

Let vibrate:

Um breve panorama sobre o vibrafone na música do século XX

Fernando Chaib (Universidade do Aveiro, Portugal)

Resumo: Este artigo traça um panorama elucidativo sobre a origem e o desenvolvimento do vibrafone e de seu repertório na música erudita durante o século XX. Ao citar expoentes da música desse século, como precursores do repertório destinado ao vibrafone, procuraremos explicitar a importância deste instrumento no desenvolvimento de novas linhas de composição e pensamento estético. Este trabalho espera contribuir para o enriquecimento das escassas informações existentes em língua portuguesa sobre o vibrafone.

Palavras-chave: vibrafone; música do século XX; organologia.

Abstract: This article surveys the origins and development of the vibraphone and its repertory in twentieth century concert music. After tracing briefly the history of the instrument itself, I will consider how the works of some composers were not only crucial in broadening the vibraphone's repertoire, but were also helpful in fostering new aesthetic thoughts in musical composition. The present article also aims at expanding the scarce bibliography on the vibraphone in Portuguese language.

Keywords: vibraphone; twentieth century music; organology.

Dentre os instrumentos musicais emergentes da primeira metade do século XX, o vibrafone recebeu especial atenção de compositores e percussionistas ao protagonizar estudos ligados ao desenvolvimento de meios originais de extração do som e na produção de diversos e inéditos tipos de *colorido sonoro*.¹ Todas as investigações e, por consequência, as obras compostas para este instrumento de percussão contribuíram para que ele recebesse o *status* de solista, indispensável nos conjuntos de música contemporânea e nos programas dedicados à música do século XX nas orquestras sinfônicas. Desta forma, o vibrafone foi “construindo” o seu espaço no cenário musical erudito, firmando-se como um dos personagens principais dentre os instrumentos de percussão, como afirma Zampronha (2007):

O vibrafone é realmente um dos instrumentos de percussão de maior destaque na música do século XX. Há um repertório importante que inclui o instrumento, um repertório sofisticado, de grande qualidade e virtuosismo. [...] Finalmente, acrescentaria que o destaque que tem o vibrafone se completa realmente quando se considera o repertório que há para o instrumento e a qualidade das interpretações. É a união entre um instrumento com as qualidades mencionadas e um ótimo repertório tocado por grandes intérpretes que efetivamente coloca o instrumento inegavelmente em uma posição de grande visibilidade. E, sem dúvida, é isto o que ocorre com o vibrafone no século XX.

Este artigo buscará explicar algumas questões pertinentes para uma compreensão melhor a respeito do papel desempenhado pelo vibrafone na música do século XX. Discorreremos sobre sua origem, exporemos alguns conceitos existentes sobre o instrumento elaborando um texto que condiga de maneira fiel à sua concepção teórica. Introduziremos um breve panorama sobre o desenvolvimento de seu repertório enquadrado na música contemporânea de caráter erudito, o que certamente motivará uma reflexão sobre exploração sonora e tímbrica no instrumento e a continuidade das pesquisas realizadas sobre o mesmo.

1 Alguns compositores como Jorge Antunes, José Manuel López López e Karlheinz Stockhausen utilizam-se com frequência desta expressão quando se referem a variações sonoras de certo timbre bem como sonoridades específicas deste ou daquele instrumento (ou de um conjunto qualquer de instrumentos).

