

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS**

**AUGUSTO ALVES DE MORAIS**

**A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR NA  
ELABORAÇÃO DA OBRA “UMA LÁGRIMA” DE ARTHUR  
RINALDI**

**GOIÂNIA  
2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS**

**AUGUSTO ALVES DE MORAIS**

**A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR NA  
ELABORAÇÃO DA OBRA “UMA LÁGRIMA” DE ARTHUR  
RINALDI**

Trabalho (produção artística e artigo) apresentado ao Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de Mestre em Música.

**Área de Concentração:** Música, Criação e Expressão.

**Linha de pesquisa:** Performance Musical e suas Interfaces.

**Orientador:** Prof. Dr. Fabio Oliveira

**GOIÂNIA  
2013**

Este trabalho é inteiramente dedicado ao Professor Fabio Oliveira, por sua interminável paciência e comprometimento. Sem estas suas qualidades, esta pesquisa não seria possível. Deixo aqui registrado minha gratidão.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao programa de pós-graduação da UFG, em especial aos professores Dr. Carlos Costa e Dr. Antônio Cardoso pelas valiosas correções.

A toda a coordenação do programa de pós-graduação em música da UFG, em especial à Dra. Claudia Zanini e Anileide Barros por estarem sempre dispostas a ajudar.

Aos meus professores do Mestrado: Dr. Fábio Oliveira, Dr. Carlos Stasi e Dra. Sonia Ray.

Ao compositor Arthur Rinaldi por me presentear com música.

Aos meus pais, Wilson e Lilis Morais pelo apoio incondicional.

À Marina Oliveira por estar sempre ao meu lado.

Aos amigos Eder Tavares, Marcia Regina e John Boudler pelo grande incentivo.

A todos os compositores e colegas intérpretes com os quais tive o enorme prazer de fazer música.

## **RESUMO**

A presente pesquisa apresenta um relato detalhado do processo de colaboração vivenciado pelo autor deste trabalho com o compositor Arthur Rinaldi durante a criação da obra “Uma Lágrima” para vibrafone solo. Durante este processo, o intérprete pôde contribuir em diversas etapas, desde a encomenda, concepção, composição e notação, até a estreia e gravação da obra, demonstrando como a participação do intérprete pode ser ativa e contributiva neste processo. Neste relato estão contidas informações sobre o surgimento da obra e suas sonoridades, além de questões de cunho técnico-interpretativas que auxiliaram a moldar o formato definitivo desta obra, informações estas coletadas durante encontros com o compositor no ano de 2011.

## **ABSTRACT**

This research presents a detailed report of the process of collaboration experienced by the author of this work with the composer Arthur Rinaldi during the creation of "Uma Lágrima" for solo vibraphone, demonstrating how the participation of the interpreter can be active and contributory. During this process, the author of this text contributed in various stages of the creation, from the commission, conception, composition and notation, to the premiere performance and recording of the piece. This text contains information about the development of this solo piece for vibraphone and about its sonorities, as well as issues of technical and interpretive nature which helped mold its final form, information collected during encounters with the composer during the year of 2011.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: o instrumento <i>koto</i> . -----	17
Figura 2: compasso 15 de “Flor de Jabuticabeira”..-----	18
Figura 3: compasso 15 de “Uma Lágrima” -----	18
Figura 4: compassos 111 a 116 de “Uma Lágrima”. -----	18
Figura 5: compassos 117-122 de “Uma Lágrima”. -----	20
Figura 6: foto do vibrafone e duas mesas laterais com baquetas e arcos. -----	21
Figura 7: compassos 47-48 de “Uma Lágrima”. -----	23
Figura 8: compassos 1-3 de “Uma Lágrima”. -----	23
Figura 9: arco pequeno de violino e baqueta de vibrafone em uma mão. -----	24
Figura 10: compassos 77-81 de “Uma Lágrima”. -----	24
Figura 11: compassos 132-135 de “Uma Lágrima”. -----	24
Figura 12: compassos 61-62 de “Divertimento for Alto Sax and Marimba” de Akira Yuyama. -----	25
Figura 13: técnica em posição para uso das baquetas de vibrafone. -----	26
Figura 14: técnica em posição para uso da baqueta de xilofone. -----	27
Figura 15: compassos 26 e 27 de “Uma Lágrima”. -----	27
Figura 16: tubos do vibrafone fechados. -----	28
Figura 17: tubos do vibrafone abertos. -----	28
Figura 18: compassos 51-53 de “Uma Lágrima”. -----	29
Figura 19: compassos 35-38 de “Uma Lágrima”. -----	29
Figura 20: compasso 74 de “Uma Lágrima”. -----	30
Figura 21: compasso 30 de “Uma Lágrima”.-----	30
Figura 22: compassos 81-84 de “Uma Lágrima”. -----	30
Figura 23: compassos 47-50 de “Uma Lágrima”. -----	30

## SUMÁRIO

RESUMO -----	iii
ABSTRACT -----	iv
LISTA DE FIGURAS-----	v

### PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

1. Programa do Primeiro Recital de Mestrado-----	3
2. Programa do Recital de Defesa-----	6

### PARTE B: ARTIGO

#### A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR NA ELABORAÇÃO DA OBRA “UMA LÁGRIMA” DE ARTHUR RINALDI

1. INTRODUÇÃO-----	10
2. “UMA LÁGRIMA” DE ARTHUR RINALDI-----	13
2.1 SOBRE O COMPOSITOR -----	14
2.2 A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR EM “UMA LÁGRIMA” ---	14
2.3 QUESTÕES REFERENTES À PERFORMANCE -----	19
2.3.1 BAQUETAS E ARCOS -----	19
2.3.2 TÉCNICA DE TRÊS BAQUETAS POR MÃO -----	23
2.3.3 RESSONÂNCIAS -----	26
2.3.4 A ESTREIA -----	29
2.3.5 A GRAVAÇÃO -----	30
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	31
4. BIBLIOGRAFIA-----	33
5. PARTITURAS CONSULTADAS-----	34
ANEXO I – A PARTITURA DE “UMA LÁGRIMA” DE ARTHUR RINALDI-----	35
ANEXO II – A GRAVAÇÃO DE “UMA LÁGRIMA” DE ARTHUR RINALDI-----	42

**PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA**

**PRIMEIRO RECITAL**

**Jorge Vidales (1972)**

Time-Clouds (2009)

Vibrafone solo

**Carlos Stasi (1962)**

Fogo (1992)

Vibrafone solo

**Roberto Victório (1959)**

Tetragrammaton VI (2007)

Vibrafone solo

**Edson Zampronha (1964)**

Recycling Collaging Sampling (2004-06)

Percussão e sons eletrônicos

Local: Teatro Belkiss Spenziari Carneiro de Mendonça - UFG

Data: 04/10/2012

Horário: 14h00min.

## **NOTAS DE PROGRAMA**

### **TIME-CLOUDS**

“Time-Clouds explora as possibilidades de se agregar sonoridades e ressonâncias que surgem do vibrafone para formar grandes eventos, ou 'névoas' de sons. Essas névoas se acumulam em eventos ainda maiores, formando 'nuvens'. Os momentos estáticos e ressonantes são contrastados com eventos mais articulados que fazem uso de diferentes tipos de pedal e técnica de baquetas. A parte final da obra expõe uma transformação do timbre do vibrafone, que sugere a 'sublimação' das névoas-de-som, quando surgem e lentamente se evaporam em uma atmosfera de silêncio.” Jorge Vidales

### **TETRAGRAMMATON VI**

"Tetragrammaton é uma palavra de origem grega que representa o misterioso nome de Deus que, na verdade é indizível. Concentrei minhas pesquisas para a escritura da série nos textos do filósofo e alquimista alemão do século XVII, Jacob Boheme, que estabelece um tetragrama para a compreensão deste pilar expandido às possibilidades perceptivas humanas. A partir disso, estabeleço inúmeras conexões com o meu processo composicional que abrange a numerologia, a cabala e a essência dos textos como uma engrenagem ritualística que se estende às sonoridades." Roberto Victorio

### **FOGO**

Energia e virtuosidade são as principais características desta obra, como indicado por seu título. Carlos Stasi, importante percussionista brasileiro, apresenta nesta música as diversas possibilidades técnicas deste instrumento, aliadas a melodias líricas.

