

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**FERNANDA VANESSA VIEIRA**

**TRANSCRIÇÃO PARA MARIMBA E ESTUDO INTERPRETATIVO DE DOIS  
TANGOS BRASILEIROS DE ERNESTO NAZARETH**

**TRANSCRIPTION FOR MARIMBA AND INTERPRETATIVE STUDY OF TWO  
TANGOS BRASILEIROS OF ERNESTO NAZARETH**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA AO  
INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP PARA OBTENÇÃO DO  
TÍTULO DE MESTRE EM MÚSICA, NA ÁREA DE PRÁTICAS  
INTERPRETATIVAS.**

**DISSERTATION TO MASTER PRESENTED TO ARTS  
INSTITUTE OF UNICAMP FOR OBTAINING TITLE OF  
MASTER OF MUSIC IN AREA OF INTERPRETATIVE  
PRACTICE.**

**ORIENTADOR: PROF. DR. FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO**

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA PELA ALUNA FERNANDA VANESSA VIEIRA E ORIENTADA  
PELO PROF. DR. FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA HASHIMOTO.

---

**Fernando Augusto de Almeida Hashimoto**

**CAMPINAS, 2012**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

V673t Vieira, Fernanda Vanessa.  
Transcrição para marimba e estudo interpretativo de dois tangos brasileiros de Ernesto Nazareth / Fernanda Vanessa Vieira – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

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

1. Nazareth, Ernesto, 1863-1934. 2. Arranjo (Música)  
3. Marimba. 4. Crítica de arte. I. Hashimoto, Fernando Augusto de Almeida. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Transcription for marimba and interpretative study of two tangos brasileiros of Ernesto Nazareth.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Nazareth, Ernesto, 1863-1934.

Arrangement (Music)

Marimba

Art criticism

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Fernando Augusto de Almeida Hashimoto [Orientador]

Fernando de Oliveira Rocha

Mauricy Matos Martin

Antônio Rafael Carvalho dos Santos

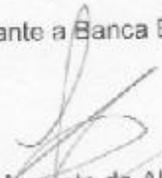
Gilmar da Silva Goulart

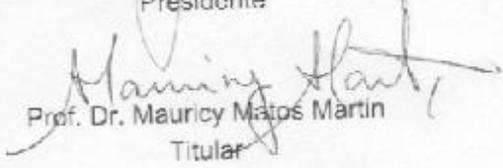
Data da Defesa: 13-08-2012

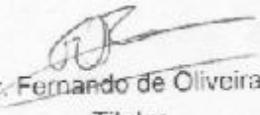
Programa de Pós-Graduação: Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda  
Fernanda Vanessa Vieira - RA 002999 como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto  
Presidente

  
Prof. Dr. Mauricy Matos Martin  
Titular

  
Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha  
Titular

**Dedico este trabalho à minha família  
e à memória do grande músico  
e amigo, Lucas da Rosa.**

## **Agradecimentos**

Agradeço ao meu orientador Fernando Hashimoto pela amizade e colaboração para esta dissertação.

Agradeço aos meus pais, João e Leni, pelo apoio incondicional de sempre e aos meus irmãos, Adolpho e Jean. Também à minha sogra, Elizabeth, e ao meu marido, Eduardo Lobo.

Agradeço aos amigos Nicole Somera, Cassiana Vilela, João Bosco Stecca e Carla Vizeu.

## Resumo

A presente dissertação tem como principais objetivos: 1. descrever e discorrer sobre a transcrição de tangos brasileiros para marimba; e 2. realizar um estudo interpretativo sobre os mesmos. Para isto foram utilizadas as músicas *Rayon d'Or* (1892) e *Garoto* (1916), oriundas de diferentes épocas dentro da cronologia composicional de Ernesto Nazareth. O processo de transcrição e adaptação dessas duas obras é contextualizado com um breve histórico do desenvolvimento e da popularização da marimba, bem como se discute a importância do uso de transcrições nos primórdios da formação de seu repertório. Aliado à transcrição dos tangos se inclui um estudo interpretativo que aborda tanto a resolução de dificuldades técnicas como decisões interpretativas acerca de aspectos como o controle timbrístico, fraseado, escolha de baquetas, entre outros.

**Palavras-chave:** transcrição para marimba; estudo interpretativo; Ernesto Nazareth.

## Abstract

This work has as main goals: 1. describe and discuss transcriptions of traditional Brazilian Tangos for marimba; 2. to make an interpretative study on these pieces. It utilized two pieces, composed in different compositional periods of Ernesto Nazareth: *Rayon D'or* (1892) and *Garoto* (1916). The process of transcription and adaptation is contextualized with a brief history of the development and popularization of the marimba, and overview of the importance of the use of transcriptions in the early formation of its own repertoire. In addition to the transcriptions of these tangos is included an interpretive study which deals with both the resolution of technical difficulties and the interpretative decisions about aspects such as control of the timbre, phrasing, choice of sticking, among others.

**Key-words:** transcription for marimba; interpretative study; Ernesto Nazareth.

## Lista de Ilustrações

### Figuras

Figura 1.1 - Marimba típica da África.....	5
Figura 1.2 - Marimba da Guatemala.....	6
Figura 1.3 - Marimba manufaturada.....	9
Figura 3.1 - Legenda para indicações de baqueteamento.....	30

### Exemplos

Exemplo 3.1 - Compassos 1 a 4 da <i>Suite em Ré menor, BWV 1012, Gavotte I</i> .....	29
Exemplo 3.2 - Compassos 1 a 8 de <i>Escovado</i> .....	31
Exemplo 3.3 - Síncopa característica do tango brasileiro.....	32
Exemplo 3.4 – Célula empregada na seção B de <i>Garoto</i> .....	34
Exemplo 3.5 – Célula empregada na seção B de <i>Garoto</i> .....	34
Exemplo 3.6 – Compassos 52 e 53 de <i>Garoto</i> .....	34
Exemplo 3.7 – Compassos 54 e 55 de <i>Garoto</i> .....	35
Exemplo 3.8 – Compassos 56 a 59 de <i>Garoto</i> .....	35
Exemplo 3.9 - Tessitura das obras e extensão da marimba.....	36
Exemplo 3.10 - Compasso 17 de <i>Rayon d'Or</i> transposta.....	37
Exemplo 3.11 - Compasso 50 de <i>Rayon d'Or</i> .....	38
Exemplo 3.12 - Compasso 50 de <i>Rayon d'Or</i> transcrita.....	38
Exemplo 3.13 - Compasso 9 de <i>Garoto</i> .....	38
Exemplo 3.14 - Compasso 9 de <i>Garoto</i> transcrita.....	38
Exemplo 3.15 - Compasso 51 de <i>Garoto</i> .....	39
Exemplo 3.16 - Compasso 51 de <i>Garoto</i> transcrita.....	39
Exemplo 3.17 - Compassos 52 e 53 de <i>Garoto</i> .....	39
Exemplo 3.18 - Compassos 52 e 53 de <i>Garoto</i> transcrita.....	40
Exemplo 3.19 - Compasso 1 de <i>Rayon d'Or</i> .....	41
Exemplo 3.20 - Compasso 1 de <i>Rayon d'Or</i> com indicação de baqueteamento.....	41
Exemplo 3.11 - Compasso 6 de <i>Garoto</i> com indicação de baqueteamento.....	41
Exemplo 3.22 - Compasso 1 de <i>Rayon d'Or</i> transcrita com indicação de baqueteamento.....	42
Exemplo 3.23 - Compasso 6 de <i>Garoto</i> transcrita com indicação de baqueteamento.....	42

Exemplo 3.24 - Compasso 5 de <i>Rayon d'Or</i> .....	42
Exemplo 3.25 - Compasso 2 de <i>Garoto</i> .....	43
Exemplo 3.26 - Compasso 5 de <i>Rayon d'Or</i> transcrita com indicação de baqueteamento.....	43
Exemplo 3.27 - Compasso 1 de <i>Garoto</i> transcrita com indicação de baqueteamento.....	44
Exemplo 3.28 - Compasso 32 de <i>Rayon d'Or</i> .....	44
Exemplo 3.29 - Compasso 32 de <i>Rayon d'Or</i> transcrita.....	45
Exemplo 3.30 - Compasso 50 de <i>Garoto</i> transcrita.....	45
Exemplo 3.31 - Compasso 50 de <i>Garoto</i> transcrita.....	46
Exemplo 3.32 - Compasso 21 a 24 de <i>Rayon d'Or</i> .....	46
Exemplo 3.33 - Compasso 21 a 24 de <i>Rayon d'Or</i> transcrita.....	47
Exemplo 3.34 - Compasso 21 a 24 de <i>Rayon d'Or</i> transcrita.....	47
Exemplo 4.1 - Exercício de aquecimento.....	50
Exemplo 4.2 - Compassos 1 a 16, seção A de <i>Rayon d'Or</i> transcrita.....	51
Exemplo 4.3 - Exercícios criados a partir da seção A da transcrição de <i>Rayon d'Or</i> .....	51
Exemplo 4.4 - Compassos 17 a 20 de <i>Rayon d'Or</i> transcrita.....	58
<b>Tabela</b>	
Tabela 4.1 - Andamentos escolhidos para cada seção das obras <i>Rayon d'Or</i> e <i>Garoto</i> .....	55

## SUMÁRIO

### PARTE I

<b>Introdução</b> .....	1
<b>Capítulo 1 – A importância da transcrição no repertório de marimba</b>	
Desenvolvimento da marimba manufaturada.....	5
A evolução do repertório para marimba.....	10
A marimba no Brasil.....	15
<b>Capítulo 2 – Aspectos biográficos de Ernesto Nazareth e elementos estilísticos de seus tangos</b>	
Aspectos biográficos de Ernesto Nazareth.....	19
Elementos estilísticos dos tangos de Nazareth.....	23
<b>Capítulo 3 – Transcrevendo tangos para marimba</b>	
Introdução.....	27
Primeira tentativa: <i>Escovado</i> .....	31
<i>Rayon d’Or</i> e <i>Garoto</i> .....	32
Transcrevendo <i>Rayon d’Or</i> e <i>Garoto</i> .....	36
<b>Capítulo 4 – <i>Rayon d’Or</i> e <i>Garoto</i>: um estudo interpretativo</b>	
Estudo técnico.....	49
Estudo interpretativo.....	52
<b>Considerações Finais</b> .....	61

### PARTE II

#### Partituras transcritas para marimba

<i>Garoto</i> .....	64
<i>Rayon d’Or</i> .....	67
<b>Bibliografia</b> .....	71
<b>Discografia</b> .....	75

## PARTE I

### Introdução

O aluno que ingressa em um curso superior ou técnico de percussão estudará, além da marimba, instrumentos como: caixa-clara, pratos, bumbo, tímpanos, xilofone, dentre outros. Este fato implica em que as habilidades que este músico desenvolverá, sejam aquelas da tradição da música escrita. O repertório trabalhado costuma abranger excertos orquestrais e peças específicas para cada instrumento. Ao interpretar uma obra pertencente a um gênero que está ligado à tradição oral, este músico pode vir a enfrentar algumas dificuldades. Um dos intuitos deste trabalho é fornecer subsídios para este músico através da descrição de minha experiência como intérprete.

O contato que tive com a música instrumental brasileira no período da graduação fez aumentar minha admiração por este tipo de música. Neste período participei do Tambaleio, grupo de percussão popular da Unicamp dirigido pelo músico Chico Santana. No repertório deste grupo encontravam-se composições envolvendo, em geral, ritmos populares brasileiros. O instrumental variava entre aqueles caracteristicamente utilizados nestes ritmos e também os orquestrais, como pratos a dois, e por vezes, os teclados de percussão. Um ano após concluir a graduação, iniciei um duo com o guitarrista e violonista Eduardo Lobo, cujo repertório era constituído de arranjos e transcrições de estilos variados, incluindo obras de Heitor Villa-Lobos, Maurice Ravel, Ney Rosauero, Egberto Gismonti e Anacleto de Medeiros. Foi então que me deparei com a oportunidade de interpretar, na marimba e no vibrafone, obras que eu admirava. A necessidade de construir uma interpretação para estas obras me conduziu à realização de um estudo interpretativo de gênero de grande importância no desenvolvimento da música instrumental, o choro, que começou a se consolidar a partir de meados do século XIX.

No Capítulo 1, trataremos do desenvolvimento da marimba e seu repertório, e o uso da marimba no Brasil nos baseamos em três textos: *Tradition and innovation in brazilian popular music: keyboard percussion instruments in choro*, de Mark J. Duggan (2011), *Keiko Abe, a virtuosistic life: her musical career and the evolution of the concert marimba*, de Rebecca Kite (2007) e *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às*

*primeiras composições brasileiras*, de Eliana C. M. G Sulpicio (2011). A partir deste material levantamos dados sobre a difusão da marimba no Brasil e sua ligação com a música de concerto.

O Capítulo 3 trata do processo da transcrição, que foi escolhido para adaptar o choro para marimba. Tivemos como base na introdução sobre esta técnica, os textos: *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*, de Flávio T. Barbeitas (2000), e *A transcrição musical como processo criativo*, de João Victor Bota (2008). As obras transcritas foram dois tangos brasileiros de Ernesto Nazareth (1863-1934): *Rayon d'Or* e *Garoto*. Apresentamos descrição do modo como as transcrições foram realizadas, as escolhas feitas e suas justificativas.

Sobre a seleção do compositor, cheguei à conclusão de que as obras de Ernesto Nazareth seriam apropriadas para este trabalho, devido a vários motivos. Um deles é o fato de que Nazareth é considerado por muitos autores como um dos pilares da construção do choro. Outro fator importante é que ele escrevia, quase exclusivamente, para piano. A similaridade entre este instrumento e a marimba prometia certa facilidade no processo da transcrição. Entre os gêneros compostos por ele, escolhemos o tango brasileiro por ser o de maior número em sua obra e por apresentar influência sobre compositores e gêneros posteriores. No Capítulo 2, apresentamos um resumo da vida de Nazareth, abordando sua obra e reconhecimento. Também apontamos dados sobre o estilo nazarethiano de composição dos tangos. Para a construção deste capítulo, utilizamos, entre outros, os seguintes textos: *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth (1863-1934). Música, história e literatura*, de Carlos Gonçalves Machado Neto (2004), *A influência da habanera nos tangos de Ernesto Nazareth*, de Antônio Adriano Nascimento (1990) e *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro*, de Marcelo Verzoni (1996).

Por fim, no Capítulo 4, tratamos do estudo interpretativo dos tangos transcritos. Devido à dificuldade técnica encontrada na execução destas obras, acrescentamos ao texto os exercícios criados para auxiliar o domínio técnico. A metodologia adotada para a constituição do estudo interpretativo foi baseada em pesquisa bibliográfica, fonográfica e na execução das obras transcritas. A bibliografia utilizada nesta seção foi basicamente: *Collected papers II: studies in social theory. – Making music together: a study in social relationship*, de Alfred Schutz (1976), *O “fator atrasado” na música brasileira: evolução, característica*, de Tânia M. L. Cançado (2000) e *Four-mallet marimba playing: A musical approach for all levels*, de Nancy Zelstman (2006). Os registros fonográficos de que nos servimos foram muitos. Entre os que mais

contribuíram para nosso trabalho estão as gravações do próprio Ernesto Nazareth, e da pianista Carolina Cardoso de Menezes(1916-1999).



