

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

AUGUSTO CÉSAR ARAUJO SANTOS

**ASPECTOS SOBRE O MÉTODO DE MOVIMENTO PARA MARIMBA DE
LEIGH HOWARD STEVENS**

Goiânia
2016

AUGUSTO CÉSAR ARAUJO SANTOS

**ASPECTOS SOBRE O MÉTODO DE MOVIMENTO PARA MARIMBA DE
LEIGH HOWARD STEVENS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música-Licenciatura da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito para a obtenção do título de Licenciando no Ensino do Instrumento Percussão.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Oliveira

Goiânia
2016

AUGUSTO CÉSAR ARAUJO SANTOS

**ASPECTOS SOBRE O MÉTODO DE MOVIMENTO PARA MARIMBA DE
LEIGH HOWARD STEVENS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música Licenciatura Presencial Habilidação em ensino do Instrumento Musical Percussão da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Licenciado em Música, aprovado em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Fabio Fonseca de Oliveira – UFG
Orientador

Prof. Dr. Fernanda Pereira da Cunha – UFG

Prof. Ms. Leonardo Bertolini Labrada – UFG

Texto dedicado a todos que me apoiaram
na caminhada e conclusão do material de estudo
principalmente a minha mãe e meu pai

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Fábio Oliveira pela Orientação no decorrer do trabalho, agradeço também a Clênio Henrique que contribuiu com parte do trabalho e a todos que contribuíram de alguma forma para realização deste objetivo.

RESUMO

Este texto tem por objetivo uma análise do método de movimento para marimba de Leigh Howard Stevens. Para isso fazemos uma comparação entre o método do autor estudado com outros métodos da área levando em consideração uma das partes importantes da técnica de marimba – o movimento. Para além, há uma breve contextualização do método de Stevens, perpassando por influências citadas pelo autor do método em comparação a outros performers que levaram a técnica de marimba a um outro patamar. Ao final faz-se uma breve análise de como a técnica de Leigh Howard Stevens se aplica nos outros instrumentos de percussão, e também uma transcrição de um diálogo o qual tem como tema a aplicabilidade do método de Stevens nas aulas de percussão.

Palavras-chave: Método; Marimba; Stevens; Técnica; Movimento.

ABSTRACT

This text has as an objective an analysis of the Method Of Movement for Marimba by Leigh Howard Stevens. This is done through an analysis of the Stevens' Method in comparison to other methods of the field, considering some of the important parts of the marimba technique – the movement. Beyond that, there is a brief contextualization of the Stevens' method passing through influences quoted by the author of the method in comparison to other performers that took the marimba technique to another baseline. At the end there is a short analysis of how the Leigh H. Stevens' Technique is applied to other percussion instruments, in this case briefly to vibraphone and xylophone and also a transcription of a dialogue that has as a theme the applicability in class of the Leigh Howard Stevens' Method.

Keywords: Method; Marimba; Stevens; Analysis; Technique; Movement.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Técnica de Stevens aplicada to xilofone.....	35
Figura 2: Técnica de Gary Burton aplicada to xilofone.....	36

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

MOM	<u>M</u> ethod <u>O</u> f <u>M</u> ovement
LHS	<u>L</u> eigh <u>H</u> oward <u>S</u> tevens
EMAC	<u>E</u> scola de <u>MA</u> rtes <u>C</u>
UFG	<u>U</u> niversidade <u>F</u> ederal de <u>G</u> oiás

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
2 DIFERENTES PERSPECTIVAS SOBRE MOVIMENTO DE PERFORMANCE NA MARIMBA.....	14
2.1 Levantamento, análise e comparação.....	14
2.2 Lista de movimentos mais citados.....	16
3 O “<u>METHOD OF MOVEMENT FOR MARIMBA</u>” DE LEIGH HOWARD STEVENS.	19
3.1 Contextualização para teoria de MOM de Leigh Howard Stevens.....	19
3.2 A abordagem da teoria de MOM	
3.2.1 Introdução.....	25
3.2.2 Eficiência.....	26
3.2.3 A técnica ideal	27
3.3 A Importância de MOM como técnica de performance de quatro baquetas na marimba, e nos teclados de percussão.....	31
4 PARA ALÉM DA MARIMBA.....	33
4.1 A abordagem de LHS nos instrumentos de percussão.....	34
4.2 MOM para as aulas de percussão.....	37
CONCLUSÃO.....	40
REFERÊNCIAS.....	41

INTRODUÇÃO

A percussão na contemporaneidade tem vasta gama de instrumentos cada qual com seu conjunto específico de meios que compõem a técnica de execução. Para o estudo destes conjuntos leva-se em conta as idiossincrasias do músico frente as características da composição, do instrumento. Técnica é um conceito amplo por isso muito tem sido discutido, falado e estudado sobre.

Visto que performers e autores – dentro do campo delimitado – pensam o conceito de técnica de maneiras muito distintas e por vezes contraditórias, delimitamos – apoiados na afirmação de Eliane Sulpicio (2011, p. 117): “A técnica, portanto, encontra-se numa dimensão maior, indo além do posicionamento das baquetas nas mãos.” – que técnica está além de um único meio. Trata-se, pois, de um conjunto de meios, de princípios que compõem a performance no instrumento musical.

Ainda sobre técnica temos (STEVENS, 2012, p. 23, tradução nossa):

Técnica sem expressão musical é uma possibilidade a ser guardada; Mas expressão artística musical sem uma técnica sólida é uma impossibilidade, pois expressão musical nunca pode ser mais que proporcionada com técnica: finas matizes de significado musical requerem finas matizes de controle físico. O marimbista é, portanto, encorajado a **praticar** a manipulação da cor do tom.

Entendemos o movimento como uma parte fundamental da técnica dos instrumentos de percussão e ao apresentá-lo para discussão o propomos como objeto principal de estudo desta pesquisa. Em nosso trabalho, portanto, propomos o estudo de movimento entendido como um meio, como um dos aspectos da técnica de execução na marimba.

Como instrumento relativamente novo no âmbito de estudos de instrumento na área de percussão, a marimba apresenta problemáticas na interpretação de algumas perspectivas sobre movimento. Assim, optou-se por abordar o movimento da performance na “marimba” tendo como ponto de partida o livro *Method Of Movement* – MOM – Método de movimento para marimba do renomado performer/professor de marimba Leigh Howard Stevens – LHS. Stevens é categórico quanto aos aspectos específicos e gerais da técnica de marimba, tratando do desenvolvimento, do controle de movimentos eficientes de dedos, braços, torso, pernas e pés.

Quando se trata de técnica, então, pensa-se em conjuntos de meios para um fim, Stevens faz uma abordagem de conjuntos específicos para o fim da performance no instrumento marimba, se atendo, principalmente, à eficiência do movimento destes conjuntos. Sendo assim aqui propõe-se a primeira questão concernente ao assunto, desde que se trata de um método de movimento para marimba, quais são as possibilidades de abordagem, o que poderia ser tratado sobre movimento de performance?

Para ajudar a compreender quais aspectos poderiam ser tratados em um método sobre o movimento da performance na marimba, analisaremos o ponto de vista do marimbista em questão, contrapondo-o aos outros métodos que tratam da técnica para marimba, porém sem perder de vista os aspectos contextuais destes métodos, visto que em cada período que foram feitos existia um tipo de exigência técnica.

Já para começar a explicitar esta primeira questão, temos o exemplo do renomado marimbista Gordon Stout que, ao falar do vasto repertório para marimba Gordon Stout, renomado marimbista, coloca que o seu próprio método de marimba Ideokinetics não foi um surgimento à parte, mas: “inicialmente uma consequência natural de lidar com problemas específicos na literatura avançada de quatro baquetas” (STOUT, 1993, p. 6) Ou seja, Stout tem uma abordagem ao problema técnico da marimba de uma maneira que abrange os problemas diretos da performance neste instrumento, a técnica de marimba não se restringe a único tipo de movimento isolado da práxis. O mais importante aqui é uma compreensão geral do como lidar com problemas técnicos, ligados à prática, que estão presentes na literatura avançada de marimba.

Stevens (2012, p. 2, tradução nossa, grifo do autor), em abordagem semelhante, também escreve em seu livro o seguinte:

As demandas técnicas da literatura de marimba solo têm se tornado complexas nos anos recentes. Embora Si bemóis e Fá naturais (etc.) não são mais difíceis de tocar hoje do que a dez anos atrás, imagina-se que agora marimbistas toquem mais destas notas, e em maior distância no instrumento e em menos tempo. Muito do problema de hoje, então, não é tocar notas individuais ou grupos de notas quanto é **movendo a estas notas**. O autor acredita que essa é a área na qual a metodologia tradicional é inadequada às demandas feitas pelos marimbistas da música contemporânea: eficiência do movimento. Essa é a área que o **Método de Movimento** presume iluminar.