### **RECYCLING COLLAGING SAMPLING**

Obra para percussão e sons eletroacústicos composta em três movimentos que se sucedem sem interrupção. O primeiro movimento, Recycling, é composto a partir de uma imagem que é lida de nove maneiras diferentes pelo percussionista, explorando diferentes qualidades e timbres que podem ser extraídos dos instrumentos de percussão. Collaging é o segundo movimento, e explora a superposição contrastante da percussão com os sons eletroacústicos. Este movimento cria um eixo dramático de

longa duração, resultado da constante fusão e separação da percussão com os sons eletroacústicos. Sampling, o último movimento da obra, resolve as tensões da composição e realiza uma homenagem a Stravinsky ao reinventar, no universo predominantemente eletroacústico, a sintaxe do último movimento de Réquiem Canticles, uma de suas últimas composições, e que dá a este movimento final uma qualidade contemplativa e introspectiva. Os sons eletroacústicos desta obra foram compostos em janeiro de 2004 no LIEM-CDMC, em Madri, Espanha.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**APRESENTAÇÃO ARTÍSTICA  
RECITAL DE DEFESA**

**Edmundo Villani-Côrtes (1930)**

Concerto para Vibrafone (1992)

Vibrafone e Piano

**Samuel Peruzzolo (1981)**

Solitude (2009)

Vibrafone solo

**Arthur Rinaldi (1978)**

Uma Lágrima (2011)

Vibrafone solo

**Jêsus Martínez (1968)**

La Pequeña Historia De Un Largo Dia (2012)

Viajando En La Carretera (2012)

Vibrafone e Piano

**Dimitri Cervo (1968)**

Devaneio (2007)

Vibrafone solo

Local: Teatro Belkiss Spenziari Carneiro de Mendonça - UFG

Data: 01/03/2013

Horário: 12h00min.

## **NOTAS DE PROGRAMA**

### **UMA LÁGRIMA**

“A peça, como outras de minha autoria, tem como ponto de partida elementos musicais provenientes da música tradicional japonesa (gagaku), os quais são incorporados num pensamento musical contemporâneo. A partir desta combinação, cria-se na peça uma atmosfera rica em cores e timbres, de uma fluidez melódica muito peculiar, formada por gestos súbitos e expressivos que se contraem e se expandem criando a linha condutora da peça”. Arthur Rinaldi

### **SOLITUDE**

"Com Solitude minha intenção é criar luz e clareza sobre uma paisagem etérea onde cada nota tornar-se-á um organismo vivo a navegar no escuro céu. Não obstante, a intenção é representar e elucidar este universo sob a perspectiva humana. Assim como no universo, estes organismos celestes não estão dispostos de maneira oblíqua; daí a peça retratar o isolamento em múltiplos estágios. A peça é concisa na sua forma mas com uma carga emocional implícita na sua retórica. Sob um prisma empírico, Solitude retrata parentescos estelares ancestrais fazendo uso cognitivo de duas perspectivas complementares: o humano e o espaço à volta dele." Samuel Peruzzolo

### **DEVANEIO**

“Sobre Devaneio poderia dizer que é uma peça lírica, delicada, que evoca um estado de sonho ou devaneio impregnado de certa nostalgia. É uma peça que paira sobre o tempo, como se houvesse uma suspensão do tempo cronológico para se entrar no tempo psicológico do devaneio”. Dimitri Cervo

### **LA PEQUEÑA HISTORIA DE UN LARGO DIA E VIAJANDO EN LA CARRETERA**

Duas obras para vibrafone e piano que apresentam o melhor deste compositor mexicano: o lirismo minimalista com leve influência da música tradicional de seu país. Jesús Martínez é, além de compositor, um exímio pianista e faz parte de um duo com o marimbista Javier Nandayapa, experiência profissional que o aportou grande

familiaridade com os teclados de percussão, instrumentos estes presentes em grande parte de seu catálogo de obras.

### **CONCERTO PARA VIBRAFONE**

Obra composta por três movimentos onde nota-se a forte influência da música brasileira em cada um de seus acordes, bem ao estilo de Edmundo Villani-Côrtes, um dos principais compositores vivos do Brasil. No primeiro movimento, em caráter *Allegro*, sonoridades do Choro e da Bossa-Nova podem ser ouvidas. No segundo movimento, o caráter seresteiro em andamento lento é contraposto por uma cadência virtuosística. Já no terceiro movimento, sua inspiração provém da música afro-brasileira, em especial do ritmo “Barra-vento”.

**PARTE B: ARTIGO**

**A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR NA ELABORAÇÃO DA  
OBRA “UMA LÁGRIMA” DE ARTHUR RINALDI**

## 1. INTRODUÇÃO

Dentro do cânone erudito ocidental, escrever música para percussão como família de instrumentos solista é uma prática recente, tendo suas primeiras instâncias datadas do início do século XX em obras como “Ballet Mechanique” (1924) de George Antheil e “Rítmicas” (1930) de Amadéo Roldan. A composição de “Ionisation” (1931) de Edgar Varèse marca simbolicamente o momento em que a percussão deixou de ser apenas um naipe de instrumentos de acompanhamento para se tornar naipe solista. Se o protagonismo dos instrumentos de percussão naquele momento histórico passa certamente pela enorme oferta de novas possibilidades timbrísticas que eles traziam aos compositores ligados às vanguardas culturais daquele período, este protagonismo também é sinal de uma transformação mais profunda na música erudita ocidental, que pode-se argumentar, ainda está em curso até os dias atuais. Em meio a esta revolução, John Cage afirma que:

A música para percussão é uma transição contemporânea da música influenciada pelos teclados para a música-de-todos-os-sons do futuro. Qualquer som é aceitável para o compositor de música para percussão; ele explora o campo de som “não-musical” proibido academicamente até o ponto que é manualmente possível. (CAGE, 1937, *apud* OLIVEIRA, 2009)<sup>1</sup>

Por ter se tornado tão recentemente um instrumentos solista, com seu repertório e suas técnicas de performance em pleno desenvolvimento, bem como um aparato instrumental em constante aperfeiçoamento, é normal que alguns compositores desconheçam toda a gama de possibilidades timbrísticas e técnicas de execução disponíveis para compor para instrumentos de percussão. Este desconhecimento poderia ocasionar incongruências entre o som imaginado ao se conceber uma obra e o resultado auditivo real no momento de sua performance. Este é senão apenas um, dentre uma enorme gama de questões com as quais o compositor se depara ao escrever uma obra para instrumentos de percussão. Pode-se postular que é

---

<sup>1</sup> “Percussion music is a contemporary transition from keyboard influenced music to the all-sound music of the future. Any sound is acceptable to the composer of percussion music; he explores the academically forbidden 'non-musical' field of sound insofar as is manually possible”. (CAGE, 1937, *apud* OLIVEIRA, 2009).

ao redor destas questões que se constroem as relações de colaboração entre intérpretes e compositores, visando à criação de novas obras. A pianista Catarina Domenici comenta que ao mesmo tempo em que as “colaborações entre compositores e intérpretes tem sido uma prática comum nos últimos cinquenta anos”, há uma enorme falta de documentação sobre estas interações (DOMENICI, 2010, p. 1143). O desenvolvimento de uma importante parcela do repertório percussivo contemporâneo tem sido norteador por estas relações colaborativas entre intérprete e compositor, ao mesmo tempo em que - como bem observa Domenici, falta documentação sobre elas.

Nos períodos barroco e clássico, apesar das notórias colaborações entre compositores e músicos nas igrejas e cortes, o mais comum era que os compositores fossem eles mesmos exímios instrumentistas, muitas vezes utilizando suas composições para demonstrar a sua própria virtuosidade (RAY, 2010). As duas funções se mesclavam e grande parte das obras destes períodos tem o idiomatismo como uma de suas características, muitas vezes resultando de experimentações e improvisações dos compositores com os instrumentos.