Origem do Vibrafone

A origem do vibrafone se dá nos Estados Unidos no início do século XX. Ainda na primeira década desse século a companhia *Leedy Manufacturing Company*² desenvolveu um instrumento chamado *Steel Marimbaphone*³ com uma extensão de três oitavas (Fá2 a Fá5). Suas lâminas, feitas de aço, eram côncavas com um desenho curvo nas extremidades, possuindo tubos ressonadores instalados por baixo das mesmas. As notas naturais eram dispostas horizontalmente (paralelas ao chão) enquanto que as notas acidentais dispunham-se na posição vertical (perpendicular ao chão). Em 1916, Herman Winterhoff⁴ concebeu a idéia de aplicar o conceito da “*vox humana*” baseando-se neste instrumento, iniciando então suas primeiras experimentações com o intuito de criar um efeito de *vibrato*. Com um motor acoplado ao instrumento rente ao chão e com placas pulsantes (*pulsators*) que faziam um movimento para frente e para trás inseridas no topo dos tubos de ressonância, conseguiu-se extrair um efeito inicial de *vibrato*. Este instrumento acabou por receber o nome de *vibrafone*. É verdade que este primeiro modelo iria revolucionar o mecanismo de discos de metal inseridos nos tubos com o intuito de extrair o efeito de *vibrato*, mas foi logo abandonado por não se apresentar funcional e causar muitos ruídos. A extração do som com o *vibrato* desejado ocorre no ano de 1921 através de um mecanismo de placas circulares inseridas nos tubos de ressonância do instrumento, movidas por força motriz ligada à eletricidade (AC – DC), permitindo a realização de um movimento contínuo. A partir desse novo recurso implementado no instrumento a companhia *Leedy Manufacturing Company*, em 1921,⁵ nomeadamente representada por George Way⁶ designa-o com o nome de *Vibraphone* (aqui, o instrumento já possuía todas as lâminas na posição horizontal). No entanto, este instrumento ainda não possuía um mecanismo que fosse capaz de abafar o som extraído das lâminas, o que caracterizava uma ressonância excessiva. Ou seja, tudo o que se tocava no vibrafone ressoava até o som dissipar-se naturalmente (salvo com a intervenção das próprias baquetas ou das mãos sobre as teclas). Este problema foi solucionado em 1927, quando o percussionista e construtor de instrumentos William “Billy” Gladstone desenvolveu o mecanismo de abafamento das lâminas através de um pedal

2 Empresa com sede em Indianápolis, EUA. Existem na literatura internacional especializada dois nomes atribuídos à mesma empresa na época em questão. O *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), por exemplo, cita essa empresa como sendo a *Leedy Drum Company*, enquanto que a referência feita pelo *PAS Museum* (2006) ou pelo *National Music Museum* (2006) é de *Leedy Manufacturing Company*.

3 Em língua portuguesa: “Marimba de Aço”.

4 À época vice-presidente da *Leedy Manufacturing Company*.

5 Esta data pode variar entre 1922 e 1921. Segundo Harold Howland, a data mais precisa seria 1921. (HOWLAND, 1977).

6 À época, Promotor de Vendas da empresa.

ligado a uma barra feita de um tipo de material abafador que percorria toda a extensão do vibrafone, encostando-se às pontas das lâminas conforme o pedal era acionado. Em Abril de 1927 a companhia *J. C. Deagan*, que também desenvolvia pesquisa no mercado sobre instrumentos de percussão feitos de metal (a exemplo do seu modelo de *Steel Marimbaphone*, *Organo Vibrato Harp* e *Deagan Tower Chimes System*), apresenta um tipo de vibrafone com modificações pertinentes ao modelo *Leddy*:

Aparência escurecida, timbre misterioso [causado pela substituição das lâminas de aço para lâminas de alumínio], entonação harmônica refinada e, talvez a mais significativa mudança, um mecanismo de abafamento por pedal fixo dando o máximo controle para a expressão dos fraseados, ultrapassando as possibilidades do *Vibraphone Leddy* (HOWLAND, 1977, p. 84).

A companhia *J. C. Deagan* atribuiu-lhe o nome de *Vibra-Harp* (cuja patente viria apenas em 1930). A partir de então, todos os instrumentos de teclas fabricados com alumínio, sistema de placas circulares e pedal abafador, viriam a ser cópias deste modelo. De fato, todos os instrumentos desta natureza, fabricados a partir de 1927, deixaram de se basear no modelo de vibrafone *Leddy*. Como consequência da concorrência de mercado, a *Leddy Manufacturing Company* acabaria por abandonar o seu modelo original, incorporando as modificações da companhia *J. C. Deagan* sem abdicar, contudo, do nome atribuído ao instrumento em 1916 (*Vibraphone*) patenteando-o definitivamente no dia primeiro de Novembro de 1927. O *Vibra-Harp* pode ser considerado o primeiro modelo de vibrafone (no seu aspecto físico) como o conhecemos hoje. A partir de 1932 nota-se, pela literatura da época, uma simplificação deste nome para *Vibraharp* (patente nunca oficializada pelo *U. S. Patent Office*). Chegamos por tanto à curiosa conclusão de que, baseando-se no instrumento qual o conhecemos hoje, o seu nome correto seria *Vibra-Harp* (ou *Vibraharp*) e não *Vibraphone*. A questão é que o nome que se tornou popular para fazer referência a este instrumento foi o de *Vibraphone*. Hoje em dia o termo *Vibra-Harp* ou *Vibraharp* já está praticamente esquecido sendo utilizado apenas por alguns músicos e entendidos no assunto, pertencentes às gerações mais velhas, ou encontrado em artigos e partituras antigos.