## Capítulo 1

### A importância da transcrição no repertório de marimba

#### Desenvolvimento da marimba manufaturada

A fim de ilustrar brevemente o panorama da marimba no Brasil será exposto um pequeno histórico sobre seu desenvolvimento como instrumento musical. Apesar dos instrumentos de teclas percutidas serem bastante antigos<sup>1</sup> e encontrados em vários continentes, foram, provavelmente, as marimbas africanas que deram origem aos modelos utilizados hoje em dia nas escolas e salas de concerto. Elas foram desenvolvidas por muitos povos da África onde ainda podem ser encontradas. Em cada região as marimbas apresentam diferentes características de construção e modo de tocar. As mais utilizadas neste continente apresentam as armações curvadas, os ressonadores de cabaça ou concha, e as teclas de madeira, como mostra a Figura 1.1.



Figura 1.1 - Marimba típica da África.

---

<sup>1</sup> Em 1954, uma marimba, de aproximadamente cinco mil anos, foi encontrada por arqueólogos no Vietnã.

As baquetas são de madeira, podendo ter borracha envolvida em uma das extremidades. Uma característica interessante de algumas marimbas africanas é o zumbido que produzem. A tribo Chopi do povo Bantu, por exemplo, utilizava marimbas diatônicas com ressonadores de cabaças furadas, onde colavam, com cera de abelha, membranas que vibravam ao toque da tecla produzindo tal zumbido.

Marimbas como estas chegaram à Guatemala com os escravos africanos no século XVI e foi a partir destes instrumentos que se desenvolveram as marimbas guatemaltecas. Neste país a marimba ganhou características que lhe atribuíram similaridades com o piano, entre elas, o aumento da extensão e a disposição das teclas em duas fileiras. A Figura 1.2 mostra uma marimba característica da Guatemala.



Figura 1.2 - Marimba da Guatemala.

Tornou-se comum, naquele país, a marimba ser tocada por mais de uma pessoa ao mesmo tempo. As cabaças foram substituídas por caixas de cedro, e as membranas vibradoras foram mantidas. Na Guatemala, a popularização da marimba atingiu tal dimensão que passaram a existir conjuntos deste instrumento formados por membros de uma mesma família, tornando-se uma

tradição do país. Temos, como exemplo, a família Hurtado que excursionou com a *Hurtado Brothers Royal Marimba Band* pela Guatemala e Estados Unidos entre final do século XIX e início do século XX. Neste período, enquanto a marimba era divulgada nos Estados Unidos através das apresentações de conjuntos de marimba, o xilofone já era um instrumento popular e presente nas casas e nos palcos americanos, como cita Kite (2007, p.165): “Nos Estados Unidos, o século 20 começou com um aumento na popularidade do xilofone americano... Ele foi usado em muitos contextos musicais, desde o uso na sala de estar em casas de famílias com músicos até os palcos”<sup>2</sup>

É provável que este fato tenha auxiliado na boa aceitação que a marimba teve naquele país pelo fato destes dois instrumentos serem bastante similares.

Na década de 1920, a J. C. Deagan Company fabricou os primeiros instrumentos chamados marimba-xilofones aplicando no xilofone propriedades da marimba da Guatemala, como os tubos ressonadores. Sobre isso, Kite afirma:

Na década de 1920, os fabricantes tinham combinado "o melhor dos dois mundos" ao fundir os sons suaves das marimbas oriundas dos países da América Central (sem o som com zumbido) com o brilho e a clareza do xilofone, em um instrumento com quatro oitavas ou quatro oitavas e meia de extensão. Este instrumento combinado foi chamado de marimba xylophone. (KITE, 2007, p. 165)<sup>3</sup>

Em 1937, esta mesma empresa iniciou a produção e venda das primeiras marimbas. Clair Omar Musser (1901-1998) foi um importante educador de marimba e compôs estudos que fazem parte do programa de muitas escolas até os dias atuais. Ele era o promotor de vendas da Deagan nesta época e com estes instrumentos apresentou seus recitais pelos Estados Unidos, Canadá e Europa nas décadas de 1930 e 1940. Ele organizou alguns concertos apresentados em feiras

---

<sup>2</sup> “In the United States, the twentieth century began with a surge in the popularity of the American xylophone... It was used in many musical settings, from the family parlor for at home music-making, to the stage.” – Todas as traduções dessa dissertação foram realizadas pela autora.

<sup>3</sup> By the 1920s, manufacturers had combined the “Best of the both worlds”, by merging the mellow sounds of the Central American marimba (without the buzzing sound), with the xylophone’s brightness and clarity, in an instrument with a four- or four-and-a-half- octave range. This combined instrument was called the marimba-xylophone.

mundiais<sup>4</sup>, que tiveram grande importância na divulgação da marimba nos Estados Unidos<sup>5</sup>. Sobre a importância de Musser no desenvolvimento da marimba, Kite cita:

Clair Omar Musser (1901-1998) foi uma das figuras mais importantes no mundo da marimba na primeira metade do século 20. Ele era professor de marimba, marimbista solista, regente, compositor, arranjador, promotor, designer de instrumentos musicais e, por cerca de oito anos, fabricante de marimbas. Talvez as duas áreas em que ele alcançou maior significância tenham sido a popularização da marimba (enquanto ele trabalhava como diretor de marketing da empresa Deagan), e o ensino de marimba. (KITE, 2007, p. 166)<sup>6</sup>

No final da Segunda Guerra Mundial, o Japão, que se encontrava completamente devastado, foi ocupado por forças aliadas para a sua reconstrução. Em 1950, chegaram as primeiras marimbas a este país. Nesta época o Japão também já possuía certa intimidade com os instrumentos de percussão ditos ocidentais, visto que o xilofone e o vibrafone foram incluídos no currículo escolar público nesta época. Esta ação pública foi realizada pelo “Concílio de Educação Musical pela Padronização dos Instrumentos”, a fim de buscar uma unificação do país através da arte e da cultura. Junto a um grande número de gravações importadas de marimbistas e vibrafonistas americanos como Vida Chenoweth, Lionel Hampton e Milt Jackson, esta ação gerou um grande interesse nos músicos japoneses pela marimba. Surgiram então alguns conjuntos como o Tokyo Marimba Group e Xebec Marimba Trio, dos quais Keiko Abe (1937) foi uma das integrantes. Ela foi uma das responsáveis pela popularização da marimba no Japão em meados do século XX, fomentando a produção de obras para este instrumento, devido a encomendas de peças para seus recitais. Seu trabalho valorizou a marimba, fazendo com que

---

<sup>4</sup> Estas feiras erma chamadas de *Century of Progress*.

<sup>5</sup> As orquestras de marimbas formadas especialmente para se apresentar nestas ocasiões chamavam-se *Century of Progress Marimba Orchestra* (1933) e *International Marimba Symphony Orchestra* (1935).

<sup>6</sup> Clair Omar Musser (1901-1998) was one of the most important figures in the marimba world in the first half of the twentieth century. He was a marimba teacher, a solo marimbist, a conductor, composer, arranger, promoter, instrument designer and, for about eight years, a marimba manufacturer. Perhaps the two areas in which he achieved the most influence were popularizing the marimba (while working as a marketing director for the Deagan company), and teaching the marimba.

fosse finalmente aceita e acolhida pela música de concerto. A partir de 1971 Keiko Abe auxiliou no desenvolvimento deste instrumento, gerando junto à Yamaha Company marimbas de qualidade bastante refinada, de modo a atender também suas próprias necessidades musicais e artísticas.

O desenvolvimento, a divulgação e a valorização da marimba resultaram, ao longo dos anos, na integração deste instrumento nos programas das escolas de percussão e orquestras no mundo ocidental. Hoje em dia a marimba é inserida dentro da família dos instrumentos de teclado no naipe da percussão. Basicamente, é constituída de lâminas de madeira que percutidas com baquetas, comumente cobertas com lã, tem seu som amplificado por tubos ressonadores de metal localizados abaixo das teclas, como nos mostra a Figura 1.3.



Figura 1.3 - Marimba manufaturada.

A marimba ilustrada na Figura 1.3 tem a extensão de quatro oitavas e uma terça. Ao lado da marimba de cinco oitavas, é um dos modelos mais utilizados atualmente.

## A evolução do repertório para marimba

Em geral, observamos que o arranjo e a transcrição são métodos adotados frequentemente para dar início ao repertório de um novo instrumento. Isto ocorre devido ao tempo existente entre seu advento no cenário musical, seu desenvolvimento técnico, e o interesse por parte de compositores e intérpretes. O desenvolvimento do repertório da marimba manufaturada teve início através de arranjos e transcrições de obras escritas para outros instrumentos, até que músicos e compositores se interessassem por ela. Com as obras que foram compostas especialmente para marimba, explorando suas peculiaridades, e o desenvolvimento da técnica de execução, aos poucos foi sendo criado o idiomatismo deste instrumento.

Na Guatemala, o repertório de marimba teve uma forte ligação com a tradição oral. Mas a música deste país recebeu influências da música ocidental, e o repertório executado na marimba se formou deste hibridismo. Conta Sulpicio (2011, p.54): “O repertório executado consiste basicamente de música popular, como valsas, *foxtrot*, e danças latinas.” A mesma autora fala sobre a estrutura e nomenclatura das vozes utilizadas na Guatemala<sup>7</sup>:

Não obstante o atual estágio das pesquisas em que não podemos tirar conclusões definitivas sobre a complexidade dos elementos que giram em torno das origens destas práticas musicais guatemaltecas na utilização da marimba, não deixa de ser curioso o fato de que esta mesma terminologia em relação à estrutura das vozes seja correspondente àquela utilizada em especial na música sacra de toda a América Ibérica desde o século XVI. No Brasil, por exemplo, da documentação colonial constava também as mesmas vozes *tiple*, *altus*, *tenor* e *baxa*, justamente soprano, contralto, tenor e baixo (voz), nas práticas corais, o que não deixa de ser um fato irrefutável da forte presença da colonização ibérica. Sabemos que o conceito medieval de *triplum* (depois *tiple*) remonta pelo menos à geração de Notre Dame em Paris... Observe-se que no caso guatemalteco à voz correspondente à *vox principalis* medieval se tornou supostamente o *centro*. O conceito de baixo na polifonia medieval foi introduzido posteriormente, cujas origens remontam à Ars Nova e em especial ao Renascimento. (SULPÍCIO, 2011, p.54)

---

<sup>7</sup> Segundo Sulpicio(2011), a estrutura de vozes das marimbas guatemaltecas é dividida da seguinte forma: *piccolo*, *tiple*, *centro* e *bajo*.

Segundo Kite (2007), os grupos de marimba da América Central que se apresentaram nos Estados Unidos no início do século XX, como a *Hurtado Brothers Royal Marimba Band*, tinham o repertório constituído de arranjos e transcrições de música popular e de música sinfônica.

O aparecimento da Hurtado Brothers Royal Marimba Band na Feira Mundial de 1915 em San Francisco (EUA) foi fundamental na introdução do marimba para o público americano. A Hurtados Band tocou duas vezes por dia durante os nove meses da feira, e obtiveram um enorme sucesso. Eles saíram em turnê pelos Estados Unidos, fazendo gravações e se apresentando em todos os tipos de locais, nos próximos trinta anos. Seu repertório incluía arranjos de clássicos populares, marchas, e gêneros de jazz dançante. Um dos irmãos, Celso Hurtado, era um solista virtuoso, e em 1947 tornou-se o primeiro marimbista solista a realizar um recital no Carnegie Hall, tocando transcrições de música clássica. (KITE, 2007, p.132)<sup>8</sup>

Em seu recital solo no Carnegie Hall, Celso Hurtado executou somente transcrições de músicas “clássicas”.<sup>9</sup>

No início do século XX, o repertório para xilofone foi de fundamental importância para o desenvolvimento da marimba. O grande número de gravações da Edison Company utilizando o xilofone e o *glockenspiel*, realizadas desde o final da década de 1890 por vários artistas, começando por Albert Benzler (1867-1934), passando por Charles Daab (?), Lou Chiha “Friscoe” (1893-) e George Hamilton Green (1893-1970) nos mostra a popularidade que este instrumento atingiu naquele país. É interessante notar que o xilofone e o *ragtime*<sup>10</sup> alcançaram popularidade na mesma época. Grande parte do repertório de xilofone gravado, e provavelmente apresentado, era constituído de arranjos ou transcrições de *ragtimes* e outros estilos de música popular, como polcas e marchas, além de músicas de concerto, como *A Flauta Mágica* de Wolfgang Amadeus

---

<sup>8</sup> The appearance of the Hurtado Brothers Royal Marimba Band at the 1915 World’s Fair in San Francisco was key in introducing the marimba to the American public. The Hurtados performed twice daily during the nine months of the fair, and were a sensational hit. They went on to tour in the United States, making recordings and performing in all sorts of venues, for the next thirty years. Their repertoire included arrangements of light classics, marches, and jazz-style dance music. One brother, Celso Hurtado, was a virtuoso soloist, and in 1947 became the first solo marimbist to perform a recital in Carnegie Hall, playing transcriptions of classical music.

<sup>9</sup> O termo “clássicas” neste caso, não se refere à música do período do Classicismo, mas sim à música de concerto.

<sup>10</sup> O *ragtime* foi um estilo de música precursor do *jazz*, que se tornou muito popular do final do século XIX às primeiras décadas do século XX.

Mozart, gravada em 1906, por Charles Daab. O xilofone fez parte da história do jazz, ou melhor, era um dos instrumentos comuns neste gênero, como confirma Kite:

Após a Primeira Guerra Mundial, o ragtime foi rapidamente absorvido como um novo estilo das bandas de jazz dançante e as orquestras de jazz se tornaram muito populares. O xilofone foi utilizado como um instrumento líder em muitos destes conjuntos. Todos os grandes xilofonistas do início do século XX, que tocavam música popular, tocaram neste tipo de conjunto em algum momento de suas carreiras. (KITE, 2007, p.150)<sup>11</sup>

Segundo Kite, o fato do xilofone ter sido bastante utilizado na música popular dos Estados Unidos influenciou tanto as primeiras composições específicas para xilofone como para marimba.

Este estilo sincopado de escrever influenciou compositores das primeiras peças sérias para xilofone bem como influenciou os primeiros concertos para xilofone. Podemos encontrar exemplos específicos desses padrões na música escrita muitos anos depois, por compositores como Hovhaness, Creston, e Kurka. (KITE, 2007, p.150)<sup>12</sup>

O uso de transcrições e arranjos continuou a fazer parte do repertório dos teclados de percussão, mesmo após a consolidação de um repertório específico. Nota-se que, com o passar do tempo, houve um aumento no número de arranjos e transcrições de obras da música de concerto no repertório de marimba, o que retrata um processo de aproximação da marimba com este tipo de música.

