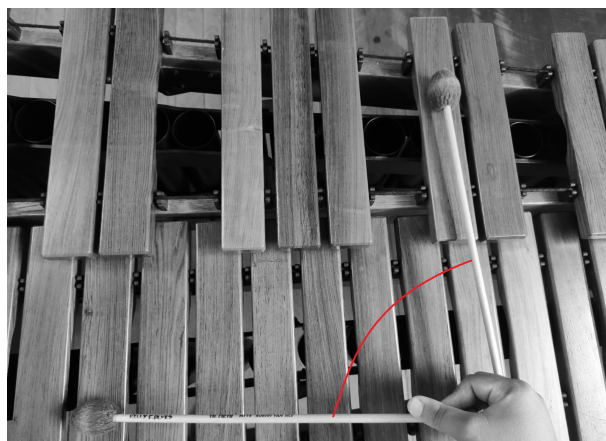
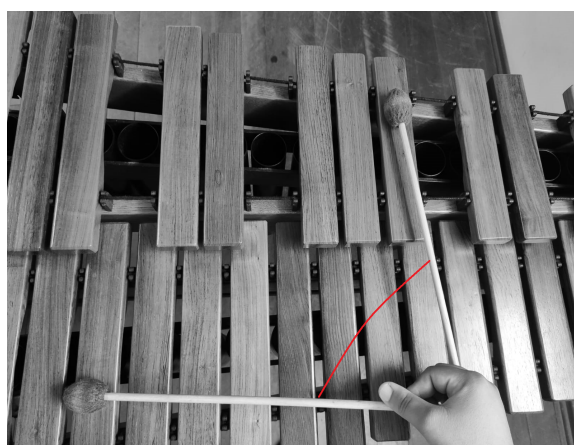


Figura 23 - Compasso 17, mão direita em 90°



Uma das maiores características da obra são suas mudanças de intenção e velocidade de frases, em decorrência das mudanças de compasso; como exemplo temos as cascatas de notas decrescentes.

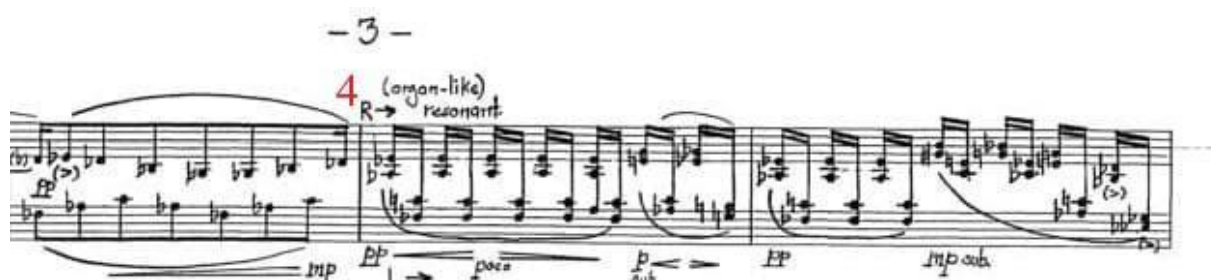
Neste ponto da obra o baqueteamento descrito por Stevens demonstra-se de suma importância, visto que grande trabalho do percussionista é escolher o baqueteamento a ser utilizado para facilitar a execução da obra, deixando-a mais fluída e com menor possibilidade de erros. Ainda sobre as sugestões de baqueteamento, entre os compassos 48 a 51 Stevens propõe a o baqueteamento iniciando o trecho utilizando os dois extremos, sendo eles as baquetas 1 e 4, revezando as demais notas entre as baquetas internas 2 e 3. O baqueteamento funciona muito bem até a chegada no compasso 51, onde a utilização da baqueta 3 na nota Réb deixa a baqueta 4 fora de posição, o que causa um movimento maior e desnecessário para que seja possível tocar o próximo

compasso, visto que no próximo compasso é necessário tocar um intervalo simultâneo com ambas as mãos, direita e esquerda. Assim proponho que neste trecho seja usada a baqueta 4 para tocar a nota Réb; essa mudança permite que a baqueta 3 fique livre para se posicionar na nota do próximo compasso e também facilita que o mesmo seja tocado, visto que a baqueta 4 estará próxima a nota Mib (primeira nota do compasso), tornando a execução mais eficiente e com menor índice de erro.

Figura 24 - Compasso 48, sugestão de baquetas do compositor



Figura 25 - Compasso 51, alteração de baqueteamento

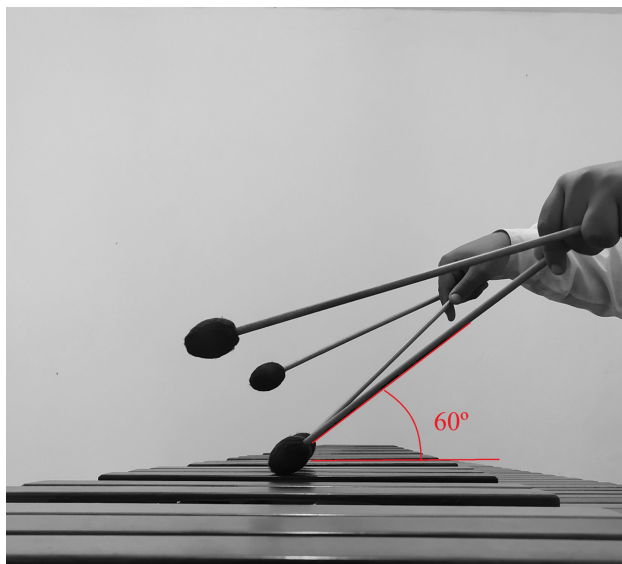


Em suas notas performáticas, Schwantner sugere que sejam utilizados os seguintes tipos de baquetas: soft para baqueta 1, medium para as baquetas 2 e 3, e hard para a baqueta 4. Essa escolha de baquetas auxilia em uma melhor audição dos trechos da obra, porém para isso faz-se necessário utilizar o baqueteamento sugerido por Stevens.

Além da expressão “Legatíss”, Schwantner muitas vezes descreve no tema principal da obra a frase “Wave like”, na qual solicita a intenção da obra. Nestes trechos podemos pensar no arco da frase musical, deixando mais uma vez as baquetas 2 e 3 com ângulos de 60° graus. Isso possibilita um maior controle de dinâmicas, visto que desta forma as teclas terão mais contato com a lâ da baqueta, tornando os toques mais legatos. Com a variação de dinâmica do tema principal, há uma movimentação angular das baquetas, partindo do ângulo de 60° e chegando ao ângulo de 30° graus (posição normal para tocar o instrumento). Essa técnica também pode ser utilizada em todo tema entre o compasso 87 ao compasso 96. Iniciando com uma dinâmica pianíssimo súbito até o compasso 89, onde o crescendo gradual acompanha a melodia principal na mão direita (em que

exige um toque legato porém presente), assim faz-se necessário o uso do antebraço acompanhado do toque giratório, exaltando a nota principal deste trecho (sendo a mesma a nota Lá^b), tornando a melodia deslocada. Esse padrão continua durante todo o tema no qual tem a maior característica, a melodia deslocada.

Figura 26 - Uso da lâ nas teclas



A escolha das baquetas faz parte do processo de execução da obra. No caso de *Velocities*, Schwantner sugere o modelo de baquetas a serem utilizadas. Ainda que o modelo sugerido não seja utilizado por todos os intérpretes para um aproveitamento completo da obra, é necessário a utilização de baquetas leves, pois além do veloz andamento da obra, sua longa duração faz com que seja fundamental que a escolha do quarteto seja feita com bastante cuidado. Como experiência interpretativa foram utilizadas três configurações de baquetas diferentes: um quarteto malletech *emotion* EM - MM med, tendo este quarteto um peso total próximo a 1 kg (2,2 libras), um quarteto Addams modelo B1, pesando cerca de 0,9 kg, e um quarteto modelo M114 Van Sice, pesando cerca de 0,78 kg, sendo este quarteto o escolhido como quarteto principal.

Tendo em vista os diversos obstáculos da obra, é difícil afirmar qual seção, passagem ou trecho em específico, tem a maior dificuldade. Assim como os percussionistas entrevistados, creio que a passagem entre os compassos 177 a 188 contém os trechos de maior dificuldade da obra. Caracterizado pelo uso de grandes saltos em decorrência da extensão do teclado, o trecho também apresenta pela primeira vez na obra o uso da fusa. Ainda sobre essa passagem, em especial os compassos 98 e 99, contém a nota Sol^b na mão esquerda, criando entre a mão direita uma diferença de 3 oitavas. Além disso, os crescendos e diminuendos tornam a passagem ainda mais difícil, visto

que é necessário realizar um grande salto de uma oitava abaixo da nota Sib à nota Solb. Para que seja possível executar esse trecho é necessário abrir e flexionar os 2 joelhos e esticando bem os braços, deixando uma abertura de 6^a.

Figura 27 - Compasso 178

The image displays a musical score for three systems of piano music. The first system, labeled with measure numbers 175, 176, 177, and 178, features a treble and bass staff. Measures 177 and 178 are highlighted with a red rectangular box. The second system, labeled 180, continues the piece with similar notation. The third system, labeled 185, shows further musical development. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*, *f*, *cresc.*, and *dim.*. Fingerings and articulations are indicated by numbers and symbols above the notes. A red box highlights a specific passage in measures 177 and 178, which corresponds to the text description of a large octave jump.

CONCLUSÃO

A partir de todos os pontos e levantamentos obtidos ao longo deste trabalho, podemos observar que *Velocities* é uma peça em que não somente deve-se ter um preparo técnico e musical, como também, um preparo físico e mental. *Velocities* é uma peça completa, na qual o compositor utiliza técnicas estendidas, intervalos, texturas, dinâmicas e minimalismo para trazer um “fazer musical” diferenciado.

Durante a trajetória musical, podemos nos deparar com obras que exigem uma grande desenvoltura técnica e um grande amadurecimento musical e muscular, porém são poucas as obras que obrigam o intérprete a mudar seus hábitos ou até mesmo revisitar a forma do seu fazer musical. A obra em questão, utilizada como objeto de pesquisa, reúne todos os pontos descritos acima.