Definição de Vibrafone

Uma descrição consagrada desse instrumento na literatura internacional especializada encontra-se no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, que, apesar de longa, traduzo e transcrevo para efeitos de comparação:

Metalofone da família dos instrumentos de percussão de lâminas. Foi desenvolvido nos Estados Unidos, chamado por vezes de Vibraharp (é classificado com um idiofone, conjunto dos instrumentos de percussão de lâminas). As notas são produzidas pela vibração das lâminas de metal amplificadas por um tipo especial de ressonador ou eletronicamente, produzindo um som pulsante. As lâminas, arranjadas como um teclado, são suspensas por cordas em seus pontos nodais. Estão dispostas no mesmo nível (em contraste com as “notas pretas” do xilofone), facilitando a manipulação de três ou mais baquetas. As baquetas utilizadas normalmente são de borracha, por vezes revestida com lã podendo, em alguns casos, essas texturas influenciar na *coloração* do som. O som produzido pelas lâminas é de longa duração; o instrumento é equipado com um artifício de sustentação sonora controlado pelo pé, funcionando similarmente como o pedal de sustentação sonora do piano (a pressão sobre o pedal alivia o abafador de feltro; em modelos mais antigos as notas ressoavam sem intervenção, sendo abafadas pela pressão realizada pelo pedal). A extensão usual do vibrafone de concerto compreende 3 oitavas (F – F’'); instrumentos de 4 oitavas (C – C’’) começaram a estar disponíveis a partir do último quarto do século XX, e passaram a ser comuns principalmente no continente europeu. [...] A característica particular do vibrafone é o seu *vibrato* único. O efeito de ressonância dos tubos é obtido pelo repetido abrir e fechar da parte de cima dos mesmos por um mecanismo giratório de ventoinhas (discos planos de metal). Estes discos estão acoplados a um eixo que gira por força motriz. A repetida 'interrupção' do som causada faz emergir uma série de pulsações, que têm a sua velocidade condicionada ao giro do eixo (BLADES; HOLLAND, 2001, p. 521-523).

Já na literatura especializada em língua portuguesa, encontramos a seguinte definição de vibrafone no *Dicionário de Percussão*, obra de referência na área:

Nome do instrumento criado nos Estados Unidos em 1921. É composto por uma série de ‘lâminas’ de metal afinadas, colocadas numa estrutura alta que permita ao “instrumentista” tocar em pé, dispostas como um teclado de piano. A extensão padronizada pela indústria é de três oitavas entre ‘F3’ e ‘F6’. Possui mecanismo para abafar a vibração das ‘lâminas’ por meio de uma barra coberta com feltro que se encosta a extremidade de todas as teclas ao mesmo tempo, acionadas por um pedal. Tem tubos ‘ressonadores’, em cuja extremidade superior passa um eixo de metal com placas circulares na entrada de cada tubo. Esse eixo é girado por meio de polias movimentadas por um pequeno motor elétrico colocado debaixo do teclado. O giro do eixo faz que as placas também girem na entrada dos tubos, deixando-os alternadamente fechados e abertos conforme a velocidade dadas pelo motor às polias. Quando a tecla é percutida, estando o abafador desencostado do teclado e o mecanismo do eixo funcionando, o efeito conseguido é de uma nota com *vibrato*, resultado do rápido abrir e fechar dos tubos. (FRUNGILLO, 2002, p. 382).

Ao analisar estes dois textos permitimo-nos acrescentar maiores informações a respeito deste instrumento, contribuindo para uma definição teórica mais detalhada. Quando os autores se referem ao material utilizado para a fabricação das lâminas, seguimos não sabendo exatamente do que elas são feitas já que, observando a Tabela Periódica de Elementos Químicos, percebemos que existem mais de vinte tipos de metais (sem considerarmos os de transição, onde o número passaria para mais de sessenta). Sabemos que originalmente o vibrafone possuía lâminas de aço (também um tipo de metal) mas que, em pouco tempo, este material foi substituído por alumínio. A informação mais atual indica que as lâminas são fabricadas a partir de uma liga metálica⁷ onde o alumínio é a base da mistura. Nos dois textos a referência à estrutura física do vibrafone é vaga, não estando sequer especificada a altura do instrumento. As lâminas do vibrafone são dispostas da nota mais grave para a mais aguda, de modo diatônico (notas naturais) e pentatônico (notas acidentais) como um teclado de piano (sem o desnível da escala pentatônica para a diatônica), sobre um suporte em forma de trapézio, horizontal e paralelo ao chão, apoiado por quatro barras (uma em cada extremidade do “trapézio”) com rodas em sua parte inferior. A altura deste suporte normalmente compreende o eixo do corpo de um indivíduo de média estatura. Hoje em dia existem vibrafones fabricados com altura regulável, permitindo que o intérprete disponha-o na altura desejada.