O repertório dos recitais de Musser e das apresentações da *Century of Progress Marimba Orchestra* e da *International Marimba Symphony Orchestra* também era constituído de arranjos e

---

<sup>11</sup> After World War I, ragtime was quickly absorbed into the new musical style of jazz- dance bands and jazz orchestras became very popular. The xylophone was used as a lead instrument in many of these ensembles. All the great xylophonists of the early twentieth century, who played popular music, performed in this kind of ensemble, at some time in their career.

<sup>12</sup> This syncopated style of writing influenced composers of the first serious xylophone composition and the first concerti. We can find specific examples of these patterns in music written many years later, by composers Hovhaness, Creston, and Kurka.

transcrições dos dois universos musicais, com predominância de arranjos de obras da música de concerto.

A autora Kite cita sobre o repertório solista de marimba antes da década de 1960:

Como discutido anteriormente, a música que os marimbistas solistas tocaram por trinta anos, de 1930 a 1962, foi elaborada a partir das mesmas fontes que a música executada por xilofonistas, e essas fontes foram: a música clássica ligeira; árias de ópera, temas para violino, cello, música de piano, e temas da música orquestral. Artistas como Celso Hurtado, Clair Omar Musser, Burton Lynn Jackson, Doris Stockton, e Vida Chenoweth, todos eles utilizaram repertório em seus concertos que foram originalmente escritos para outros instrumentos. (KITE, 2007, p.175)<sup>13</sup>

Kite também fala sobre uma pesquisa realizada em 1948 por James Dutton, então diretor do departamento de percussão do Conservatório Americano de Música, sediado em Chicago, Estados Unidos. Ao listar as obras que compunham o repertório de marimba, Dutton descobriu que a grande maioria delas eram transcrições e arranjos, e pouquíssimas eram escritas especificamente para o instrumento. Numa segunda listagem, feita dez anos depois, Dutton chegou à mesma conclusão, ou seja, o uso de arranjos e transcrições ainda era superior.

Em 1940 é composto o primeiro concerto original para marimba, *Concertino for Marimba and Orchestra*, de Paul Creston, sobre a qual Kite cita.

Esta peça levou a marimba para o palco do Carnegie Hall – um local tradicional para a música – e removeu para longe dos palcos do vaudeville, dos clubes de jazz, e dos salões de dança onde o xilofone e a marimba tinham sido mais frequentemente tocados. (KITE, 2007, p.176-177)<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> As previously discussed, the music that solo marimbists performed for thirty years, from de 1930s to 1962, was drawn from the same sources as the music performed by xylophonists, and those sources were: light classical music; opera arias; themes from violin, cello, and piano music; and themes from the orchestral music. Performers such as Celso Hurtado, Clair Omar Musser, Burton Lynn Jackson, Doris Stockton, and Vida Chenoweth all used literature in their concerts that was originally written for others instruments.

<sup>14</sup> This piece carried the marimba to the stage of Carnegie Hall- a traditional setting for art music- and far removed from the vaudeville stage, jazz club, and dance band hall where the xylophone and marimba had most often been played.

A partir da publicação desta obra e da disseminação da marimba em diversos países, este instrumento foi cada vez mais utilizado pelos compositores da música de concerto. A medida que a marimba foi ganhando espaço neste meio musical houve uma evolução no seu repertório. Obras foram encomendadas por marimbistas para seus recitais, e houve um interesse progressivo por parte dos compositores em explorar as novas possibilidades técnicas e sonoras, salientando-se a importante contribuição fornecida pelos instrumentistas aos compositores durante esse processo. Kite (2007, p.166) cita, referindo-se à marimba, que “na década de 1950 ela se tornou por si só um instrumento único. A marimba agora tinha sua própria identidade e som, e gradualmente se desenvolvia um conjunto de músicas escritas especificamente para ela, muitas vezes em colaboração com um marimbista”.<sup>15</sup>

Outras obras importantes do repertório de marimba foram compostas até a década de 1960, como os *Preludes e Etudes*, de C. O. Musser; a *Suite for Marimba*, de Alfred Fissinger; a *Toccata for Marimba*, de Emma Lou Diemer e o *Concerto for Marimba and Orchestra* de Robert Kurka. Porém, a presença de transcrições e arranjos continuou expressiva até o final da década de 1970 nos Estados Unidos, como mostra o levantamento realizado pela revista *Percussive Notes*, editada pela *Percussive Arts Society*. Esta pesquisa revelou que, de setenta e cinco obras de marimba mais frequentemente executadas em universidades e escolas de música americanas, apenas quatro eram obras escritas especificamente para marimba. A maior parte do repertório era constituído de transcrições de obras de autores como J. S. Bach, Arcangelo Corelli e Saint-Saëns, dentre outros.

Na década de 1960 Keiko Abe iniciava sua carreira no Japão. Entre os anos de 1962 e 1973 ela encomendou e estreou as seguintes obras para marimba solo: *Suite for Marimba-Conversation*, *Torse III* e *Concerto pour Marimba et Ensemble à Cordes*, de Akira Miyoshi; *Time for Marimba*, de Minoru Miki; *Two Movements for Marimba*, de Toshimitsu Tanaka; *Divertimento for Marimba and Alto Saxophone*, de Akira Yuyama e *Mirage*, de Yasuo Sueyoshi. Algumas destas peças apresentam similaridades com o modo de escrita comum do xilofone. Abe explorou as capacidades sonoras do modelo que ela própria ajudou a criar, e compôs mais de sessenta obras onde desenvolveu uma nova escrita para marimba, como cita Kite.

---

<sup>15</sup> “...by the 1950s, it had come into its own as a unique instrument. The marimba now had its own identity and sound and a gradually developing body of music written specifically for it, often in collaboration with a marimbist.”

Embora este estilo de escrita marimbística foi uma consequência da tradição do xilofone, a musicalidade de Abe, combinada com sua imaginação musical, é o que levou ela a compor verdadeiras obras para marimba que não poderiam funcionar em qualquer outro instrumento. Abe cria voicings, padrões de baqueteamento, texturas de *rullo*, texturas polifônicas e melodias com acompanhamento. Ela explora os coloridos tonais, ressonâncias e características únicas da marimba, criando lindas e criativas atmosferas de som. Ela encontra conexões com a tradicional percussionística e a música liderada pela rítmica. (KITE, 2007, p.210)<sup>16</sup>

Uma das criações que trazem esta escrita é uma transcrição que Abe fez da obra *Plaisir D'Amour* (1784), de Jean Paul Martini. Ao transcrever esta peça ela desenvolveu maneiras de, sozinha, executar a melodia e a harmonia simultaneamente. Esse modo de dividir as vozes se integrou ao vocabulário musical de Keiko Abe e depois passou a fazer parte dos padrões de composição para marimba.

## **A marimba no Brasil**

Assim como na Guatemala, as marimbas africanas chegaram ao Brasil com os escravos. Na África, eram utilizadas em eventos sociais e religiosos, e continuaram exercendo esta função por aqui. Este instrumento não teve grande desenvolvimento no Brasil e não se expandiu para outros tipos de música, nem se manteve em grande número de exemplares. Este tipo de marimba parece ser ainda utilizado na congada da Festa de São Benedito, na cidade de Ilhabela<sup>17</sup>, estado de São Paulo, num formato bem semelhante ao que chegou junto com os escravos no país.

---

<sup>16</sup> While this marimbistic writing style was an outgrowth of the xylophone tradition, Abe's musicianship, combined with her musical imagination, is what led her to compose true marimba music-pieces that would not work on any other instrument. Abe creates voicings, sticking patterns, roll textures, polyphonic textures, and melodies with accompaniment. She explores the unique tonal colors, resonances, and characteristics of the marimba, creating beautiful and imaginative atmospheres of sound. She finds connections with drumming and rhythmically driving music.

<sup>17</sup> Informação obtida no site: <http://www.ilhabela.com/TradicoesCaicaras.asp>

Quanto à marimba manufaturada, provavelmente ela tenha sido trazida ao Brasil somente na segunda metade do século XX. Poucas fontes, algumas bastante recentes, tratam desta questão. Segundo Sulpicio (2011), os grupos de percussão e grupos de câmara foram os principais meios pelos quais a marimba se disseminou pelo país.

Também na década de 1960 é que começam a surgir os primeiros grupos de percussão brasileiros. Diferentemente dos EUA, no Brasil não houve grandes grupos formados por diversas marimbas, mas sim, grupos de percussão com vários instrumentos, onde algumas vezes, a marimba fazia parte. (SULPICIO, 2011, p.197)

Sulpicio (2011, p.203) afirma ainda: “Houve também, entre os anos de 1962 e 1964 um “Conjunto de Marimbas” que durou três anos.” Este grupo, que parece ter se sediado na cidade paulista de Hortolândia, gravou um LP pela Gravadora GBM intitulado “Crepúsculo”. Este disco incluía no repertório obras de caráter religioso, além de músicas do folclore mexicano e latino-americano e transcrições de música de concerto.

Sulpicio também conta: “Em relação à marimba, acreditamos que um dos primeiros exemplares manufaturados que chegou a São Paulo tenha sido a marimba Deagan adquirida por Stephan.” (Sulpicio, 2011, p. 202). Esta informação foi obtida a partir de uma entrevista realizada por Sulpicio, na qual Cláudio Stephan<sup>18</sup> revela também que a data deste episódio teria sido o final da década de 1960.

Duggan (2011) contribui para o assunto em questão, abrangendo os teclados de percussão, dizendo:

A introdução dos instrumentos de teclado modernos de percussão na música brasileira não é um resultado de influências internas, mas sim, de contato intercultural com o estrangeiro. Poderia ser visto como uma extensão da influência da música ocidental uma vez que o uso mais frequente de instrumentos de teclado de percussão no Brasil nos tempos modernos ocorreu (e continua) através dos xilofones e glockenspiels tocados em estilo orquestral encontrados na maioria das principais áreas urbanas. Influências do mercado e a economia brasileira em rápido crescimento também resultaram em uma maior disponibilidade de

---

<sup>18</sup> Músico paulista que atuou largamente no cenário da percussão, tendo sido professor da USP e timpanista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo.

instrumentos de percussão de teclado no país na última parte do século 20. Antes da década de 1950, estes instrumentos eram extremamente raros no Brasil devido pelo menos em parte, ao alto custo de importação. Não antes da década de 1990 que alguns poucos fabricantes nacionais começaram a produzir instrumentos de qualidade razoável, tornando-os muito mais acessíveis para a maioria dos músicos. (DUGGAN, 2011, p.69)<sup>19</sup>

Outro dado importante sobre o uso da marimba manufaturada no Brasil é a data da primeira obra na qual foi utilizada. Segundo Sulpicio (2011), a primeira obra brasileira a incluir a marimba em sua instrumentação foi *Estória II*, de Jocy de Oliveira, escrita em 1967, para voz feminina, percussão e tape.

A partir dos dados apontados acima, podemos concluir por ora que, se as marimbas manufaturadas chegaram ao Brasil antes de 1960, foi somente a partir desta década que ela começou a ganhar espaço entre os instrumentistas e compositores. Devido à dificuldade de aquisição deste tipo de instrumento e também ao fato de ter sido mais utilizado na música de concerto, ficando restrito a um público pequeno por aqui, a marimba não teve uma grande expansão em nosso país, fato que vem mudando aos poucos.

A marimba teve uma tímida inserção no meio musical brasileiro, principalmente na música popular. O vibrafone, porém, teve um uso mais frequente. Na década de 1940 algumas orquestras de baile que tocavam música popular norte-americana, cubana e brasileira, utilizavam eventualmente o vibrafone, como é o caso da de Sylvio Mazzucca<sup>20</sup>. Na década de 1960, o vibrafone foi bastante utilizado na bossa-nova. Os músicos que tocavam este instrumento normalmente eram pianistas que dividiam a apresentação entre o teclado, o piano, o acordeon e o

---

<sup>19</sup> The introduction of modern keyboard percussion instruments in Brazilian music is not a result of internal influences but rather, of intercultural contact from abroad. It could be seen as an extension of western European art music's influence since the most consistent use of keyboard percussion instruments in Brazil in modern times occurred (and continues) in the form of the xylophone and glockenspiel played in the European style orchestras found in most major urban areas. Market influences and a quickly growing Brazilian economy have also resulted in a greater availability of keyboard percussion instruments in the country in the latter part of the 20<sup>th</sup> century. Prior to the 1950s, these instruments were extremely rare in Brazil owing at least in part to the high cost of importation. It wasn't until the 1990s that a few domestic manufacturers began to produce instruments of reasonable quality making them much more affordable to the average musician.

<sup>20</sup> Músico que atuou como arranjador, pianista, líder de orquestra de baile.

vibrafone, ou seja, não eram necessariamente percussionistas de formação. Sobre isso Duggan diz:

Na música popular brasileira, o vibrafone é conhecido por ter estado presente, se apenas ocasionalmente, e principalmente como uma novidade e como um instrumento de apoio, desde meados dos anos 1940 em apresentações e gravações de bandleaders como Sérgio Ricardo, Sylvio Mazzucca ou Djalma Ferreira com seu grupo Os [Milionários] do Ritmo. Estes artistas apareceram em clubes e gafieiras (salões de dança) para tocar uma mistura eclética de estilos brasileiros, cubanos e norte-americanos de música popular. A visibilidade do instrumento foi aumentando enormemente nos anos 1960 com a explosão da bossa nova. Com sua característica descontraída, estética urbana e modernismo radical (pelo menos para os padrões brasileiros) a bossa nova parecia ter sido feita sob medida para o som leve do vibrafone, que apareceu em dezenas de gravações de eminentes artistas tais como Tom Jobim e Roberto Menescal, bem como menos conhecidos bossanovistas incluindo Breno Sauer, Altivo Penteadado (também conhecido como Garoto), Ugo Marotta e José Cláudio das Neves do grupo Os Saxsambistas Brasileiros. (DUGGAN, 2011, p.71)<sup>21</sup>

O uso dos teclados de percussão na música popular brasileira vem aumentando, devido ao crescimento de interesse por este tipo de instrumento e ao desenvolvimento de cursos onde os alunos podem aprender e praticar este tipo de música.