Nisto fica explícito que os autores supracitados buscam compreender os movimentos na marimba segundo o que tratam como problemático ou de importância em algum aspecto para a performance no instrumento, relacionado às demandas da prática, dentro de um contexto. As

possibilidades de abordagem aqui então são limitadas a um contexto que diz respeito às exigências do repertório avançado para o instrumento.

Assim, através de uma abordagem qualitativa se analisará criticamente o método de LHS comparando-o a outros pensamentos da área de teclados de percussão para trazer assim uma luz sobre o processo de movimento para marimba. Dissertando, assim, sobre os pontos pertinentes de cada perspectiva para elucidar a técnica de teclados de percussão tendo como foco a marimba.

2 DIFERENTES PERSPECTIVAS SOBRE O MOVIMENTO DA PERFORMANCE NA MARIMBA

2.1 Levantamento, análise e comparação

O processo de aperfeiçoamento do resultado musical da performance na marimba delimita alguns preceitos importantes entre estes conhecemos exemplos como a minimização dos movimentos de ante-braço e a maximização dos movimentos alternados de baqueteamento.

Uma outra visão sobre o refinamento técnico dos movimentos, categorizados como gerais por LHS, é uma abordagem sobre o como mover o corpo através do teclado, qual o posicionamento mais adequado, movimentos de braços, movimentos de quadris e/ou joelhos.

E ainda outra é a que lida com movimentos os quais não se restringem a como melhor retirar o som do instrumento, mas, estende a perspectiva do movimento ao gesto – o movimento como meio de expressividade da peça de música.

Tendo em vista estas perspectivas, nos perguntamos o seguinte: “cabe a um método de movimento para marimba tratar apenas de partes destas perspectivas? É alguma mais importante que a outra? Por certo não, um tratamento adequado à performance na marimba comprehende aspectos de qualquer perspectiva, seja ela relativa à mecânica do movimento ou à expressão. Assim, aponta-se aqui muitas instâncias de movimento na técnica de marimba que LHS no seu método de movimento MOM aborda de maneira geral ou critica os fundamentos.

Há na literatura percussiva outros excelentes referenciais que tratam de maneira detalhada e completa alguns outros aspectos ligados ao movimento não abordados em MOM. Exemplo disto é o “Ideo-Kinetics” de Gordon Stout o qual trata de questões de localização ao instrumento, e também de toda a técnica ensinada por Christoph Caskell e codificada pelo professor, percussionista Carlos Tarcha em seu livro ‘Técnica de Duas Baquetas para Teclados de Percussão’, um excelente exemplo de abordagem a movimentos de braço e corpo que acompanham certo tipos de melodia linear no teclado.

Gordon Stout alerta-nos em seu método 'Ideo-Kinetics' que há uma necessidade de abordar a técnica de marimba sobre outro prisma, de um modo que não se preocupe somente com o movimento das baquetas de cima a baixo, mas para além disto, num mover através do instrumento.

Lidar com músicas originais transcritas deixou-me atento que precisava-se de um novo tipo de técnica. Esta técnica tinha de ser horizontal em natureza – sem muitas preocupações com movimentação ascendente ou descendente das baquetas, mas, com como ir de um lado a outro do teclado, de uma nota a outra. Passagens, frequentemente, moviam-se muito rápidas através da extensão do instrumento, e eram bem complicadas melodicamente, ritmicamente, harmonicamente. Tão complicadas que Eu não mais podia me apoiar em forte habilidade de ler, visão periférica, ou até mesmo memorização como um meio de manter meu lugar no teclado e portanto, tocar as notas exatamente e consistentemente. (STOUT, 1993, p. 6, tradução nossa)

Carlos Tarcha aborda no seu livro “Técnica de Duas Baquetas para Teclados de Percussão” momentos da técnica para teclado de percussão, de modo que compreenda-se certas minúcias sobre a técnica de duas baquetas. O posicionamento do corpo, não somente o de mãos, é parte integrante da técnica de marimba.

Qualquer mudança de região de execução tem como contrapartida um movimento de corpo. Há três possibilidades:

- 1) movimentar o antebraço (exercícios 5, 6 e 7)
- 2) andar para os lados (exercício 8)
- 3) deslocar o corpo sem andar, para a frente e para trás (exercício 10) ou para os lados (exercício 11). (1997, p. 22)

Como expressado anteriormente, entende-se que o movimento é parte integrante fundamental da técnica de performance nos teclados de percussão e percebe-se que há diferentes maneiras de se abordar o movimento da performance na marimba. E, para além do citado, quando se trata do movimento como gestos que potencializam a expressividade da performance, há algumas problemáticas que se levantam.

Uma destas é a ambiguidade terminológica, uma vez que, ao falar sobre movimento os performers em sua grande maioria não distinguem entre o movimento para som e movimento de expressividade – Gesto. Por exemplo, Leigh Howard Stevens (STEVENS, 2012, p. 38, grifo do autor, tradução nossa) cita o seguinte: “O Marimbista deveria se empenhar para **combinar tarefas físicas individuais em gestos.**” Ainda que haja uma certa diferenciação entre as tarefas físicas e gestos, Stevens não se preocupa com o estudo de uma área diferenciada que seja o gesto,

ou seja, o gesto é parte resultante do estudo da mecânica dos movimentos para uma melhor qualidade sonora ou performática.

Sobre este assunto Michelle Colton, marimbista na Universidade de Toronto-Canadá esclarece, na sua tese de doutorado “Typologies of Moviment in Western Percussion Performance: A Study of Marimbists' Gesture” maneiras de se abordar o movimento na performance, fazendo uma distinção terminológica sobre os principais aspectos dos termos, “sound-producing” e “Ancillary gesture”. O primeiro vai de encontro ao movimento para “produção sonora” na marimba e o segundo se refere ao movimento como “Gestos auxiliares”.

No título do livro de LHS percebe-se que, se levarmos em conta a citação de Eliane Sulpicio sobre a técnica, a abordagem que se segue poderia – se levarmos em conta a explicação de Colton – trazer discussões sobre ambos movimentos, produção sonora e gestos auxiliares. Porém, a abordagem de Stevens, como visto acima, se delimita a tratar de uma série de movimentos – mudança de intervalo, transferência, retomada do toque, etc. – que demonstram uma preocupação com a eficiência da mecânica dos movimentos, o que deve posteriormente fundir-se em um único movimento. “O marimbista deveria empenhar-se em [...] **colocar em tempo os componentes dos gestos para produzir movimentos curvados**” (STEVENS, 2012, p. 38, grifo do autor, tradução nossa). Ou seja, não há uma preocupação, imediata, sobre os aspectos do movimento – gesto – como potencializador da performance.

2.2 Os movimentos mais citados em métodos e teses.

Partindo do princípio que as notas de uma peça – no âmbito melódico e/ou harmônico – estejam majoritariamente no teclado inferior ou em sua grande maioria no teclado superior com movimentação linear e que as baquetas estejam em paralelo com as teclas em relação ao plano transversal espera-se que os movimentos partam dos apêndices superiores – braço, antebraço, pulso – sendo a direção destes movimentos com relação ao plano sagital: para direta e para a esquerda, ao plano Coronal: para frente e para trás, ao plano transversal: para cima e para baixo.

Tendo que os movimentos citados abaixo partem do princípio dos planos explicados a cima e para uma melhor compreensão das abordagens sobre movimentos para a performance na

marimba segue-se aqui uma lista de movimentos específicos que performers tratam como importantes.

1. Movimento de pulso – dentre os aqui citados este apresenta certa relevância visto que a maioria dos métodos falam sobre este movimento. LHS, não diferente, dá certa importância a tal movimento, sendo esse em diversos momentos o ponto central da discussão.

Anthony Cirone examina o uso de pulso pela comparação dos instrumentos de teclas com os tambores no músico de teclas em orquestra. Ele afirma que a técnica primária para tocar teclados é o movimento de pulso, invés de um movimento de pulso e dedo o qual é usado na caixa e timpano, devido à falta de rebote natural e flexibilidade das baquetas. Cirone explica que a ‘execução apropriada, será um movimento de pulso de cima a baixo’. (KE, 2014, p. 9, tradução nossa)

2. Movimento ascendente descendente de braço entre os dois teclados – entender este movimento certamente suaviza a fluidez do movimento, maximiza a produção sonora na performance.
3. Movimento de braço na horizontal – este movimento trata do alcance das notas através da extensão na marimba, muitas vezes somente o movimento de dedos para as aberturas das baquetas não é suficiente.
4. Movimento de antebraço na horizontal – é também um movimento para alcance das notas através do teclado, porém, a diferença deste para o movimento de braço na horizontal é distância de alcance das notas, sendo a distância deste menor do que a do primeiro.
5. Movimento de Torque – este é o movimento rotacional do antebraço e pulso. Uma analogia a este movimento é feita no método de LHS da seguinte forma. “O movimento é como aquele usado para rapidamente apertar um soquete de lâmpada.” (STEVENS, 2012, p. 26, tradução nossa)
6. Movimento de dedos – os dedos, segundo a abordagem de LHS, controlam as aberturas das baquetas e também auxiliam na aceleração do movimento da baqueta.
7. Movimento de posicionamento de corpo – este se enquadra na discussão técnica que Gordon Stout propõe. O corpo como um todo ajuda na localização das notas no teclado.
8. Movimento de cotovelo – seção de exercícios, toque duplo vertical, Stevens trata dos movimentos de cotovelo, Stevens (2012, p. 57, tradução nossa) no exercício 207 diz o

seguinte: “Esses exercícios lidam com movimentos de cotovelos.” Aqui os movimentos de cotovelo auxiliam no posicionamento das baquetas.