No período romântico, as funções dentro do fazer musical se tornam cada vez mais específicas, aumentando a distância entre compositores e intérpretes. E apesar da especialização crescente, mesmo assim podemos observar que alguns compositores deste período também foram virtuosos de seus instrumentos, como Chopin e Liszt, que escreveram e interpretaram diversas obras do repertório pianístico em concertos da época. Como Feldman (2000) bem observa, pode-se mesmo sentir a marca dos dedos de Beethoven sobre o teclado nas partituras de suas últimas sonatas.

A partir da primeira metade século XX, com as vanguardas que surgiam buscando novas sonoridades e formas de se fazer música, a percussão passou a ocupar um lugar de destaque, em parte por apresentar um diferencial timbrístico com relação às sonoridades do passado. Neste período, a participação do intérprete durante os processos de criação de novas obras era principalmente a de “executante 'experimentador' de iniciativas composicionais” (RAY, 2011), uma postura passiva ante aos estímulos oferecidos pelo compositor.

Porém outra dinâmica de colaboração também pôde ser observada: vários são os exemplos de intérpretes que buscaram compositores com o intuito de encomendar

novas obras e trabalhar lado a lado, de maneira ativa e colaborativa durante o processo criativo, sugerindo, acrescentando ou discutindo diversas questões pertinentes à técnica instrumental, a estética ou a própria técnica composicional.

O francês Silvio Gualda é um exemplo de colaborador ativo com compositores que durante as décadas de sessenta e setenta, trabalhou lado a lado com proeminentes nomes da música na criação de um repertório inédito, e estreou diversas obras para percussão de compositores como Iannis Xenakis, François Bernard – Mâche e Yoshihisa Taira (ROSEN, 1989).

O grupo *Les Percussions de Strasbourg* é outro exemplo de intérpretes colaboradores com compositores, sendo um dos primeiros grupos de percussão profissional do mundo e que hoje, em seus cinquenta anos de existência, estreou mais de duzentas novas obras, grande parte delas feitas em parceria com os compositores (NAKAMURA, 2012).

Outro exemplo é o grupo francês *Le Cercle Percussion*, que nas décadas de setenta e oitenta fazia experimentações com percussão e teatro e trabalhava regularmente com os compositores Maurice Kagel, Vinko Globokar e Georges Aperghis. Algumas destas obras foram escritas em partituras que serviam mais como um suporte incompleto do que como um guia detalhado de performance, não reproduzindo a totalidade de informações necessárias para interpretá-la, se valendo de uma relação obrigatória com os compositores como via para a correta interpretação destas obras.

Nos Estados Unidos, o percussionista Steven Schick desempenha um papel de destaque na criação de novo repertório percussivo, especialmente de solos de percussão. Sua parceria mais emblemática talvez seja com o coletivo de compositores nova iorquino chamado *Bang on a Can*, responsáveis pela criação de algumas das mais importantes obras recentes para percussão (SCHICK, 2006). Outras importantes obras são fruto de colaborações de Schick com - entre muitos outros - Roger Reynolds, Brian Ferneyhough, James Dillon e John Luther Adams.

No Brasil, podemos citar dois exemplos relevantes de ações colaborativas com compositores. O primeiro deles é o Grupo de Percussão PIAP, criado por John

Boudler. Em seus trinta e cinco anos de história ininterrupta, foi responsável pela primeira audição brasileira de importantes obras do repertório percussivo de compositores como John Cage e Edgar Varése, além de ter trabalhado na encomenda e estreia de obras de compositores brasileiros como Camargo Guarnieri, Almeida Prado, Flo Menezes entre outros.

O segundo exemplo é o percussionista Joaquim Abreu que viveu na França nos anos setenta, onde teve contato direto com o percussionista Silvio Gualda e o grupo *Les Percussions de Strasbourg*. Retornando ao Brasil, construiu sua carreira seguindo este modelo francês: baseada em um repertório inédito criado a partir da encomenda, colaboração com compositores. Em seus trinta anos de carreira, fez a estreia de mais de cem obras inéditas para percussão, trabalhando com diversos compositores brasileiros de diferentes gerações, até os dias atuais.

Nos capítulos seguintes, será relatado o processo de colaboração vivenciado pelo autor deste trabalho com o compositor Arthur Rinaldi durante a criação da obra “Uma Lágrima” para vibrafone solo. Durante este processo, o intérprete pôde contribuir em diversas etapas, desde a encomenda, concepção, composição e notação, até a estreia e gravação da obra, demonstrando como a participação do intérprete pode ser ativa e contributiva durante o trabalho composicional. O presente caso estudado exemplifica um intérprete que encontra no trabalho colaborativo com compositores, um pilar para a construção de sua carreira, seguindo os modelos apresentados por seus antecessores na histórica recente do desenvolvimento do repertório para percussão.

## **2. “UMA LÁGRIMA” DE ARTHUR RINALDI**

“Uma Lágrima” é uma obra para vibrafone solo do compositor Arthur Rinaldi com duração de onze minutos aproximadamente, onde diversos aspectos característicos da técnica do instrumento são explorados, como abafamentos e sonoridades produzidas por meio da técnica estendida, potencializando as ressonâncias e dissonâncias criadas por intervalos de segundas (maiores e menores). A sonoridade geral da obra remete à música folclórica japonesa, por meio de uma escrita

altamente ornamentada por apojeturas duplas, triplas e quadruplas que são apresentadas de maneira a criar diferentes percepções de suas velocidades. Além de sua estética e sonoridade harmônica peculiar, a obra utiliza alguns recursos de técnica estendida, como o uso de arcos para produzir notas longas, bem como pequenos glissandos em teclas individuais.

## **2.1 SOBRE O COMPOSITOR**

Arthur Rinaldi é compositor. Bacharel em Música com Habilitação em Composição e Regência pela UNESP e Mestre em Música também pela UNESP. Participa de diversas atividades junto à cena musical paulistana, incluindo a organização de concertos voltados à produção musical contemporânea e a apresentação de palestras sobre composição, análise musical e produção musical dos séculos XX e XXI.

Destacam-se em sua formação: aulas de composição com Edson Zampronha, Flo Menezes e Achille Picchi; de regência com Roberto Tibiriçá, Abel Rocha, Vitor Gabriel e Samuel Kerr.

Sua obra explora as novas possibilidades de elaboração do discurso musical na contemporaneidade, priorizando a utilização da referencialidade como principal elemento discursivo, com forte destaque para as obras para instrumentos de percussão, a saber: “Burst” (2005) para tímpanos solo, “Entre o Pesar e a Leveza” (2007) e “Uma Lágrima” (2011) para vibrafone solo, “Sonhos” (2007) para marimba e ações de fala/cena, “Septeto” (2007) para grupo de percussão e “Impulsos” (2012) para percussão múltipla solo.

Obteve o primeiro lugar no I Concurso Nacional de Composição para Instrumentos de Percussão Brasileiros - Hildegard Soboll Martins, em 2008 com a peça “Septeto” e foi um dos autores contemplados com o Prêmio FUNARTE de Música Clássica em 2010 com a peça “Três Canções sobre Poemas de Lorca”.

Suas composições têm sido apresentadas em diversos eventos de destaque, como a V Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo e o 39º Festival de Inverno de Campos do Jordão, além de uma série de vinte concertos pelos Estados Unidos e Canadá em 2010.

Atua como professor junto à Universidade Estadual Paulista (UNESP) e junto à Faculdade Santa Marcelina (FASM). É doutorando em Música pelo Instituto de Artes da UNESP, com pesquisa que relaciona linguagem musical e procedimentos de organização formal. É coautor do livro "O Regente sem Orquestra", lançado pela Algor Editora.

Arthur Rinaldi trabalha com uma poética composicional particular, buscando novas possibilidades de elaboração do discurso musical. Pode-se perceber em suas obras uma forte influência literária, da poesia francesa e do *haikai* japonês.