---

<sup>21</sup> In Brazilian popular music, the vibraphone is known to have been present, if only occasionally, and mainly as a novelty and supporting instrument, since the mid 1940s in performances and recordings by bandleaders such as Sergio Ricardo, Sylvio Mazzucca or Djalma Ferreira with his group Os Millionarios do Ritmo (The Rhythm Millionaires). These artists appeared in clubs and *gafieiras* (dance halls) to perform an eclectic blend of Brazilian, Cuban and American popular music styles. The visibility of the instrument was raised greatly in the 1960s with the explosion of *bossa nova* (new thing). With its laid back, urban aesthetic and radical modernism (at least by Brazilian standards) *bossa nova* seemed tailor made for the cool sound of the vibraphone which appeared in dozens of recordings by eminent artists such as Tom Jobim and Roberto Menescal as well as lesser known *bossanovistas* including Breno Sauer, Altivo Penteadado (also known as Garoto), Ugo Marotta and Jose Claudio das Neves of the group Os Saxsambistas Brasileiros.

## Capítulo 2

### Aspectos biográficos de Ernesto Nazareth e elementos estilísticos de seus tangos

#### Aspectos biográficos de Ernesto Nazareth

No século XIX, o piano tinha uma conotação de nobreza, poder e cultura no Brasil. Antes de 1850, e até alguns anos depois do início de sua comercialização, poucas famílias de Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais tinham o privilégio de possuir um piano em casa. Com a multiplicação dos salões houve um aumento na importação deste instrumento, surgindo o comércio de pianos usados. O preço foi caindo progressivamente, o que possibilitou o uso do piano por classes mais baixas da população como comerciantes, profissionais liberais bem sucedidos e alguns burocratas. Assim, a cidade do Rio de Janeiro foi chamado pelo poeta Araújo Porto Alegre, em 1856, de “a cidade dos pianos”, tamanha era sua presença por lá. Houve um fenômeno de democratização do piano, como afirma Tinhorão:

A introdução do piano no Brasil, iniciada na segunda década do século XIX, ia permitir, em menos de cem anos, o estabelecimento de uma curiosa trajetória descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças da elite do I e II Impérios até aos ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafieiras, salas de espera de cinema, de orquestras de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da República e inícios do século atual. (TINHORÃO, 1976, p.163)

Após a segunda metade do século XIX, o piano foi incorporado na música popular, ao lado da formação de flauta, violão e cavaquinho. Surgiu então o “pianista popular”, ou pianeiro, que Tinhorão (1976, p.164) descreve da seguinte maneira: “...o tocador de piano possuidor de pouca teoria e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola, se convencionou chamar (algo depreciativamente) de pianeiro.”

Dois antigos e importantes pianistas, ou pianeiros, cariocas que se ligaram à história da música brasileira como compositores foram Francisca Edwiges Neves Gonzaga(1847–1935), conhecida como Chiquinha Gonzaga, e Ernesto Júlio de Nazareth (1863-1934). Talvez possa se considerar que ambos pertenceram a uma primeira geração de pianeiros, diferente das demais,

pois tiveram sua formação à base de um repertório erudito, ao contrário de seus contemporâneos, muitas vezes autodidatas e com pouca habilidade técnica, como diz Tinhorão:

Esses dois pianeiros de renome, embora podendo ser enquadrados na categoria por terem composto música dançante e tocado como profissionais do instrumento – Chiquinha Gonzaga em bailes particulares e no teatro musicado, Nazaré em casas de música e salas de espera de cinema – ficariam ambos, é verdade, em posição muito especial, em relação à classe da qual seriam os protótipos. É que, como sua formação se dera numa época em que o aprendizado do piano se fazia necessariamente à base de um repertório clássico-romântico, seguindo o estilo de mestres ou discípulos de mestres europeus, as suas composições e a sua técnica ainda traduziam uma certa “elevação” e um certo “bom acabamento” denunciador de suas pretensões eruditas. Quando, porém, a partir dos últimos anos do século XIX os pianos descem em grande número às salas de visita de famílias mais modestas e clubes recreativos, e as casas de música começam a despejar no mercado centenas de partituras de autores ligados à música dos choros, então surgem pianeiros de formação definitivamente autodidata, desligados da boa técnica e desde logo responsáveis por uma novidade estilística: a “zoeira de harpejos, trinados e trêmulos em estertor” (TINHORÃO, 1976, p.165)

No caso de Nazareth, o estudo do repertório europeu foi o que permitiu seu trânsito pela elite imperial, servindo também para a criação de sua música. No festival que a Associação dos Artistas Brasileiros realizou em homenagem à Ernesto Nazareth, em dezembro de 1939, Brasília Itiberê da Cunha Luz (1896-1967), estudioso da música urbana do Rio de Janeiro, apresentou uma conferência sobre o compositor. Itiberê discursou sobre a contribuição dos pianeiros para o desenvolvimento da música coreográfica do Rio de Janeiro. Também sobre os pianeiros, Mário de Andrade afirma:

Gente semiculta, de execução muito desmazelada como caráter interpretativo, foram na realidade esses pianeiros os fatores daquela enorme mistura rítmico-melódica em que os lundus e fados dançados das pessoas do povo do Rio de Janeiro do Primeiro Império, contaminaram as polcas e havaneiras importadas. Como resultado de tamanha mistura, surgiram os maxixes e tangos que de 1880 mais ou menos foram a manifestação característica da dança carioca, até que o povo surto do samba dos morros os desbancou, com muito maior caráter e verdade popular. (ANDRADE, 1963, p.321)

Segundo Machado Neto (2004), um pouco antes da chegada dos pianos, na segunda metade da década de 1840 a polca chegou ao Brasil e se expandiu como uma febre. A equação “piano + polca = dança”, se espalhou pelo país promovendo o encontro entre pessoas de classes diversas.

Foi neste contexto sócio-musical que se envolveu Ernesto Nazareth. Seu pai, Vasco Lourenço da Silva Nazareth, era funcionário público e sua mãe, Carolina Augusta da Cunha Nazareth, ajudava nas economias da casa dando aulas de piano. Foi com ela que Ernesto aprendeu as primeiras lições de música. Em 1874, após o falecimento de sua mãe, Nazareth passou a receber lições de Eduardo Rodolpho de Andrade Madeira, amigo da família, e, mais tarde, de Charles Lucièn Lambert, professor negro de New Orleans, aqui radicado. A partir daí ele seguiu sozinho nos estudos.

Nazareth, de origem simples, já era músico profissional com cerca de vinte anos de idade. Ele transitava pela aristocracia fluminense e apresentou alguns recitais em locais onde só se ouvia música erudita, como o Clube Mozart e o Instituto Nacional de Música. Trabalhou também como pianista demonstrador de casas de música onde se vendia partituras, como a Casa Vieira Machado, Casa Mozart e Casa Carlos Gomes, e na sala de espera de cinemas como o Cine Odeon. Nesta época tocava obras do repertório romântico e compunha polcas (entre outros gêneros), o que, segundo cita Machado Neto, era algo apropriado ao contexto social da época.

...o sotaque sincopado da música de Nazareth se encaixa perfeitamente à construção simbólica de uma cultura musical autônoma, moderna e genuinamente nacional, características necessárias para a legitimação do novo regime como uma nação civilizada e independente na ordem mundial. (MACHADO NETO, 2004, p.25-26)

A música de Nazareth não foi composta para bailes apesar de o salão ter sido muitas vezes o cenário onde eram exibidas. Entretanto, segundo o autor Machado Neto (2004), costuma apresentar um caráter dançante por ser estruturada em motivos rítmicos característicos.

A boa aceitação da obra de Nazareth ocorreu em diferentes períodos e classes sociais. Entre o final do século XIX e início do século XX sua música se tornou muito popular. Em contraponto, até 1920 não era reconhecida oficialmente entre os compositores de música erudita e críticos. Nazareth começara a cair no ostracismo quando Darius Milhaud e Mário de Andrade

sugeriram sua importância como compositor. Milhaud publicou um artigo em 1920 e Mário de Andrade apresentou uma conferência sobre ele em 1926. Inicia-se, em seguida, um longo período sem muitos comentários sobre o compositor. A falta de interesse da imprensa brasileira pode ser demonstrada quando não noticiaram sua morte, divulgada primeiramente por um periódico francês. Neste período apenas alguns compositores se interessam pela obra de Nazareth. São eles: Francisco Mignone (1897-1986), Heitor Villa-Lobos e Brasília Itiberê II. No final da década de 1930, após sua morte, é que tem início um movimento de valorização de sua obra, ocorrendo, em 1939, um festival em homenagem a ele. Segue um trecho do livro de Mário de Andrade, onde se pode notar o desprezo que havia pela obra de Nazareth e a contrastante iniciativa de valorização desta, que ocorreu posteriormente.

Neste mês de Dezembro, já sem artes eruditas quase, dominados os ares pelos sambas do Carnaval que se aproxima, a Associação dos Artistas Brasileiros teve uma excelente idéia: deu-nos um festival Ernesto Nazareth. Como os tempos mudam... Da primeira vez que este compositor de tangos teve as honras de figurar num concerto, por iniciativa de Luciano Gallet, foi preciso a intervenção da polícia. Havia muita gente indignadíssima contra aquela “música baixa” que ousava cantar sob o teto do Instituto Nacional de Música. Já quando a Cultura Artística, de S. Paulo, impôs Ernesto Nazareth ao seu público, houve intensa curiosidade, muita simpatia e alguns aplausos. Desta vez, o salão da Escola Nacional de música se encheu e o sucesso foi grande. (Andrade, M. *Música, doce música*. Artigo: *Ernesto Nazareth* para o jornal Estado em 7-01-1940, p.319 - 323)

Apresentaram-se neste festival os pianistas Mário de Azevedo, Arnaldo Rebello e Carolina Cardoso de Menezes, além de Henrique Voleger, que por ser do tempo de Nazareth, se esperava que tivesse conservado as tradições do estilo, mas, segundo Andrade (1976, p.319), foi a interpretação de Carolina Cardoso de Menezes que se destacou: “Foi ela a grande nota pianística do festival executando o “Turuna” e “Chave de Ouro” com uma graça, uma naturalidade, uma untuosidade sonora e uma riqueza de acentos de deliciosíssimo caráter. Era a verdadeira tradição...”

Pianistas importantes como Eudóxia de Barros, na década de 1950, e Arthur Moreira Lima, na década de 1970, fizeram ressurgir a obra de Nazareth realizando concertos e gravações.

## Elementos estilísticos dos tangos de Nazareth

Apesar de Nazareth não admitir que sua música fosse tratada como música popular, ela foi bastante tocada, arranjada e gravada por músicos deste meio. O extenso interesse dos chorões e a pouca valorização que teve sua obra enquanto música erudita, fez com que os tangos brasileiros fossem por muitas vezes confundidos com maxixes. Os tangos de Nazareth se popularizaram na mesma época em que crescia o sucesso dos maxixes nos teatros de revista no Brasil, tocados por regionais de choro e dançados por famosas duplas de bailarinos. Exemplo deste sucesso foi a difusão do maxixe pela Europa e Estados Unidos no início do século XX e a viagem dos dançarinos Geraldo Magalhães e Nina para Portugal, em 1909.

Outro fato que envolve a febre do maxixe e a obra de Nazareth se refere à peça *Dengoso*, composta em 1907. Esta peça, que apresenta características do tango brasileiro, foi editada como maxixe, provavelmente para fins comerciais. Serviu de trilha sonora para o filme “The Story of Vernon and Irene Castle” – sobre o famoso casal de dançarinos americanos de fox-trot. Segundo Duggan, a gravação de *Dengoso*, realizada em 1924 pela Argentina Marimba Band para a Cameo Record Corporation, de Nova Iorque, parece ter sido um dos primeiros registros fonográficos de música brasileira utilizando teclados de percussão. O compositor assinou esta obra com um pseudônimo, o que não era seu costume. O fato é que ele não admitia que chamassem seus tangos de maxixes, e corrigia a quem o fizesse, como parece ter sido o caso de Mário de Andrade, que foi obrigado pelo compositor a retificar-se. Na conferência que proferiu para introduzir uma apresentação de Nazareth em São Paulo, no ano de 1926, Andrade citou:

A contradição de que os tangos de Ernesto Nazaré possuem a rítmica do maxixe e este é que se dança com eles, não tem valor nenhum. As próprias habaneras são maxixáveis desde a gente lhes imprima andadura mais afobada. E justamente quando Ernesto Nazaré estiver executando, os senhores porão reparo em que ele imprime aos tangos um andamento menos vivo que o do maxixe. (ANDRADE, 1976, p.124-125)

Compartilhamos a posição do autor Nascimento (1990) que diz que os dois estilos são diferentes, mas, que possuem as mesmas raízes musicais. Porém a nossa intenção não é desvendar as diferenças entre o maxixe e tango brasileiro, mas tratar somente deste último através da apresentação de algumas características composicionais de Nazareth ressaltando elementos que auxiliem a construção de uma interpretação dos mesmos.

Em sua dissertação de mestrado, Marcelo Verzoni investiga as partituras dos tangos de Nazareth na busca de compreendê-los, pois, como o próprio Verzoni diz, há uma contradição entre as referências existentes sobre o tango brasileiro. Mas, pelo menos sobre suas origens os autores parecem concordar. Para os autores Verzoni e Nascimento o tango é uma adaptação brasileira da dança cubana chamada habanera.

A habanera, nascida e desenvolvida nas redondezas do porto de Havana, em Cuba, foi levada para a Península Ibérica e também para toda a América. Nos lugares onde se disseminou, a habanera foi desenvolvida pela troca de influências com os gêneros locais. O tango espanhol parece ter contribuído na constituição da habanera. Segundo Verzoni (1996), a designação de tango que se deu à habanera, deve ter acontecido por alguma analogia que os espanhóis fizeram com o tango de seu país. Para Verzoni (1996), foi através das companhias espanholas de *zarzuelas* e com a designação de tango americano<sup>22</sup> que a habanera chegou ao Brasil na década de 1870, e aqui ficou conhecida apenas como tango.

Mário de Andrade e Bruno Kiefer concordam em dizer que o tango brasileiro é a adaptação da habanera com elementos do lundu e da polca<sup>23</sup>. Defendem que destes dois últimos gêneros agregaram de certo modo o uso da síncopa e o andamento, respectivamente.

A primeira composição a ser designada como tango brasileiro foi *Olhos Matadores* (1871) de Henrique Alves de Mesquita (1830-1906). Chiquinha Gonzaga (1847-1935) também compôs inúmeros tangos, mas foi Ernesto Nazareth que desenvolveu e consolidou este gênero.

Sabemos que a música desenvolvida no Brasil a partir da segunda metade do século XIX era muitas vezes difícil de ser classificada. Como diz Machado Neto:

---

<sup>22</sup> Segundo Nascimento (1990), em Buenos Aires, no ano de 1854, chamavam-se as habaneras, que se intercalavam às apresentações de *zarzuelas*, de tangos americanos.

<sup>23</sup> Mário de Andrade considera ainda a influência do fado na constituição do tango brasileiro.

Nesta perspectiva, tanto faz que fossem maxixes, tangos brasileiros, polcas, lundus ou choros, porque, na realidade, eram gêneros permeáveis, difusamente confundidos, com fronteiras pouco definidas e com variações de inflexões sociais e instrumentais (em sua prática e difusão). (MACHADO NETO, 2004, p.119)

Esta combinação de gêneros também se faz presente na música de Nazareth. Porém, há um estilo composicional comum em seus tangos. Com base em dois trabalhos acadêmicos que envolvem tal estilo, serão expostas algumas das características que marcam os tangos deste compositor.