Para obter uma ampla qualidade sonora e interpretativa, além da técnica, é necessário um conhecimento amplo do corpo, criando uma linguagem gestual que vai de acordo com os termos escritos pelo compositor. Assim, quaisquer atividades físicas, como a prática recorrente de esportes, dança e artes marciais, não são somente práticas que auxiliam o desempenho na execução da peça, mas sim, uma quase exigência intrínseca nas variadas facetas e tessituras da obra. A sensação durante o estudo e a performance é como sentir e vivenciar o termo *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Wagner em sua essência, na qual é preciso imaginar e demonstrar através de ações corpóreas as notas interpretativas.

Em determinados momentos, cheguei a desenhar as sugestões do compositor para obter uma ideia mais ampla do que estava sendo solicitado na obra. Nesse caso, as entrevistas foram de grande ajuda, tanto para o presente trabalho, como para o meu estudo pessoal.

Além disso, o estudo das técnicas psicossomáticas foi essencial para o meu desenvolvimento musical e psicológico e o trabalho técnico que desenvolvo com o professor Ricardo Bologna desde o começo da minha graduação, foi primordial para conseguir tocá-la ao final do curso. Assim, creio que o objetivo de ajudar os próximos músicos a tocarem esta peça foi alcançado, tanto na forma analítica quanto no preparo corporal como um todo e, com isso, espero que o presente trabalho possa ajudar a todos que desejem se aventurar nesta obra maravilhosa, que acompanhará meu repertório durante anos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Aquim de Souza Lopes. **Guia de estudos eficiente para percussionistas**. 2018. 133 f. TCC - Pós-graduação Profissional em Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador. 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27664>

CERVO, Dimitri. **O minimalismo e suas técnicas composicionais**, Belo Horizonte, Nº 11, Janeiro a Junho 2005. Pág. 44 a 59. Disponível em http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf

MACIENTE, Meryelle Nogueira. **Estratégias de enfrentamento para ansiedade de performance musical (APM): um olhar sobre músicos profissionais de orquestras paulistas**. 2016. 331 f. Tese - Pós-graduação Profissional em Música, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-08092016-153009/pt-br.php>

SANTOS, Airan Barbosa. **Gesamtkunstwerk: O desenvolvimento de um processo criativo artístico coletivo e polimático**. 2018. 138 f. Instituto de artes departamento de música programa de pós graduação música em contexto, Universidade de Brasília, Brasília 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/39970943/GESAMTKUNSTWERK_O_desenvolvimento_de_um_processo_criativo_art%C3%ADstico_coletivo_e_polim%C3%AItico

SOUZA, Joel Silva. **Memória muscular: um estudo interdisciplinar sobre a performance no violoncelo**. 2020. 190 f. Tese - Pós-graduação Profissional em Música, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo. 2020. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/192170>

SULPÍCIO, Eliana Guglielmetti. **A marimba na América Central e México: uma breve abordagem, Música em Contexto**, São Paulo, Nº.1:234-59, Abril, 2014. Disponível em: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/11113>

ANEXO 1

**QUESTIONÁRIO, ENVIADO AOS ENTREVISTADOS SOBRE QUESTÕES
TÉCNICAS, INTERPRETATIVAS E FÍSICAS DA OBRA**

Entrevista com performances, sobre a obra velocities by: Joseph Schwantner

Essa é uma pesquisa qualitativa, com o objetivo de identificar as dificuldades interpretativas e técnicas da obra, propondo resoluções para estes problemas tornando-a assim mais acessível.

- Apesar de ser um ícone para o repertório solo da marimba a obra velocities se comparada a outras obras como two movements for marimba - Toshimitsu Tanaka, Time for marimba - Minoru Miki, rhythm song - Paul Smadbeck entre outras, não é muito executada mundialmente. Em sua visão, além da dificuldade técnica, quais outros motivos impedem que mais estudantes e profissionais executem a obra?
- Durante o preparo e aprendizado da obra, foram utilizados métodos? Se sim, quais utilizou como exemplo, o Método de Movimento para marimba de Leigh Howard Stevens.
- Uma das maiores características da obra é seu andamento, duração e forma, sendo ela o Moto Perpétuo. Assim, manter a concentração durante a performance torna-se um desafio. Você praticou alguma técnica psicossomática? Como Método Feldenkrais, Yoga e ou Técnica Alexander? Sabendo que essas técnicas trazem benefícios físicos evitando lesões.
- A obra Velocities encontra-se em diversas listas como peças com maior grau de dificuldade. Em sua análise quais partes mais difíceis da obra e como as resolveu?
- Quais modelos de baquetas foram utilizados para executar a obra?
- De acordo com Toffolo Pontes “**Técnicas estendidas**, ou **técnicas** expandidas, é toda forma não tradicional de se utilizar o instrumento respeitando suas possibilidades físico-acústicas”(PONTES, 2010). Baseando-se nesta afirmação, levando em consideração sua análise e experiência, o uso da madeira ou rattan nas teclas pode ser considerado técnica estendida?
- Ainda sobre o uso de madeira e rattan nas teclas da marimba, pensando em aumentar a diversidade de pessoas que consigam estudar e executar a obra, você acredita que a altura tem muita influência para um aproveitamento total da obra? Aproveitando, qual seu tamanho? Houveram dificuldades com

relação a isso? Caso tenha tido algum, como exemplo a movimentação no instrumento, ou acertar algumas notas com grandes distâncias como as superou?

- Você utiliza a sugestão de baqueteamento descrita na partitura?
- Como você definiria seu processo de aprendizado da obra? (quais foram as etapas) e quanto tempo de estudo você teve para aperfeiçoar a obra e conseguir realizar uma grande performance?
- Você incluiu a obra em seu repertório? Se sim você mantém uma rotina de estudos com a peça?

Durante a entrevista vou propor algumas soluções que venho utilizando ao longo dos meses que venho estudando a obra. A entrevista será gravada e pode durar até 90 minutos.

ANEXO 2: ENTREVISTAS REDIGIDAS.

ENTREVISTA COM O PROFESSOR AQUIM SACRAMENTO.

Realizada em 18 de novembro de 2021 às 10h31.

Tempo de gravação: 1h15 min e 48 seg

Entrevista realizada via aplicativo ZOOM

C. Bom dia eu me chamo Christopher Alex estou fazendo aqui uma pesquisa qualitativa pela universidade de São Paulo. Departamento de música CMU, ECA, escola de comunicação e artes. Estou aqui entrevistando o professor Aquim Sacramento. Bom dia Aquim.

A. Bom dia querido.

C. Primeiro eu gostaria de agradecer a sua disposição por estar aqui respondendo essas perguntas. Ai eu já vou começar perguntando, pedindo pra você por gentileza falar um pouco sobre você, dar um *background* dos seus estudos.

A. Legal, é bom dia novamente, eu acho legal eu começar falando sobre mim, mas chegar a um certo lugar que a gente toque nessa obra que é o objeto de pesquisa. Que eu acho que vai ser bem claro onde a gente vai focar nela, vai se conectar com ela. Bom eu comecei a tocar com 4 anos, piano e flauta no curso de iniciação musical aqui na escola onde eu trabalho hoje. Aos 9 eu comecei a tocar percussão e eu sempre fui uma pessoa muito tímida e percebia outras pessoas tímidas ao meu redor, tanto tocando no grupo de percussão, quanto tocando solo, eu percebia que o instrumento era uma escudo, uma barreira entre a gente e a plateia, então a gente acaba usando o fato de a gente tocar o instrumento seja ele, uma marumba, um vibrafone, uma caixa, como um escudo e acaba se importando muito com a música, é a música apenas né então a gente tem certa insegurança, certo nervosismo, certa adrenalina e tem muito essa questão de chegar no palco e tocar, mas eu entendo desde os 9 anos de idade sobre usar o instrumento como um escudo, como um mecanismo de defesa. Isso aos poucos eu fui tentando quebrar, isso de acordo com o crescimento profissional e ao contrário. Eu fui percebendo que, certas situações elas vão te questionando sobre usar o instrumento como escudo. Quando eu cheguei na graduação esse me foi muito, um ponto muito importante, por que foi quando eu tive que tocar diversos gêneros de música, tive que tocar música cênica, música eletroacústica, música contemporânea, música popular, é tanto com o grupo de percussão, como com orquestra como com banda sinfônica. Ai eu fui refletindo muito sobre o corpo dentro da nossa *performance*, e o corpo, quando eu digo o corpo eu digo corpo mais o instrumento. É e ai nas escolhas dos, do repertório, de cada recital solo, de cada momento, é, eu me sentia muito preso a essa ideia de estar atrás do instrumento e colocá-lo como mecanismo de defesa. E ai chega um determinado momento da minha graduação em que eu escolhi o *velocityes* pra tocar, e já tinha visto alguns colegas tentando tocar, uns conseguiam, outros não conseguiam, então acaba que de uma forma ou de outra vira uma frustração a gente ter um colega bem sucedido com a peça outros totalmente ao contrário. E ai a gente começa a estudar uma coisa, e, eu estava num momento de refletir muito sobre cada coisa, cada escolha, e, o porque daquilo estar acontecendo naquele momento. Então foi um momento de realmente de divisor de águas dentro da minha graduação. Então eu entendi que o *velocityes* diferente de algumas obra me obrigou a abrir a cabeça pra entender que aquilo que a gente faz não ele não precisa ser, ele não pode ser apenas um fazer musical, sem se