9. “Swip Motion” – este é descrito por Scimonelli (2012, p. 42, tradução nossa) como o movimento que se faz para tocar rápido, forte e sucessivamente duas notas adjacentes e em um pequeno intervalo como segundas maiores adjacentes.

Neste método, o termo ‘swipe’ é usado para descrever situações envolvendo um toque duplo lateral interno ou externo usado para tocar duas, notas rápidas que estão em um pequeno intervalo tal como uma segunda com uma dinâmica forte. Executar um ‘swipe’ requer um rápido movimento de rotação no pulso e toque para baixo com um movimento que é geralmente vertical, mas com um leve movimento horizontal em direção a baqueta interna ou externa para tocar a segunda nota.

3 O “METHOD OF MOVEMENT FOR MARIMBA” DE LEIGH HOWARD STEVENS

3.1 – Contextualização para teoria do método de movimento para marimba de Leigh Howard Stevens

Como podemos delimitar o espaço de tempo em que MOM foi compilado para assim justificar sua abordagem?

Os métodos de percussão, ou ainda as composições musicais carregam em si características técnicas instrumentais e estéticas típicas de um determinado período da história. Assim, Eliane Supílcio afirma o seguinte:

Na Guatemala e em algumas regiões do México, EUA, e Japão a marimba tornou-se um instrumento que adquiriu boa independência percorrendo um caminho próprio. Os diversos tamanhos e tessituras viabilizaram arranjos bem como composições específicas para as mais diversas formações de marimba. Em sua tese de doutorado, Kastner (1988, p.1) relata o surgimento da marimba nos EUA no início do século XX e como a técnica do instrumento se desenvolveu. (SULPÍCIO, 2011, p.19)

Sendo assim um dos exemplos a serem citados aqui é o modo da performance na marimba da música da Guatemala – anterior ao desenvolvimento deste instrumento como instrumento solista. Este estava ligado à performance em “ensemble”, conjunto onde três ou até quatro percussionistas tocavam o mesmo instrumento. Assim, como consequência a técnica de performance na marimba, neste contexto, compreendia problemas e soluções que estavam relacionados à performance coletiva neste instrumento, o que implica – menor tessitura para cada músico, menor espaço de movimentação, etc.

Também dentro deste pensamento, o “Fundamental Method for Mallets” de Mitchell Peters é um resultado de influências de um estudo laborioso de escalas e desafios presentes na música tonal de alguns períodos, aplicado aos instrumentos de tecla de percussão. Ou seja, é uma escola técnica que trata e comprehende os aspectos técnicos do tonalismo e traz soluções de problemas das músicas deste período.

Sendo assim percebe-se que a técnica de composição para marimba é acompanhada por diferentes abordagens, principalmente no que diz respeito aos tipos de movimentos envolvidos na performance. Kastner descreve a técnica em períodos dos quais citaremos aqui um momento o qual situa-se no campo de concertos para marimba.

Sobre a perspectiva técnica do primeiro concerto para marimba, chamado “Concertino, op. 21” de Paul Creston temos o seguinte relato (CHENOWETH apud KASTNER, 1989, p. 15, tradução nossa):

Vida Chenoweth conta uma conversa com Creston na qual ele descreve sua abordagem para a técnica de marimba. Ela explicou, “ele foi ao piano o que ele podia fazer com quatro dedos ou os dedos indicadores de cada mão tornou-se a técnica que ele usou para a marimba” (3) Essa perspectiva certamente explicaria a predominância das vozes fechadas no segundo movimento. Afirmaria também a relativamente limitada tessitura das seções individuais nos movimentos externos, como também o movimento gradual de cima a baixo nos diversos registros do instrumento, como oposição ao uso de largos saltos os quais são encontrados em posteriores trabalhos escritos para marimba.

Em um momento posterior teremos outras composições que começam a revelar um desprendimento, ainda que parcial, das influências técnicas de outros instrumentos, tanto na escrita como na performance da marimba. Um exemplo é a composição de Darius Milhaud de 1947, Concerto, op. 278 para Marimba e Vibrafone para um único performer.

Neste concerto, Milhaud é bem específico quanto os parâmetros que determinam o caráter da composição para marimba revelando uma escrita menos generalizada onde se explora as diferentes capacidades tímbricas do instrumento. “No que diz respeito a prática da performance, Milhaud foi bem específico sobre as variações tímbricas, indicando tipos precisos de baquetas em quatorze lugares diferentes no três movimentos da composição.” (KASTNER, 1989, p. 18, tradução nossa)

Um outro aspecto muito importante para a performance na marimba é o visual. Um dos primeiros compositores a explorar este aspecto foi Robert Kurka. Kurka esteve em contato com uma das grandes pioneiras na atividade de marimba, Vida Chenoweth. Neste contato Chenoweth pediu para que Kurka escrevesse uma peça para marimba, logo Vida Chenoweth tocou o seu repertório para marimba, uma vez assistido a performance de Chenoweth, Kurka fez o seguinte comentário: “Depois que ela terminou, seu primeiro comentário foi que ele não percebia que a marimba era um instrumento tão visual.” (KASTNER, 1989, p.22, tradução nossa)

Sendo feita a consideração, Kurka começou a trabalhar no Concerto o qual veio com um toque de sua perspectiva com relação ao visual da performance, a qual Vida Chenoweth (apud KASTNER, 1989, p. 22, tradução nossa) recorda:

Eu o disse que Eu estava tendo um terrível momento percorrendo aquela quantidade de território naquela velocidade. Eu lembro o quanto satisfeito ele estava no que concerne a minha luta, especialmente com as notas duplas que cruzavam mão-sobre-mão e então de trás para frente, do baixo ao soprano. Ele curtiu o fato – o mais visual que era, o mais ele gostava.

Seguindo a história levantada por Kastner, sabe-se que três foram os principais performers que levaram a técnica de marimba a um outro patamar. São eles Clair Omar Musser, Vida Chenoweth e Keiko Abe os três performers que deram significativa contribuição para a técnica de marimba e como consequência para a maneira de se compor e tocar o instrumento.

Temos os seguintes relatos sendo assim (KASTNER, 1989, p. 36, tradução nossa)

É importante enfatizar que, apesar das importantes contribuições de Musser à literatura solo e de conjunto, o foco da sua preferência musical foi a música do século 19 e a transcrição desta literatura. Enquanto audiências responderam bem favoráveis à abordagem de Musser, ambos críticos e estudantes notaram a necessidade de música original para o instrumento, particularmente no momento que a marimba estava lutando para emergir como um veículo legítimo de expressão musical.

Musser escreveu algumas peças para marimba das quais salientamos que foram influenciadas por uma literatura preexistente, “a música do século 19”. Aqui já há uma preocupação de Musser em trabalhar literatura que abordasse a ideia de quatro baquetas para marimba. “Musser providenciou uma outra importante contribuição para a marimba com sua pegada de quatro baquetas, comumente referida como o ‘Musser grip’”. (Ibidem) Para além destas contribuições sabemos que Musser foi professor de Vida Chenoweth que foi mentora de Leigh Howard Stevens, foco de nossa pesquisa.

Um outro performer que dá certa eminência para a marimba e leva o repertório a um novo patamar é Keiko Abe.