Ao contrário do que afirma Frungillo, pela terminologia em música utilizada no Brasil, o correto seria afirmar que a extensão das três oitavas do vibrafone compreende do Fá2 ao Fá5. Sabemos por exemplo que até a data de publicação da edição deste *Dicionário de Percussão* já existiam modelos de vibrafone fabricados pela indústria com uma extensão maior do que a afirmada pelo autor brasileiro (três oitavas e meia, do Dó2 ao Fá5 e de quatro oitavas, do Dó2 ao Dó6); Os tubos ressonadores estão dispostos, cada um, sob uma lâmina e afinados respectivamente conforme a afinação das mesmas. É importante deixar claro que o giro do eixo que trespassa a parte superior dos tubos, onde estão instaladas as placas circulares, é um movimento contínuo; A informação sobre o posicionamento do motor não menciona exatamente onde ele se encontra instalado. A posição do motor do vibrafone está padronizada pela indústria, localizando-se por baixo das lâminas mais agudas da escala diatônica (geralmente as duas últimas), na parte frontal do instrumento em sua extremidade esquerda (visto de frente pelo intérprete). O mecanismo de manipulação do motor (regulador de velocidade) quando não se encontra acoplado ao motor situa-se na mesma extremidade, mas na parte superior do suporte. Existem diferentes modelos de vibrafone onde o sistema elétrico poderá ser analógico ou digital; O

7 Segundo a fábrica brasileira de instrumentos musicais *Jog Music*, trata-se de um Alumínio em “liga especial”.

som com efeito de *vibrato* pode ser extraído também com o movimento lento das placas circulares, e não necessariamente apenas com o “rápido abrir e fechar dos tubos”, como afirma Frungillo; O autor brasileiro não é específico em relação à designação aplicada ao material que é percutido para se extrair o som característico do vibrafone, utilizando diferentes expressões como ‘lâminas’ e ‘tecla’ para denotar a mesma coisa.

Ao aproveitar a base textual de Frungillo, acrescentando os pontos expostos no parágrafo anterior (que pensamos serem pertinentes para uma melhor compreensão do instrumento enquanto objeto), procuramos dar a nossa contribuição para chegarmos a um significado teórico mais fiel a respeito do vibrafone:

Instrumento da família da percussão, composto por lâminas com altura definida, desenvolvido em 1921 nos Estados Unidos. Possui uma série de lâminas retangulares feitas de alumínio em liga especial com afinação temperada. Suas medidas⁸ compreendem entre 37cm e 16cm de comprimento, 6cm e 3cm de largura, das mais graves às mais agudas, respectivamente. Essas lâminas são suspensas lado a lado por uma corda que as trespassa em seus pontos nodais, da nota mais grave à mais aguda (proporcionalmente diminuindo de tamanho), de modo diatônico (notas naturais) e pentatônico (notas acidentais) como um teclado de piano (mas sem o desnível que há entre as teclas brancas e pretas). Estão dispostas sobre uma estrutura física composta por quatro barras que as sustentam (duas para as lâminas em modo pentatônico e duas para as lâminas em modo diatônico), formando a figura geométrica de um “trapézio” horizontal e paralelo ao chão. Esta estrutura física se apóia sobre quatro esteios (um em cada extremidade do “trapézio”) com rodas em sua parte inferior. A altura da superfície do instrumento normalmente compreende o eixo do corpo humano de um indivíduo de média estatura (já existem no mercado alguns modelos fabricados com altura regulável, permitindo que o intérprete nivele-o como desejar). Possui um mecanismo abafador composto por uma barra retangular coberta com feltro que se estende da lâmina mais grave à mais aguda, encostando em suas extremidades ao mesmo tempo. Esse mecanismo, ao ser acionado por um pedal, desencosta das lâminas permitindo que as mesmas vibrem por mais tempo, prolongando o seu som. O pedal situa-se no centro do instrumento, rente ao chão, suspenso por uma fina haste de metal que o une até a barra retangular. Cada lâmina tem disposta sob si um tubo ressonador correspondente à sua afinação. Na extremidade superior de cada tubo existe uma placa de metal (alumínio ou aço) em formato circular acoplada a um eixo cilíndrico que trespassa todos os tubos de uma só vez. Esse eixo é girado por meio de polias movimentadas por força motriz (AC – DC) em movimento contínuo, cuja velocidade pode ser regulada a critério do intérprete, – a posição do motor do vibrafone é padronizada pela indústria, e localiza-se abaixo das lâminas mais agudas da escala diatônica (geralmente as duas últimas), na parte frontal do instrumento em sua extremidade esquerda (visto de frente pelo intérprete) – o giro

