

INTRODUÇÃO

A japonesa Keiko Abe é um dos maiores expoentes internacionais da marimba. Tal estatuto foi conquistado através de uma actividade intensa em todos os domínios relativos ao instrumento, nomeadamente, o reportório, o instrumento físico e o recital de marimba solista. Tal actividade resultou, também, na transformação e evolução de cada uma dessas áreas, sempre com o objectivo de tornar a marimba num instrumento erudito de concerto.

Relativamente ao reportório, refira-se que Abe iniciou a sua carreira numa fase em que a marimba se concentrava num corpo de material formado por música folclórica e popular, por um lado, e por transcrições e arranjos de peças eruditas, por outro. Procurando dotar a marimba de um estatuto diferente, mais sério, artístico e sofisticado, Abe promoveu esforços no sentido de desenvolver um reportório idiomático. Esses esforços focaram-se em dois domínios principais: a encomenda, a compositores japoneses seus contemporâneos, de peças escritas especificamente para marimba; e a composição das suas próprias obras para o instrumento.

Quanto ao instrumento físico em si, o processo foi semelhante. Tendo como ponto de partida instrumentos ainda algo rudimentares, com uma extensão reduzida e um som incapaz de grandes potência, refinamento e definição, Abe foi fundamental na transformação da marimba no instrumento que conhecemos hoje: um instrumento com cinco oitavas, um som perfeitamente focado e definido, um timbre refinado, e com uma projecção adaptada às mais variadas situações musicais dos nossos dias.

Por fim, reportemos a importância de Abe no desenvolvimento do recital de marimba solista. De facto, todos estes procedimentos já referidos permitiram à marimba tornar-se num instrumento solista de concerto, o que terá sido, porventura, a grande conquista de Keiko Abe.

Nesta tese de mestrado iremos detalhar cada um dos processos mencionados, fornecendo, ainda, informação adicional que nos parece apropriada para uma correcta contextualização de todo o processo. Referimo-nos, nomeadamente, à vida da própria Keiko Abe e, também, à história da marimba.

Assim, no primeiro capítulo iremos traçar, da forma mais objectiva e que nos parece ser a mais fidedigna, uma perspectiva histórica do desenvolvimento da marimba, desde os seus antepassados mais remotos até um período mais recente. Tal perspectiva não poderá deixar de incluir o xilofone, instrumento bastante próximo da marimba que sofreu uma evolução paralela e até, por vezes, passível de ser confundível. Motivos relacionados com a estruturação deste trabalho limitarão esta perspectiva, por enquanto, a meados da década de 1960, sensivelmente. Pelas mesmas razões deixaremos a abordagem do reportório da marimba (e do xilofone) para capítulos posteriores.

Tendo vislumbrado, no capítulo inicial, o desenvolvimento físico e técnico da marimba desde os seus primórdios até meados da década de 1960 iremos, no segundo capítulo, debruçar-nos sobre o seu reportório e sobre os tipos de actividade musical em que participava até ao surgimento de Keiko Abe. Uma vez mais, dedicaremos os primeiros relatos ao xilofone, pelo seu papel de precursor da marimba, tanto a nível de reportório quanto a nível de participação em eventos musicais. Tendo atingido uma grande popularidade na primeira metade do século XX, o xilofone começou a sair de cena na década de 1940. Nessa altura já a marimba se encontrava numa posição privilegiada para lhe suceder, fruto, em grande parte, do trabalho de base realizado por Clair Omar Musser nas décadas anteriores. Prosseguiremos, então, com uma abordagem da carreira desta personagem multi-facetada e, também, da sua influência no mundo da marimba.

Neste período que abordamos a marimba não atingiu, na Europa, o mesmo patamar que nos Estados Unidos da América. Ainda assim, e para termos uma noção de como as coisas se passavam do lado de cá do Atlântico, espreitaremos a vida de um virtuoso da altura, o estónio Wolfgang Pachla.

Por fim, analisaremos o reportório da marimba, deitando um olhar mais atento sobre as

primeiras composições eruditas escritas para este instrumento.

O terceiro capítulo desta tese será dedicado à vida de Keiko Abe. Quando nos propomos a realização da biografia de uma personagem contemporânea ainda viva deparamo-nos com alguns obstáculos, sobretudo, como no caso de Abe, quando se trata de alguém tão distante de nós, não só geograficamente mas, principalmente, cultural e linguisticamente. Este facto implica que o número de fontes biográficas passíveis de serem consultadas seja, por um lado, bastante escasso, e, por outro, de proveniência e veracidade incertas, nomeadamente quando se tratam de fontes apresentadas em formato electrónico. Por estes motivos, tivemos de nos basear amplamente nas duas fontes que nos parecem as únicas verdadeiramente fidedignas: para começar, a página na internet da própria Keiko Abe, sobretudo no que diz respeito à sua vida profissional; e, como não podia deixar de ser, a única biografia autorizada existente no mercado ocidental, fruto dum trabalho de sete anos da também marimbista Rebecca Kite, que implicou ampla investigação e inúmeras viagens ao Japão para colher informações em primeira mão de Keiko Abe. Esta última fonte foi imprescindível principalmente na informação relativa à vida pessoal de Abe e, sobretudo, dos primeiros anos desta.