Keiko Abe tem comissionado muitos compositores de vanguarda a escrever música para seu instrumento. Assim, muitos compositores foram accordados às possibilidades do instrumento após serem expostos à arte de marimba de Keiko Abe. Ela se tornou o detonador de esforços explosivos e criativos entre muitos compositores os quais aceitaram o desafio de escrever música de marimba para

ela, resultando em muitos trabalhos dignos para este instrumento. (KASTNER, 1989, p. 46, tradução nossa)

A abordagem técnica que segue e toma proeminência neste contexto é bem explicitada na tese de Kastner. Sobre a inovação composicional devido à influência de Keiko Abe e a vontade de compor de alguns compositores que aceitaram o desafio de compor para o instrumento. Assim sobre a Composição “Torse III” de Akira Miyoshi temos o seguinte relato (KASTNER, 1989, p. 47, tradução nossa)

Os requerimentos técnicos e musicais de “Torse III” de Miyoshi o qual incluía rulo independente de uma mão e melodias extremamente disjuntas e localização de registro foram diferentes de qualquer outra composição para marimba escrita antes de 1968. O efeito dramático da música foi mais evidente pelo uso de rápidas e variadas dinâmicas, acentos, glissandos, métricas não usuais com muitas mudanças, tão quanto a própria notação, a qual foi uma combinação de pentagramas simples e duplos com mudanças de claves[...] Fica claro que Miyoshi empurrou a marimba dentro de uma nova dimensão musical e estabeleceu precedênciia para novas explorações do instrumento.

Não diferente desta ideia o método de movimento de LHS é, também, influenciado por características de um período da história da música, da música para marimba, que determina a abordagem do método. Neste momento presume-se que Stevens aluno de Vida Chenoweth aluna de Musser, e influenciado pela música para marimba japonesa trouxesse à marimba um refinamento da abordagem do que ele aprendeu neste contexto.

Através deste livro o autor tenta projetar luz clara em uma extremidade escura da arte dos marimbistas: os princípios mecânicos da boa técnica.

As demandas técnicas da literatura solística de marimba tem se tornado complexa nos anos recentes. Embora Si-bemois e Fá-naturais (etc.) não são mais difíceis de tocar hoje do que eles eram a dez anos atrás, marimbistas são agora esperados a tocar mais delas, em distâncias maiores no instrumento, e em menos tempo. O problema de hoje então não é muito tocar notas individuais ou grupos de notas o tão quanto é **movendo a** estas notas. O autor acredita que essa é a área na qual a metodologia tradicional é inadequada às demandas feitas pelos marimbistas da música contemporânea: eficiência de movimento. Essa é a área que o **Método de Movimento** presume iluminar. (STEVENS, 2012, p. 2, tradução nossa)

A abordagem de Stevens parece se distanciar da maneira a qual a marimba ou a sua técnica era abordada no início do século XX – problemas da performance coletiva ou ainda a performance relacionada a problemas técnicos do tonalismo – aproximando-se, assim, de um

tratamento idiomático que enfoca características típicas do recente desenvolvimento da performance solista neste instrumento.

Deste idiomatismo sabemos que vários autores abordaram movimentos de braço, movimento de troco, movimento de pernas, Stevens em sua perspectiva até por vezes afirma esses movimentos porém não os trata com profundidade.

O método de movimento de Stevens é um delicado processo que explica muitas das relações entre marimbista e marimba, qual a maneira mais eficiente de se tocar o instrumento, explicando a Técnica como uma “Eficiente pegada de dedo [...] combinada com um sensível sistema para execução dos toques, trocas de intervalo e mudanças, (por exemplo, forma, tempo, uso de certos músculos, etc.)” (STEVENS, 2012, p. 107, tradução nossa)

E para além do citado, o próprio autor faz uma contextualização de sua técnica listando as seguintes influências: (STEVENS, 2012, p.106-107, tradução nossa)

Muitas das principais características atribuídas à técnica de Stevens – não trabalhadas, enfocadas em seu livro, porém ele fala sobre tais características, uma delas é o rulo independente: o autor também cita o posicionamento de mãos vertical e ainda as baquetas de varetas em vez de ratans – são devidas a pessoas como Vida Chenoweth. Vida Chenoweth foi professora de Stevens e Aluna de Musser de quem se tem a concepção da pegada de marimba com os cabos descruzados. A parti deste modelo Stevens começou o desenvolvimento da sua técnica.

A Épocas de Trevas

Enquanto a maioria dos professores de percussão do ensino superior do inicio dos anos 1970 podiam lhe dizer os básicos da pegada Musser haviam somente um punhado de professores nos Estados Unidos que realmente a usava e ensinava. Quando eu escrevi para Vida Chenoweth em 1971 para perguntá-la onde eu poderia prosseguir meus estudos de marimba, ela escreveu de volta que eu teria de vir a Nova Zelândia – Não havia professores nos Estados Unidos que ela poderia recomendar!

Os poucos músicos que tocavam com a pegada Musser na época, incluindo Vida Chenoweth, usavam a pegada Musser “original” [...]

[...] Enquanto minhas ideias sobre “grip” foram inquestionavelmente inspiradas pelo e baseado na pegada Musser, a técnica que eu ensino e uso na performance hoje sustenta pouca lembrança do estilo descrito acima.

Outras inquestionáveis influências na técnica de Stevens são os conceitos de pivô do toque de Gary Burton porém com a ideia de tocar linhas melódicas com qualquer uma das quatro baquetas, o que faz assim a exigência de uma outra ideia influenciada pelo baterista Joe Morello,

que é a rotação de pulso e antebraço com o dedão para cima e usando os dedos para velocidade, controle e volume.

Um vídeo recente demonstra de maneira rápida, as influências que Stevens foi exposto no desenvolvimento da sua técnica. Nas Palavras do próprio autor do Método de Movimento, MOM:

Quando eu comecei a tocar, lá atrás na “época de trevas”, nos anos de 1960, a maioria das pessoas tocavam com a “Técnica Tradicional” de cabos cruzados que era a baqueta de fora embaixo da baqueta de dentro, Gary Burton estava naquele momento introduzindo o seu “Burton Grip” para qual eu troquei, bem, um tipo de baqueta cruzada, então eu fui para o “Burton Grip” um ano e meio depois, um ano e meio depois daquilo a minha professora a ser, Vida Chenoweth, disse que eu deveria aprender o “Musser Grip” e o “Musser Grip” era uma maneira de segurar as baquetas com a palma (da mão) reta espalhando (abrindo) as baquetas de maneira similar à “Técnica Tradicional”, espalhando as baquetas aqui (Stevens demonstra), mas com as baquetas não tocando uma à outra, e aquilo iluminou muito. Portanto, eu já usei Tradicional, eu já usei Burton, eu já usei Musser, e foi ai quando eu decidi que eu iria do meu jeito (sort of strike out on my own) e inventar minha própria técnica e o que eu faço agora e aparentemente a maioria das pessoas no WGI fazem, eles chamam de “Stevens Grip” ou “Stevens Technique” é uma versão muito mais relaxada e suspensa (hanging) do “Musser Grip”. (informação verbal)¹

3.2 A abordagem da teoria de MOM

3.2.1 Introdução

Seja na marimba ou na percussão, o performer soa como ele se move. Decisões de movimento são parte da interpretação da peça e diferentes composições requerem diferentes interpretações e movimentos diferentes... Minha regra: todo gesto que faço deveria ser reproduzido em som. Eu tento extirpar todos movimentos que não produzem som ou a produção de som. (SCHOTZKO apud COLTON, 2013, p. 49, tradução nossa)

Levando em conta o que Schotzko diz sobre o movimento na percussão, percebemos que os autores estão preocupados com o refinamento deste com foco na economia. Não diferente, a abordagem que LHS faz em seu método de movimento para marimba é sistematizada, usando de

¹ Informação transcrita na íntegra da entrevista: **Leigh Stevens at WGI**. 0m36s-1m33s. Tradução nossa

termos claros para a ideia de técnica ideal para marimba ou a ideia de movimentos mais eficientes para a produção sonora na marimba.

No tópico “Eficiência de Mudança e Troca de Intervalo” LHS (1979, p. 20, grifo do autor, tradução nossa) faz uma comparação entre mudanças colocando o seguinte: “Se, contudo, esses diagramas pudessem medir **distancia**/uso de energia, o diagrama, curvado acima provaria ser até mesmo **menos** eficiente que a versão de linhas retas originais. Esse é o ponto! **Gestos curvados** conservam energia **somente** quando são **propriamente cronometrados.**”

3.2.2 Eficiência

Em outro ponto do livro Stevens afirma o que determina o pensamento sobre eficiência. Por exemplo, quando se pratica os exercícios do livro MOM cada seção é aberta com uma pequena introdução textual. Na seção “Toques Duplos Verticais”, a parte dos exercícios de 211-219, tem-se a seguinte afirmação “preste bem atenção à posição dos cotovelos. É impossível tocar as notas certas se elas estão fora de posição. Visto que o braço é lento comparado ao pulso, dei-o uma iniciada de cabeça liderando com o cotovelo.” (STEVENS, 2012, p. 58, tradução nossa)

Isso levou a seguinte indagação: Não é óbvio? Naturalmente, dependendo da posição das notas, o tocar essas notas demandará o movimento especificado, não é? Precisa-se de exercícios? Ou lembrar o marimbista de tocar seguindo estes critérios?