Na citação seguinte, Machado Neto pontua uma informação de grande importância para entendermos o estilo de Nazareth, a união de elementos da música popular e erudita de forma perspicaz:

*Grosso modo*, “Floraux” é um típico tango nazarethiano em que o popular e o erudito pulsam num estilo próprio que ao mesmo tempo se confunde como *gênero* e se distingue dele. É importante frisar que a separação desses universos é sutil porque o estilo de Nazareth é sutil (outro compositor poderia transitar entre as duas linguagens de forma mais grosseira, pragmática ou standardizada). (Machado Neto, 2004, p.136)

O autor Verzoni cita outros dois elementos influentes no estilo de Nazareth, que são: a presença de inflexões da polca e o uso de oitavas, resultando num “caráter brilhante e de certa forma, percussivo”.

Machado Neto diz que duas forças estão por trás das composições de Nazareth, a música de salão e o maxixe, que representariam a música erudita e a popular, respectivamente. Em sua análise da obra “Floraux” ele mostra em que elementos cada um destes dois tipos de música é manifestado.

Os aspectos composicionais que caracterizam os tangos de Nazareth, segundo Machado Neto, são expostos abaixo, como ele mesmo resumiu:

*Fraseologia:*

- a) Motivos celulares que podem se desenvolver em paralelismo ou em sequência melódica;
- b) Motivos estróficos, numa proporção menor aos celulares, que funcionam como respostas aos motivos celulares.

*Rítmica:*

- a) Uso da sincopa característica (e suas variantes) isoladamente ou dividida entre as mãos esquerda e direita;
- b) Sincopação cheia ou dilatada, que provoca um sutil deslocamento do acento das frases, por contraste timbrístico ou acentuação dos tempos fracos do compasso

*Forma:*

- a) Forma tripartite originada do rondó dividida nas seções A, B e C (trio);
- b) Uso de introduções, pontes, acréscimo de seção (parte D, por exemplo), quando o discurso musical exige ampliação da forma;
- c) Cada seção apresenta uma idéia musical em oito compassos que se repete com terminação diferente, formando, portanto, seções com dezesseis compassos Forma tripartite originada do rondó dividida nas seções A, B e C (trio);

*Harmonia:*

- a) Condução harmônica discursiva que valoriza linhas melódicas através da inversão dos acordes; seções A e B em tonalidades relativas e seção C numa nova tonalidade (na maioria das vezes numa distância de quarta justa da primeira tonalidade). (MACHADO NETO, 2004, p.153-54)

## Capítulo 3

### Transcrevendo tangos para marimba

#### Introdução

Segundo Bota (2008) traduzir significa recriar remetendo-se constantemente ao original, agregando o caráter do novo código para o qual se verte a obra em questão, seja um novo idioma ou meio sonoro. Bota cita sobre a transcrição:

Na verdade, em música tratar-se-ia de um processo de recriação, no qual o compositor se baseia em uma obra preexistente (e que lhe serve de ponto de referência bastante forte ao qual se remete), deixando suas próprias marcas estilísticas no material transcrito. (BOTA, 2008, p.9)

Entre os termos que envolvem a recriação<sup>24</sup> de uma obra musical dois deles se assemelham: o arranjo e a transcrição. Muitas vezes os limites entre essas técnicas se sobrepõem dificultando a exata definição. Sabe-se que a origem etimológica do termo transcrever está no verbo latino *transcribere*, composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro. Para Bota (2008) a principal diferença entre esses dois processos é o grau de compromisso em manter as estruturas da obra original. Apesar de ambos os processos poderem conduzir uma obra a um novo meio, para ele, o da transcrição se faz mais fiel à obra do que o do arranjo. O autor Lima (2003), corrobora com esta opinião, dizendo que transcrever uma obra, literária ou musical, implica em adaptar o original ao novo meio fônico sem modificar-lhe a essência.

A transcrição, assim como o arranjo, foi uma técnica muito utilizada na história da música ocidental exercendo também a função de divulgação, como cita Barbeitas em seu artigo:

Inúmeras foram, ao longo da história da música no Ocidente, as finalidades da prática da transcrição musical. Dentre estas, podemos citar o início da constituição do repertório de música instrumental no Renascimento – todo ele centrado em transcrições de obras vocais

---

<sup>24</sup> O termo recriação neste trabalho se refere ao ato de se refazer uma obra, utilizando-se de técnicas como a transcrição, o arranjo ou mesmo a interpretação.

– ou, no Romantismo, a por assim dizer ‘mercadológica’ função de divulgadora de obras. (BARBEITAS, 2000, p.89)

O mesmo autor coloca que, além do músico transcritor vir a conhecer características do repertório e da escrita do compositor, este pode ter uma visão mais profunda sobre a interpretação das obras por ele transcrita.

Transcrever requer, minimamente, uma reflexão em relação aos problemas idiomáticos que a operação de mudança de instrumentos produz, mas também quanto a possibilidade de se preservar, num outro meio, a coerência e a proposta de organização contidas no original. (BARBEITAS, 2000, p.95)

A recriação de uma obra pode alcançar maior projeção que a obra original, como ocorreu com a versão para orquestra realizada por Joseph Maurice Ravel (1875-1937) da obra para piano de Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881), *Quadros de uma Exposição*.

O compositor pode também aplicar a técnica da transcrição em sua própria obra. Foi o que ocorreu com Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e sua obra *Martírio dos Insetos*. Conta a marimbista Vida Chenoweth (2006) que, em seu encontro com Villa-Lobos, executou deste compositor: *Petizada e Brinquedo de Roda*, ambas transcritas por ela. Durante este período o compositor estava trabalhando sobre a obra *Martírio dos Insetos*, e ao vê-la tocar decidiu destinar esta música à marimba e não mais ao violino. Villa-Lobos entregou-lhe a partitura e combinou um novo encontro para vê-la executar esta peça e discutir a possibilidade de uma nova música para marimba. Porém, alguns dias depois Villa-Lobos veio a falecer e *Martírio dos Insetos* foi editado para violino.

Ao longo do processo da transcrição o músico faz escolhas que resultarão em uma recriação de caráter único, se deparando com novas possibilidades e problemas de condução de vozes, extensão e técnica instrumental. Assim como no ato da composição as escolhas de aspectos como encaminhamento de vozes, por exemplo, são feitas em favorecimento da técnica ou do idiomatismo instrumental, o processo da transcrição também pode requerer este tipo de trajetória. O autor Sallak(2005) mostra um exemplo em que esta situação acontece. Na obra *Gavotte I*, da *Suite em Ré menor, BWV 1012*, o compositor, Johann Sebastian Bach resolve um

acorde de dominante com um salto de sétima maior ascendente no baixo, nos compassos 3 e 4 – notas circuladas, como mostra o Exemplo 3.1.



Exemplo 2.1 - Compassos 1 a 4 de *Suite em Ré menor, BWV 1012, Gavotte I.*

Esta escolha inesperada se deve à mecânica do instrumento para o qual a obra foi composta, a viola pomposa.

Para o presente trabalho optou-se pelo método da transcrição devido à intenção de manter a maior proximidade possível da obra original. Neste capítulo estão expostas as soluções adotadas por nós para os problemas encontrados ao longo da realização das transcrições de tangos de Ernesto Nazareth para marimba, bem como as respectivas justificativas.

Barbeitas (2000) defende a transcrição musical e ressalta a “íntima relação que a transcrição mantém com a interpretação, atuando de forma decisiva na compreensão da obra.” Desde o início do processo de transcrição dos tangos para marimba a integração entre transcrição e interpretação se fez bastante presente. Algumas questões, referentes à interpretação, foram definidas previamente ou simultaneamente à transcrição e estão expostas a seguir.

A técnica de quatro baquetas que a autora utilizada neste trabalho é aquela desenvolvida pelo percussionista brasileiro Ney Rosauro<sup>25</sup>. A indicação do baqueteamento<sup>26</sup> tem como referencial o sistema de notação mais comumente utilizado por compositores e autores didáticos do instrumento, como mostra a Figura 3.1.

---

<sup>25</sup> Segundo seu próprio criador, sua técnica de quatro baquetas é uma extensão da técnica do vibrafonista Gary Burton com influências da técnica utilizada pelo marimbista Leigh Howard Stevens.

<sup>26</sup> Termo que se refere à indicação de qual baqueta utilizar.



Figura 3.1 - Legenda para indicações de baqueteamento.

O baqueteamento foi definido no decorrer do processo da transcrição, o que influenciou a retirada e a substituição de notas em certos trechos das obras.

A independência entre as mãos é uma habilidade requerida na execução de praticamente toda a literatura do piano e da marimba, do nível iniciante ao avançado. Também (devido à disposição das teclas) se deduz da partitura destes dois instrumentos que a pauta de cima seja tocada com a mão direita e a de baixo com a mão esquerda. Apesar de, por vezes, ser possível que uma mão ajude a tocar a parte da outra na marimba, isto será evitado sendo que cada mão tocará apenas a parte que lhe confere, mantendo a independência entre elas.

Segundo Zambito (2008), há muitas similaridades entre o piano e a marimba como: a disposição das teclas, a direção do movimento do corpo, a divisão das partes entre as duas mãos que operam independentemente, o uso das baquetas como se fossem extensões dos dedos, a extensão relativamente próxima destes dois instrumentos<sup>27</sup>. Ao se transcrever uma música do piano para a marimba, porém, as várias diferenças entre estes instrumentos vêm à tona, e acabam emergindo as dificuldades técnicas. Entre elas pode-se citar: abertura de intervalos muito grandes ou muito pequenos com uma das mãos, saltos grandes e notas consecutivas com apenas um movimento de pulso. Devido à diferença de extensão deste instrumento e a tessitura dos tangos de Nazareth, a marimba de cinco oitavas, com extensão de C2 a C7, foi considerada mais adequada.

---

<sup>27</sup> A extensão do piano é de 7,3 oitavas enquanto a da marimba pode chegar a 5 oitavas.

### Primeira tentativa: *Escovado*

Levando-se em consideração as diferenças da marimba e do piano, foi realizada uma seleção da primeira obra a ser transcrita seguindo os seguintes critérios: tessitura e possibilidade técnica de execução. Devido à complexidade das obras de Ernesto Nazareth e à dificuldade técnica que já se esperava da transcrição de obras dele para a marimba, optou-se por selecionar obras que apresentassem menor dificuldade técnica a fim de possibilitar maior liberdade no âmbito da interpretação. Foi escolhida, então, a obra *Escovado* (1905). Os primeiros dezesseis compassos desta obra foram transcritos para marimba e sua execução foi estudada durante algum tempo. Porém, chegamos à conclusão que a parte da mão esquerda (clave de Fá) como mostra o Exemplo 3.2, apresentava um nível técnico muito mais elevado que teria o restante da obra, devido aos saltos e conseqüentes mudanças de abertura rápidas demais que as baquetas da mão esquerda teriam que realizar, especificamente no trecho circulado.



Exemplo 3.2- Compassos 1 a 8 de *Escovado*.

Para resolver esta dificuldade técnica, seria preciso muito tempo de estudo técnico, sem saber se seria alcançada a fluência necessária, portanto a transcrição de *Escovado* foi adiada.

Durante a nova seleção de obras a serem transcritas, mantivemos os critérios de seleção anteriormente citados e elegemos outros dois tangos: *Rayon d'Or* (1892) e *Garoto* (1916), que serão brevemente analisados e cuja transcrição será descrita.

### ***Rayon d'Or e Garoto***

Como a maioria dos tangos de Nazareth, *Rayon d'Or* e *Garoto* apresentam a forma AABBACCA, sendo que as seções A e B diferem da seção C no caráter e na estrutura. Outro ponto em comum é o uso de uma célula característica do tango (Exemplo 3.3), principalmente na parte do acompanhamento.



Exemplo 3.3 – Síncopa característica do tango brasileiro.

*Rayon d'Or* é dedicada ao pianista Alberto Motta(?) e é classificada na partitura como polca-tango, representando uma das muitas variações dos tangos de Nazareth. O título desta obra, que significa raio dourado, em francês, pode sugerir uma sonoridade cheia e brilhante. As tonalidades das seções A, B e C são respectivamente: Fá maior (tônica), Dó maior (dominante) e Si<sub>b</sub> maior (subdominante). A partir da edição desta obra, em 1892, é que Nazareth passa a chamar de tango suas composições, nas quais, segundo Machado Neto (2004), além do acompanhamento sincopado da mão esquerda, forma-se uma complexa textura de vozes rítmico-melódicas organizadas em planos polifônicos. O mesmo autor diz que *Rayon d'Or* representa um marco na obra de Nazareth, quando a síncopa assume novas configurações, estando muito mais presente em sua obra. Durante os primeiros quatorze anos de composição, ele foi transformando a rigidez rítmica original da polca européia num novo gênero nacional, caracterizado pelo uso sistemático da síncopa. Ele afirma que:

No trajeto, a polca “Cruz, perigo!!” (1879) e a polca-tango “Rayon d’Or” (1892) representam pontos decisivos: a primeira, como síntese singular de um período em que a síncopa se realiza na música do compositor de modo subliminar, agindo, portanto, como a característica formadora de um gênero já delineado com clareza em algumas polcas do fim da década de 1880; a segunda, novamente como síntese singular de um novo momento em que a síncopa decantada enquanto gênero assume novas configurações que extrapolam o acompanhamento rítmico e definem um estilo muito particular, inseparável do original tratamento pianístico que Nazareth confere ao gênero. (MACHADO NETO, 2004, p.40)

Sobre a estrutura de *Rayon d’Or*, podemos dizer que o compositor estabelece um jogo entre as vozes e contrasta características da polca (pulso marcado em colcheias) e do próprio tango (síncopas). A melodia da seção A aparece na região grave do piano e apresenta um ritmo relativo à polca, por marcar o pulso com as colcheias. A parte do acompanhamento é construída com a célula básica do tango em uma região mais aguda, conduzindo o ouvinte a uma escuta contrapontística. Na seção B o tema melódico, formado por um motivo celular rítmico, se apresenta em uma região médio-aguda, constituindo uma construção textural a partir da harmonização em blocos. O contraste rítmico entre frases baseadas em colcheia (polca) e síncopa (tango) se mantém. Na seção C surge uma textura homofônica, com a melodia na região aguda e o acompanhamento na região grave. Neste trecho os aspectos da polca e do tango se alternam e misturam com melodias arpejadas em grupos de semicolcheias.