⁸ Esta medida refere-se ao modelo padrão com extensão de três oitavas, utilizado em salas de concerto. Poderão, entretanto, sofrer pequenas alterações dependendo do fabricante e do modelo do instrumento.

do eixo faz com que as placas também girem na entrada dos tubos, deixando-os alternadamente fechados e abertos conforme a velocidade dada pelo motor às polias. Este sistema motriz pode ser realizado através da manipulação analógica ou digital, dependendo do modelo do instrumento. O som das lâminas é extraído, geralmente, pelo ataque de baquetas com “cabeças” de borracha revestidas com lã, ainda que existam outros meios de extração sonora do instrumento. Quando as lâminas são percutidas, estando o abafador desencostado das mesmas e o mecanismo do eixo cilíndrico funcionando, consegue-se extrair o efeito de vibrato. A extensão padronizada pela indústria é de três oitavas entre Fá2 e Fá5. No entanto já existem modelos no mercado, fabricados por algumas companhias, com uma extensão maior podendo atingir três oitavas e meia, do Dó2 ao Fá5 ou 4 oitavas, do Dó2 ao Dó6. Toda a estrutura física do vibrafone (barras, esteios, pedal) pode ser confeccionada com diferentes materiais (madeira, metal, plástico, carbono) dependendo do modelo do fabricante.

Desenvolvimento do repertório para o vibrafone no século XX

Durante as primeiras décadas do século XX o vibrafone é bastante utilizado na música popular norte-americana, mais especificamente no jazz. Lionel Hampton (1913-2002) e Adrian Rollini (1904-1954), vibrafonistas norte-americanos, cumprem o papel de pioneiros na inclusão do instrumento em conjuntos desse estilo musical (desde pequenos grupos até as chamadas *Big Bands*). Posteriormente nomes como Milt Jackson (1923-1999), Victor Feldman, (1934-1987), David Friedman (1945), Dave Samuels (1948) e principalmente Gary Burton (1943) vão, definitivamente, fazer com que este instrumento se torne um personagem importante no jazz instrumental norte-americano, popularizando-o e ajudando a inseri-lo em outros estilos musicais de cunho popular e erudito em diversos países do continente americano, europeu e asiático.

A constante busca no vibrafone por uma maior versatilidade técnica e musical explorada por instrumentistas, aliada à grande possibilidade de exploração tímbrica, chamou a atenção de diversos compositores da música erudita ainda na primeira metade do século XX. Estes compositores passaram então a produzir obras onde este instrumento passaria a ter um espaço significativo num universo musical em que ainda era um objeto totalmente desconhecido. Todas estas ações fizeram do vibrafone, no decorrer do século precedente até o início deste século, alvo de muita pesquisa e produção por parte de compositores, intérpretes e construtores de instrumento. Esse trabalho, muitas vezes em conjunto, possibilitou (e ainda possibilita) desenvolver e apresentar soluções para questões técnicas e sonoras do instrumento. Essas iniciativas, além de contribuir para o acabamento final da sua concepção física como o conhecemos hoje, deram origem a composições dos mais variados estilos. A ópera *The Tigers* do compositor inglês Havergal Brian, orquestrada entre 1918 e 1930 é, possivelmente, a primeira obra erudita em que o vibrafone possui uma parte

significante dedicada a ele (onde o compositor exige a presença de dois vibrafones). Outras obras pioneiras na inserção desse instrumento no repertório erudito foram a ópera *Lulu*, escrita entre os anos de 1929 e 1935 por Alban Berg, *Trois Petites Liturgies* (1944) de Olivier Messiaen e *Sinfonia da Primavera* (1949) de Benjamin Britten.