E para esta questão encontrei a seguinte afirmação de LHS (2012, p. 32, tradução nossa) “até que esses ajustes de minuto sejam feitos inconscientemente, o estudante deve empenhar a desconectar mentalmente o conjunto principal de músculos os quais controlam o intervalo (dedos) e toques (pulso).”

Seguindo este entendimento presume-se que a afirmação de Stevens tem fundamento no diz respeito à eficiência do movimento, visto que geralmente o controle e a eficiência são adquiridos pela consciência da ação geral segundo as partes que a forma, o que reafirma a proposta de LHS. “O autor acredita que essa é a área na qual a metodologia tradicional é inadequada às demandas feitas pelos/dos marimbistas da Música contemporânea: eficiência de movimento.” (STEVENS, 1979, p. 2, tradução nossa)

E para além do citado, o Método de Stevens como um todo lida diretamente com o tema eficiência. Folheadas as 109 páginas do livro o que se encontra é uma determinação de alinhar a performance da marimba à eficiência. Stevens, como outros autores, salienta este aspecto de tal maneira que o torna a tendência de todo o método.

3.2.3 A técnica ideal

Ao falar sobre a técnica de marimba um componente fundamental que se trata é a pegada ou termo em inglês “grip” – o qual Eliane Sulpicio clarifica a partir de uma análise do termo em inglês – que é a maneira de se segurar, e mover as baquetas. Junto a este componente fundamental temos alguns nomes de performers consolidados, ou uma tradição técnica que desenvolveu, ou levou o pensamento sobre a pegada a um outro patamar: Burton, Traditional, Musser, Stevens, etc.

Cada qual possui sua característica intrínseca. Mas quando comparando-os Stevens aponta alguns aspectos que trazem certa noção da maneira mais eficiente entre estes “grips” recomendando o “grip” de sua técnica como a maneira mais adequada para um marimbista solista, se apoioando nos seguintes parâmetros: Segurança do Grip, Velocidade de mudança de intervalo, Limite de intervalo, Capacidade de manobra do pulso e Controle de dedo. Dentro destes parâmetros, Stevens argumenta o porque ele recomenda a sua técnica como mais adequada.

No que diz respeito a segurança LHS recomenda o seu “grip” como o mais seguro quando se segue alguns critérios. Na velocidade de mudança de intervalo o argumento é que pouco movimento é requerido para uma grande mudança de intervalo.

Segurança, Velocidade de mudança, Limite de intervalo, capacidade de manobra do pulso e Controle de dedo são parâmetros importantes, porém não contemplam uma totalidade de abordagem a um Método de Movimento para marimba, como visto anteriormente, pois trata-se apenas de alguns aspectos específicos da técnica. Se apoiar nas facilidades da pegada sem a relacionar com outras características da técnica como um todo pode levar a opinião a uma superficialidade que ignora outras características componentes de uma técnica.

A técnica, portanto, encontra-se numa dimensão maior, indo além do posicionamento das baquetas nas mãos. A técnica envolve uma série de gestos e movimentos derivados destes diversos posicionamentos, bem como suas relações evidentes com o estilo e a linguagem das obras executadas.” (SULPICIO, 2011, p. 117)

Percebe-se que quando LHS – Leigh Howard Stevens – coloca a sua técnica, a “pegada” da sua técnica como recomendada:

Embora o autor tenha usado todas três pegadas acima (na ordem apresentada) por muito tempo e tenha uma experiente e aperfeiçoada facilidade com cada mudança de pegada, ele não pode de coração recomendar qualquer uma delas para tocar um solo de marimba. A pegada usada por este autor (por volta da qual a maior parte deste texto gira) é uma “**criança**” (**filha**) do Musser, mas ela não se parece ou funciona como a família da pegada Musser descrita em vários métodos “Gerais de Percussão”.

Tem a intenção de vender a sua técnica como a mais adequada ao repertório vasto para marimba. Porém, como cita Eliane Sulpicio (2011. pag. 117) “A técnica, portanto, encontra-se numa dimensão maior, indo além do posicionamento das baquetas nas mãos.” ou seja a abordagem de Stevens se restringe a parâmetros que não abrangem todos os aspectos de uma técnica para marimba, os tipos de movimentações que cada uma comprehende.

Scimonelli (2012, p. 41, tradução nossa) no “Guia de Estudo de Gordon Stout”, faz uma referência a escolha da Técnica de Stevens e o “grip”, pegada consequente desta técnica. O fundamento da sua escolha só é relevante – como citado por ela – na dimensão de baqueteamentos.

Embora as composições de Gordon Stout podem ser tocadas usando qualquer estilo de pegada de quatro baquetas, o autor pessoalmente usa a pegada Stevens, ou Stevens Grip (a versão modificada do Musser Grip). Isso só é relevante para os específicos modelos de baqueteamento usados nos exercícios e portanto, baqueteamentos sugeridos para as várias peças.

Assim, percebe-se que há um equívoco no que concerne a recomendação de Stevens, visto que os outros jeitos previstos de se segurar a baqueta, e não recomendado por ele, podem no vasto repertório para marimba se mostrar mais adequado, e não somente para o repertório de marimba, mas também para o repertório de outros instrumentos.

Além dos parâmetros supracitados, um outro fundamento que Stevens utiliza para justificar a escolha da sua técnica é a flexibilidade que um jeito de segurar as baquetas pode proporcionar aos movimentos necessários a performance na marimba. O que se pode constatar é que os parâmetros afirmados por Stevens são importantes porém uma outra perspectiva a ser analisada é se há alguma relação entre repertório e técnica utilizada, ou seja, se houver alguma relação intrínseca entre técnica e composição pode se verificar a importância da recomendação de uma pega e não outra.

Para isso mais uma vez citamos Eliane Sulpicio (2011. pag. 117, tradução nossa) “A técnica envolve uma série de gestos e movimentos derivados destes diversos posicionamentos, bem como suas relações evidentes com o estilo e a linguagem das obras executadas.” Ou seja, para Eliane Sulpício, para além de uma maneira de segurar as baquetas, a maneira de se segurar a baqueta, a técnica no instrumento está relacionada ao estilo que se toca, podendo assim variar.

Um exemplo de a técnica que se usa na marimba está relacionada com o estilo que se toca, ou um exemplo da relação que se estabelece entre técnica e estilo composicional pode ser constatado na obra e performance de Gordon Stout. Para constatar tal fato coube-nos fazermos a seguinte pergunta:

De que maneira o estilo e a linguagem das obras executadas afetam o modo como o performer segura e maneja as suas baquetas, ou de maneira mais geral, o modo como ele se movimenta através do teclado de percussão?

Sabe-se, sobre este assunto, que as composições de Gordon Stout, ou a maneira que Stout utiliza para criar suas peças para marimba dá um certo conforto para os músicos de tal instrumento. “Criando no instrumento permite-o incorporar seu estilo técnico e habilidade, fazendo suas peças mais confortáveis para se executar pelos outros marimbistas.” (SCIMONELLI, 2012, p. 38, tradução nossa). E além de uma facilidade técnica incorporada às peças de Stout pelo fator de ele ser um marimbista, há também a questão da interpretação, as suas peças criam uma facilidade técnica e assumem um caráter do próprio compositor, “Sua habilidade para improvisar também o permite algumas vezes incorporar sua natureza brincalhona e humorosa.” (SCIMONELLI, 2012, p.38, tradução nossa)

Fazendo, portanto, um caminho reverso sabe-se que se levarmos em conta as composições de Gordon Stout perceberemos que seu teor técnico esta fundamentado em uma porcentagem significante na capacidade que ele tem de manejar o instrumento tanto na via sonora – no que se

refere a qualidade sonora, o que ele capta com os ouvidos e escreve para o instrumento – quanto nos caminhos que a sua técnica de marimba proporciona.

Aqui sim pode-se observar uma característica clara das peças com relação ao compositor e a técnica. Peça, técnica e compositor, estes três elementos estão interligados nas obras de Stout. Pode-se perceber tal aspecto devido às dificuldades operacionais do seu grip, Gordon prefere escrever intervalos mais abertos a intervalos fechados, o que resulta numa escrita que favorece de alguma maneira os intervalos abertos e como consequência leva a técnica a incorporar outras características e a sua composição a ter um tipo de perfil. Vejamos (SCIMONELLI, 2012, p. 23-24, tradução nossa):

Etude No. 3 também contém uma notável escolha de escrita de intervalo visto que inclui o uso de um intervalo de 2^a. Intervalos de 2^a são raros em toda a obra de Stout, como um resultado do estilo de seu ‘grip’. A natureza híbrida do ‘Gordon’s Grip’, incluindo a palma para baixo e o dedo indicador e o do meio sendo posicionados entre as duas baquetas, faz com que seja quase impossível para Stout segurar um intervalo menor que uma 3^a.