preocupar com outros elementos, então eu entendi que a performance da obra *velocities* ela não é uma performance puramente musical. Ai eu acho que tá diversas respostas do questionário, que o porque as pessoas tem tanta dificuldade com *velocities* porque ela é mais tocada do que o *time* do Takemitsu ou de outras obras ou talvez não seja tão tocada. Eu acho que ela te obriga a revisitar o conceito de *performance* percussiva, e a entender que ela é muito mais que apenas tocar. Com *velocities* eu entendi que eu estava fazendo um balé com a marimba, e que eu tava trabalhando não ali o baqueteamento como também uma coreografia, eu tava trabalhando uma performance, mas uma performance no conceito mais ampla do que a gente tem na cabeça. é uma performance híbrida, e ali foi o *start* pra eu começar a todo o meu repertório a partir de então como uma arte híbrida não só música, isso tem haver com meu doutorado “teatralidade na performance percussiva”, então a partir de *velocities* eu entendi que mesmo sendo percussionista, músico, artista, posso conscientemente inserir elementos ali da dança do balé, da dança contemporânea, da dança afro, também de mímica, também da arte circense, da arte da poesia tudo isso dentro da performance percussiva, isso sem entrar na música cênica, na música experimental, isso tudo dentro do repertório tradicional da percussão, *velocities*, *rebonds*, *saetta*, foi a partir de *velocities* da execução de *velocities* que eu comecei a ampliar essa ideia de performance, então eu acho que foi muito importante pra mim, é, o *velocities* foi um *restart*, um recomeço, na verdade uma continuação de uma carreira que já tinha mais de 10 anos, mas uma continuação de uma forma totalmente ampliada. Como eu vou trabalhar a partir de *velocities* as outras músicas, tanto música de câmara quanto de grupo, como solo, como orquestra como duo, como eu vou trabalhar o que eu trabalhei em *velocities* pra entender a performance da percussão como algo maior. A partir de então eu comecei a trabalhar com vídeos, comecei a trabalhar com poesia, comecei a trabalhar com atriz, com narração, com história, justamente depois de tocar a peça. Que foi muito, uma memória muito destacada, é uma coisa que me é muito importante. Né, então resumidamente é essa a história, que eu passei pela iniciação aos 4, comecei a tocar percussão aos 9, toquei no grupo de percussão, até entrar na graduação em são paulo e sempre percebia essa ideia do escudo, da música, da insegurança pessoal, da insegurança corporal, daí o *velocities* veio pra mudar totalmente minha percepção, me obrigou a ampliar essa mentalidade de música, pra além da música.

C. Sensacional, extraordinário né, tipo é muito rico isso que você disse, como a música tem esse poder né de elevar você além de uma grande *performer* elevar como um ser humano também né.

A. Total, tem razão, e é engraçado, inclusive eu estava conversando ontem com uma amiga sobre essa coisa de crescimentos pessoais que te fazem crescer profissionalmente e artisticamente e vice-versa né. Então isso tudo faz parte de um grande emaranhado que é o caminho que a gente segue, e quando a gente amadurece pessoalmente, a gente consegue amadurecer a nossa música, eu acho que isso do *velocities* me amadureceu muito pessoalmente por outro lado, a ideia do corpo a ideia da segurança corporal, da consciência corporal, do uso da perna, uso do pé, o uso da panturrilha, enfim o uso do corpo inteiro na *performance*. E isso vai te dando uma segurança muito grande como pessoa por outro lado e como pessoa isso vai transparecendo na arte e vice-versa. Então eu acho que é muito legal a gente estar falando de *velocities* porque pra mim é uma música muito importante assim, que deu esse ponta pé pra esse crescimento para além da percussão. Óbvio que isso até poderia ser

com outras músicas, mas, *velocities* me obrigou a passar por isso, porque eu acho que se a gente não tiver essa consciência corporal a gente não consegue tocar, *velocities* é um moto perpétuo, uma música que é inteiramente de semicolcheias, as vezes tem umas fusas é, e tem dinâmicas muito bem detalhadas, e tem palavras adjetivos e coisas que o compositor pede que é muito detalhado, então eu acho que só na escrita dela ela já ultrapassa o material apenas sonoro, ela é um material muito maior interpretativo, e aí vem a dificuldade técnica, que faz com que você ande pela marimba inteira, por mais de 8 minutos, isso 50 vezes, e você tem que acertar notas, tem que acertar dinâmicas, tem que acertar a expressão do trecho, isso tudo você não consegue fazer sem o corpo, é diferente do por exemplo *time* que é uma peça muito mais matemática, é difícil, mas é muito mais matemática, você precisa entender o que tá acontecendo, é difícil de você é, absorver aquilo que tá acontecendo, quando você tá ouvindo e quando você está tocando. *Two movements* e *rythming song* eu acho que trabalham outras questões, mas principalmente o *velocities* te coloca, te obriga, a, ou você vê isso ou não vai rolar amigo, não vai rolar, ou você trabalha outras coisas, eu acho que você foi muito feliz nessa obra, realmente pra mim é uma obra, muito relevante pra a gente porque ela além do crescimento técnico, ela vai te fazer crescer musicalmente e artisticamente né. E no meu caso corporalmente, pessoalmente, eu acho que é importante a gente colocar em uma música esse peso, não é um peso de forma criativa mas é um peso de que ela serviu pra isso, ela me serviu pra isso, e é importante a gente entender que ela tem a sua dificuldade técnica, ok, são muitas, ela tem as dificuldades técnicas inclusive que o compositor, ele pede é, as manulações né, na maioria das vezes, existiu uma ou duas vezes que eu resolvi trocar a manulação que é outra questão né, que você já tem que ter uma *background* de informação, de outras opções de manulações, de outras opções de baquetas, pra você entender melhor, você não pode chegar em qualquer nível e querer tocar o *velocities*, é uma decisão assim, muito importante, acho que não só o *velocities*, como qualquer outra peça, eu acho que vc precisa sempre subir uma escadinha muito consciente do próprio passo, qual o próximo passo, mas *velocities* é uma escada de muitos degraus, eu acho que é, tecnicamente, musicalmente, a expressividade dela é muito particular, então você tem que trabalhar muita coisa, então pra que funcione musicalmente, tecnicamente, você tem que trabalhar outras coisas que não estão em nosso cotidiano, então eu diria por exemplo que é, a prática de artes marciais é super interessante pra gente desenvolver a consciência corporal, por exemplo, então tai chi chuan, taekwondo, yoga, é, enfim, pra gente desenvolver uma consciência corporal de maneira consciente, sim, porque a gente não tem consciência do nosso próprio corpo. Isso eu falo porque eu vi amiga frustrada por não conseguir tocar a música, estudar a música, estudar a música e não conseguir tocar, é, eu acho que inclusive já respondendo uma das perguntas, a altura tem muito haver com isso, a altura da marimba sim, mas minha altura ajudou muito, porque eu tenho 1,65, é, apesar de eu deixar a marimba numa altura relativa, eu deixava ela um pouquinho mais alta, por conta da técnica estendida, e já respondendo a outra pergunta eu acho sim que é uma técnica estendida, porque já não é a tradicional da marimba, é tá fora já do que a gente chama de técnica básica, então eu acho que é uma técnica, um a partir daquilo, nós vamos aprender uma outra técnica ou outras técnicas. E aí minha altura, junto com a altura um pouquinho mais elevada da marimba ajudou muito no estudo da peça, na execução dela, com o ratã com a madeira, com o ratã não, com a madeira da baqueta para tocar as teclas né, é outra coisa também além da minha altura, a altura do instrumento, você tem que

saber como dobrar os joelhos, como abrir as pernas, então é toda uma arte pra você saber como funciona, tiver altura se a pessoa for muito alta, muito baixa também, alinhada a falta de consciência corporal, não rola, precisa ter essa consciência, até pode rolar mais é vai ficar faltando.

C. Não vai extrair 100% da obra.

A. É, é muito importante, porque eu lembro muito, dos meus movimentos durante a obra, eu lembro muito de revisitar o balé, revisitar a dança, a forma como eles se movem, e toda fluidez, e é importante como eu levei isso para o resto da vida, pro resto das obras que eu ia tocar, pro resto dos ensinamentos, dando aula, sempre, sempre, esses ensinamentos que o *velocities* deu esse ponta pé, esses ensinamentos continuam, esses ensinamentos sempre vão estar, é, então aí eu falei sobre baqueteamento, eu acho que eu troquei em dois lugares específicos, eu depois posso dar uma olhada na partitura até porque eu não vou lembrar também.

C. Se você quiser eu coloco a partitura.

A. É, eu preciso analisar na verdade, porque tem tanto tempo que eu não toco. Uma outra pergunta sua é se eu mantenho a peça e meu estudo diário. É muito utópico mas seria perfeito a gente conseguir manter um repertório sempre. Então se fosse assim eu teria; *velocities*, o *Khan*, *resource*, *Omar*, *Rebonds*, várias peças do Ney Rosauro, várias peças do Reich, varias peças de compositores baianos, várias peças minhas, mas no mundo real não rola, no mundo real a gente ainda precisa organizar nossa vida social, que na graduação eu por exemplo não tinha, e eu entendi que eu precisava ter depois da graduação, então eu prefiro, além das aulas que eu do, além da tese que eu to escrevendo, além do repertório que eu to desenvolvendo novo, além das novas composições, novos arranjos, ainda tem coisas de casa, ainda tem coisas de vida social, assistir série, sair para beber, sair com amigos, tudo é importante, mas a gente só tem 24h por dia, então acaba que a gente não tem tempo de revisitar peças que eu aprendi a quase 10 anos atrás, e tá tudo bem. Ai a gente chega no meu mestrado, que é “Estudo eficiente para percussionistas” que é uma outra, um outro processo que eu precisei passar a partir da graduação que era, como estudar obras mais rápido, mas de maneira mais segura, a ponto de eu ter uma segurança muito grande nelas, a ponto de eu por exemplo poder revisita-las quando eu precisar, daqui a um ano eu vou tocar o *velocities*, então 2 semanas antes eu revisito a peça, leio a partitura, isso com pouquíssimo tempo por dia, sei lá 20, 30 minutos por dia, se eu tiver muitas horas por dia, em 2 dias eu consigo relembrar uma peça, isso por conta de um processo de decorar, de memorização, com muita segurança, desde a graduação eu me vi obrigado a entender de que maneira funcionava minha mente, e de que maneira melhor funcionava minha mente, pra conseguir é, memorizar coisas para o resto da vida. Então eu consigo tranquilamente em 2 dias, em uma semana relembrar obras, porque elas estão muito vivas em mim, principalmente o *velocities* que é uma obra, um divisor de águas.