A partitura de *Garoto* não contém indicação de gênero. Porém, devido às suas características musicais, o pianista e pesquisador da vida e obra de Nazareth, Alexandre Dias, classificou-a como tango brasileiro. Sua estrutura harmônica é a seguinte: a seção A está em Ré menor (tônica), a seção B em Fá maior (relativa) e a seção C em Ré maior (homônima). Alguns trechos desta obra contêm elementos semelhantes aos da habanera, como é o caso na seção A. *Garoto* é um dos poucos tangos de Nazareth cuja tonalidade principal está em modo menor. Segundo Machado Neto (2004), os outros tangos que compartilham este modo também apresentam características da habanera. Além disso, encontramos, principalmente nesta primeira seção, células rítmicas típicas deste gênero. A seção B de *Garoto* enfatiza o uso da célula apresentada no Exemplo 3.4, utilizada como anacruse, e da célula apresentada no Exemplo 3.5.



Exemplo 3.4 – Célula empregada na seção B de *Garoto*.



Exemplo 3.5 - Célula empregada na seção B de *Garoto*.

Na seção C de *Garoto* o compositor emprega abundantemente a célula da sincopa na melodia. Tais elementos, combinados com o acompanhamento sincopado, resultam em um caráter dançante, condizendo com a indicação que o próprio compositor faz na seção B, *saltitante*. Na seção C, Nazareth provoca um contraste entre frases ascendentes e descendentes. Inicia com um movimento ascendente na parte da mão direita e descendente na da mão esquerda, como mostra o Exemplo 3.6.



Exemplo 3.6 – Compassos 52 e 53 de *Garoto*.

A seguir, ele dobra a melodia, com intervalos de oitava, e mantém a parte do acompanhamento em uma região média, como mostra o Exemplo 3.7.

Exemplo 3.7 – Compassos 54 e 55 de *Garoto*.

Nos próximos compassos, a parte do acompanhamento segue a direção descendente da melodia, como mostra o Exemplo 3.8. Este contraste é enfatizado pela mudança na dinâmica que acontece entre o trecho ascendente (*f*) e o descendente (*pp*).

Exemplo 3.8 – Compassos 56 a 59 de *Garoto*.

## Transcrevendo *Rayon d'Or* e *Garoto*

Apesar da diferença de extensão entre a marimba e o piano ser relativamente pequena, a extensão da marimba de cinco oitavas não abrange a tessitura de nenhuma das duas obras em questão. O Exemplo 3.9 mostra a tessitura de cada obra e a extensão da marimba para comparação.



Exemplo 3.9 - Tessitura das obras e extensão da marimba.

A tessitura da obra *Rayon d'Or* abrange um tom abaixo da nota mais grave da marimba. À primeira vista a transposição da obra um tom acima resolveria o problema, mas preferimos encontrar outras soluções para as notas fora de extensão. Caso a obra fosse transposta um tom acima se criaria uma grande dificuldade técnica, especificamente na parte da clave de Fá da segunda parte da música, devido ao uso das teclas da coluna de cima da marimba (equivalente às teclas pretas no piano) simultaneamente às teclas da coluna de baixo (equivalente às teclas brancas do piano) em intervalos de terça, como mostra o trecho circulado do Exemplo 3.10.



Exemplo 3.10 - Compasso 17 de *Rayon d'Or* transposta.

Este trecho, que pode parecer de simples execução, envolve um movimento grande e rápido, não só dos braços, mas de todo o corpo, em função das baquetas poderem estar posicionadas sobre as respectivas teclas. O movimento de troca entre uma posição e outra deveria acontecer em menos de um segundo, considerando-se que o andamento da música deva estar por volta de 90 bpm<sup>28</sup>, ou seja, é um movimento grande para um tempo curto.

Outro fator que colaborou para a desistência da transposição de *Rayon D'Or* é que as notas encontradas fora da extensão da marimba precisariam ser substituídas devido a dificuldades técnicas, sendo a obra transposta ou não. Portanto se optou por manter a tonalidade original da obra.

Como há uma diferença entre a tessitura de *Garoto* e a extensão da marimba tanto para a região aguda quanto para a grave, a opção da transposição também foi descartada.

As notas de ambas as obras que se encontravam fora da extensão da marimba foram transpostas no intervalo de uma oitava acima ou abaixo, substituídas por outras ou simplesmente extraídas, dependendo da situação. Nos exemplos a seguir mostramos dois casos em que as notas, marcadas por um círculo, foram transpostas uma oitava acima.

---

<sup>28</sup> O elemento interpretativo do andamento será tratado no Capítulo 4.

50

Exemplo 3.11 - Compasso 50 de *Rayon d'Or*.

50

Exemplo 3.12 - Compasso 50 de *Rayon d'Or* transcrita.

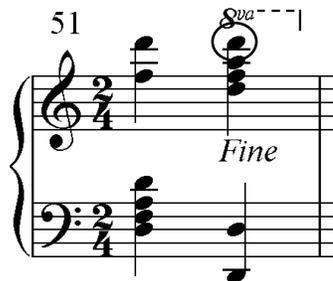
9

Exemplo 3.13 - Compasso 9 de *Garoto*.

9

Exemplo 3.14 - Compasso 9 de *Garoto* transcrita.

No compasso 51 de *Garoto* encontramos um caso onde apenas uma nota do acorde, circulada no Exemplo 3.15, estava fora da extensão da marimba. Neste caso o acorde inteiro da clave de Sol foi transposto uma oitava abaixo e as notas da clave de Fá foram transpostas uma oitava acima para possibilitar a execução devido à grande distância entre os acordes de uma mão e da outra.



Exemplo 3.15 - Compasso 51 de *Garoto*.



Exemplo 3.16 - Compasso 51 de *Garoto* transcrita.

O compasso 53 de *Garoto* também apresenta notas fora da extensão da marimba, como mostra o Exemplo 3.17 - notas circuladas.



Exemplo 3.17 - Compassos 52 e 53 de *Garoto*.

A solução adotada para este caso foi retirar as notas mais graves de ambos os compassos a fim de se obter uma coerência da frase musical. O Exemplo 3.18 mostra como ficou este trecho após a transcrição.



Exemplo 3.18 - Compassos 52 e 53 de *Garoto* transcrita.

No processo da transcrição, apesar de haver problemas com relação à extensão da marimba, o aspecto técnico foi o principal responsável pela retirada ou substituição de notas. Nesta etapa do trabalho a prioridade foi conferir aspectos idiomáticos da marimba às obras transcritas, adquirindo comodidade técnica e caracterização do instrumento dentro do estilo do tango brasileiro. Partiremos então para a exposição dos trechos que apresentaram estas dificuldades e as soluções utilizadas em cada caso.

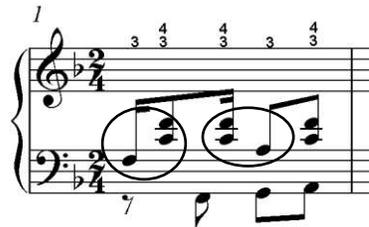
No primeiro compasso da partitura de *Rayon d'Or* há uma indicação para que o pianista toque com as mãos cruzadas. A possibilidade de manter este cruzamento de mãos para a marimba foi desconsiderada por ser tecnicamente inadequado. Um dos fatores que definem o timbre gerado pela percussão da tecla da marimba é a região da cabeça da baqueta que toca a tecla, o que varia de acordo com o ângulo entre o cabo da baqueta e a tecla. Na marimba, o cruzamento dos braços resulta em diferentes posições para a cabeça das baquetas, resultando em timbres distintos. Soma-se a isto a dificuldade que seria tocar com os braços cruzados, sendo que as baquetas costumam ter cerca de 40 cm de comprimento.

A figura rítmica que aparece com mais frequência no acompanhamento dos dois tangos transcritos é a sincopa característica dos tangos brasileiros, já mencionada anteriormente. Este ritmo trouxe certa dificuldade no momento da transcrição das obras para a marimba devido ao fato de que estas figuras, quando aplicadas na parte do acompanhamento, são constituídas de acordes nos contratempos, como mostra o Exemplo 3.19.



Exemplo 3.19 - Compasso 1 de *Rayon d'Or*.

A execução deste compasso apresenta maior dificuldade à marimba do que ao piano, devido aos saltos rápidos que uma das baquetas teria que realizar, como mostram os Exemplos 3.20 e 3.21.



Exemplo 3.20 - Compasso 1 de *Rayon d'Or* com indicação de baqueteamento.



Exemplo 3.21 - Compasso 6 de *Garoto* com indicação de baqueteamento.

Este problema foi encontrado na transcrição das duas obras e para ambas foi dada a mesma solução. Buscando não descaracterizar a harmonia, optamos por retirar uma das notas do

acorde, o que favoreceu a execução da célula de acompanhamento. A seguir encontram-se os compassos apontados acima, já transcritos.

The image shows the first measure of a piece in 2/4 time, marked with a '1' above the staff. The treble clef staff contains a whole rest with fingerings '3 4 4 3 4' above it. The bass clef staff contains a sequence of notes: a dotted quarter note (fingered 7), an eighth note (fingered 2), and a quarter note (fingered 2). There are small vertical lines above the eighth and quarter notes in the bass staff, indicating articulation.

Exemplo 3.22 - Compasso 1 de *Rayon d'Or* transcrita com indicação de baqueteamento.

The image shows the sixth measure of a piece in 2/4 time, marked with a '6' above the staff. The treble clef staff contains a sequence of eighth notes: G4 (fingered 4), A4 (fingered 3), B4 (fingered 4), C5 (fingered 4), D5 (fingered 4), E5 (fingered 4), F5 (fingered 4), and G5 (fingered 4). The bass clef staff contains a sequence of quarter notes: G3 (fingered 1), A3 (fingered 2), B3 (fingered 2), C4 (fingered 1), and D4 (fingered 2). There are small vertical lines above the eighth notes in the treble staff, indicating articulation.

Exemplo 3.23 - Compasso 6 de *Garoto* transcrita com indicação de baqueteamento.

Outro caso que encontramos nas duas obras foi de acordes com mais de duas notas a serem tocadas por uma das mãos, como podemos ver nos trechos circulos dos Exemplos 3.24 e 3.25.

The image shows the fifth measure of a piece in 2/4 time, marked with a '5' above the staff. The treble clef staff contains a whole rest. The bass clef staff contains a sequence of notes: a dotted quarter note (circled chord: G3, B3, D4), an eighth note (fingered 7), and a quarter note (fingered 2). There are small vertical lines above the eighth and quarter notes in the bass staff, indicating articulation.

Exemplo 3.24 - Compasso 5 de *Rayon d'Or*.



Exemplo 3.25 - Compasso 2 de *Garoto*.

Como se utilizou a técnica de quatro baquetas, ou seja, duas em cada mão, seria possível executar todas as notas circuladas somente se uma delas fosse tocada por uma baqueta da outra mão. Mas isto comprometeria a execução da obra e como dito anteriormente, a intenção deste trabalho é manter condições favoráveis à interpretação da obra transcrita trazendo-a para a linguagem da marimba, e não simplesmente manter o maior número de notas. Portanto, a solução adotada para tais casos foi também a subtração de notas. Os Exemplos 3.26 e 3.27 mostram como ficaram os compassos tratados acima após a transcrição.



Exemplo 3.26 - Compasso 5 de *Rayon d'Or* transcrita com indicação de baqueteamento.



Exemplo 3.27 - Compasso 1 de *Garoto* transcrita com indicação de baqueteamento.

A diferença de tamanho entre as teclas do piano e da marimba é bastante grande. Enquanto a tecla do piano tem cerca de 2 cm de largura, as teclas da marimba podem variar de 4 cm a 8 cm, em média, dependendo do modelo, fabricante e principalmente da região do instrumento<sup>29</sup>. Assim uma oitava do piano mede cerca de 16 cm enquanto uma oitava da região mais aguda da marimba, ou seja, onde as teclas são menores, mede cerca de 42 cm. Apesar do comprimento das baquetas muitas vezes compensar esta diferença, há um limite de abertura dos braços e de onde as baquetas podem alcançar dependendo da abertura de intervalo. No processo da transcrição houve alguns casos nos quais foi necessária a transposição em oitavas ou a substituição de notas onde a distância era grande demais. O exemplo a seguir expõe um destes casos.



Exemplo 3.28 - Compasso 32 de *Rayon d'Or*.

---

<sup>29</sup> Lembrando que quanto mais grave a região da marimba, mais largas são as teclas.

O Exemplo 3.29 mostra como ficou o compasso exposto acima, após a transcrição, um caso em que a nota (circulada) foi transposta uma oitava acima.



Exemplo 3.29 - Compasso 32 de *Rayon d'Or* transcrita.

Na obra *Garoto* ocorreu um caso semelhante, no compasso 50. Mesmo depois de transpor uma oitava abaixo o acorde do segundo tempo da clave de Sol, a distância entre ele e as notas do acorde da clave de Fá ainda era muito grande.



Exemplo 3.30 - Compasso 50 de *Garoto* transcrita.

Optou-se então por transpor as notas do acorde da clave de Fá uma oitava acima aproximando assim os acordes de ambas as mãos e possibilitando a execução.



Exemplo 3.31 - Compasso 50 de *Garoto* transcrita.

Os compassos 21 a 24 da obra *Rayon d'Or*, mostrados no Exemplo 3.32, merecem uma atenção especial. O segundo tempo do compasso 21 foi o único trecho onde houve substituição de notas que não fosse uma transposição por oitavas.



Exemplo 3.32 - Compassos 21 a 24 de *Rayon d'Or*.

O primeiro passo para a transcrição deste trecho foi retirar notas dos acordes da parte da clave de Sol, como foi feito em trechos expostos anteriormente, resultando na seguinte partitura:

21

Exemplo 3.33 - Compasso 21 a 24 de *Rayon d'Or* transcrita.

Após este procedimento fez-se necessária a alteração das notas circuladas no exemplo acima. Esta escolha foi feita a fim de evitar problemas técnicos e, ao mesmo tempo, manter a coerência da frase que compõe junto aos outros três compassos. Então, estas notas foram substituídas pela nota Mi, terça do acorde referente à harmonia deste compasso, como mostra o Exemplo 3.34.

21

Exemplo 3.34 - Compasso 21 a 24 de *Rayon d'Or* transcrita.



## Capítulo 4

### *Rayon d'Or e Garoto: um estudo interpretativo*

#### **Estudo técnico**

A execução das transcrições das obras *Rayon d'Or* e *Garoto*, realizadas neste trabalho, requer do intérprete algumas habilidades técnicas, entre elas, a independência de mãos. A complexidade rítmica destas transcrições, que pode ser comparada a algumas transcrições de obras de J. S. Bach para marimba, inspirou-nos a organizar e criar alguns exercícios técnicos.

Os exercícios foram divididos em quatro partes: a) aquecimento; b) exercícios de independência; c) estudo das obras com as mãos separadas; d) estudo integral das obras.

#### a) Aquecimento

Para o aquecimento sugere-se utilizar exercícios que trabalhem a abertura de baquetas e sonoridade, primeiramente com as mãos separadas e depois juntas. A periodicidade da prática destes exercícios deve ser diária com o objetivo de aquecer os músculos e trazer à memória muscular o movimento que resulta nas aberturas específicas das baquetas. Segue abaixo um exercício<sup>30</sup> de aquecimento, lembrando que a tonalidade dos exercícios deve variar.