E se abarcamos movimentos de cotovelo, braço, torso, pode-se constatar como consequência do “grip” de Stout outros movimentos surgem na execução de algumas demandas da composição.

Exemplo 11 mostra compasso 32, no qual a mão esquerda deve tocar um toque vertical duplo usando as notas adjacentes Db e Eb. Para executar esse intervalo, Stout deve segurar seu menor e confortável intervalo (uma 3^a) e mudar seu cotovelo para fora do seu corpo para criar um ângulo próprio para a cabeças das baquetas pousarem nas notas corretas. (SCIMONELLI, 2012, p. 24, tradução nossa)

Visto assim ou ainda na perspectiva de Nancy Zeltsman (2003, p. vii) “Contudo, se um outro ‘grip’ já trabalha bem para você, Eu não vejo nenhuma razão para você trocar para o ‘grip’ tradicional. As mãos das pessoas são diferentes, e é perfeitamente plausível que você possa preferir um outro ‘grip’.”

Partindo destas perspectivas, entendemos que nenhum repertório pode ser atribuído exclusivamente à técnica de Stevens, a técnica de Stevens não é assim uma solução universal para todos os problemas técnicos de se tocar marimba, ou ainda uma técnica universal para a Marimba, portanto o argumento de LHS parece pretender, mesmo que implicitamente de ser o único modelo correto, ou modelo mais universalmente adequado não pode ser sustentado. Como

foi lido acima e ainda como questionamento, é possível, ou desejável, que haja uma única maneira de se mover ao tocar marimba? A própria diversidade de técnicas existentes entre os marimbistas profissionais é prova que não existe uma única maneira correta, eficiente de se mover.

Contudo, busca-se aqui, através do conhecimento específico da técnica explicitada em MOM gerar um olhar comprehensivo sobre a técnica de quatro baquetas para teclado de percussão.

3.3 – A importância do MOM dentro da performance com quatro baquetas na marimba

No tocante à importância do MOM para a performance para marimba, pode-se ressaltar que um olhar criterioso sobre as minúcias de posicionamento de baquetas encontradas no livro de Stevens não são encontradas em nenhum outro livro que trata das questões técnicas de marimba. “O Método de Movimento para Marimba de Leigh Howard Stevens é o mais comprehensivo método de quatro baquetas, disponível.” (KE, 2014, p. 12, tradução nossa). E como recurso de ferramentas úteis para a técnica de marimba, podemos nos servir deste material para a solução de diversos problemas técnicos presentes na performance na marimba.

Ressaltando que pode-se considerar de extrema importância as observações em MOM porém, o método não é uma totalidade recomendável para a técnica de marimba, ou ainda de teclados de percussão.

Uma outra característica que certamente engrandece a técnica de Stevens porém não a consolida como modelo superior, ou o único modelo adequado para a marimba é a constatação de que 80 a 90% dos marimbistas no mundo têm usado a técnica de Stevens, segundo Stout (apud WEISS) “Eu estimaria que 80 a 90 por cento dos marimbistas no mundo usam a técnica que Leigh criou.”

KE (2014, p. 12, tradução nossa) faz suas considerações sobre o método:

Método de movimento para marimba é considerado revolucionário em sua abordagem para o estudo da técnica de quatro baquetas para marimba, e fornece informação e exercícios para auxiliarem estudantes e músicos avançados no desenvolvimento de uma técnica geral (tipos de toque, escalas, e a troca de intervalo), produção de som, e movimento eficiente em volta do instrumento.

Uma outra constatação que dá relevância para a técnica de LHS no cenário percussivo é que após ter ido ao WGI (Winter Guard International), Stevens percebeu que a maioria dos marimbistas utilizam a sua técnica, “[...] o que eu faço agora e aparentemente a maioria das pessoas no WGI fazem, eles chamam de Stevens ‘grip’ ou Técnica de Stevens [...]”(informação verbal)². “WGI usa uma abordagem baseada em competição para organizar eventos para exibir atividade da juventude em busca de altos padrões de realização. Os Eventos incluem 42 Regionais e eventos elites, que apontam para os três dias de Campeonato Mundial o qual avalia mais de [...]200 grupos de percussão advindos de mais de 40 estados e 4 países.”(INTERNATIONAL, 2016, tradução nossa), o que revela um grande número de percussionistas que estão utilizando a técnica de Stevens.

Apesar de se falar de questões ou de conceitos de movimento que se aplicam a todos instrumentos de percussão, MOM é pensado exclusivamente para o marimbista, um repertório solo emergente parece que demanda tal feito. Por que ele codifica uma técnica de 4 baquetas só para o marimbista?

Bem, Leigh Stevens participou de toda uma história referente à composição de novos trabalhos para o instrumento. Alguns a serem citados aqui são “Velocities” de Joseph Schwantner, “Toccata Fantasy” e “Grand Fantasy in C major” de Raymond Heble, entre outros trabalhos importantes para o repertório de marimba. E além de carregar consigo este repertório inovador, LHS também promove o que ele mesmo chama de “música séria”, na época Stevens gravou o CD “Bach on Marimba” “Eu pensei que a melhor maneira de colocar a marimba no mapa de circuito de concerto era fazer música séria, como Bach” (apud WEISS, 2016, tradução nossa)

Ou seja, Stevens toma para si a responsabilidade de tornar a marimba um instrumento reconhecido por seu repertório e estilo. Assim, Stevens promove o instrumento de maneiras comparáveis com Clair Omar Musser, ou talvez a Vida Chenoweth, ou seja em proporções equiparáveis a um dos maiores percussores deste instrumento, só que com uma abordagem um pouco mais profunda onde traz inovação quanto ao repertório, gravação de CD, desenvolvimento de material adequado para o instrumento, por exemplo: as primeiras baquetas com cabo de madeira, posteriormente o desenvolvimento da sua própria companhia de marimbas a Malletech e o de sua técnica de movimento que segundo François Dupin (apud WEISS, Tradução Nossa) “A Técnica que Leigh criou é mais que um novo grip — é uma filosofia: as baquetas estão livres nas

² Informação transcrita da entrevista: **Leigh Stevens at WGI**.

mãos, assim os músicos que usam essa técnica podem descobrir uma profunda consciência do som através de todos os diferentes movimentos. Mais importante, o seu ensino permite estudantes desenvolverem o aspecto mais essencial requerido para se tornar um bom músico: escutar.”

4 PARA ALÉM DA MARIMBA

4.1 A abordagem de LHS nos instrumentos de percussão

Algumas técnicas de movimento não abordados em Stevens (MOM) advém das especificidades de instrumentos como o vibrafone e xilofone nos quais há uma série de movimentos específicos dada a própria particularidade física de cada um: o vibrafone tem um pedal e uma extensão de apenas três oitavas e o xilofone tem teclas muito menores e uma extensão menor, além da diferença de madeira e afinação.

Devido à diversa qualidade de cada instrumento, diferentes considerações técnicas e materiais são necessárias em performance. Essas considerações deveriam incluir o tipo de baquetas e técnicas usadas para tocar os instrumentos tanto quanto os movimentos físicos e gestos do performer.

Assim sabendo cabe-nos uma questão, por que é comum indivíduos, ou mesmo performers tocarem a marimba com a técnica de Stevens e o vibrafone com a técnica de Burton? Para esta pergunta sabemos que as próprias diferenças físicas dos instrumentos justificam tais mudanças.

O vibrafone é um instrumento inteiramente linear, os seus dois teclados estão em um mesmo plano, a sua extensão é pequena se comparada à extensão da marimba. Ou seja, estes aspectos físicos são uns dos quais determinam de algum modo o uso de uma técnica e não de outra nos instrumentos.

Para além das diferenças óbvias de extensão e disposição de teclas, Ruo-Hing Ke (2014, p. 2) diz que:

Apesar desta abordagem educacional, movimentos físicos e como esses movimentos afetam as características da marimba e vibrafone são raramente mencionados. É frequente por meio de julgamento e erro que percussionistas aprendem o toque próprio entre estes dois instrumentos.

E elabora dizendo (KE, 2014, p.2, tradução nossa) “Como um percussionista experiente, eu acredito que movimentos físicos diferentes são exigidos quando se toca a marimba ou vibrafone e esse projeto examina esse conceito.”

Ou seja, como a marimba é um instrumento de madeira em sua grande parte, principalmente as teclas e quando diferenciamos os tipos de madeira, por exemplo Jatobá ou Rose-Wood – exemplos tirados das marimbás da EMAC – sabemos que diferentes tipos de toques – e com esse conceito implica-se diferentes movimentos, aplicações de energia utilizando diferentes apêndices – são necessários. O toque então, e até mesmo o gesto estará sujeito a mudanças.

Assim determinado o tipo de plano que se tem podemos pensar sobre a escolha de uma técnica e não de outra. Falando especificamente sobre a técnica de Gary Burton no Vibrafone, sabe-se que seu carácter estável faz com que seu uso venha a ser adotado.