## **2.2 A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR EM “UMA LÁGRIMA”**

“Uma Lágrima” é uma obra de Arthur Rinaldi para vibrafone solo composta em 2011, atendendo à encomenda deste autor. Ela faz parte de um conjunto de obras inéditas para vibrafone solo idealizado em 2010, que se tornou um projeto apresentado e contemplado pelo edital PROAC (Programa de Ação Cultural) da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. O projeto chamado: “Amerifone - Música Latino-Americana para Vibrafone” consistiu em encomendas e gravações de obras inéditas para vibrafone solo de compositores latino-americanos, e os convidados foram: Edmundo Villani-Côrtes, Roberto Victório, Rodrigo Hyppólito, Ivan Chiarelli, Jorge Vidales, Samuel Peruzzolo e Arthur Rinaldi. O resultado deste conjunto de colaborações foi lançado em CD no ano de 2012<sup>2</sup>.

Ao longo do processo de composição das obras deste projeto, houve uma

---

<sup>2</sup> MORALES, Augusto. Amerifone- Música Latino-Americana para Vibrafone. Cd, produção independente. São Paulo, 2012.

relação de proximidade na colaboração intérprete – compositor. Entretanto, o trabalho com Arthur Rinaldi foi o mais singular entre todos eles, devido à participação ativa exercida pelo intérprete em diversas etapas de criação da obra, contribuindo em decisões relacionadas às suas sonoridades e em questões técnicas que permitiram algumas de suas ideias composicionais se tornarem exequíveis.

Os encontros entre intérprete e compositor ocorreram com frequência irregular entre os meses de agosto de 2010 (período em que o projeto “Amerifone” foi postulado junto à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo) e dezembro de 2011 (durante a seção de gravação desta obra), sempre atendendo às necessidades específicas presentes em determinadas etapas do processo composicional, e com durações que compreendiam o tempo necessário para sanar tais dificuldades, o que poderia ocorrer em alguns minutos ou após horas de discussões. Os locais de encontro foram os mais variados: desde rápidas conversas ao telefone ou breves discussões nos corredores do Instituto de Artes da UNESP, a longos encontros onde trechos musicais ou seções inteiras eram repetidos exaustivamente, até a solução de determinadas problemáticas serem encontradas. Durante estes encontros, foram debatidas questões concernentes a soluções técnica e sonoridades do instrumento, além de questões referentes à estética composicional desta obra, estando o compositor sempre aberto a discutir ideias musicais e a ouvir sugestões do intérprete, que pôde contribuir em diversas etapas da composição.

O primeiro encontro do intérprete com Arthur Rinaldi ocorreu quando ambos eram colegas de graduação do Instituto de Artes da UNESP. Durante um concerto promovido pelos alunos de composição desta instituição no ano de 2005, foi executada a sua obra “Des-continuum” para violão solo. Após este concerto, Rinaldi foi indagado por este autor sobre a possibilidade de compor uma obra para vibrafone solo, que foi prontamente aceita com entusiasmo, mesmo não havendo meios para custeá-la. A participação do intérprete durante o processo composicional se resumiu a apenas demonstrar, por demanda do compositor, quão longo poderia ser o decaimento da ressonância deste instrumento. A obra que viria a se chamar “Entre o Pesar e a Leveza” foi entregue ao intérprete em sua versão definitiva em 2007, mesmo ano em

que foi estreada, durante um concerto no Instituto de Artes da UNESP, e gravada<sup>3</sup>. Ao término deste projeto, buscou-se meios para custear a encomenda de uma nova obra para a mesma formação instrumental, o que se concretizou após três anos com a composição de “Uma Lágrima”.

Rinaldi havia recém estreado uma música para o *koto*<sup>4</sup> (Figura 1), chamada “Flor de Jabuticabeira” (2008), obra expressiva e com uma sonoridade particular dentro de sua estética composicional. Por considerar satisfatório o resultado musical obtido, lhe foi sugerido pelo intérprete a composição de uma obra para vibrafone solo com sonoridades semelhantes.

E assim foi feito. A sonoridade geral da obra é modal lembrando a música folclórica japonesa, como descrita pelo compositor:

A peça, como outras de minha autoria, tem como ponto de partida elementos musicais provenientes da música tradicional japonesa (*gagaku*), os quais são incorporados num pensamento musical contemporâneo. A partir desta combinação, cria-se na peça uma atmosfera rica em cores e timbres, de uma fluidez melódica muito peculiar, formada por gestos súbitos e expressivos que se contraem e se expandem criando a linha condutora da peça. (RINALDI *apud* MORALEZ, 2012)



**Figura 1: o instrumento *koto*. Foto disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Koto>. Acesso em 10/12/2012.**

<sup>3</sup> A gravação da obra “Entre o Pesar e a Leveza” de Arthur Rinaldi está disponível para apreciação no endereço *web* <http://br.myspace.com/arthurinaldi>. Intérprete: Augusto Moralez. Gravada em junho de 2007 na Sala de Percussão do Instituto de Artes da Unesp pelo Estúdio de Gravações Rinaldi.

<sup>4</sup> O *koto* é um instrumento musical de cordas dedilhadas, composto de uma caixa de ressonância com diversas cordas, semelhante a uma grande cítara. É o mais popular dentre os instrumentos musicais tradicionais japoneses. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Koto>. Acesso em 10/12/2012.

Alguns dos maneirismos e recursos do instrumento *koto* foram transpostos para o vibrafone nesta obra. Na Figura 3, temos uma estilização do gesto musical da Figura 2, que no instrumento *koto* é feito com um único movimento de deslizar a palheta sobre as cordas, indo da nota aguda em direção ao grave de maneira natural e idiomática. Porém, ao ser transposto para o vibrafone, pode necessitar de movimentos corporais complexos para executá-lo, causando um possível aumento de nível de dificuldade de execução. Foi motivado pelo temor de criar dificuldades intransponíveis em sua obra que o compositor buscou o intérprete para o primeiro encontro, a fim de discutir ideias musicais que já estavam sendo escritas para esta música.



Figura 2: compassos 13-15 de “Flor de Jabuticabeira”.

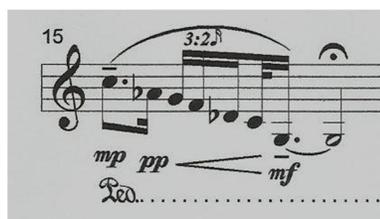


Figura 3: compasso 15 de “Uma Lágrima”.

Em março de 2011, Arthur Rinaldi solicitou um encontro com o intérprete para experimentar alguns extratos que viriam a integrar “Uma Lágrima”. Foi apresentado o trecho musical abaixo, que na versão final, se tornariam os compassos 115 e 116, e que segundo o compositor, seriam a base temática e o principal gesto musical desta obra:

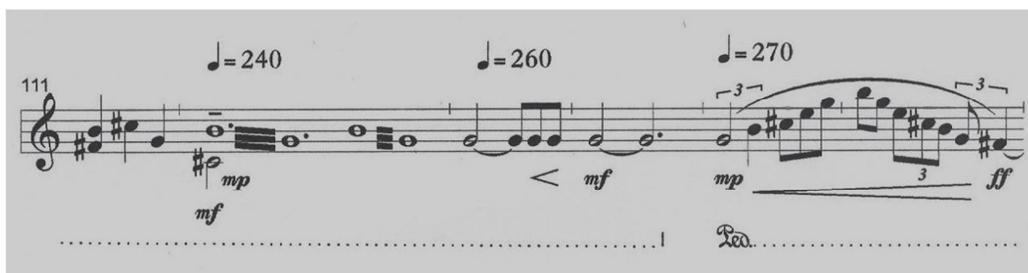


Figura 4: compassos 111 a 116 de “Uma Lágrima”.

Arthur Rinaldi se preocupava quanto à exequibilidade e o nível técnico exigido para interpretar o excerto da Figura 4 por ser uma estilização de um maneirismo do *koto*, assim como o trecho musical da figura 2, e que originalmente é executado com um simples movimento de ir e vir da palheta sobre as cordas.