Após três capítulos iniciais fornecendo material para uma melhor contextualização passaremos, no quarto capítulo, a analisar as vertentes sobre as quais Keiko Abe exerceu influência directa, e as quais foram profundamente afectadas e transformadas pela marimbista nipónica.

Assim, na primeira secção iremos aprofundar quais as mudanças verificadas na marimba, partindo do instrumento mais primitivo com um âmbito de quatro oitavas que Abe possuía no início da sua carreira de concertista e desembocando no potente instrumento de cinco oitavas que Abe ajudou a desenvolver. Abordaremos, ainda, a procura, por parte da marimbista, de baquetas que lhe permitissem obter o som desejado do seu instrumento.

Na segunda secção desse capítulo debruçar-nos-emos sobre o novo repertório marimbístico que Abe ajudou a desenvolver. Aqui, abordaremos tanto as obras que a marimbista encomendou a outros compositores quanto aquelas que a própria escreveu. Visto ser impossível falar de uma nova escrita para marimba sem referir aspectos da técnica do instrumento, incluiremos referências a esse ponto na mesma secção. Deitaremos, ainda, um olhar sobre algumas das peças que farão parte do recital de defesa desta tese.

Por fim, analisaremos as características de um concerto típico de Keiko Abe. De facto, para além de ter tido grande impacto no mundo da marimba ao prosseguir uma carreira de concertista internacional, Abe também desenvolveu um modelo de recital com algumas características profundamente originais e inovadoras, as quais detalharemos na última secção deste capítulo.

No capítulo final desta tese procederemos a uma análise mais detalhada de algumas das peças a serem abordadas. Para o efeito, escolheremos três delas, as que nos parecem mais relevantes para mostrarmos a evolução operada por Abe, com a colaboração de compositores seus conterrâneos, na escrita para marimba. Assim, começaremos com um prelúdio de Musser datado de 1951, para nos situarmos relativamente ao estado da escrita para marimba no período anterior a Keiko Abe; prosseguiremos com a peça “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, composta um par de décadas mais tarde; e terminaremos com aquela que é, porventura, a obra-prima de Abe, a sua composição de 1998 “Marimba d'Amore”.

É necessário realçar que esta nossa análise não recairá tanto sobre aspectos formais (estrutura, harmonia, melodia, ritmo), mas sim sobre aqueles pormenores porventura mais relevantes para o nosso estudo: elementos técnicos e interpretativos.

No final deste trabalho escrito fornecemos, no primeiro anexo, as partituras de todas as peças a serem apresentadas em recital, no segundo as imagens que vão sendo referidas ao longo da narrativa e, no terceiro anexo, um resumo das características principais da técnica de quatro baquetas de marimba.

Capítulo 1

HISTÓRIA

DA

MARIMBA

1.1 - OS IDIOFONES DE PERCUSSÃO

Definição organológica

Antes de falarmos do instrumento musical marimba, parece-nos importante começar por definir exactamente o que é um "instrumento musical". O investigador e especialista em acústica musical Luís Henrique (1994: 15) diz-nos que "instrumento é o nome genérico para todos os dispositivos susceptíveis de produzir sons, e que servem como meios de expressão musical". Tendo o termo "instrumento" surgido pela primeira vez na Alemanha do século XVII, o estudo dos instrumentos musicais fica a cargo da Organologia, ciência que os encara do ponto de vista acústico, mecânico e histórico, abordando também a análise teórica das técnicas de execução. Com vista a proceder a uma classificação científica e lógica dos instrumentos é comumente usada a classificação de Hornbostel e Sachs . Este método baseia-se em princípios acústicos (o modo como os instrumentos produzem som) e, conseqüentemente, divide os instrumentos em cinco categorias principais: idiofones, aerofones, membranofones, cordofones e electrofones. Para o trabalho que aqui apresentamos iremos centrar-nos no grupo relevante, o dos idiofones. Esta é a categoria instrumental com maior número de exemplos conhecidos, incluindo as espécies mais simples e primitivas. Assim, citando Luis Henrique (1994: 23), podemos caracterizá-los como sendo "instrumentos nos quais o som é produzido pelo próprio corpo do instrumento, feito de materiais elásticos naturalmente sonoros, sem estarem submetidos a pressão". Sendo ainda mais precisos, efectuemos uma subclassificação onde dividiremos os instrumentos em grupos de acordo com a maneira como são postos em vibração. Deste modo, obteremos as seguintes categorias: Idiofones de Percussão, Idiofones de Agitamento, Idiofones de Raspagem, Idiofones Beliscados e, por fim, Idiofones Friccionados. A marimba pertence ao primeiro grupo, formado por instrumentos nos quais o som é obtido sujeitando o corpo vibrante a um choque, sendo que esse corpo pode ter variadas formas (placas, sinos, tubos) e ser construído em diversos materiais (madeira, vidro, metal). Este grupo é, ainda, subdividido em três variantes, a saber: Idiofones Percutidos, Idiofones Percussivos e Idiofones de Concussão (Henrique, 1994). Uma vez mais, a marimba faz parte da primeira variante, a dos idiofones percutidos: "o som é obtido batendo com a mão, baqueta, pau ou outro objecto semelhante o corpo vibrante; o som provém, então, da superfície *onde se bate*" (Henrique, 1994: 24). Alguns exemplos adicionais de instrumentos deste tipo serão o xilofone, o vibrafone e o metalofone.