Isso por que no vibrafone todos os intervalos e saltos estão mais próximos, fator que exige uma técnica de carácter brando.

Quando tocando no vibrafone, as baquetas não são frequentemente levantadas imediatamente depois de tocar a nota final do padrão. É comum para os performers manterem as baquetas para baixo enquanto eles movem horizontalmente através do teclado até que eles estejam sobre o registro onde a próxima sequencia musical começa, então as baquetas são levantadas para tocar. (KE, 2014, p. 59, tradução nossa)

Uma outra consideração a se fazer sobre esse carácter brando, estabilidade é que a exigência de se ficar preso a um pedal, que é o caso do vibrafone, faz com que o performer escolha o que anatomicamente seja mais adequado para tal circunstância. A técnica de Stevens, quando aplicada a instrumentos de menor tessitura e espaçamento entre as teclas demandam muitos movimentos de braços, fazendo com que a técnica seja considerada instável dentro destas circunstâncias que o performer se encontra no vibrafone. Assim, uma dependência de uso constante do pedal do vibrafone pode ser suavizado na escolha da técnica de quatro baquetas de Gary Burton.

Uma das diferenças explícitas da técnica de “Gary Burton” quando comparada à técnica de Stevens é o posicionamento das baquetas. O posicionamento das mãos com relação às baquetas fica muito mais interiormente centrado do que na técnica de Stevens. Visto que a técnica

de Stevens demanda um maior uso de dedos controle de dedos, tem-se como resultado um posicionamento das mãos com relação às baquetas, mais periférico, as baquetas sendo seguradas nas pontas.

Este ato de segurar as baquetas nas pontas faz com que se tenha muito mais movimentação de braços, uma das razões que faz com que a técnica de segurar as baquetas mais para o meio dos cabos evite muita movimentação de braço. Veja a imagem:

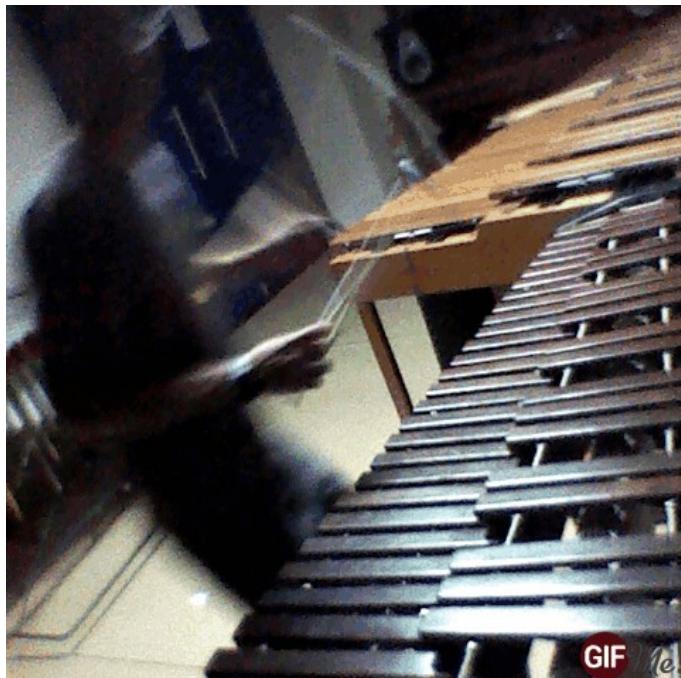


Figura 1: Técnica de Stevens aplicada ao xilofone. Fonte: autor do texto.

Se observarmos o quanto de movimento é requerido com a pegada Stevens ficaria claro a utilização de uma técnica e não outra. Se ainda levarmos em conta a questão primordial do método de Stevens: Eficiência, percebe-se que há uma certa economia e fluidez ao movimento quando utilizado a outra técnica. Veja a Figura abaixo:

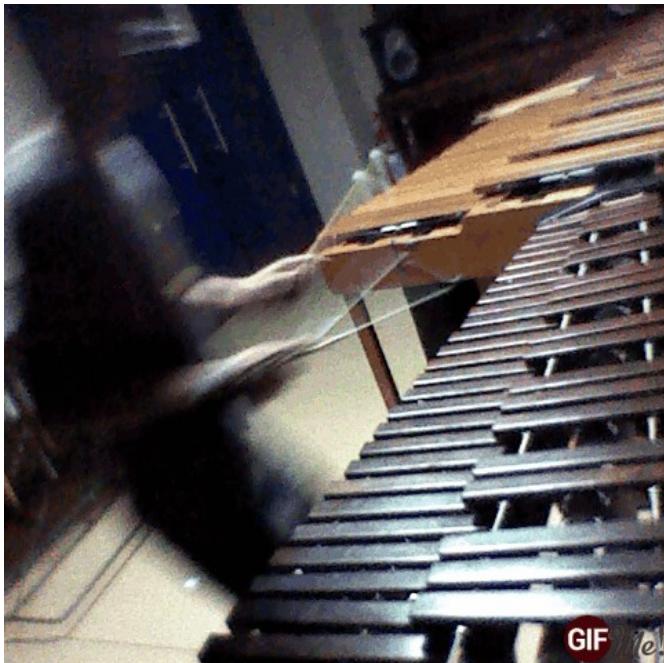


Figura 2: Técnica de Gary Burton aplicada ao xilofone. Fonte: autor do texto

Comparando as duas imagens percebe-se que há uma economia de movimento seja ela nos membros abaixo do plano transversal – Pernas e Torso inferior – ou nos membros acima do mesmo plano – braços e cotovelos.

E ainda quando falamos sobre o quanto de energia que uma determinada técnica proporciona sabe-se que há sempre uma contradição histórica entre as “escolas”. Uma sempre aponta a outra com algumas vantagens. Bem, quando fala-se sobre a técnica de Stevens e a técnica de Burton – que é o nosso caso – temos o seguinte (ZELTSMAN, 2003, p.8)

2.O sentimento de segurança inerente ao ato de segurar as duas baquetas juntas naquela pinça propicia energia. Isso também é verdade da pegada Burton. Em contraste, muitos músicos que usam uma pegada de baquetas independentes – particularmente músicos mais novos, ou aqueles com mãos pequenas e delgadas – acham difícil construir a força adequada com a qual sejam aptos a tocar sonorosamente.

Tecnicamente a liberdade que se busca no “voicing” independente de uma das quatro baquetas nas mãos pode ser alcançado por ambas as técnicas, lembrando que dentre as influências que ajudaram Stevens a formular a sua técnica é o ponto pivô – rotação de uma baqueta tendo como eixo a baqueta que não está sendo usada – advinda da técnica de quatro baquetas de Gary Burton

4.2 MOM para as aulas de percussão

Partindo do princípio que uma literatura adequada seja adotada nos cursos de música, percussão para um desenvolvimento fundamentado, fizemos uma entrevista que revela a importância de MOM dentro do plano do docente em uma Instituição.

Clênio Henrique, percussionista há 12 anos, tendo passado pelas escolas de vanguarda de ensino em percussão no Brasil, revela alguns aspectos importantíssimos sobre o Método de LHS.

Ao conversamos sobre o método, ou a própria técnica perguntou-se: “Qual sua opnião sobre o método de Leigh Howard Stevens?” “Obsoleto. Visto a data em que foi compilado, o método de Stevens carece de aspectos importantíssimos para a performance dos marimbistas dos dias de hoje. E quais são esses aspectos? Bem, quando falando sobre o repertório, nota-se que a diversidade de dinâmicas e o teor técnico da literatura solo para marimba é bem mais contrastante do que as opções que o Método de Stevens oferece.” “Poderia dar um exemplo?” “Sim. Na dimensão de dinâmicas – p, mf, F, FF, etc. - o método de Stevens encontra-se em falta, devido à sua atenção ao controle de todos os movimentos da performance somente com o pulso e dedos. Isto faz com que as dinâmicas estejam limitadas. Uma vez que quando, por exemplo, se pede um toque cheio na dinâmica FF no registro grave do instrumento é impossível não se usar o braço, então qual seria a solução para esta expressão se a própria técnica te limita a usar somente o pulso e dedos?” Exemplos claros disto são os próprios alunos de Stevens – Robert Van Sice e Pedro Carneiro. Eles perceberam estas dificuldades e assim “aprimoram a técnica de alguma maneira” adicionando movimentos de braço para que se adquira mais peso, mais som. “Isso também é física. Como o próprio marimbista afirma”, tendo como base o livro de Stevens (1979, p. 22) “a básica relevante equação para o ressoar da barra é $\frac{1}{2} M \times V^2$ (metade da massa da baqueta, vezes a velocidade ao quadrado)” “Ou seja, o uso de braço também adiciona volume à baqueta e isto traz um som mais ressonante, mais cheio.” (informação verbal)³

Porém, por um outro lado, Stevens, ao falar sobre a questão de produção de som, tipo de toque no capítulo XI do método, traz um outro posicionamento sobre o assunto. Vejamos (STEVENS, 2012, p. 22):

1. “Toques levantados (quando se toca, o marimbista por si levanta a baqueta) fazem a teclas soarem mais”.