Sua preocupação quanto à dificuldade técnica de sua obra se justificava pelo seu desejo de ter sua música executada pelo maior número de pessoas possíveis, por meio de uma escritura idiomática e tecnicamente acessível. De fato, observamos que esta é uma preocupação presente em boa parte de sua obra onde músicas são escritas propositadamente com muito cuidado idiomático e sem muitas exigências técnicas. Porém, mesmo com a ajuda de um consultor especialista no instrumento, Rinaldi não logrou êxito em seu objetivo. “Uma Lágrima” é uma música que exige experiência e domínio técnico do vibrafone, onde até o desenvolvimento de uma técnica de três baquetas por mão foi necessário para torná-la exequível (veja discussão mais adiante no subitem 2.3.2)

Outros gestos musicais muito usados na música escrita para *koto* e que são transcritos para esta obra são os arpejos e os glissandos chamados de *hiki ou hikiro*<sup>5</sup>. No vibrafone, essa é uma técnica utilizada em algumas obras do repertório como “Morning Dove Sonnet” (1983) de Christopher Deane, e no “Concerto para Vibrafone e Orquestra de Cordas” (1999) de Emmanuel Séjourné, e discutida em detalhes por Fernando Chaib (CHAIB 2012). Ela funciona de maneira muito curiosa: usa-se uma baqueta dura de baquelite, borracha ou nylon que, ao ser deslizada pela tecla em vibração, do seu nó em direção ao centro da tecla, cria uma oscilação descendente de altura de até meio tom. Na partitura, este glissando que é comumente conhecido pelo seu nome em inglês (*bend*), é representado por um “u” em cima da nota. Na Figura 5 (compassos 117-122), vemos um exemplo de arpejo e *bend* presentes na obra:

---

5 Alteração descendente de altura, realizada após execução da nota (RINALDI, 2008).

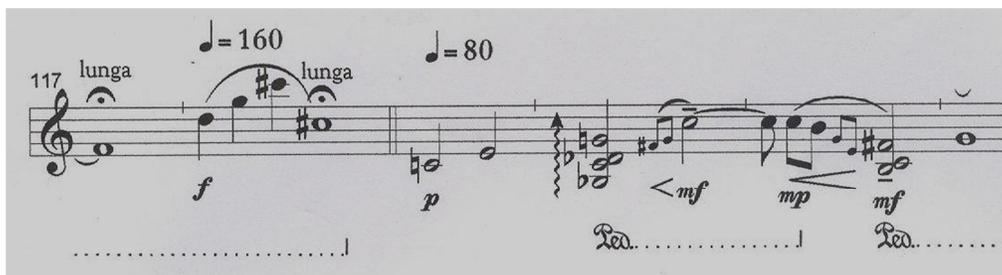


Figura 5: compassos 117-122 de “Uma Lágrima”.

## 2.3 QUESTÕES REFERENTES À PERFORMANCE

As escolhas e soluções técnicas encontradas pelo intérprete durante sua preparação para a performance também ajudaram a moldar a versão definitiva de “Uma Lágrima”, e por isso também serão discutidas neste trabalho, nos tópicos a seguir.

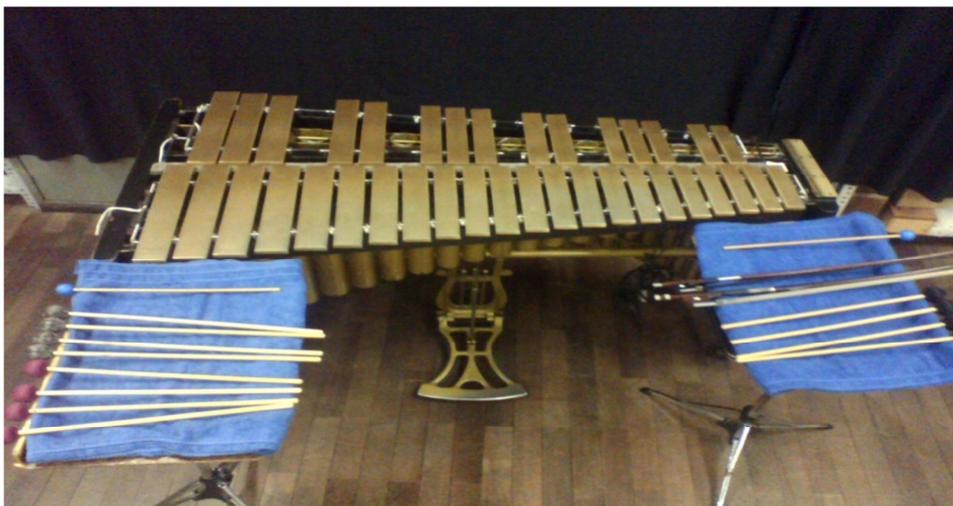
### 2.3.1 BAQUETAS E ARCOS

Para a execução de “Uma Lágrima”, este intérprete fez uso de quatorze baquetas e três arcos, que são revezadas dezenove vezes ao longo da performance.

As baquetas e os arcos usados são:

- 4 baquetas muito duras de vibrafone;
- 4 baquetas médias de vibrafone;
- 4 baquetas macias de marimba;
- 2 baquetas médias de xilofone;
- 2 arcos de contrabaixo;
- 1 arco pequeno de violino;

Como é de costume no repertório para vibrafone, bem como de marimba ou percussão-múltipla, não constam na partitura onde e como o intérprete deve posicionar as baquetas e arcos. A solução encontrada pelo intérprete foi posicioná-los em duas mesas, dispostas uma a cada lado do vibrafone, como visto na Figura 6. A escolha do número de baquetas a serem utilizadas e a necessidade da mesa lateral para posicioná-las foram determinadas em encontros com o compositor. Estas soluções técnicas também foram determinantes para a manutenção do texto musical original.



**Figura 6: o vibrafone e duas mesas laterais com baquetas e arcos.**

A escolha destes tipos de baquetas foi determinada durante os encontros com o intérprete, onde trechos da obra tinham suas sonoridades indicadas verbalmente por Rinaldi, que em seguida eram experimentadas ao vibrafone com o uso de diversas baquetas diferentes, até ser encontrada a baqueta de preferência do compositor. Todas as decisões foram notadas, e aparecem como tipos de baquetas na bula, ou em indicações na própria partitura. Em uma nota explicativa, o compositor esclarece que “As indicações de baquetas (duras, médias e macias) são uma referência geral para as sonoridades desejadas, podendo o intérprete fazer adaptações (e mesmo uma gradação com mais opções de baquetas) conforme suas principais escolhas.” (RINALDI, 2011, p.2).

Trocas de baquetas podem ser momentos críticos na execução de uma obra

para percussão, dependendo do contexto em que se inserem. Em determinados momentos, a fluidez do discurso musical e a qualidade da interpretação dependem muito da agilidade e discrição destas trocas, e por isso evitá-las ou criar artifícios especiais para sua execução faz parte do *metier* do percussionista. Quando não são feitas com rigor, estas trocas de baqueta podem até criar rupturas entre ideias musicais, dando nova significação à obra. A complexidade destas trocas também ajuda a determinar o nível técnico exigido pela obra. Quando e como fazer estas trocas, além de onde e como posicionar estes implementos, foram assuntos recorrentes durante os encontros com o compositor, e as soluções encontradas foram essenciais para moldar o resultado final da obra, pois são questões que também podem determinar a exequibilidade ou inviabilidade de um trecho musical. Por compreender a importância destas questões, foi adicionada pelo compositor a seguinte nota presente na bula da partitura, que trata deste assunto:

A troca e distribuição (em termos de posicionamento nas mãos) das baquetas requer um estudo cuidadoso, no qual o intérprete pese alternativas e escolha as melhores opções (aquelas que causem o mínimo possível de interferências nas durações rítmicas indicadas na partitura). (RINALDI, 2011)

A quantidade de baquetas de xilofone necessárias para fazer o efeito *bend* não é indicada pelo compositor. Porém para tornar possível a execução da obra, optou-se por posicionar uma baqueta em cada mesa lateral, criando acessos mais rápidos a estas.