O compositor francês Darius Milhaud (1892 – 1974) aparece, sem dúvida, como um dos principais compositores a dar a devida importância a este instrumento na conjuntura musical internacional vigente daquela época. Além de escrever para o vibrafone em sua obra *L'annonce faite à Marie* (1932) compõe, em 1947, o primeiro concerto⁹ em que o vibrafone aparece como instrumento solista (em conjunto com a marimba), estabelecendo-o como o mais jovem personagem solista da música erudita. Lesnik (1997, p. 58) comenta o seguinte a respeito desta composição: “Sendo o primeiro deste tipo, este *Concerto para Marimba e Vibrafone* representa o estabelecimento do vibrafone como um sério instrumento de concerto”. Não há como questionar a importância desta obra para a história do vibrafone dentro do desenvolvimento estético musical que ocorria no ocidente no século XX. O fato é que Lesnik busca comprovar isso partindo de uma linguagem musical específica, o que pode colocar em risco a reputação deste instrumento antes de sua inserção na música erudita. Através desta afirmação a autor sugere que o vibrafone apenas se estabeleceu como um “sério instrumento de concerto” depois de se enquadrar, como solista, no estilo musical erudito. De fato, Lesnik não se expressou da maneira mais adequada visto que o vibrafone já integrava as grandes orquestras de jazz a partir da segunda metade da década de 20. Lionel Hampton, na década de 30, já despontava como exímio intérprete deste instrumento diante de várias *Big Bands* nos Estados Unidos (tocando com importantes personagens do jazz norte-americano como o pianista e arranjador Duke Ellington) colocando o vibrafone num patamar de instrumento solista da música popular norte-americana.

Na década de 50, o vibrafone firma-se como um instrumento indispensável para composições sinfônicas na música contemporânea. Diversos concertos (inclusive para outros instrumentos), obras sinfônicas, peças para música de câmara e solos foram escritos desde então. Durante essa década obras como o *Concerto para Violoncelo* (1956) de William Walton, *Vibraphon Concerto* (1959) de Carlo Fonci, *Serenata n. 2* (1954, revisada em 1957) de Bruno Maderna ou *Seven Studies on a Theme of Paul Klee* (1959) de Gunther Schuller protagonizaram a confirmação desse momento histórico de inserção do vibrafone no universo musical erudito. Um dos mais famosos excertos orquestrais para este instrumento encontra-se na obra de Leonard Bernstein, *West Side Story*, composta em 1957 (Ex.1).

9 MILHAUD, D. *Concerto for Marimba, Vibraphone and Orchestra* (1947). Primeira audição em St. Louis a 12 de Fevereiro de 1949, por Jack Conner, a quem a obra foi dedicada.

62C Poco più mosso (Fugue)

623

527

p

sfz *ff*

Ex. 1: Leonard Bernstein, *West Side Story* (1957), trecho final do solo de vibrafone.

Entre os anos de 1974 e 1975 Stuart Saunders Smith (n1948), compositor norte-americano, compõe uma série de três peças para vibrafone solo intituladas *Links* (Ex.2).

p

cresc.

mf

ff

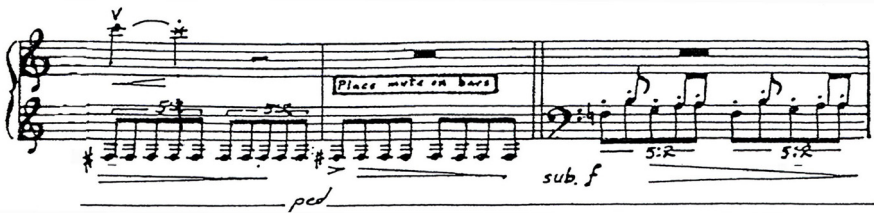
Ex. 2: Stuart Smith: *Links No.2* (1975), início da segunda página.

Estas peças são composições do mais alto nível técnico e musical, revolucionando o repertório existente para o instrumento, exigindo do vibrafonista o desenvolvimento de novas soluções técnicas para a sua performance, ampliando os recursos existentes para extrair maior musicalidade do vibrafone. Welsh (1983, p. 75) faz a seguinte afirmação a respeito deste conjunto de peças:

Stuart Smith compôs algumas das mais difíceis obras para o repertório do vibrafone solo. A performance para estas composições requer do instrumentista o mais alto nível técnico e grande sensibilidade musical. Resumindo, a série *Links* é um conjunto de obras extremamente virtuosísticas [...] onde o instrumentista deve entender as formas complexas escritas [...], executar ritmos complexos, resolvendo problemas de performance físicos e técnicos.

Sons invulgares no repertório destinado ao vibrafone

O vibrafone foi concebido originalmente para ser executado com baquetas confeccionadas com cabeças de borracha revestidas com lã. No entanto, pesquisas realizadas no século XX relacionadas à exploração tímbrica resultaram em sons bastante inusitados, nunca imaginados inicialmente para o instrumento em questão. Em muitos casos os compositores indicam a utilização de diversos tipos de materiais e dispositivos em suas obras, dispostos diretamente no instrumento. Estes artifícios produzem determinados resultados sonoros bastante específicos e invulgares relacionados ao timbre padrão do instrumento. Christopher Deane faz algo do gênero em sua obra intitulada *Mourning Dove Sonnet* (1983), onde o compositor norte-americano indica a partir do compasso 42 com a expressão *place mute on bars* que a região grave do vibrafone (entre o *Fá2* e *Si2*) deve ser abafada (Ex.3).¹⁰



Ex. 3: Christopher Deane: *Mourning Dove Sonnet* (1983), compassos 41 a 43.