³Informação concedida por Clênio Henrique. Clênio tem mestrado pela Universidade Federal de Goiás, Graduação pela Universidade Estadual Paulista “JÚLIO DE MEQUITA FILHO, e é formado pelo Conservatório Dramático e Musical de Tatuí-SP.

Falso. Toques levantados reduzem a velocidade da cabeça da baqueta antes do contato com a tecla. Menos energia significa um curto soar da nota.

A “extensão do som” de um dado objeto é determinada por quanta energia é aplicada nele. Embora tais fatores como dureza do aplicador e a área de aplicação são muito importantes para timbre, a básica equação relevante para o soar da tecla é $\frac{1}{2} M \times V^2$ (metade de massa da baqueta vezes a velocidade ao quadrado). Visto que a massa e velocidade da tecla são fixas (ao menos que o instrumento esteja rolando em uma escada de aeroporto), e a massa da cabeça das baquetas é fixa (ao menos que o estudante troque as baquetas no meio do experimento), o controle do soar da tecla é através da velocidade da cabeça da baqueta.

Ou seja, diferente do que Clênio afirma, a Lei física que o som da tecla é submetida é visto por Stevens a partir do seu segundo elemento “ V^2 ”, sendo este elemento o dobro do valor, sabe-se que o tipo de som tirado da tecla, a maneira que a tecla soa é devido à velocidade da cabeça da baqueta e não pelo peso adicional do braço. Assim LHS (ibidem, Stevens) argumenta:

Há ainda uma discordância entre os músicos que tocam marimba quanto a influência do peso do braço e o apertar dos dedos sobre o tom. Muitas linhas de pensamento as expõem. Se qualquer variação da massa efetiva da baqueta pode ser adquirida pelo descer do braço ou enrijecendo o pulso durante a batida, seu efeito, comparado a uma mudança de velocidade, deve ser minúsculo; qualquer efeito de uma mudança de massa é dividido pela metade, enquanto qualquer efeito de mudança da velocidade é elevado ao quadrado.

E ainda da sua própria experiência o autor coloca:

A questão então aparece, se a tecla responde diferentemente às mudanças de massa às mudanças de velocidade. O volume de proporção da fundamental para harmônicos diferencia de maneira audível quando o peso do braço e a pressão do dedo é usado vinda de um toque relaxado de maior velocidade produzido pelo pulso? Outra maneira de perguntar essa mesma questão é: Pode o tom, produzido pelo peso de um braço ou de um toque beliscado, ser precisamente duplicado por uma maior velocidade da baqueta – sem envolvimento do braço ou tensão dos dedos? O experimento do autor com ambos ouvidos treinados e não treinados indica que a resposta para a última questão é sim.

É impossível descrever precisamente essa realidade cientificamente em um parágrafo, assim aqui vai uma dica de como descobrir o princípio você mesmo.

1. Reveja seu velho livro de ciência do ensino médio sobre como testar uma hipótese e como projetar um experimento.

2. Faça experimentos controlados para testar se levante, peso de braço, “beliscado”, fulcro, comprimento da baqueta ou material, “toques-legatos” (veja * topo da próxima coluna) ou “toques-estacatos” realmente mudam o som da barra da marimba, quando seu experimento tem controle sobre volume, área de toque e ângulo da baqueta.

3. Faça o experimento com venda, ou os ouvintes afastados de maneira a não serem influenciados pela aparência do toque ou a expressão facial do músico.

Tendo feito esse experimento aproximadamente 241,627 vezes, Eu posso assegurar lhe adiantado que **quando o volume, local de toque e o ângulo da baqueta são idênticos**, não importa se a baqueta está apertada ou solta, ou se você usa dedo, pulso, braço ou pé: o som ouvido pelo ouvido de músicos treinados em conservatórios é idêntico. Se um músico treinado não pode ouvir a diferença entre beliscado e relaxado, braço e pulso, fulcro frontal ou fulcro traseiro, etc., o que vai ser ouvido na sala de concerto pelo público geral, ou em uma gravação?

Assim, os “melhoramentos” técnicos direcionados pelos estudantes de Stevens e afirmados por professores e alunos que estudam o instrumento marimba nos deixam com certa vontade de conhecimento concreto das afirmações de Stevens.

CONCLUSÃO

Todavia, já que estas questões técnicas já até foram discutidas, explicadas tecnicamente por LHS, cabe aqui ao leitor tirar suas próprias conclusões a partir de considerações sobre discussões como estas expostas aqui neste trabalho, e também da sua prática, do seu momento com o instrumento, fazendo com que as decisões que lhe pareçam mais viáveis sejam adicionadas, entrem em efeito na hora da performance.

Do ponto de vista de ser um método desatualizado para as demandas técnicas contemporâneas do instrumento, com certeza pode nos deixar uma dica quanto a escolha de outros métodos que possam complementar a prática do instrumento. Porém, os argumentos e a experiência de LHS revelam que seu método é útil mesmo com mais de vinte anos que se passaram desde a sua primeira publicação. A meu ver e segundo as afirmações do autor no início do método (STEVENS, 2012, p.2):

Alguns estudantes de marimba podem estar desapontados porque o autor não cumpriu sua dúvida missão como fornecedor de discernimentos dentro das técnicas avançadas. Mas, quando esses recentes desenvolvimentos têm se tornado rotineiros e seu brilho atrativo tiver sido eclipsado pelas técnicas avançadas de amanhã, os fundamentos do movimento eficiente terão retido seus prestígio intrínseco e lustre polido. De fato, enquanto a arte do marimbista se torna mais sofisticada, o método básico de movimento do performer **aumenta** em importância.

O autor cumpre o que é importante para qualquer método instrumental a proposição do desenvolvimento de um bom fundamento no caso da marimba no que se refere aos movimento básicos, em específico a técnica de movimento em seus aspectos gerais e específicos, constituindo assim um ponto positivo para a referência do método para os cursos de percussão.

REFERÊNCIAS

CHENOWETH, Vida. **4-Mallet Technique.** USA: PASIC. 1963

COLTON, Michelle. **Typologies of Movement in Western Percussion Performance: A Study of Marimbists' Gestures.** Tese de Doutorado. Universidade de Toronto. Toronto, Canada. 2013.

KASTNER, Kathleen Sherry. **The Emergence and Evolution of a Generalized Marimba Technique.** Tese de Doutorado. Universidade de Illinois, Urbana-Champaign, Illinois, USA. 1989.

KE, Ruo-Ying. **Differences in Physical Moviment Between the Technique used on the Marimba and the Vibraphone.** Ensaio de Doutorado. Universidade de Miami. Coral Gables, Florida, USA. 2014.

PETERS, Mitchell. **Fundamental Method for Mallets.** Alfred Publishing. USA. 1995.

PRODANOV, Cleber. FREITAS, Ernane. **Metodologia do Trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico.** 2. ed. Novo Hamburgo, RS: FEEVALE. 2013

SCIMONELLI, David. **The Solo Works for Marimba of Gordon Stout: Compositional Evolution and the Challenges of Performance Practice.** Tese de Doutorado. Universidade de Indiana. Indiana, USA. 2012.

STEVENS, Leigh Howard. **Method of Movement for Marimba.** 9th Printing. USA, 2012.

STOUT, Gordon B. **Ideo-Kinetics A Workbook For Marimba Technique.** M. Baker Publication. USA. 1993.

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

TARCHA, Carlos. **Técnica de Duas Baquetas para Teclados de Percussão: marimba, Vibrafone, Xilofone e Glockenspiel.** Dissertação de mestrado. USP. São Paulo. 1997.

THE SALMONELLA PLACE. **Anatomical Planes, Axes and Directions.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uKQGNh_herE>. Acessado em: 17 de abril de 2016.

ZELTSMAN, Nancy. **Four-Mallet Marimba Playing.** USA. 2003

WEISS, Lauren Voguel. **Leigh Howard Stevens.** PAS hall of fame. Disponível em: <<http://www.pas.org/About/the-society/halloffame/StevensLeighHoward.aspx>>. Acesso em: 25 mar. 2016.

WINTER GUARD INTERNATIONAL. **Leigh Stevens at WGI.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YkRfK-z9EmQ>>. Acessado em: 23 de maio de 2016.

_____. **O que é WGI.** Disponível em:<<http://www.wgi.org/contents/What-is-WGI.html>>. Acessado em: 05 de junho de 2016.