A quantidade de arcos também não é determinada na partitura, que apenas indica o uso deste recurso. Mas para viabilizar a execução da obra, se fez necessário a seguinte quantidade: dois arcos de contrabaixo e um arco pequeno de violino.

Os dois arcos de contrabaixo são usados no trecho a seguir (figura 7, compassos 47-48), onde notas simultâneas devem ser tocadas com este recurso:



Figura 7: compassos 47-48 de “Uma Lágrima”.

Em outros momentos, o compositor indica o uso de baquetas e arco simultaneamente, que são tocados cada um com uma mão diferente, como é o caso dos primeiros três compassos da obra, vistos na figura 8 abaixo:

Figura 8: compassos 1-3 de “Uma Lágrima”.

Porém, existem trechos onde é necessário tocar seqüências rápidas de notas, possíveis apenas com o uso das duas mãos intercaladas com notas executadas com o arco. A solução apresentada ao compositor para tornar o trecho exequível foi usar um arco pequeno que possa ser segurado na mão junto a uma baqueta de vibrafone (Figura 9), tornando possível a execução dos trechos a seguir (Figura 10, compassos 77-81 e Figura 11 compassos 132-135).



Figura 9: arco pequeno de violino e baqueta de vibrafone em uma mão.



Figura 10: compassos 77-81 de “Uma Lágrima”.

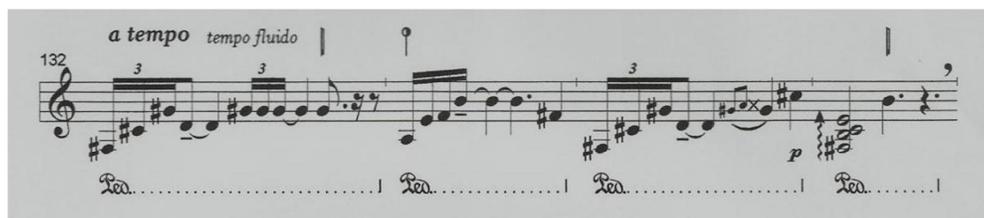


Figura 11: compassos 132-135 de “Uma Lágrima”.

### 2.3.2 TÉCNICA DE TRÊS BAQUETAS POR MÃO

Com o intuito de viabilizar a execução desta música e de minimizar a quantidade de trocas de baquetas, foi utilizada uma técnica especial para manter três baquetas por mão. Durante os encontros com o compositor, alguns trechos desta obra foram considerados inexecutáveis devido ao pouco tempo hábil para realizar trocas de

baquetas, sendo algumas modificações recomendadas pelo intérprete. Porém, o uso de uma técnica para manter três baquetas por mão tornou estes trechos musicais exequíveis integralmente, dispensando a necessidade de modificações no texto musical original.

Existem no repertório percussivo diversas obras onde esta técnica é empregada, mais comumente com o intuito de utilizá-las simultaneamente como uma fôrma que irá fazer acordes semelhantes, como nas obras “Bem Vindo” (1993) de Ney Rosauero ou “Divertimento for Alto Sax and Marimba” (1968) de Akira Yuyama. Nesta técnica, as três baquetas são agarradas juntas, reduzindo sua mobilidade e inviabilizando aberturas e rotações. Na Figura 12, é possível observar os compassos 61 e 62 do “Divertimento for Alto Sax and Marimba” de Akira Yuyama onde faz-se necessário o uso de três baquetas por mão em acordes com formatos semelhantes.



**Figura 12: compassos 61-62 de “Divertimento for Alto Sax and Marimba” de Akira Yuyama.**

Em “Uma Lágrima”, o recurso *bend* é usado recorrentemente em diversas passagens da obra, criando a necessidade de se dirigir à mesa posicionada na lateral do instrumento para deixar a baqueta de vibrafone e trocá-la por uma de xilofone e executar o efeito. Porém, em alguns trechos, como no compasso 27, não existe tempo hábil para fazer essa mudança, criando a necessidade de estar com a baqueta de xilofone em mãos enquanto se executa os trechos anteriores com duas baquetas de vibrafone por mão. A dificuldade encontrada foi adequar alguma técnica de três baquetas por mão que permita tocar normalmente com as quatro baquetas de vibrafone, executando livremente arpejos e aberturas enquanto a baqueta de xilofone

aguarda em mãos seu momento de ser utilizada. A técnica descrita acima não se adequa a esta obra devido a sua pouca mobilidade. A solução encontrada pelo intérprete foi buscar outra maneira de segurar três baquetas por mão para suprir as necessidades desta obra. A técnica que melhor se adaptou à interpretação deste autor foi a descrita a seguir:

Primeiro se deve segurar as duas baquetas de vibrafone com a técnica cruzada, como descrita por Gary Burton em seu método *Introduction to Jazz Vibes* (BURTON, 1966). Em seguida, agarra-se a baqueta de xilofone com o dedo mínimo, com sua parte percutora apontada para o lado oposto das baquetas de vibrafone, como mostra a Figura 13. Desta maneira, é possível manusear as baquetas de vibrafone sem nenhum prejuízo de seus movimentos. Para utilizar a baqueta de xilofone, deve-se dirigir sua parte percutora para o lado das baquetas de vibrafone, utilizando para isto o dedo mínimo, e a agarrando com os dedos indicador e polegar, como descrito na Figura 14. Desta maneira, têm-se a força e firmeza necessárias para se executar o *bend*.



**Figura 13: técnica em posição para uso das baquetas de vibrafone.**

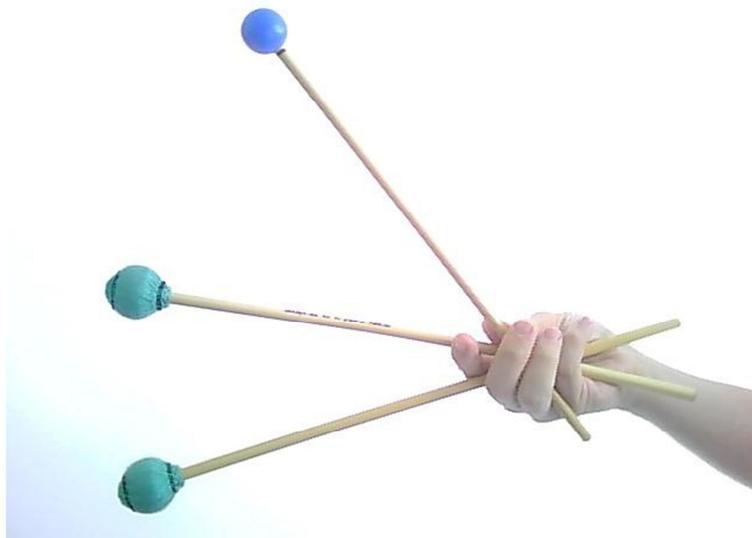


Figura 14: técnica em posição para uso da baqueta de xilofone

Esta técnica não foi descrita pelo compositor, mas é uma solução encontrada pelo intérprete para solucionar os problemas encontrados em alguns trechos desta obra, que demandam trocas muito rápidas de recursos sonoros, como no compasso 27, apresentado na Figura 15 que demonstra um trecho onde um arpejo é seguido do efeito *bend* com pouco tempo para troca de baquetas.

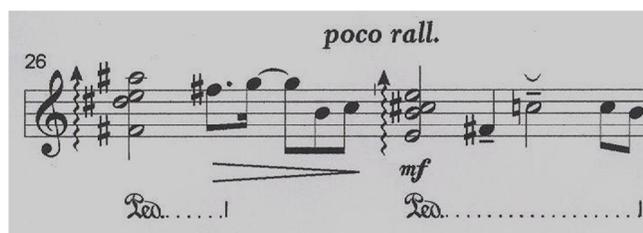


Figura 15: compassos 26 e 27 de “Uma Lágrima”.

### 2.3.3 RESSONÂNCIAS

Dentre os instrumentos de percussão de lâminas, o vibrafone é o mais ressonante (CHAIB, 2012). Esta característica se deve ao seu material de fabricação (alumínio em liga especial) e aos tubos ressonadores, que fazem seu som perdurar por

mais tempo que outros teclados de percussão feitos em madeira ou outras ligas de metal, e que obrigam o instrumentista a controlar esta ressonância.