---

<sup>30</sup> Exercícios similares podem ser encontrados em métodos para marimba, como aquele escrito por Leigh Howard Stevens.



Exemplo 4.1 - Exercício de aquecimento.

## b) Exercícios de independência

A fim de trabalhar o aspecto da independência, especificamente, foram criados alguns exercícios de caráter essencialmente rítmicos. Eles devem ser praticados após o aquecimento e com uma abertura de baqueta fixa e confortável – como um intervalo de quarta ou quinta – sobre uma mesa ou no próprio instrumento coberto com uma espuma grossa ou tecido dobrado. É importante que não se ouça ou não se deixe tomar a atenção pelas notas (alturas definidas) na execução destes exercícios para que, neste momento, a atenção possa se localizar apenas nos movimentos, desenvolvendo a coordenação motora que está ligada à independência. O intuito não deve ser de realizar todos os exercícios com destreza já no primeiro dia de estudo e sim ir desenvolvendo gradativamente a independência entre as mãos.

De cada trecho a ser estudado são extraídas as células rítmicas que apresentavam alguma complicação técnica, e escrita apenas a parte rítmica destes trechos em ordem crescente de dificuldade. Como exemplo, seguem abaixo a seção A da música *Rayon d'Or* e os exercícios criados a partir deste trecho.

Marimba

5

9

13

Fine  
secca

Exemplo 4.2 - Compassos 1 a 16, seção A de *Rayon d'Or* transcrita.

Exemplo 4.3 - Exercícios criados a partir da seção A da transcrição de *Rayon d'Or*.

Sugere-se que cada compasso deste exercício seja praticado separadamente, para depois serem tocados em sequência. Em seguida sugerimos realizar uma leitura rítmica das obras ou trechos selecionado com o objetivo de criar fluência na execução, resolvendo, juntamente com o exercício anterior, a questão da independência requerida. Para se manter o foco apenas nos movimentos e independência de mãos e baquetas, e não nas alturas das notas e fraseados, pode-se adotar, novamente, o sistema de se tocar sobre uma mesa ou sobre a marimba coberta, e com aberturas fixas e confortáveis.

c) Estudo das obras com as mãos separadas

Podendo ser praticado diariamente, o estudo das obras com as mãos separadas, já com as alturas das notas, resultará numa maior memorização das notas e das aberturas das baquetas.

#### d) Estudo integral das obras

Como última prática diária do estudo técnico das obras sugerimos executar os trechos selecionados para cada dia de estudo de forma integral, ou seja, com as alturas, dinâmica, balanço e outros elementos que compõem o fazer musical.

### **Estudo Interpretativo**

Para Schutz (1976, p.166), as notações musicais de uma obra são mensagens endereçadas ao intérprete, e não seriam, por si só, sua criação original: "Assim, todas as notações musicais, contém imprecisões e são abertas a interpretações múltiplas, e cabe ao leitor ou intérprete decifrar as pistas na partitura e definir as aproximações."<sup>31</sup> Os autores Winter e Silveira (2006) confirmam esta idéia dizendo que, devido às limitações da grafia musical em transmitir as intenções do compositor ao intérprete, este último naturalmente seria responsável por intervenções no resultado final da obra. Assim, o presente estudo foi construído com base não somente na partitura das obras, mas também nas informações musicais e extra-musicais. Descreveremos a seguir o modo que foram abordados os aspectos interpretativos referentes a: a) andamento, b) timbre, c) manulação e baqueteamento e d) ritmo.

#### a) Andamento

---

<sup>31</sup> "Thus, all musical notations, remains of necessity vague and open to manifold interpretations, and it is up to the reader or performer to decipher the hints in the score and to define the approximations."

Em gravações realizadas por Ernesto Nazareth<sup>32</sup> de suas próprias obras, nota-se que a variação dos andamentos fazia parte de sua interpretação. Estas mudanças eram aplicadas por ele, ora de uma seção para a outra, ora entre trechos de uma mesma seção. Ao utilizar este elemento interpretativo em nosso estudo, optamos por variar o andamento em alguns trechos com a finalidade de valorizar as características musicais de cada seção.

Há dados que indicam ser relativamente lento o andamento do tango brasileiro, como mostra o comentário de Mário de Andrade:

A contradição de que os tangos de Ernesto Nazaré possuem a rítmica do maxixe e este é que se dança com eles, não tem valor nenhum. As próprias habaneras são maxixáveis desde que a gente lhes imprima andadura mais afobada. E justamente quando Ernesto Nazaré estiver executando, os senhores porão reparo em que ele imprime aos tangos andamento menos vivo que o do maxixe. (ANDRADE, 1976, p. 124-125)

O autor Diniz (1963) cita uma observação do pianista Homero de Magalhães(?)<sup>33</sup> sobre o tango brasileiro, que também revela informações sobre o andamento do tango.

O tango brasileiro, o tanguinho, como o chamavam, é um descendente direto da habanera e da polka... É preciso não confundir o ritmo do tango com o tango argentino, muito mais lento e descendente da milonga. Seu andamento é mais rápido que dêste último e mais lento que o do maxixe (1870) que se usa confundir com o tanguinho. (MAGALHÃES, apud DINIZ, 1963, p.46)

A informação de que o andamento do tango brasileiro deve ser mais lento que o maxixe e mais rápido que a habanera, condiz com os 80 bpm que o próprio Nazareth parece ter definido para alguns tangos. O comentário de Juvenal Fernandes no caderno de partituras de obras de Nazareth, editado pela Editora Athur Napoleão LTDA, confirma este dado.

---

<sup>32</sup> *Nenê e Turuna (LP Os Pianeiros - FENABB), Apanhei-te Cavaquinho, Escovado, Odeon e Favorito (78-RPM – Odeon)*. Para mais detalhes, consultar Discografia.

<sup>33</sup> Importante pianista brasileiro que se destacou como intérprete da obra de Villa-Lobos e Marlos Nobre.

Não se pode chamar de choro os tangos brasileiros de Nazareth. Ele não usou a palavra choro de maneira generalizada, para suas músicas pianísticas; segundo o professor Baptista Siqueira, Nazareth fazia questão de frisar que o tipo de música que adotava era o tango brasileiro, o qual se diferencia do estrangeiro, por ser precisamente música pura. Deu uma demonstração de que sabia perfeitamente o que era choro, no Apanhei-te Cavaquinho, e o que era samba, no Arrojado. Seguiu o mesmo tirocínio de Chiquinha Gonzaga, Calado, Alexandre Levy e outros.

O subtítulo "tango brasileiro" não pode ser substituído por "choro", por uma razão muito simples: os choros são muito mais rápidos que os tangos brasileiros. O choro não era forma musical, mas o grupo que o executava. Esses "chorões" (participantes do choro) quando executavam as músicas dançantes o faziam em andamentos muito vivos. Logo a palavra "choro" sugere um movimento rápido que Ernesto Nazareth sempre repeliu. Diz ainda o professor Siqueira, que quando Nazareth gravou tangos e choros, marcou as indicações metronômicas da seguinte maneira:

1 - Tangos Brasileiros: M.M. semínima igual a 80 batidas.

2 - Choros: M.S. semínima igual a 100 batidas

Há pois uma relativa diferença de 20 batidas" (FERNANDES, ?)

Apesar de haver esta indicação de andamento, possivelmente feita pelo próprio compositor, devemos considerar as peculiaridades de cada tango. Um das características a que se deve atentar é a presença de outros gêneros, além do próprio tango. Na obra de Nazareth encontramos diversas variações como: polca-tango, tango-habanera, tango característico, tango carnavalesco, tango meditativo.

A obra *Rayon d'Or* está classificada como polca-tango na partitura, logo abaixo do título. Além desta indicação, devemos levar em conta a presença relevante de elementos da polca na obra. A polca, que parece ter contribuído para a constituição do tango brasileiro, como visto no Capítulo 2, tem como característica o andamento rápido. O Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira sugere o andamento *allegretto* para a execução deste gênero.

Unindo as informações obtidas e o caráter da obra observado através de sua execução e da comparação de gravações da mesma, chegou-se a algumas conclusões no que diz respeito ao andamento. Para as duas primeiras seções de *Rayon d'Or*, que apresentam o contratempo de colcheia bastante marcado, foi escolhido o andamento de 92 bpm. Já a seção C, que contém trechos com o mesmo contratempo marcado e outros mais delicados e menos rítmicos, pode-se pensar em 86 bpm.

A obra *Garoto*, apesar de não apresentar indicação de gênero na partitura, foi considerado por Alexandre Dias<sup>34</sup> como tango brasileiro devido às características da obra. A escolha de andamento para este tango foi pensada com a finalidade de enfatizar a presença do gênero habanera, principalmente na seção A. Assim, escolhemos para esta seção o andamento de 80 bpm. Para a seção B, que contém a indicação de expressão: “saltitante”, assim como para a seção C que possui um caráter movido e dançante, o andamento escolhido foi o de 86 bpm.

A Tabela 4.1 expõe as escolhas de andamento de cada uma das seções das obras tratadas neste estudo.

	<b>Seções</b>	<b>Andamento aproximado</b>
<i>Rayon d'Or</i>	Seção A	92
	Seção B	92
	Seção C	86
<i>Garoto</i>	Seção A	80
	Seção B	86
	Seção C	86

Tabela 4.1 - Andamentos escolhidos para cada seção das obras *Rayon d'Or* e *Garoto*.

## b) Timbre

Pode-se dizer que a marimba possui um timbre aveludado, amadeirado e suave. Entretanto, elementos como o tipo de baqueta, a região da tecla onde se percute e a articulação utilizada podem alterar a qualidade sonora produzida. Será exposto o modo como tais aspectos foram inseridos na criação deste estudo interpretativo.

A escolha das baquetas que o marimbista vai utilizar é um fator importante para constituir sua interpretação, sendo comum a combinação de diferentes modelos ou densidades de baqueta. A marimba é um instrumento extenso que apresenta praticamente três regiões: grave, média e

---

<sup>34</sup> Pianista brasileiro, estudioso da vida e obra de Ernesto Nazareth.

aguda, cujas características de timbre se diferem. O modo de se percutir as teclas com a finalidade de se obter uma regularidade timbrística varia de acordo com cada região. Nas teclas mais agudas, por exemplo, o toque deve ter mais energia, em comparação com as outras. Assim, para tocar uma melodia que utilize mais de uma região o músico deve alterar seu toque quando passar de uma a outra, com a finalidade de preservar o aspecto fraseológico. Na execução das transcrições dos dois tangos aqui tratados as três regiões da marimba são exploradas. Devido a este fator, optamos por utilizar as quatro baquetas do mesmo modelo (marca Encore, modelo 3NM). Este é constituído por: cabo de madeira *birch* (leve), borracha dura em formato cilíndrico com cerca de 1cm de altura, encapada com uma borracha fina e resistente. A lã original não foi utilizada, mas as baquetas foram encapadas com uma lã fina e macia. Nesta “re-encapagem” das baquetas procuramos obter duas densidades. Para a baqueta 1, que é utilizada nas duas regiões mais graves foi adicionado um pouco mais de lã, resultando numa baqueta mais macia. As outras três baquetas foram encapadas de forma igual, já que se utilizam combinações entre elas. Apesar de termos produzido dois tipos de densidade neste quarteto, é importante frisar que a diferença é pequena.

Nem sempre é possível percutir a tecla da marimba sempre no mesmo lugar, devido a certas combinações de aberturas de baqueta que extravazam os limites de movimentos do nosso corpo. Por este motivo é que comumente toca-se na extremidade das teclas da fileira de cima da marimba (referentes às teclas pretas do piano). Apesar de existir uma diferença timbrística na geração de som quando se percuti no centro da tecla ou na extremidade, utilizamos, quando necessário, este artifício na execução das transcrições.

Dependendo do local onde se percute a tecla, certos harmônicos da série são ressaltados. A região central é a que produz um som mais cheio, como explica Zeltsman (2003, p.58): “A sonoridade do centro das teclas, no entanto, é mais completa e ressonante com uma variedade um tanto complicada de harmônicos incluídos com o tom fundamental.”<sup>35</sup> Segundo a mesma autora, a qualidade do som produzido na região “um pouco fora” do centro da tecla costuma ser mais seca e enfatizar mais a fundamental do que aquele tratado anteriormente. De modo geral, optamos por tocar as vozes de acompanhamento na região “um pouco fora” do centro da tecla, e

---

<sup>35</sup> The tone of the center of the bars, however, is more full and resonant with a somewhat complicated assortment of harmonics included with the fundamental pitch.

a melodia principal no centro. Esta ação resulta numa diferença dinâmica, além de timbrística, que favorece a ênfase de determinadas vozes. Um exemplo desta situação é a seção A de *Rayon d'Or* que possui a melodia na voz mais grave e o acompanhamento em uma região mais aguda.

A questão da articulação é outro aspecto importante para o intérprete. Através de escolhas técnicas envolvendo os movimentos relativos ao toque da baqueta é possível obter resultados sonoros diversos, como diz a autora Zeltsman.

Mudanças sutis de pressão nos dedos e vários tipos de combinações de toques altos e baixos, velocidade de toques, movimentos de punho e braço podem produzir várias diferentes articulações e nuances musicais na sua maneira de tocar – algumas bastante difíceis para descrever, mas muito coloridas e eficazes para evocar diferentes atitudes musicais. (ZELTSMAN, 2003, p.57)<sup>36</sup>

Trataremos de três tipos básicos de articulação: *staccato*, “normal” e *tenuto*, e de como estes são aplicados na marimba. Segundo Zeltsman, para se conseguir um som *staccato* (ou de curta duração), são necessários movimentos rápidos de descida e subida da baqueta. Para a articulação *tenuto*, aplica-se um movimento lento de descida da baqueta e uma subida pequena e com pouca energia. O toque chamado por nós de “normal” seria pessoal e utilizado para os trechos onde não se pede ou não se pretende nenhum tipo de mudança de articulação. Para nós, este propõe um movimento “médio-rápido” de descida e subida da baqueta.

Para expressar o caráter<sup>37</sup> gracioso e brilhante de *Rayon d'Or* e das seções B e C de Garoto, aplicamos a articulação que chamaremos de “normal-staccato”. Na busca de um timbre brilhante e não muito seco, pode-se fazer movimentos ágeis e leves de descida e subida das baquetas. Em dois trechos da seção B da obra *Rayon d'Or* (compassos 17-20 e 25-28), optamos pela mudança na região da tecla a ser percutida como recurso onde não alcançamos o resultado desejado somente com a articulação. Estes apresentam uma sinalização de *ben staccato* na partitura. A aplicação da articulação *staccato* não foi considerada suficiente para exprimir a

---

<sup>36</sup> Subtle shifts of fingers pressure and various types and combinations of down/upstrokes, stroke speed, wrist, and arm movements can produce numerous different articulations, and musical nuances in your playing – some quite difficult to describe, yet very colorful and effective in evoking different musical attitudes.