C. É uma obra que te marcou né.

A. Muito, então, é um prazer revisitar, e pra mim, além de ser muito muscular, porque a memorização trouxe isso, ela é muito mental, muito matemática, muito corporal e muito intuitiva, então eu acho que eu não consigo manter um repertório durante anos, porque a gente vai desenvolvendo novas coisas, a gente vai desenvolvendo novos repertórios, e na vida real a gente não consegue ter horas e horas de estudo por dia. Mas a gente tendo um processo

segura de memorização, um processo segura de estudo, a gente consegue revisitar obras, que a gente já estudou em pouco tempo né, então vou dar um exemplo, um concerto na colômbia que eu precisei levantar, eu sabia que eu precisava fazer um concerto lá, e eu ia tocar com meu duo que eu tenho com meu pai, mas um dia antes ele não pode ir, e foi um dia antes que foi o tempo que eu tive para precisar levantar um repertório solo, novamente, eu levantei o *velocities*, levantei o *music moment* do Piu Chueng, aí toquei uma música minha no vibrafone, um chorinho arranjo meu, toquei umas coisas brasileiras, toquei com o Ney que estava no festival, então rolou muito bem, então eu tive um dia lá para experimentar a marimba, e depois tive o dia do concerto, toquei o vento do Carlão também, então se a gente tiver essa segurança a gente consegue revisitar a peça tranquilamente. Então a gente falou sobre rotina de estudos, algumas mudanças sobre o baqueteamento, eu acho que é importante ter o baqueteamento nas obras, mas a partir do momento que elas deixam de ser estudos, e até os estudos nós conseguimos transformar em música, mas a partir do momento que a gente começa a tocar música a gente tem uma liberdade de escolha maior.

C. Você diz que é quando se tem um domínio da peça já.

A. É, um domínio da peça, um domínio técnico né, ter um conhecimento de manulações de possibilidades de manulações, possibilidades corporais, que é uma coisa que eu venho falando sempre pros meu alunos por exemplo, eles pegam uma manulação e erram nota, erram nota, mas e aí? porque não trocou a manulação? porque não testou outras manulações? e essa aqui tá vendo como ela é mais fácil? porque não viu ela antes? antes de decorar com essa manulação? então isso é uma coisa importante também. Então a gente falou sobre altura, aí as baquetas que eu gostava de usar eram 12, 14, 14, e 15 da Van Sice.

C. Sim, nesta sequência né?

A. Isso. Ela é uma obra que ela é muito gradativa, no sentido de que cada baqueta tem sua função, apesar de ter muitos sobes e descidas cada baqueta tem um função muito predominante, e essa divisão de baquetas acontece de forma muito eficiente, só que eu gostaria de ter experimentado outras, apesar de, ela ser uma peça rápida, que usa dinâmicas muitos contrastantes, então eu acho muito difícil nós utilizarmos baquetas mais pesadas por exemplo, e aí das baquetas mais pesadas, a gente tem as mais leves ok, mas a gente tem as mais leves a Van Sice funciona muito bem, as baquetas mais pesadas tem uma característica que é a profundidade do som, a ideia do, não só da intensidade mas da profundidade dos graves, do que tá acontecendo ali no teclado, num moto perpétuo rápido com dinâmica forte, ela é muito, além do desgaste físico tem o desgaste mental que torna impossível eu acho, então acaba que estas escolhas de baquetas o 12, 14, 14 e 15 ou 13, 14, 14 e 15 eu acho que é a mais acertada assim, acaba sendo a melhor para a obra, e é a sugestão do compositor né, então foi uma sugestão muito inteligente da parte dele, então eu acho que funciona muito bem.

C. Aproveitando já, por exemplo, você falou sobre, que revisitou coisas do balé, das danças afro, as técnicas psicossomáticas como: yoga, método Feldenkrais, técnica Alexander, você chegou a conhecer na época da graduação? Eu lembro que você comentou sobre o yoga, né? Você praticou yoga na época da graduação? como isso te ajudou tanto no âmbito de evitar lesões, como você mesmo disse, tendo que abaixar esticar o braço, andar por toda a marimba. E como isso te ajudou também na questão psicológica né, porque é um obra que exige muito corporalmente, mas eu acredito que exija muito psicologicamente, porque afinal de contas

you precisa estar ali num moto perpétuo de 8 a 10 minutos dependendo do andamento que you pega, e cachoeiras de notas né, e diferentes ambientações, uma hora vc está tocando 2 p na outra you está tocando 3 f, então como you lidava com isso you chegou a utilizar?

A. Na verdade, na época da graduação quando eu comecei a estudar a peça, era muito difícil eu sair deste ambiente universitário, então foi um momento de desgaste físico e emocional muito grande, a graduação em si. [Então o meu momento de estudo era meu escape do mundo né, então foi quando eu saí de salvador fui pra São Paulo que é muito diferente, as pessoas são diferentes a cidade é diferente.

C. Você foi muito jovem também né.

A. Sim eu cheguei em São Paulo com 17 anos, eu fui sozinho, eu me vi é num momento emocional que eu conseguia, esconder, entrando em uma sala de estudos e passando 8h estudando, 4h estudando, eu virava noites e mais noites, eu tomava litros e litros de energético, eu não tinha nenhum tipo de consciência corporal, eu não tinha nenhum tipo de pesquisa com relação a isso e quando eu falo que *velocities* foi um divisor de águas, ela me obrigou a ter tudo isso. Porque é uma obra que se eu não tivesse eu continuaria com dor na coluna, continuaria com dor nas pernas, com calos nas mãos, com dor no pulso, teve uma época na graduação, no mesmo ano que eu estudei o *Khan*, o duo do Manoury de marimba e foi uma época que eu estudava 4h do *Khan*, 4h do duo do Manoury, isso numa mesma madrugada, eu acabava a madrugada com o pulso latejando, ou seja 0 conciencia, 0 estudo de corpo, 0 emocional também, era um momento em que eu estava me afundando ali, nos estudos, pra passar por aquilo, pra passar por aquele momento, sozinho ali em São Paulo, por um lado isso foi muito bom, porque eu consegui estudar muito, por outro foi péssimo porque eu prejudiquei muito meu corpo, prejudiquei muito o emocional, mas aí teve esse divisor de águas o *khan* o *velocities* o Manoury, que foram esses momentos que me obrigaram a ok, se ta aqui mas se você não tiver um cuidado, você vai ter com o que se preocupar depois. Quando eu voltei para Salvador, eu comecei a fazer yoga, comecei a fazer pilates, comecei a trabalhar esses tipos de coisa, comecei a assistir realmente outras expressões artísticas, passei a assistir *performances* da Marina Abramovic, assistir balé, assisti orquestra e comecei a refletir como é um ambiente orquestral, como o percussionista está ali inserido e como ele fica em pé, e porque a gente fica tão parado, veio *brainstorming*, tempestade de ideias, de reflexões acontecendo e acontecendo em sua maioria quando eu voltei para Salvador, em São Paulo principalmente depois deste ano do *velocities*, *Khan*, Manoury, grupo de percussão, banda sinfônica, orquestra, foi final do meu terceiro ano, eu estava esgotadíssimo, e foi o ano que eu decidi voltar para Salvador, e eu tinha mais ano pela frente, mais um ano de PIAP, um ano de graduação, que era um ano do TCC um ano do recital de formatura, um ano que eu entrei na estadualzinha, então foi um ano de muitas pressões mas ao mesmo tempo um ano que eu me permiti viver mais assim, socialmente, ir a festas, então o psicológico foi aguentando, até eu voltar pra salvador e começar a pesquisar e ter realmente uma consciência corporal, a entender melhor meu corpo, a aceitar melhor meu corpo, aos movimentos do meu corpo, e é isso cresce pessoalmente, crescer artisticamente.

C. Está tudo intrínseco.

A. É não tem como separar. Então nessa época do *velocities* foi uma época que eu fui obrigado a parar e refletir, tá, agora eu preciso ter cuidado porque essa obra pode me dar muitos frutos, ou muitos problemas corporais assim, *velocities*, o *Kah*, Manoury, e claro foi

um crescimento muito grande estudar 4h de uma música, hoje em dia já não é possível no mundo real, no meu cotidiano e também eu acho que nem é saudável fazer isso, eu encontrei justamente depois que eu entendi a minha forma estudar eu pesquisei sobre isso no mestrado e agora eu consigo estudar 30 minutos uma hora, e para mim já é o suficiente, eu consigo render bastante. São vias que você vai caminhando né, a sua trajetória de fato, de pesquisa de tantas coisas que você vai vivenciando, e vai te levando para algum lugar, o *Velocities* foi o pontapé para essas consciências, mas eu só vim começar a pesquisar depois que eu voltei para Salvador, com mais tempo eu comecei a pesquisar sobre estudo eficiente, sobre essas questões psicossomáticas aprendizado, como funciona o cérebro e que forma o cérebro funciona melhor. Que maneira melhor dividir os trechos da música, enfim, ser metódico, você pode fazer todo o seu dia, escrever tudo que vai fazer, eu faço isso até hoje, minha agenda do dia de ontem tá aqui, então as coisas que eu consigo fazer eu faço um V, as que eu não consigo eu faço um X, e tudo veio do mestrado mas são coisas que eu já comecei a fazer na graduação porque eu precisava dessa organização pra tudo. Pra estudar o *Velocities*, pra assistir aula teórica, pra almoçar, pra assistir série, pra ler livro, pra escrever TCC, tudo isso, e aí a gente vai fazendo o V, nos alto satisfazendo, psicologicamente. Consegui fazer isso hoje, isso eu não consegui fazer isso hoje mas tento amanhã e está tudo bem.

C. Legal a gente já matou muito mais da metade né, está sendo maravilhoso. É você comentou sobre esse processo de estudo e que depois no seu mestrado você começou a realizar outras pesquisas e você fez o *Velocities* novamente depois. Você acha que essas pesquisas ajudaram sua visão para com a peça, você olhou e disse nossa é outra pessoa tocando, esse não é o Aquim trocando. Como se acha que foi isso?