Neste caso, as lâminas devem ser “preparadas” pelo executante com algum material capaz de produzir um som abafado. Outras experiências realizadas com o vibrafone resultaram na utilização de outros materiais,¹¹ em substituição às baquetas de lâminas, manipulados pelo instrumentista. O início de *Mourning Dove Sonnet* exige a manipulação de arcos de

¹⁰ Edição manuscrita pelo compositor. 1983.

¹¹ Arcos de instrumentos de cordas, papéis e metais, dedais, utensílios “não convencionais” para percutir, etc.

instrumentos de cordas para diferentes coloridos sonoros e baquetas com a cabeça feita de borracha dura (ou em acrílico) para a extração do efeito de *glissando* que uma lâmina é capaz de produzir.

A inserção de outros instrumentos como coadjuvantes executados em conjunto com o vibrafone também tem a sua importância histórica para o amadurecimento do seu repertório, pois vai diretamente de encontro com o desenvolvimento das soluções técnicas utilizadas para a manipulação de diferentes baquetas (ou artefatos) em diferentes instrumentos. O compositor japonês Toru Takemitsu (1930-1996), ao compor a obra *Rain Tree* em 1981¹², obriga o vibrafonista a encontrar uma solução técnica para a execução, ao mesmo tempo, do vibrafone e de uma escala de *crotales*, em função da impossibilidade de troca de baquetas entre um instrumento e outro no decorrer da peça (Ex. 4).

Ex. 4: Toru Takemitsu: *Rain Tree* (1981), início do solo do vibrafone com crotales.

O executante, para não sacrificar a exploração dos timbres originais dos instrumentos aos quais a peça se propõe, precisa desenvolver uma maneira de sincronizar a manipulação das baquetas de vibrafone com as baquetas de crotales, sem comprometer o resultado musical.

¹² O compositor francês François Bernard Mache compõe no mesmo ano uma obra para vibrafone e nove tambores intitulada *Phenix*.

Continuidade de pesquisa e produção musical para o vibrafone.

As pesquisas e os trabalhos feitos sobre o vibrafone relacionados a todo tipo de questão musical e de performance não estagnaram no século precedente, surgindo, já no início do século XXI, composições e interpretações originais confirmando seu destaque como um instrumento de excelência para diversos tipos de formação e composição musical. Zampronha (2007) faz um comentário interessante sobre a razão deste contínuo trabalho de pesquisa referente a este instrumento, originando composições bastante singulares para o repertório contemporâneo:

Há várias razões para que o vibrafone continue em destaque. Uma destas razões certamente está na capacidade de produzir uma grande diversidade de timbres ricos, inventivos e próprios ao instrumento. [...] Um dos seus traços marcantes é possuir um controle de duração e articulação do som impressionantes. A possibilidade do uso do pedal juntamente com a possibilidade de ir abafando as notas permite todo tipo de legatos, meio legatos e staccatos. O pedal permite uma grande sustentação do som além de sua fácil interrupção. Além disto, o instrumento possui uma ampla variação de dinâmica. [...] Ou seja, este instrumento se destaca em meio ao conjunto dos instrumentos de percussão, já que são muito poucos os instrumentos desta família que possibilitam o controle simultâneo de todos estes aspectos do fazer musical.

Muitos compositores, até a data de publicação deste artigo, têm se destacado no cenário musical contemporâneo e merecem atenção por suas obras compostas para vibrafone solo. Podemos citar: *Links* (1974-1975) de Stuart Smith, *Bog Music* (1978) de Michael Udow, *Rain Tree* (1981) de Toru Takemitsu, *Phenix* (1981) de François Bernard Mache, *Omar* (1983) de Franco Donatoni, *Le Libre Des Claviers (Vibraphone Solo)*, 1988) de Philippe Manoury, *Intersection* (1988) de José Manuel Chavez, *Cálculo Secreto* (1994) de José Manuel López López, *Domino V* (1995) de George Boivin, *Vacilaciones* (1991) e *Linde* (1996) de Daniel Almada, *Coil* (1996) de Gerard Brophy, *Modelagem X-a* (1997) de Edson Zampronha, *Concerto pour Vibraphone et Orchestre à Cordes* (1999) de Emmanuel Sejourné, *Loops* (2000) de Philippe Hurel, *Vibra Elufa* (2003) de Karlheinz Stockhausen e *Loosing Touch* (2005) de Edmund Campion. Estas obras, entre outras aqui não mencionadas, contribuem para o repertório dedicado ao vibrafone com o mais alto nível musical e técnico que uma composição destinada a este instrumento pode exigir.