<sup>37</sup> O caráter das obras considerado por nós é descrito no Capítulo 3.

diferença de timbre. Foi testado ainda, outro tipo de articulação conhecido como *dead stroke*<sup>38</sup>. Esta seria apropriada para tais trechos, ao nosso ponto de vista, porém, não oferece resultados adequados quando aplicada em fragmentos rápidos como estes. Optou-se, então, por percutir as teclas próximo à linha da tecla onde passa a corda. Esta ação produz um som abafado, curto e com pouco volume, como o que procurávamos. O Exemplo 4.4 mostra os compassos 17-20.

Exemplo 4.4 - Compassos 17 a 20 de *Rayon d'Or* transcrita.

Com a finalidade de enfatizar o contraste entre os dois trechos que aparecem na seção B de *Rayon d'Or*, optamos por utilizar uma articulação, que chamaremos de “normal-tenuto”, nos compassos 21-24 e 29-32. Esta mesma articulação foi escolhida para a seção A de *Garoto* devido ao caráter um pouco mais “arrastado” que se considerou sobre este trecho.

### c) Manulação e Baqueteamento

No fator da manulação, a mão direita tocará somente as notas da clave de Sol e a mão esquerda as da clave de Fá. Esta escolha proporciona uma facilidade técnica na execução de cada voz, que favorece o destaque de suas frases.

Ao escolher o baqueteamento, buscamos destinar uma baqueta para cada voz. Como as melodias das obras transcritas apresentam vários saltos, algumas delas foram divididas entre duas baquetas.

---

<sup>38</sup> A articulação conhecida como *dead stroke* se executa da seguinte forma na marimba: o músico percuta a tecla pressionando e mantendo a baqueta sobre ela. O timbre produzido é abafado e curto.

#### d) Ritmo

Alguns autores falam sobre a forma como o ritmo é executado na música popular brasileira. A autora Cançado empresta o termo “fator atrasado” de David Appleby, para explicar sua evolução. Para eles, “fator atrasado” significa um atraso e uma performance irregular das subdivisões internas dos ritmos sincopados na música brasileira. Appleby se refere à interpretação dos tangos de Nazareth na seguinte citação:

A qualidade básica da forma urbana brasileira é a questão da constante presença do “fator atrasado” na performance dos pulsos. O fator coreográfico e a diferença cronométrica na aplicação do “fator atrasado” dá a cada dança sua qualidade individual específica. Sem o conhecimento desses fatores, ao tentar executar as obras de Nazareth (compositor de tango/choro), um pianista fica incapacitado de captar a qualidade característica da música, que tem sido transmitida pela tradição oral e escapa das definições na partitura. (APPLEBY, 1983, p.80, apud CANÇADO, 2000, p.7)

Andrade Muricy corrobora a opinião de que os tangos de Nazareth devem ser executados com um certo “balanço”.

O seu “tango brasileiro” tem a unidade estilística fundada na sincopa, compreendida esta, porém, sem automatismo rígido, e antes como livre jogo de tercinas subentendidas, (apud Brasília Itiberê) e por vezes grafadas por extenso. Por isso passa da sincopa simplista do antigo lundu até para o balanço banalizador da habanera.(MURICY, apud DINIZ, 1976, p.47)

Mário de Andrade (1928, p.98) também discutiu o assunto e diz: “Tal como é empregada na música popular não temos que discutir o valor da sincopa. É inútil discutir uma formação inconsciente. Em todo caso afirmo que *tal como é realizado* na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico.”

Baseado nas informações citadas e nas gravações do próprio compositor, podemos afirmar que o “balanço” deve fazer parte da interpretação de suas obras. Este que foi chamado de “fator atrasado” por Appleby, de o “pequeno nada” por Darius Milhaud, de “não-sei-quê vago” ou

“ruim-esquisito” por Mário de Andrade, segundo o último autor foi resultado do encontro da música da tradição oral com a da tradição escrita.

Me parece possível afirmar que se deu um conflito grande entre as nossas tendências e a rítmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização europeia para cá. Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestaram numa rítmica provinda diretamente da prosódia, coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva do gregoriano. [...] Ora êsses processos de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constante nos africanos aqui. (ANDRADE, 1963, p.128 apud MACHADO NETO, 2004, p.114)

Cançado (2000) afirma que a proporção resultante de cada nota, em uma execução que contém o “fator atrasado”, varia de acordo com o executante. Assim, podemos dizer que não há uma fórmula para se aplicar o “balanço” na música brasileira. Do nosso ponto de vista, este depende da experiência do músico com determinado tipo de música. Cada intérprete traz consigo uma idéia do que se pode chamar de “balanço”. Acreditamos também que é possível que cada região desenvolva um modo próprio de “balanço”. Outro fator relevante é que cada gênero requer um “balanço” diferenciado. Esta diferença pode estar ligada à maneira como se acentua as frases do compasso. O autor Machado Neto (2004, p.148) diz que: “O jogo de afirmação e negação do tempo forte do compasso binário só é possível se as marcações de acento forem rigorosamente respeitadas e as intenções de dinâmica forem seguidas à risca.”

Assim, em nosso estudo interpretativo, optamos por determinar o “balanço” de cada seção ou trecho das obras de acordo com o gênero que nele predomina. Como referência da irregularidade rítmica e acentuações de cada gênero utilizamos gravações de artistas consagrados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o processo da transcrição concluímos que alguns tangos de Ernesto Nazareth são mais simples de serem transcritos para a marimba do que outros. Isto depende de fatores como o ritmo do acompanhamento e a tessitura. Apesar de existirem similaridades entre o piano e a marimba, a transcrição das peças apresentou dificuldades, como explicamos no Capítulo 3. A sonoridade obtida pela execução das obras originais, ao piano, e das transcrições é diferente, devido não somente à natureza dos instrumentos, mas também à grande subtração e substituição de notas consequentes da transcrição. Contudo, o resultado final das transcrições é interessante por possibilitar a interpretação do tango brasileiro favorecida com a manutenção dos elementos principais deste gênero, o caráter de cada obra, e, ao mesmo tempo, as características do modo de execução próprias da marimba.

No estudo interpretativo também houve um tipo de adaptação para o idioma da marimba, devido às características técnicas e sonoras do instrumento. Estimulado pelas dificuldades técnicas que envolvem, principalmente, a independência entre as mãos, decidimos criar exercícios que auxiliassem a superação das mesmas. Nossas ideias interpretativas sobre as obras puderam ser aplicadas na marimba através de escolhas técnicas e expressivas. Concluímos ser importante para o estudo de cada peça, a compreensão de seu estilo e sua linguagem. Basear-se somente nos sinais presentes na partitura pode não ser suficiente para a criação de uma interpretação consistente. Acreditamos que este trabalho poderá ser útil para intérpretes - de marimba ou não, interessados no gênero do tango brasileiro.



## **PARTE II**

### **Partituras das obras transcritas**

# Garoto

Ernesto Nazareth  
transcrição: Fernanda V. Vieira

Marimba

*gracioso*

*saltitante*

Musical score system 1 (measures 28-32). The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments, including grace notes and slurs. The bass staff contains a supporting line with fingerings indicated by numbers 1 and 2. Measure numbers 28, 29, 30, 31, and 32 are marked at the beginning of each measure.

Musical score system 2 (measures 33-37). The system consists of two staves. The treble staff has a first ending bracket over measures 33 and 34, and a second ending bracket over measures 35 and 36. The word *gracioso* is written below the treble staff in measure 35. The bass staff continues with a supporting line. Measure numbers 33, 34, 35, 36, and 37 are marked.

Musical score system 3 (measures 38-42). The system consists of two staves. The treble staff features a melodic line with slurs and ornaments. The bass staff provides a steady accompaniment. Measure numbers 38, 39, 40, 41, and 42 are marked.

Musical score system 4 (measures 43-46). The system consists of two staves. The treble staff continues the melodic development with slurs and ornaments. The bass staff maintains the accompaniment. Measure numbers 43, 44, 45, and 46 are marked.

Musical score system 5 (measures 47-51). The system consists of two staves. The treble staff concludes the piece with a final melodic phrase. The bass staff ends with a few final notes. The word *Fine* is written below the bass staff in measure 51. Measure numbers 47, 48, 49, 50, and 51 are marked.

51

*f*

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 2 2 2 2 1 2 2 1 2

55

*pp gracioso*

1 2 2 1 2 1 2 2 2 2 2 2 1 2 2 2 1 2

59

*f*

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 2 2 2 2 1 2 2 1 2

63

*ff*

1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

*D. S. al Fine*

# Rayon d'Or

Ernesto Nazareth  
transcrição: Fernanda V. Vieira

Marimba

5

9

13

17

21

25

*p* *ben staccato* *subito f* *p* *f*

*Fine secca*

\* sugere-se tocar na região da tecla onde passa a corda.

29

Musical score for measures 29-32. Treble clef has quarter notes with triplets. Bass clef has chords and eighth notes. Fingering numbers 1-4 are present.

33

Musical score for measures 33-36. Treble clef has eighth notes with triplets. Bass clef has eighth notes. Fingering numbers 1-4 are present.

37

Musical score for measures 37-40. Treble clef has eighth notes with triplets. Bass clef has eighth notes. Fingering numbers 1-4 are present.

41

Musical score for measures 41-44. Treble clef has eighth notes with triplets. Bass clef has eighth notes. Fingering numbers 1-4 are present.

45

Musical score for measures 45-48. Treble clef has eighth notes with triplets. Bass clef has eighth notes. Fingering numbers 1-4 are present.

49

Musical score for measures 49-52. Treble clef has eighth notes with triplets and accents. Bass clef has eighth notes. "con forza" is written below the treble staff. Fingering numbers 1-4 are present.

53

Musical score for measures 53-56. Treble clef has eighth notes with triplets and accents. Bass clef has eighth notes. Fingering numbers 1-4 are present.

57

Musical score for measures 57-60. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 57 features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measures 58-60 contain various chords and melodic lines with fingerings indicated by numbers 1-4. Measure 60 includes a fermata over a chord.

61

suave

Musical score for measures 61-64. Measure 61 begins with the instruction "suave". The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a bass line with fingerings. Measures 62-64 continue the melodic and harmonic development with various fingerings and a first ending bracket in measure 64.

65

2. 4

D. S. al Fine

Musical score for measures 65-66. Measure 65 starts with a second ending bracket labeled "2." and "4". The right hand has a chord and a quarter note. The left hand has a bass line with fingerings. Measure 66 is a whole rest in both hands. The instruction "D. S. al Fine" is written above the staff.



## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 1999.

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Livraria Martins Editora. São Paulo, 1928.

\_\_\_\_\_, *Música, doce música*. Livraria Martins Editora. São Paulo, 1976.

BARBEITAS, Flávio Terrigno. *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*. Per Musi, Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte, 2000.

BOTA, João Victor. *A transcrição musical como processo criativo*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2008.

CANÇADO, Tânia M. L. *O “fator atrasado” na música brasileira: evolução, características e interpretação*. Per Musi, Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte, 2000.

CHENOWETH, Vida. *What do you mean by ‘transcribe’?* Percussive Notes – PAS. EUA, 2006.

DINIZ, Jaime C. *Nazareth – estudos analíticos*. DECA, Recife, 1963.

DUGGAN, Mark J. *Tradition and innovation in brazilian popular music: keyboard percussion instruments in choro*. Tese de Doutorado. Toronto, Canadá: Faculty of Music, University of Toronto, 2011.

FARIA, Antônio Guerreiro. *O pianismo de Nazareth em tempo rubato*. Per Musi, Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte, 2006.

FERNANDES, Juvenal. *Ernesto Nazareth, Antologia*. Ed. Arthur Napoleão Ltda, data(?)

KITE, Rebecca. *Keiko Abe, a virtuosistic life: her musical career and the evolution of the concert marimba*. GP Percussion, 2007.

KUBALA, R. L. *A escrita para viola das Sonatas com piano Op. 11 n°4 e Op. 25 n°4 de Paul Hindemith: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos*. Dissertação de mestrado, UNICAMP. Campinas, 2004. 123 p.

LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel. *A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2003.

MACHADO NETO, Carlos Gonçalves. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth (1863-1934). Música, história e literatura*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2004.

MEYER, Leonard. *Style and Music*. The University of Chicago Press. London, 1989.

NASCIMENTO, Antônio Adriano. *A influência da habanera nos tangos de Ernesto Nazareth*. Revisão da dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 1990.

PIMENTEL, Linda. *Marimba Exchange*. Percussive Notes –PAS. EUA.

SALLAK, Bill. *Minor matters of adjusting Bach*. Percussive Notes – PAS. EUA, 2005.

SCHUTZ, Alfred. *Collected papers II: studies in social theory. – Making music together: a study in social relationship*. Martinus Nijhoff/The Hague. Holanda, 1976.

SHAW, Alison. *Percussions claviers de Lyon, 20 years of rediscovering timbre*. Percussive Notes – PAS. EUA, 2004.

-----*Coming Back to Bach*. Percussive Notes – PAS. USA, 2003.

STEVENS, Leigh H. *Method of movement for marimba*. Henry Adler. Keyboard Percussion Publications. New Jersey, 1979.

SULPICIO, Eliana C. M. G. *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Edições Tinhorão. Rio de Janeiro, 1976.

VERZONI, Marcelo. *Ernesto Nazareth e o tango brasileiro*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1996.

ZAMBITO, Pete. *A comparative study of keyboard transcriptions for solo marimba*. Percussive Notes – PAS. EUA, 2008.

ZELTSMAN, Nancy. *Four-mallet marimba playing: A musical approach for all levels*. Hal Leonard Corporation. EUA, 2003.

WALDROP, Michael. *Alec Wilder's "Suite for solo guitar"*. Percussive Notes –PAS. EUA, 2000.

WINTER, Leonardo Loureiro, SILVEIRA, Fernando José. *Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical*. Per Musi, Belo Horizonte, 2006.



## DISCOGRAFIA

NAZARETH, Ernesto. *Apanhei-te Cavaquinho*. 78 RPM. Odeon Record, 1930.

\_\_\_\_\_ *Escovado*. 78 RPM. Odeon, 1930.

\_\_\_\_\_ *Turuna*. LP *Os Pianeiros*. FENABB, 1930.

\_\_\_\_\_ *Nenê*. LP *Os Pianeiros*. FENABB, 1930.

NAZARETH, Ernesto e ALCÂNTARA, Pedro. *Favorito*. 78 RPM. Odeon Record, 1912?

\_\_\_\_\_ *Odeon*. 78 RPM. Odeon Record, 1912?

MENEZES, Carolina Cardoso e conjunto. *LP Carolina Cardoso de Menezes interpreta Ernesto Nazareth*. LP 10". Sinter, 1952.