A. Tanto quanto um rio que a gente joga pedra, o rio muda, e ele não é mais o mesmo. Igual para as pessoas, quando a gente vai revisitar as coisas que a gente faz, a gente pode até fazer igual tecnicamente ou melhor musicalmente, melhor no sentido de mais trabalhado, Mais maduro, mas eu acho que o orgulho do produto do resultado na época, é o mesmo. Eu não gosto de chegar e falar: nossa eu não gosto disso que eu fiz a tantos anos, eu gosto das performances que eu fiz, eu adoro as *performances* que eu fiz, eu acho que foram o resultado do que eu tava vivendo foram resultado da minha vida, do que eu tava passando do meu cotidiano, e eu tenho orgulho disso. Eu acho que a gente precisa revisitar as coisas desta maneira, obviamente sempre tentando crescer e amadurecer. *Velocities* é isso, a gravação que eu tenho no YouTube, ela é muito diferente da que faria hoje por exemplo, mas eu tenho muito orgulho dela, ela foi numa época que eu estudava muito e tinha essa questão psicológica, tinha essa questão corporal, foi um crescimento muito importante estudar ela. A gravação foi engraçada porque ela foi de madrugada, e eu tinha acabado de gravar 2 duos com um amigo, duos difíceis, sei lá 2 takes cada um, e aí eu falei: vou gravar o *Velocities* hoje. Eu já estava cheio de band aid cheio de esparadrapo, eu já estava cansadíssimo já era sei lá 4h da manhã. E eu pensei tá, não vai sair nada de bom, já estava tudo preparado, eu pedi para todo mundo sair da sala, para eu me concentrar totalmente, fiz 2 *takes* 1 direção, depois fiz o segundo, e disse: é isso, esse é meu produto, esse é meu resultado, e tá ótimo eu adorei, tinha sei lá, 2 ou 3 notas erradas o que pra mim tá ótimo também num moto perpétuo, rápido cheio de notas. Então foi um resultado legal, eu trabalhei muito naquela gravação. Apreendi muito, cresci muito, obviamente eu faria muito diferente hoje em dia, com outros elementos outras expressões com outros movimentos então eu acho que é legal a gente revistar as coisas

de maneira orgulhosa mas a gente sabe que ele não vai ser mais o mesmo, quando você for tocar novamente quando você for fazer novamente nada mais vai ser igual então o Aquim é muito diferente de 2014/2013 para cá é outra pessoa. A consciência corporal é outra, a consciência política é outra consciência social, a consciência artística, totalmente outra.

C. Outra pessoa.

A. Exatamente, outra pessoa. Dentro de *velocities* ela vai ser outra peça, e a gente tem que entender isso, isso é muito importante, e é muito importante saber que pode até ser não ser tão bom quanto antes, talvez é mais maduro, mas tecnicamente não vai ser tão tão preparado não vai ser tão seguro e tá tudo bem. E é isso aí.

C. Maravilha. Já encaminhando para o final você como você definiria o seu processo de aprendizado na obra né as etapas como você você já falou da escolha né mas como você chegou lá e falou tá eu tenho não sei você tocou acredito que você tinha tocado ela no seu recital de formatura, foi isso?

A. Não eu toquei nos meus recitais de terceiro ano. Toquei 2 vezes.

C. A legal, então você tinha estipulado uma data? Não sei, tipo até dezembro, e você pegou ela não sei em janeiro e foi estipulando datas? Ou foi o prazo mais curto, por exemplo de 2 meses? Como você definiria os processos e quanto tempo você demorou para levantar a peça e deixar numa performance legal para você?

A. Aí a gente começa uma questão que já já eu vou pedir para você colocar a partitura para falar sobre como aprender uma peça, esse também foi um momento no meu processo de estudo que eu comecei a entender como funcionava melhor o meu estudo, a minha mente como eu aprendi de maneira mais segura como eu aprendia mais rápido e de forma segura, foi com *Velocities* né, então eu comecei a estipular metas diárias, então eu acho que ela tem 17 páginas 16 páginas

C. Tem 15

A. Isso é exato, então eu estipulei o seguinte: em 1 mês eu ia aprender ela.

C. Caramba.

A. É, era nessa pegada. O Khan a mesma coisa em 1 mês eu vou aprender o *Khan* A. Mas o relógio de 15 porque era para decorar a página 1 e no outro dia era para tocar essa página era para tornar executável essa página, muito lento, muito lento.

C. Pensando na memória muscular né?

A. Pensando na memória muscular, pensando na memória auditiva, pensando na memória visual, eu gosto de desenvolver as diversas memórias que a gente tem então quando a gente a gente analisa uma partitura, a gente acompanha uma partitura, enquanto a gente ouve uma performance a gente acaba tendo na memória visual da partitura, então eu enquanto eu tocava eu conseguia enxergar partida na minha cabeça, e ao mesmo tempo que eu conseguia enxergar as notas, e aí tinha memória muscular. E *velocities* foi uma peça que eu experimentei bastante foi estudar trechos com luz apagada.

C. Nossa.

A. Porque é muita memória muscular, são muitos intervalos grandes, são muitas coisas que a gente precisa realmente decorar, então vamos decorar de olho fechado? Vamos, vamos apagar a luz e ver o que que funciona? Vamos.

C. E funcionava.

A. Funcionava, tinha que funcionar, a idéia era que o corpo decorasse, já que a gente estava estudando em um marimba, essa é outra questão, estudar em uma marimba e tocar em outra. Na mesma marimba que eu ia tocar, aquele estudo é, de memória muscular, de memória, consciência corporal, de quanto eu tinha que abrir a perna, quanto eu tinha que fechar, quanto eu tinha que abrir o braço era ali, e era no escuro, não precisava ter essa visão. Então eu estipulei, uma página um dia e tocar essa página no outro dia. Se eu demorava 2 dias para cada página em um mês eu decorava a peça. Se eu não me engano em março aí abriu tava pronta e aí eu tive um restau em maio se eu não me engano a 23 de maio só o tempo de preparar para fazer uma pensão dela então os professores os alunos tocar minhas colegas fazer aí eu fiz aula depois fiz aula e era amigo do compositor então ele me trouxe as as idéias que ele achava que o composto tinha que era totalmente diferente das minhas aí eu fiz aula com Edu Leandro fiz aula com outro cara fiz aula com uma galera do de um campeonato que tinha que tem depressão na Irlanda celular em algum lugar vem um trio de professores aí porque aí tem a questão de tocar Burton, eu toco com Burton, aí ele falou nossa mas você vai tocar o velocities com Burton?

C. É um pouquinho incomum né?

A. Eu sou dessa frente de que a gente consegue tocar tudo com qualquer técnica.

C. Eu penso assim também.

A. Não qualquer técnica mas independente da técnica. A Stevens chega em intervalos que a burton também pode chegar, é só adaptar

C. O mais importante é quem está atrás das baquetas né?

A. Quem tá atrasado então para amadurecer a música eu toquei maio e depois toquei novamente setembro, já era outra música né, e aí depois em outro momento já era outra música, eu levei um mês para decorar ela, eram quatro horas diárias de estudo todos os dias o duo do Manoury por exemplo foi uma das coisas mais difíceis que eu toquei, me deram a partitura e eu achei que era brincadeira, porque para mim era um negócio muito impossível tocar, então eu falei você tá brincando comigo né? o recital é daqui a mês você está me dando isso? eu nunca tinha aceitado uma música tava difícil, mais aí esse meu colega ele me deu falou para uma pessoa não vai poder fazer, eu já toquei ela então você consegue trocar? e aí eu falei que sim.

C. Vamo que vamo

A. Eu reservei mais 4h de madrugada pra estudar ela, e em uma semana eu preparei ela, o manuri pra mim era uma peça impossível, se você ver a peça vai ver que é muito difícil, mas era isso do processo de estudo muito claro, muito metódico, muito lento pra entender o que estava acontecendo. Foi nesse momento que vieram as dores no pulso, porque eu estudava 8h por dia, com uma música depois a outra, Óbvio teve muito crescimento, mas o corpo, vai lá pra China. Mas eu achei muito importante na época eu começar a estabelecer metas tanto diárias como mensais como semestrais, como anuais, com uma cada 5 anos 10 anos. eu aprofundo mais isso no mestrado, mas antes eu comecei a pensar achar importante então agora talvez seja a gente colocar a pastora porque apesar de eu ter um mês para estudar eu estabeleci metas diárias né que era decorar uma página por dia, acho que agora seria interessante você abrir a partitura, você pode colocar na primeira página.

C. Claro. Você está conseguindo ver bem?

A. Estou, perfeito, então eu comecei a trabalhar a minha estratégia de memorização a partir de trechos muito pequenos né. Na época não tinha pesquisado ainda mas eu entendi que o cérebro ele capta de forma mais segura informações menores, então se a gente falar por exemplo, se eu falar um texto aqui para você: a tradição brasileira vem de encontro a necessidade cada vez maior e fundamental e abrir para um maior número de interessados. Talvez você lembre das três primeiras palavras, e da última, isso acontece igual nas obras que a gente estuda né, às vezes a gente começa a estudar fazendo leitura completa, às vezes a gente começa a estudar a página inteira, e a gente começa a ter lacunas do que a gente tá estudando. Qual é a próxima nota? Então eu resolvi, tá, então vamos ver como isso funciona, se você olhar minha meu trabalho de mestrado, lá eu falo que depende muito de cada obra depende muito do material, no *velocityes* por exemplo eu consegui entender que a memorização era mais fácil por compasso. Ele apresenta o material, que se repete muitas vezes, formando um padrão, depois de uma análise da obra né, que antes da gente estudar no instrumento a gente precisa analisar a partitura, ouvi bastante a obra, canta bastante a obra, cantar neste caso é um moto perpétuo né, mas cantar ritmicamente, cantar melodicamente, pesquisar sobre o compositor, então eu entendi pela análise da partitura que eu conseguiria decorar por compasso, que dentro do compasso havia uma repetição, havia uma repetição muito clara, e isso visualmente a gente pode perceber, isso sonoramente a gente pode perceber, isso não foi diferente do *khan variations* por exemplo, foi diferente quando eu toquei o *One study*. O *one study* era de 4 em 4 notas por exemplo.