O vibrafone possui um pedal que quando pressionado permite que as lâminas soem livremente, e quando solto, as abafa. Porém, por vezes apenas este recurso não é suficiente para controlar de forma devida a ressonância, levando o percussionista a buscar outras possibilidades que serão discutidas neste tópico.

Inicialmente, não existiam indicações na partitura que tratassem das ressonâncias. Porém, durante a primeira reunião com o compositor após o estudo inicial da primeira versão da partitura, lhe foi demonstrado e sugerido que em determinados momentos, as ressonâncias do instrumento fossem controladas abrindo ou fechando os tubos do vibrafone, girando as peças de metal que fazem o efeito de vibrato deste instrumento. Quando estas peças fecham os tubos (Figura 16), produz-se sons com maior tempo de ressonância, mas com menor volume no ataque. Quando são posicionados mantendo os tubos abertos (Figura 17), o tempo de ressonância é menor, porém o volume produzido no ataque é significativamente maior.



**Figura 16: tubos do vibrafone fechados.**



**Figura 17: tubos do vibrafone abertos.**

Após estes recursos serem apresentados a Arthur Rinaldi, algumas indicações de controle de ressonâncias foram acrescentadas à partitura. Por saber que algumas marcas de vibrafone não produzem seus instrumentos com o motor e suas respectivas peças de metal que produzem o efeito de vibrato, o compositor optou por não indicar como deve ser feito o controle das ressonâncias, deixando a cargo do instrumentista a tarefa de encontrar sua maneira de fazê-lo, como demonstrado pelas Figuras 18 e 19.

Ressonância normal, como no início  
 ♩ = 65      ♩ = 75

Figura 18: compassos 51-53 de “Uma Lágrima”.

suave, tempo fluido  
 Obs.: mais ressonância, se possível

Figura 19: compassos 35-38 de “Uma Lágrima”.

Nesta mesma reunião com o compositor, também lhe foi demonstrado que ressonâncias podem ser controladas com os dedos ou baquetas, os utilizando como abafadores ao pressionarem as teclas para diminuir ou cortar a vibração de uma nota específica, diferente do uso do pedal, que abafa toda a extensão do teclado. Este recurso, chamado de *dampening*, é notado usualmente com um “x” disposto logo após a nota a ser abafada.

Levando em consideração estas informações, o compositor Arthur Rinaldi acrescentou à partitura a descrição de controle de ressonância da Figura 20, e o uso do “x” para representar o abafamento de uma determinada nota musical, como demonstrado pela Figura 21.

Diminuir gradualmente a ressonância neste compasso, se necessário

Figura 20: compasso 74 de “Uma Lágrima”.

Figura 21: compasso 30 de “Uma Lágrima”.

O recurso pedal também foi largamente utilizado nesta obra, com indicações detalhadas presentes na partitura desde os primeiros esboços. Por se tratar de uma obra com caráter contemplativo e com alguns andamentos lentos, o cuidado com este recurso foi minucioso para garantir as articulações devidas e o claro entendimento harmônico, o que exigiu diversas modificações a partitura feitas a partir de sugestões dadas pelo intérprete durante o processo de ensaios. As Figuras 22 e 23 apresentam anotações de Arthur Rinaldi que acrescenta ou retira indicações de pedal à partitura após uma reunião onde lhe foi apresentado uma primeira audição integral da obra.

Figura 22: compassos 81-84 de “Uma Lágrima”.

Figura 23: compassos 47-50 de “Uma Lágrima”.

### 2.3.4 A ESTREIA

A estreia de “Uma Lágrima” se deu em um concerto realizado durante os “Eventos Percussivos no IA/UNESP” no Instituto de Artes da UNESP em São Paulo no dia 25 de novembro de 2011. Este evento, organizado por John Boudler, contou também com a participação dos percussionistas Ricardo Bologna, Rubén Zuñiga, Joaquim Abreu, Décio Gionelli, Carlos Stasi, Luiz Guello, além dos grupos de percussão Piap, Grupo de percussão da USP, Duo Ello, e do grupo suíço *We Spoke*.

O compositor Arthur Rinaldi esteve presente neste concerto, e acompanhou o trabalho de passagem de som, colaborando com as escolhas de baquetas a serem usadas naquela apresentação e recomendando adaptações nos níveis de dinâmica da obra que deveriam ser feitos levando em consideração as características acústicas da sala de concerto em questão.

Além da estreia de “Uma Lágrima”, o repertório deste concerto contou com as obras: “Fogo” de Carlos Stasi, “Tetragrammaton VI” de Roberto Victório, “Solitude” de Samuel Peruzzolo, além da estreia da obra “Cânticos” para vibrafone e quarteto de cordas de Edson Zampronha, com a participação do Quarteto de Cordas Zimmer.

Após este concerto, nenhuma modificação foi feita a partitura de “Uma Lágrima”, que desde então se encontra em seu estado definitivo.

### 2.3.5 A GRAVAÇÃO

A gravação de “Uma Lágrima”, que veio a fazer parte do cd “Amerifone-Música Latino-Americana para Vibrafone”, foi realizada no Estúdio dos Lagos, de propriedade do percussionista Joaquim Abreu, na cidade de Embú das Artes/SP no dia 16 de dezembro de 2011 e contou com o compositor Flo Menezes como técnico de gravação. Arthur Rinaldi acompanhou as cinco horas de gravação ininterruptas,

dividindo ele mesmo a obra em pequenas seções que seriam gravadas em tomadas de gravação separadas, de forma a não criar rupturas na obra durante a mixagem. Sua presença também foi fundamental para corrigir eventuais deslizamentos de interpretação e ruídos indesejados, que seguramente passariam despercebidos sem sua ajuda. Aqueles seriam os últimos encontros entre compositor e intérprete para discutir questões referentes a “Uma Lágrima”, pois naquele momento, a obra já se encontrava em seu estado definitivo, após meses de reuniões, trocas de informações e de sua estreia realizada há poucas semanas.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo com o papel de destaque que a percussão desempenha na música ocidental desde a primeira metade do século XX, ainda nota-se que colaborações entre percussionistas e compositores se fazem necessárias, se tornando não apenas uma opção dentro das várias formas de se compor uma obra, mas servindo como ferramenta para suprir a falta de informações sobre estes instrumentos e suas reais possibilidades. Durante este trabalho, foi possível observar como a presença de um consultor-percussionista foi decisiva para a criação de uma obra onde uma gama maior de possibilidades do vibrafone fosse explorada, além de contribuir na manutenção de ideias musicais que seriam excluídas devido ao desconhecimento por parte do compositor de algumas soluções técnicas existentes.

Apesar de ser uma prática comum principalmente nos últimos cinquenta anos, a documentação e estudo das colaborações entre intérpretes e compositores tem sido negligenciada. Com este trabalho, buscou-se contribuir para a criação de uma bibliografia sobre o assunto, além de apresentar a outros percussionistas soluções técnicas que podem ser utilizadas em outras obras.

A maneira como a colaboração se deu no processo de criação da obra “Uma Lágrima” não é algo inédito. Muitos são os casos de percussionistas que encontraram na encomenda de novas obras e no trabalho ativo durante seus processos de composição pontos estruturais de suas carreiras. Procurou-se demonstrar com este trabalho que continuam existindo intérpretes interessados em contribuir para o desenvolvimento de seus instrumentos por meio da criação de um repertório inédito, onde sua contribuição pode ser percebida no resultado auditivo da obra.

O processo colaborativo, porém, não ocorreu em apenas uma direção. O compositor em muito contribuiu com o intérprete com sugestões de interpretação da obra e durante as preparações para a primeira performance em público e gravação, ajudando na escolha de baquetas e em ajustes necessários à adaptação das ressonâncias a sala de concerto e ao estúdio de gravação, demonstrando que, assim como o intérprete interfere ativamente em questões normalmente entendidas como do

âmbito do compositor, este também age ativamente em questões de performance, que normalmente são entendidas como sendo do domínio do intérprete.