Considerações Finais

Este artigo procurou esclarecer algumas questões relativas à origem do vibrafone e de que forma seu repertório foi se desenvolvendo no decorrer do século XX. Foi possível observar que importantes nomes da música, na história recente, deram sua contribuição para o desenvolvimento desse instrumento enquanto objeto de fazer musical, ao passo que o mesmo contribuiu para o surgimento de técnicas e meios de composição e interpretação bastante originais. Contudo, informações a respeito de obras escritas (e suas execuções) para este instrumento são bastante escassas na literatura em língua portuguesa especializada em interpretação e performance musical, fazendo-se necessária a elaboração de novos trabalhos que elucidem de que modo as técnicas de execução desenvolvidas podem ser aplicadas no vibrafone para a realização de interpretações de alto nível, relativas ao seu repertório.

Referências

- BERNSTEIN, Leonard. *West Side Story*. New York: Leonard Bernstein Music Publishing, 1957.
- BLADES, James; HOLLAND, James. Vibraphone. In: SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited, v. 26, p. 521-523, 2001.
- DEANE, Christopher. *Mourning Dove Sonnet*. Manuscrita do autor, 1983.
- FRUNGILLO, Mario D. Vibrafone. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- HOLLY, Rich. Feature: Vibraphone – Introduction. *Percussive Notes*, v. 25, n. 2, p. 7-16, 1987.
- HOWLAND, Harold. The Vibraphone: A Summary of Historical Observation with a Catalogue of Selected Solos and Small Ensemble Literature. *Percussive Notes Research Edition*. v. 14, n. 3, p. 77-93, 1977.
- LEACH, J. Leddy Vibraphone. PAS (Percussive Arts Society). PAS Museum. Disponível na internet: <<http://www.pas.org/Museum/tour/0699.cfm>> Acesso em 9 fev. 2006.
- LESNIK, Igor. Milhaud's Concerto for Marimba, Vibraphone and Orchestra. *Percussive Notes*. v. 35, n. 3, p. 58-60, 1997.
- MOLENHOF, Bill; SAINDON, Ed; WIENER, Rud. Vibraphone Feature Intro. *Percussive Notes*. v. 22, n. 1, p. 46-62, 1983.

National Music Museum. The University of South Dakota, EUA. Disponível na internet: <<http://www.usd.edu/smm/LeedySnare2968.html>> Acesso em 9 mar. 2007.

SMITH, Stuart Saunders. *Links, Links no.2, Links no.3*. New York: Smith Publications, 1974-1975.

TAKEMITSU, Toru. *Rain Tree*. Tienen, Bélgica: Percussion Music Europe. 1981.

Vibrafone. *Jog Music*. Disponível na internet: <<http://www.jog.com.br/fabrica/fabricacao.htm>> Acesso em 10 abr. 2006.

WELSH, John P. Stuart Smith's "Links" Series. *Percussive Notes Research Edition*. v. 21, n. 3, p. 75-89, 1983.

ZAMPRONHA, Edson. Entrevista concedida a Fernando Chaib. 20 mar. 2007.

.....

Fernando Chaib é Mestre em Música/Performance pela Universidade de Aveiro, onde atualmente cursa o Doutorado, e Bacharel em Instrumento/Percussão pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Participou de vários grupos musicais, destacando-se no Brasil os grupos PIAP e Durum Percussão Brasil e em Portugal o Performa Ensemble. Toca como músico convidado em diversas orquestras sinfônicas no Brasil e Portugal, entre elas OSESP, OSUSP, OSTNCS e vem ministrado cursos e *master classes* no Brasil, Portugal e Venezuela. Foi vencedor de concursos e prêmios no Brasil e Itália, realizando concertos também naquele país. Suas atividades artísticas incluem ainda a direção musical de espectáculos de teatro na cidade de São Paulo e a realização de arranjos e composições musicais estreados e executados pelos grupos de percussão Durum Percussão Brasil e Grupo PIAP, com difusão pela Rádio Cultura de São Paulo. Sua discografia inclui seis CD's, registrando peças camerísticas e com orquestra.