(Partitura apresentada em chamada)

C. Perdão, *one study*? cortou.

A. *one study* de John Psathas. Que foi o que eu estreei aqui no Brasil, ela, ela tem um material tão denso que eu pegava a cada 4 notas, decorava as 4 notas, depois pegava mais 4, unia essas 4 notas, aí tocava essas 8 notas, depois ia pras outras 4 notas, depois unia com as outras 8. Ai cada música é um processo diferente, tem musicas que tem um processo harmônico, cada compasso é uma harmonia e é assim que eu decoro, cada compasso é um padrão rítmico, cada compasso é um padrão melódico, no caso do *velocityes* é muito claro que ele trabalha com padrões que se repetem né, esse primeiro padrão por exemplo se repete três compassos se eu não me engano, eu não vou lembrar exatamente mas se não me engano ele repete três compassos a mesma coisa, depois ele repete mais três compassos, depois ele repete mais três compassos, aí ele muda algumas coisinhas, aí tem que ter essa leitura atenta né para entender que que muda, o que que não muda, depois ele repete mais uma vez, então eu entendi que por compasso era uma forma legal de decorar, aí eu fazia isso, analisava quantos compassos repetiram, decorava um, repetia as três vezes, aí beleza, aí vinha o próximo padrão, eu decorava repetia as vezes que eu tinha que repetir, unia com o que eu tinha decorado, nesse caso do *velocityes* eram 3, 3 os 3 primeiros compassos, depois dos três compassos consecutivos, ai unia esses 6 compassos, aí vinha 3 compassos, eu entendia qual era a diferença entre esses 3 compassos e o próximo compasso, que diminuía a uma colcheia entendia que voltava a ser igual os outros compassos só que com madeira, são os mesmos padrões mas com algumas mudanças, que a gente consegue suprir com análise da partitura, então uma coisa que eu aprendi muito com uma colega a Dani eu acho que você conhece Dani Oliveira ela coloria todas as partituras dela.

C. Conheço sim, eu passei a colorir também.

A. Depois eu fui entender porque, e fui valorizar o quanto que isso visualmente, auxilia o cérebro a absorver a informação, absorver que aquilo ali é um padrão que se repete que é diferente do outro, então isso aí é uma coisa para decorar, ali outra coisa para decorar, aí se unem essas coisas, e aí o cérebro e já começa a unir, o quebra-cabeça né, porque a música acaba sendo um quebra-cabeça, imagina a gente jogar agora um quebra cabeça na mesa e querer montar ele inteiro, então a gente vai vendo a imagem do quebra-cabeça, vai tentando unir uma um pedacinho, com outro pedacinho, com outro pedacinho, e foi dessa maneira que eu resolvi decorar, funciona muito bem para mim. Também é outra coisa que eu acho que é muito pessoal, às vezes pode não funcionar né, por exemplo compasso 25 ele se repete 3 vezes, depois ele muda, ele diminui uma colcheia no padrão, mas ele é o mesmo além de ser na parte de madeira da baqueta, é o mesmo padrão só que com duas notas a menos, isso quando a gente começa a analisar fica mais difícil da gente decorar, o cérebro entende que são coisas parecidas, então não é não são estranhos são familiares ali da música da partitura, e quando a gente começa a entender também como funciona essas subidas e descidas que são um dos elementos mais difíceis da peça, que são essas subidas e descidas gigantes, vai lá para cima da marimba depois desce, isso tudo com dinâmicas lá em cima ou lá embaixo para crescer e decresce, são muito específicas. Então quando a gente começa a entender os padrões a entender que ali tem um padrão harmônico e que por exemplo nesse compasso 29, eu começava a trabalhar eles como acordes.

C. São terças né, terças e quartas.

A. Exato, são terças e quartas mas aí eu trabalhava como acordes. Então eu pegava as 4 primeiras notas, depois pegava as 4 segundas né, a 5, 6, 7 e 8, entendia o acorde que estava ali, depois eu fazia consecutivo, e aí entendia de que maneira o meu corpo tinha que se movimentar, entendia de que de que maneira a baqueta tinha que caminhar né no teclado, e isso foi me ajudando a decorar, foi me ajudando a entender que as notas repetiam né, os padrões intervalares também se repetiram, todos esses elementos assim que a gente entende, não então acorde os padrões intervalares também se repetiam, então todos esses elementos que a gente entende, não, isso é um acorde, os padrões intervalares se repetem, as baquetas se repetem, tudo que a gente conseguiu entender como decodificador da informação é importante para o nosso cérebro entender como informação familiar, uma coisa que tá ali, que tá sendo incorporada aos poucos, mas que é tranquilo tá tudo bem com incorporar os poucos e que vai dar tudo certo. A mesma coisa para múltipla, pegar uma partitura de múltipla a gente vai vendo aos pouquinhos, vai entendendo a memória muscular, memória visual, a gente para se familiarizando, a gente vai se familiarizando com aquilo que a gente tá lendo.

C. Aproveitando Aquim, qual foi o trecho que você sentiu mais dificuldade? geralmente o pessoal fala ali da página 12 se eu não me engano né, o trecho das fusas, mas qual foi o trecho que você sentiu mais dificuldade e como você conseguiu resolver esse trecho?

A. Eu acho que a parte das fusas ela é um desafio muito grande, mas tanto porque para acertar as notas depois de tanto desgaste físico é muito complicado, é porque já é uma parte da música que já é mais pro final, do meio para o final, então é uma parte que é muito, ali começa as fusas, mas depois quando vai subindo vai descendo, você já tá um pouco desgastado se já tá muito cansado, o material sonoro todo material técnico já te deixa muito desgastado, então você tem que ter uma boa resistência eu acho que essa é a dificuldade desse

trecho acertar notas e ter uma boa resistência, mas os trechos que eu estudava muito e pensava muito nessa ideia da dança do balé da consciência corporal eram as subidas.

C. essas daqui?

A. Elas são difíceis também, por conta das notas, mas esse movimento corporal muito vivo no compasso 83 assim compasso 142, também no 143, 144, 145 e 146 eram os trechos que eu sempre repassava, para soar bonito, para tornar ressonante, para soar esse crescendo das dinâmicas, e a dinâmicas crescendo aos poucos chegando em picos diferentes e soando como um guarda-chuva né. Essa linha né de expressividade ela é muito difícil, então era uma coisa que eu estudava muito, e também uma coisa que era muito fácil de errar notas, então era o trecho que eu passava bastante. Eu acho que a parte do 210 a página inteira é uma página muito sensível, e acaba sendo um pouquinho é bem controverso isso, porque ela é um pouco mais fácil tecnicamente, mas ela por ser mais fácil a gente relaxa e aí ela tem uma tendência a ficar menos interessante, então era também uma parte que eu trabalhava bastante a energia.

C. Tem que manter a energia né?

A. É manter a energia, manter as notas certas. Por conta destas mudanças de posição no instrumento. Dos compassos 235 ao 245 também são trechos que eu acho muito importante trabalhar, eu trabalhava bastante ele, principalmente para acertar nota, manter a fluidez manter a dinâmica, mantém interessante, manter energia, que é acaba sendo isso na peça inteira né, energia, energia latente, tem aquelas coisas, aí a gente acaba perdendo muito fácil, quando ela mostra uma trecho assim mais fácil a gente acaba relaxando demais e perdendo as energias.

C. Maravilha.

A. É também tem o final que né, que é o abandono, você já abandona qualquer técnica que você tem, qualquer desgaste mental, qualquer desgaste físico, e você coloca tudo de si ali no final, tanto que ele coloca o mais rápido possível, aí você vai se acabando, acabando com toda sua energia naquilo, colocando toda a sua energia de fato, com toda a sua alma no final da música. Isso se você não tiver pedido a energia, se você manteve, conseguiu manter energia até essa parte, agora só Rock N' Roll, Rock N' Roll, Rock N' Roll, você acaba totalmente esvaziado. É uma música realmente muito difícil, por todas as questões que a gente conversou, mas também por toda essa da energia principalmente. Quando a gente tem que se inserir na peça né, e isso é muito profundo nessa música, porque senão fica qualquer coisa, a energia se perde em vários momentos, é uma coisa que eu vi, uma das vezes que eu fiz uma aula com alguns professores, eles disseram que tava bom, tecnicamente tava legal, mas a gente não ouvia um guarda-chuva. E essa foi a primeira vez que eu vi o termo guarda-chuva para uma música né, do começo da música até o final da música ela precisa ser um guarda-chuva guarda-chuva entrado com um ponto de ápice e com ponto de baixo, no caso de *velocities* por exemplo, o ponto de ápice é o final da peça, tudo bem, mas ela continua sendo um guarda, ela precisa ser uma coisa só. Não tem como ser vários trechos separados várias sessões.

C. Não pode ser diversos recortes né.

A. É exatamente, é uma ideia de perpetuar essa energia de não acabar mais, uma ideia de você se acabar ali, é muito intenso, é muito visceral. Então eu acho que além da técnica, além da música, além da coreografia, além da dança, do yoga, além de tudo. Tem a energia que você

coloca tem a resistência, o quanto você se aprofunda naquilo. Acho que por tudo isso é o motivo das pessoas se assustarem com ela, com isso as pessoas acabam se frustrando, ou acabam tocando, mas de qualquer forma, e não com essas coisinhas trabalhadas.

(A parte foi retirada da chamada)

C. Boa Aquim a gente acabou zerando todas as perguntas, eu gostaria de agradecer assim do fundo do coração, por todo né, pela disposição, enfim por tudo. A gente extrapolou bastante o tempo.

A. Não, está tudo bem.

C. Mas foi muito extraordinário, muito mesmo. Este trabalho tem como maior proposta né, desmistificar a obra, e auxiliar para que mais pessoas consigam tocar essa obra, eu também estou neste trabalho aí a quase 1 ano, fazendo todos os testes e tudo mais, essas entrevistas, elas têm como objetivo pegar pessoas que tocaram essa obra né com grande êxito, e que elas possam trazer a experiência delas, resolvendo os problemas e sugerindo soluções. E que as pessoas que busquem esse trabalho consigam achar suas próprias soluções.