Conclui-se, portanto que compartilhar o trabalho de criação de uma nova obra com o intérprete pode contribuir em muito para a obtenção de um resultado musical favorável não só aos anseios estéticos do compositor, mas também ao instrumentista, responsável por transformar em sons ideias grafadas em papel. As possibilidades que um especialista em seu instrumento pode aportar ao processo composicional são inúmeras e contribuem para o enriquecimento do principal bem que os agentes desses processos possuem em comum: a música.

#### 4. BIBLIOGRAFIA

BURTON, Gary. **Introduction to Jazz Vibes**. Nova Iorque: Creative Music, 1966.

CHAIB, Fernando. **Vibrafone: uma fonte de coloridos sonoros**. Belo Horizonte: Per Musi, n. 25, p. 57-72, 2012.

DOMENICI, Catarina L. **O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica**. Anais do XX Congresso da ANPPOM, p.1142-1147, 2010.

FELDMAN, Morton. **Give my regards to Eighth Street – Collected writings of Morton Feldman**. Cambridge: Exact Change, 2000.

MORALEZ, Augusto. **Amerifone- Música Latino-Americana para Vibrafone**. Encarte de Cd, produção independente. São Paulo, 2012.

NAKAMURA, Keiko. **Les Percussions de Strasbourg, l'invention d'une tradition, un demi siècle de créations**. Disponível em: <<http://www.percussionsdestrasbourg.com/Presentation>>. Acesso em 6/12/2012.

OLIVEIRA, Fabio F. **A view of the Western Percussion Art through the perspective of its Notated Musical Repertoire**. University of California, San Diego. Tese de Doutorado, 2009.

RAY, Sonia. **Colaborações performer-compositor no século XX: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas**. Anais do XX Congresso da ANPPOM, p. 1310-1314, 2010.

ROSEN, Michael. **Focus on Performance: An interview with Sylvio Gualda concerning Psappa**. Percussive Notes, p. 31-50, Summer 1989.

SCHICK, Steven. **The percussionist's art: same bed, different dreams**. Suffolk: University of Rochester Press, 2006.

## 5. PARTITURAS CONSULTADAS

DEANE, Christopher. **Morning Dove Sonnet**. Vibrafone solo. Nova Iorque: Dean Music, 1983.

RINALDI, Arthur. **Uma Lágrima**. Vibrafone solo. Manuscrito, 2011.

\_\_\_\_\_. **Flor de Jabuticabeira**. Koto solo. Manuscrito, 2008.

\_\_\_\_\_. **Entre o Pesar e a Leveza**. Vibrafone solo. Manuscrito, 2007.

ROSAURO, Ney. **Bem Vindo**. Vibrafone solo. Santa Maria: ProPercussão, 1988.

SÉJOURNÉ, Emmanuel. **Concerto para Vibrafone e Orquestra de Cordas**. Vibrafone e orquestra de cordas. Paris: Alphonce Production, 1999.

VARÈSE, Edgar. **Ionisation**. Grupo de percussão. Nova Iorque: Ricordi, 1931.

YUYAMA, Akira. **Divertimento for Alto Sax and Marimba** Saxofone alto e marimba. Tokyo: Ongakuno Tomo, 1968.

**ANEXO I**

A PARTITURA DE “UMA LÁGRIMA” DE ARTHUR RINALDI

## Uma Lágrima · *One Tear*

indicações para execução · *performance indications*



Efeito de glissando (realizado com uma baqueta de borracha ou outro material considerado adequado);  
adaptar a realização do efeito à duração da nota

*Glissando effect (made with a rubber mallet or other material considered adequate);  
the effect realization must be adapted according to the duration of the note*



Execução do arco ao longo de toda a duração da nota

Keep the bow playing for the whole duration of the note

Sobre as indicações de baquetas:

*Regarding mallets indications:*

1. as indicações de baquetas (duras, médias e macias) são uma referência geral para as sonoridades desejadas, podendo o intérprete fazer adaptações (e mesmo uma gradação com mais opções de baquetas) conforme suas próprias escolhas

*1. the mallets indications (hard, medium and soft) are a general reference for the desired sonorities; the performer can make adaptations (including a gradation with more options of mallets) according to his own choices*

2. a troca e a distribuição (em termos de posicionamento nas mãos) das baquetas requer um estudo cuidadoso, no qual o intérprete pese alternativas e escolha as melhores opções (aquelas que causem o mínimo possível de interferências nas durações rítmicas indicadas na partitura)

*2. the change and distribution of mallets (regarding the positioning of the mallets in the performer's hands) require a careful study, in which the performer must weigh alternatives and choose the best options (those which cause the least interference on the rhythmic durations indicated on the score)*

# Uma Lágrima

## One Tear

Arthur Rinaldi

· 2011 ·

Vibrafone  
Vibraphone

$\text{♩} = 70$  *tempo fluido*

5:4<sup>b</sup>

*mp* *pp* *mp* *mf*

4 *f* *pp* *p* *mp*

8 *mf* *p* *mf* *p* *f* *mf* *3*

*accel.*

12 *molto accel.* *molto rall.*  $\text{♩} = 65$  *ff* *mp* *mf* *mp* *p* *mf sub.*

15  $\text{♩} = 80$  *aggressivo e espressivo* *mp* *pp* *mf* *p* *mp* *f* *mp* *mf* *3*

19 *mp* *mf* *f* *mf* *f* *ff*

## Uma Lágrima / One Tear · Arthur Rinaldi

22 *mf mp* *accel.* *f*

Rea.....

26 *poco rall.* *a tempo* *f*

Rea.....

30 *rit.* *a tempo* *poco rall.* ♩ = 70

Rea.....

35 *suave, tempo fluido*

Rea.....

41 *senza rall.*

Rea.....

47

Rea.....

51 ♩ = 65 ♩ = 75

Rea.....

## Arthur Rinaldi · One Tear / Uma Lágrima

56 *p mp* *mf* *p* *mf* *p* *mp*

61 *poco rall.* *a tempo*

63 *molto rall.*  $\text{♩} = 80$

65 *poco rall.* *a tempo* *poco rall.*

70 *a tempo*  
*aggressivo e espressivo*

73

77 *cresc.* *ff* *f* *mf*

## Uma Lágrima / One Tear - Arthur Rinaldi

81 *poco accel.* *poco rall.*

*mp* *p* *mp* *f* *mf* *ff* *mp* *mf* *mp*

84 *rall.* ♩ = 65

*mf* *mp* *p* *mp* *(mp)* *p* *mp*

88 ♩ = 60 *poco rit.* ♩ = 80 *tempo fluido*

*mp* *ff* *p* *ff* *pp*

93 *accel.* ♩ = 155 *accel.*

*cresc.* *p* *cresc.*

99 ♩ = 190 *accel.*

*p* *cresc.*

105 ♩ = 210 *accel.*

*mp* *cresc.*

111 ♩ = 260 ♩ = 270

*mp* *f* *mf* *mp* *ff*

Arthur Rinaldi · *One Tear / Uma Lágrima*

117 *lunga*  $\text{♩} = 145$  *lunga*  $\text{♩} = 80$

*f* *p* *<mf* *mp* *mf* *mp*

Rea.....| Rea.....| Rea.....| Rea.....|

123 *f* *mp* *<f*  $\text{♩} = 75$

*mp* *mp* *mf* *mp*

Rea.....| Rea.....| Rea.....| Rea.....|

127 *rit.*  $\text{♩} = 65$  *rit.*

*pp* *p* *mp* *p* *mp*

Rea.....| Rea.....| Rea.....| Rea.....|

132 *a tempo* *tempo fluido*

*p*

Rea.....| Rea.....| Rea.....| Rea.....|

136

*pp* *p* *pp*

Rea.....| Rea.....| Rea.....| Rea.....|

**ANEXO II**  
A GRAVAÇÃO DE “UMA LÁGRIMA” PARA VIBRAFONE SOLO DE  
ARTHUR RINALDI