A. A ideia é essa, é sempre essa né, uma solução nunca vai ser universal, na verdade é um estudo muito particular a partir do momento que a gente entende que certas coisas elas não vão funcionar para você, mas funcionam para outra pessoa, e tem as coisas que funcionam para para você e não funciona algumas pessoas, a gente começa a entender que cada um é um mundo. A comparação ela não é saudável, tipo dessa maneira a gente entende que cada um tem um corpo diferente, que cada um tem uma vivência diferente tem uma técnica diferente, tem um aprendizado diferente, cada mundo é um indivíduo, a gente entende que existem soluções justamente porque é muito diverso, mas que a gente quer auxiliar, e fazer com que as pessoas alcancem de maneira mais mas palpável, assim a obra é muito importante, muito importante mas sobretudo por fazer com que a pessoa entenda que tá tudo bem se você tiver que achar próprias soluções, tá tudo bem se você tem que você entender que as soluções que o Aquim deu não funciona para você, mas as soluções que o Bologna deu funcionam. E que às vezes você faz um compilado do que os 2 falam e acha suas próprias soluções. O mais importante é fazer disso realmente é um aprendizado.

C. Mais uma vez muito obrigado Aquim, um forte abraço.

A. Abraços querido, eu que agradeço.

(Fim da chamada)

ENTREVISTA COM O PROFESSOR RICARDO DE FIGUEIREDO BOLOGNA

Realizada em 3 de dezembro de 2021

Tempo de gravação: 13m e 21 seg.

Entrevista realizada pessoalmente

C: Estou aqui com o professor Ricardo Bologna e vou fazer algumas perguntas acerca da obra *Velocities*. Boa tarde professor, começando, eu quero saber do senhor como foi o preparo da peça e se o senhor utilizou algum método.

R: Não, para mim o preparo da peça foi como qualquer outra peça que a gente estuda. A gente começa a tocar ela, às vezes do início, às vezes de um ponto que seja mais difícil e tudo mais. Método específico eu não usei nenhum método para tocar a peça. Às vezes o que funciona bastante, no meu caso, é pegar trechos da peça e utilizar como exercício. Se você pegar especificamente dessa peça, muitos trechos dela parecem exercícios do método do Stevens, muitas coisas que parecem, porque como foi escrita para o Stevens, a obra, ela tem mais esse estilo Stevens, de como ele tocava, os baqueteamentos e tudo mais. Então, não utilizei um método específico para tocar a peça, mas eu criava exercícios dentro da peça com trechos da peça, que por coincidência ou não, parecem muito com o método do Stevens.

C: Apesar de ser um ícone da percussão, uma obra bastante virtuosística, a gente repara que a âmbito nacional ela é uma peça muito pouco executada pelos percussionistas. A que o senhor relaciona isso?

R: Primeiro pela questão que a peça é super difícil, a peça é muito difícil que demanda um estudo muito grande. É uma peça que a gente vê pelo menos fora sempre tocada por alunos do mestrado, eventualmente um outro de graduação, mas mais tocada de forma mais profissional por alunos de mestrado e doutorado. O Steve Weiss às vezes cataloga a dificuldade das peças, e seria a mais difícil dentre as peças de Marimba, o nível mais alto da catalogação das peças de Marimba, uma peça de nível avançado para cima, porque ela demanda muita coisa. Eu acho que ela não é muito tocada por causa disso, porque ela demanda muito estudo. E talvez a questão do estudo do mestrado e doutorado no Brasil, os estudantes que estão nessa etapa talvez não se interessam em fazer essa peça, talvez essa peça não faz parte do tema do mestrado deles e do doutorado, isso também tem haver, mas acho que é mais por causa disso. Mas a dificuldade conta também porque é uma peça que demanda muitas horas de estudo muito tempo para você se dedicar nesta peça. Então um pouco de tudo, a dificuldade da peça, no mestrado e doutorado no Brasil as pessoas não se interessam muito nesta peça porque não entra na pesquisa delas, acho que é um combinado dessas duas coisas.

C: De acordo com o Tófoli Pontes as técnicas estendidas ou técnicas expandidas, são uma forma não tradicional de utilizar o instrumento respeitando as possibilidades físico acústicas. Baseando-se nessa informação, levando em consideração sua análise e experiência com a peça, o uso da madeira ou rattan nas teclas pode ser considerada uma técnica estendida?

R: Acho que sim porque você toca com a madeira mas você está tocando percussão. Eu acho que técnica estendida pode ser, mas esse termo aplicado à percussão é muito relativo. Será que tocar com arco no vibrafone é uma técnica estendida? Pode ser, mas aí você está usando o arco, você não está percutindo você está raspando, porque raspar não é uma técnica de percussão se levar literalmente. Mas aí você pode perguntar, "mas então o reco-reco não é um instrumento de percussão? porque também você raspa

C: Raspar não é uma técnica utilizada naquele contexto do instrumento

R: É então não sei, para outros instrumentos tipo flauta, a gente sabe o que é técnica estendida por causa dos efeitos e tudo mais. Eu acho que pode ser, você toca com madeira na tecla que não é uma coisa que é muito usado nesse sentido, assim como você vai tocar com arco você vai colocar clipe na tecla, papel e tocar, talvez isso entre no campo das técnicas estendidas. Mas aí você está manipulando o som do instrumento mas o ato de fazer o som não é estendido, você está batendo e você toca com baqueta normal então não sei se isso entra na definição de técnica estendida. Baseado na definição dele, é uma técnica estendida porque você está numa forma não tradicional de se utilizar o instrumento, nesse caso é. A forma como você atua no instrumento se você mudar essa forma ela pode ser considerada uma técnica estendida, agora a alteração do timbre dele você só está mudando o som. Se você toca da maneira tradicional não seria na minha opinião técnica estendida seria só um piano preparado ou uma Marimba preparada ou um tímpano preparado, mais a forma de agir sobre o instrumento.

C: Uma das maiores características da obra é seu andamento, duração e forma, sendo ela o Moto Perpétuo. Assim, manter a concentração durante a performance torna-se um desafio. Você praticou alguma técnica psicossomática? Como Método Feldenkrais, Yoga e ou Técnica Alexander? Sabendo que essas técnicas trazem benefícios físicos evitando lesões.

R: Bom, eu não fiz quando eu estudei, eu não utilizei nenhum método desses. Eles podem ser interessantes se realmente eles têm o foco direto com a coisa porque às vezes você pega um método desse que trata de uma generalidade e às vezes é difícil de você aplicar e adaptar. Você precisa de uma coisa muito específica que é você aprender a tocar essa peça, então eu acho que não o método, mas você tem que ter uma concentração muito grande e a concentração grande vai da capacidade sua de focar nos problemas que acontecem ali na hora, de você ter uma boa técnica e a partir disso uma concentração que vem disso, mas também vem da capacidade que você tem de aprender a música, de decorar a música também. Como a maioria toca decor essa música, demanda uma concentração maior ainda e no caso de decorar a música a concentração é inerente, você tem que estar concentrado para decorar a música senão você vai esquecer ela e a melhor maneira é justamente você tocar os trechos diversas vezes em andamentos diferentes até você memorizar ele completamente e aí a concentração vai dessa sua capacidade de acessar essa memória. E aí tem gente que às vezes usa meditação para focar mais, mas meditação como um processo para sua vida, você medita para sua vida e aí isso talvez ajude na memorização de peças por exemplo e na concentração. Mas utilizar um método específico, como " eu quero trabalhar nessa peça então eu vou me inscrever num curso de yoga e fazer yoga", aí não funciona, mas ao contrário "eu vou fazer yoga mas para minha vida" então sim, isso pode ser uma ajuda no estudo geral não só nessa peça; na sua atividade profissional pode ser uma ajuda, na concentração, no foco, na energia que você vai gastar ali, isso sim pode ajudar bastante mas especificamente eu não usei para peça.

C: Ainda sobre o uso de madeira ou rattan nas teclas da Marinha, pensando em aumentar a diversidade de pessoas que consigam executar a obra, o senhor acredita que a altura da pessoa influencia na execução completa da obra?

R: Olha essa coisa de altura para mim sinceramente, acho que a pessoa se adapta. Se você ver a Keiko Abe tocando, pode ser uma dificuldade inicial? Pode ser, mas normalmente pelo que eu vejo as pessoas de menor estatura elas acabam encontrando meios de compensar e de tocar tão bem quanto as pessoas que são altas

C: Mas especificamente nessa peça que a pessoa precisa usar a extensão completa da Marimba

R: Eu acho que é possível sim eu não vejo dificuldade nesse aspecto. É o que eu estou falando, as pessoas que são consideradas baixas, por exemplo, a Kuniko Kato, uma percussionista japonesa que veio aqui em 2008, tem 1,55cm (algo assim) e ela toca tudo, tudo o que você dá para ela vai tocar. Se encontra meios, às vezes as pessoas colocam uma palmilha no sapato para ficarem mais altas, às vezes dá uma ajuda, então elas acabam encontrando mecanismos para compensar. Eu não vejo que seja um empecilho para essas pessoas tocarem essa peça especificamente. Tem marimbas que são mais baixas que essas também, uma Marimba da Yamaha é mais baixa normalmente. Aquele modelo antigo da Yamaha que vende ainda, apelidado de "baleia branca" porque ela é branca(na Unicamp tem ela) e ela é baixíssima por causa da Keiko Abe, foi construída para ela, então dá para pessoa de estatura baixa encontrar mecanismos para compensar desde ter um instrumento mais baixo até colocar palmilhas e sapatos mas acho que dá sim, não é um empecilho para mim

C: O senhor utilizou o baqueteamento descrito na partitura pelo próprio Leigh Howard Stevens?

R: Sim, na grande maioria eu utilizei o baqueteamento sugerido por ele. Talvez um ou outro lugar não, não saberia me lembrar onde especificamente, mas com certeza a maioria sim.

C: Pela facilidade ou pelo contato dele com o compositor?

R: Pela facilidade e também pelo contato. O Stevens encomendou essa peça pra ele e é uma peça super rápida, uma peça brilhante, então ele começou a estudar a peça e deve ter sugerido este baqueteamento com certeza.

C: Última pergunta. O senhor incluiu a peça no seu repertório? Se sim, mantém a rotina de estudos na obra?

R: Eu incluí há alguns anos atrás a peça no meu repertório e quando tenho uma oportunidade eu toco ela, mas não é sempre que aparecem oportunidades. Mas ela faz parte dessas peças que eu estudei de marimba e estão no repertório.

C: O senhor consegue relembrar ela se precisar tocar.

R: Sim, e precisa de bastante tempo para relembrar também, não é uma peça que você pega e toca daqui a uma semana, não tem como, demora um tempo pra você reaprender ela. Claro que não é na mesma velocidade do que aprender uma peça do zero, é mais rápido, mas demora também, não é tão evidente assim, mas ela está na lista.

C: Sensacional, muito obrigado professor!

R: De nada!

ANEXO 3:
PARTITURA

JOSEPH SCHWANTNER

VELOCITIES

(MOTO PERPETUO)

FOR SOLO MARIMBA

EA 704

HELICON MUSIC CORPORATION

SOLE AGENT:

EUROPEAN AMERICAN MUSIC DISTRIBUTORS CORPORATION

VALLEY Forge, PENNSYLVANIA

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ - ALFRED A. KALMUS (UNIVERSAL EDITION) LONDON, LTD
UNIVERSAL EDITION VIENNA - SCHOTT JAPAN COMPANY LTD

JOSEPH SCHWANTNER

Joseph Schwantner was born in Chicago in 1943, and is Professor of Composition at the Eastman School of Music where he has been on the faculty since 1970. He has also served on the faculty of the Juilliard School. Schwantner received his musical and academic training at the Chicago conservatory and Northwestern University, completing a doctorate in 1968.

From 1982 to 1985, Schwantner served as Composer-in-Residence with the Saint Louis Symphony orchestra as part of the Meet the Composer/Orchestra Residencies Program funded by the Exxon Corporation, the Rockefeller Foundation and the National Endowment for the Arts. He has been the subject of a television documentary entitled *Soundings*, produced by WGBH in Boston for national broadcast. His work, *Magabunda "Four Poems of Agueda Pizarro,"* recorded on Nonesuch Records by the Saint Louis Symphony, was nominated for a 1985 Grammy Award in the category "Best New Classical Composition," and his *A Sudden Rainbow*, also recorded on Nonesuch by the Saint Louis Symphony, received a 1987 Grammy nomination for "Best Classical Composition."

Schwantner's music has been performed extensively throughout the United States, Europe, Asia, Canada and Mexico, as well as at the Holland, Ravinia, Adelaide, Bydgoszcz, Bracknell and TideWater Music Festivals, the 1978 ISCM World Music Days held in Helsinki, the 1981 World Music Days in Brussels and the Horizons '83 Festival of Contemporary Music sponsored by the New York Philharmonic, the 1988 New York International Festival of the Arts, and the Bowdoin Summer Music Festival 1990.

Among his commissions are those from the New York Philharmonic, the Boston Symphony Orchestra, the Saint Louis Symphony Orchestra, San Diego Symphony, the First New York International Festival of the Arts, The Barlow Endowment for Music Composition, Meet the Composer/Composer/Choreographer Project Commission, Fromm Music Foundation, Naumburg Foundation, Chamber Music Society of Lincoln Center, American Composers Concerts Inc., American Heritage Foundation, Los Angeles Chamber Orchestra, Saint Paul Chamber Orchestra, Canton Symphony, Solisti New York and the American Telephone and Telegraph Company.

His orchestral works have been extensively performed by such orchestras as: the London Symphony, Chicago Symphony, New York Philharmonic, Boston Symphony, Cleveland Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Saint Louis Symphony, Minnesota Orchestra, Montreal Symphony, Pittsburgh Symphony, San Francisco Symphony, Detroit Symphony, Atlanta Symphony, Baltimore Symphony, Utah Symphony, Buffalo Philharmonic, Rochester Philharmonic, Louisville Orchestra, Cincinnati Symphony, Florida Symphony, San Antonio Symphony, New Orleans Philharmonic, Syracuse Symphony, American

Composers Orchestra, Esprit Orchestra, Indianapolis Symphony, Virginia Symphony, Stockholm Philharmonic, Seattle Symphony, Arkansas Symphony, New York City Symphony, Pacific Symphony, Savannah Symphony, Columbus Symphony, NHK Symphony, Florida Symphony, Long Island Philharmonic, Richmond Symphony, South Bend Symphony, Columbus Symphony, Tucson Symphony, Orchestra de Liege, Portland Symphony, Grand Rapids Symphony, Canton Symphony, Flint Symphony, Gulf-Coast Symphony, the National Repertory Orchestra, and the American-Soviet Youth

Performances by other ensembles include: the London Sinfonietta, Saint Paul Chamber Orchestra, Los Angeles Chamber Orchestra, Y Chamber Symphony, Contemporary Chamber Ensemble, Speculum Musicae, 20th Century Consort, Boston Musica Viva, Da Capo Chamber Players, Collage, Voices of Change, New York New Music Ensemble, Society for New Music, Jubal Trio, Contemporary Music Forum, Contemporary Chamber Players of the University of Chicago, New Band, New Music Group, Music of Our Time, Array Ensemble, Orchestra 2001, as well as performances by many university-based orchestras and ensembles in the United States and Europe.

Major artists that have performed Schwantner's work include: Leonard Slatkin, Emanuel Ax, Christoph von Dohnányi, David Zinman, Raymond Leppard, Lucy Shelton, Pinchas Zukerman, Gerard Schwarz, Gerhardt Zimmermann, Christopher Keene, Ursula Oppens, Sharon Isbin, John Williams, Gunther Herbig, Ransom Wilson, Mark Elder, Joseph Silverstein, William Warfield, Jane Manning, Dawn Upshaw, Gunther Schuller, Coretta Scott King, actor James Earl Jones and Lukas Foss.

His orchestral work *Aftertones of Infinity* received the Pulitzer Prize in 1979. Other awards include First Prize in the Kennedy Center Friedheim Awards 1981 for Music of Amber and Third Prize 1986 for *A Sudden Rainbow*; Guggenheim Foundation Fellowship, 1978; Consortium Commissioning Grant from the National Endowment for the Arts, 1974, 1977, 1979 and 1988; Martha Baird Rockefeller Foundation Grant, 1978; ISCM Composers Competition, 1978 and 1980; CAPS Grants, 1975 and 1977; Fairchild Award, 1985; first recipient of the Charles Ives Scholarship presented by the American Academy of Arts and Letters, 1970; Bearn Prize, 1967; and BMI Student Composer Awards, 1965, 1966 and 1968.

Performance Notes

- 1) Matched, medium-hard, multi-toned mallets that sound clean at the top of the instrument, but not brittle on the bottom, (e.g. LS15H). Mallets are numbered left to right, low to high.
- 2) For the most clear visual delineation of this recurring figure, use the two inner mallets so that audience can see, as well as hear the contrary motion. Either left or right hand works on the sharps.
- 3) This and similar patterns may be done just with 2 and 3, or with the outer mallets palyng the outer two pitches of the pattern and 2 and 3 performing the others.
- 4) In this transposition, using 43 for the expanding figure may cause mallet tangles. If you find this so, try using only mallet 3 for the expanding figure.
- 5) Hand to hand or try 342132.

L. H. S.

FOR LARRY HOWARD STEVENS

VELOCITIES
(MOTO PERPETUO)

JOSEPH SCHWANTNER

[♩ = 120] con bravura
(relentlessly with energy and intensity)

*1) marimba

sub.

poco — P

sub.

poco — P

sub.

poco — P

prorompando

5

*3) legato

8

16

sub.

pp sub.

10 prorompando

delicato

prorompando

15 tempestoso

3

8

16

sub.

P sub.

sub.

5

4

16

P sub.

sub.

P sub.

poco — p

20 brutale

8

16

sub.

5

4

16

P sub.

poco — p

EA 704

*1) see performance notes *2) play on the edge of the bar with mallet handles *3) see performance notes

* 4) see performance notes

95 con gusto e estatico

relentlessly

100

(7)

(3)

105

(4 3 2 1) →

dim.

mp sub.

cresc.

f

mp cresc.

4 3 2 1 3 4 2 1

[♩ = 160]

2 1

(resonant)

110

(15)

(16)

(4 3 2) →

f

mp

mp cresc.

molto

mp cresc.

120

125

(10)

130

(13)

2 → mp sub.

p sub.

poco

mp

f

molto

p sub.

(resonant)

140

dim.

poco

mp

145

mp

f

150

dim.

poco

a

poco

mp cresc.

(6)

(8)

* 4 3 2 3 2 1

15 8 *f* *dim.* *b* *mf* *cresc.* *#* *p* *mf* *sub* *f* *mf* *#*

(*) = don't emphasize 16th triplets but rather

155

160

165

170

175

180

185

190

195

200

205

210

215

220

225

230

235

240

245

250

255

260

265

270

275

280

285

290

295

300

305

310

315

320

325

330

335

340

345

350

355

360

365

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

1000

180

185

190

195

200

205

210

215

220

225

230

235

240

245

250

255

260

265

270

275

280

285

290

295

300

305

310

315

320

325

330

335

340

345

350

355

360

365

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

1000

-10-

[♩ = 120]

210 *movendo sempre*
(subdued)

(wave like)

215

220

cresc. *poco* *a* *poco* *ff*

Handwritten musical score for "Sonata in G minor, Op. 10, No. 3" by Frédéric Chopin. The score is written on ten staves, showing measures 225 to 250. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *f*, *p*, *cresc.*, *dim.*, *delicato*, *Sonoro*, *fsub*, and *p*. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/8. The score is annotated with performance instructions and fingering numbers.

255 (delicato)

260

265

270

275

280

(legato)

285

290

295

300

305

310

315

320

325

330

335

340

345

350

355

360

365

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

1000

285

290

295

300

305

310

315

320

325

330

335

340

345

350

355

360

365

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

1000

*3) See performance notes

310

con abbandono
marcatiss.

320

325

330

335

accel. poco a poco

340

prestissimo (fast as possible)

(brutale)

345

350

355

340

345

350

355