Origens

Os idiofones de percussão, grupo de instrumentos musicais ao qual pertence a marimba, têm origem bastante variada e dispersa geograficamente. Por outro lado, a sua génese é bastante mais antiga do que se poderia supor. As suas origens remontarão aos instintos humanos de percutir objectos com vista a obter sons musicais, sejam esses objectos feitos de madeira, metal, ou qualquer outro material. Os primórdios destes instrumentos de percussão terão sido instrumentos primitivos formados por várias barras de madeira montadas em estacas sobre buracos no chão, que serviriam como câmara de ressonância (Moore, 1977; Marimba.org, n.d.). Estes primeiros esforços de construir idiofones terão tido lugar em diversos lugares do mundo, tal como uma análise ao nome de alguns desses instrumentos nos mostrará. Assim, a palavra "xilofone" é de origem grega, sendo que *xylos* significa madeira e *phonos* significa som; por outro lado, a palavra "marimba" vem da

língua africana Bantu, sendo usada para descrever um idiofone de percussão com tubos de ressonância individuais por baixo de cada lâmina (Kite, 2007). Segundo Gerhard Kubik (1980), a palavra marimba é composta pelo sufixo -rimba (ou -limba) e pelo prefixo ma-, expressando uma acumulação de objectos; deste modo, o sufixo sozinho, -limba, é usado no sul do Malawi, na parte leste da Zâmbia e no centro de Moçambique para indicar um xilofone de apenas uma nota. De acordo com o mesmo autor (Kubik, 1980), podemos encontrar os sufixos -limba ou -rimba com uma variedade de prefixos, ou ainda as palavras marimba ou malimba, através da quase totalidade do sudeste africano e indo até ao sul da Tanzânia e norte de Angola, onde a palavra madimba é usada para indicar um xilofone.

Relativamente à questão da antiguidade dos idiofones de percussão, várias descobertas arqueológicas efectuadas em localizações bastante afastadas entre si têm-nos revelado a idade milenar de instrumentos deste grupo. Em 1954 foi encontrado, numa escavação arqueológica no Vietname, um instrumento formado por uma série de sete lâminas de xisto de vários tamanhos, afinadas segundo uma escala musical javanesa e cortadas de forma a produzir um som vibrante quando percutidas. Tendo a sua idade sido avaliada em mais de cinco mil anos, este poderá ser o instrumento musical mais antigo conhecido (Kite, 2007). Um outro instrumento, também formado por pedras mas, desta vez, possuindo tubos de ressonância, foi descoberto por arqueólogos na Grécia, tendo a sua origem sido fixada no ano 2300 A.C. (Jackson, 1955).

A presença de instrumentos deste tipo em pontos diversos do globo leva-nos a uma questão algo controversa entre os estudiosos deste tema: a da origem - será que instrumentos semelhantes foram inventados simultâneamente em pontos diferentes, ou será que, após ter sido inventado por um povo ou cultura, um instrumento foi "exportado" para outros pontos? Uma tese que parece ter bastantes adeptos é a de que o xilofone terá chegado à Europa no século XVI, sendo originário da Ásia (Indonésia) e tendo passado por África, ao passo que a Marimba chegou ao mundo ocidental (Estados Unidos da América) vindo de África e passando pela América Central e do Sul. Mas estas hipóteses não são unanimemente aceites: há quem hesite entre uma invenção asiática ou africana do xilofone¹ e há quem defenda uma génese latino-americana da marimba². Por outro lado, esta discussão leva-nos a uma outra questão pertinente para o nosso estudo: quais as diferenças (se é que as há) entre os dois instrumentos? Começemos pela segunda questão, e analisemos a história e características de ambos os instrumentos.

1 - Ver O. Boone: *Les xylophones du Congo Belge* (Tervuren, 1936)

2 - Ver Edward J. Tánchez: *The Music in Guatemala, some musicians and composers* (Guatemala, 1987)

1.2 - O XILOFONE

Parece-nos evidente que a distinção definitiva entre xilofone e marimba só terá acontecido no mundo ocidental, sobretudo a partir de finais do século XIX e início do século XX. A principal diferença apontada era a ausência de tubos de ressonância no xilofone, instrumento que também possuía um som mais penetrante, agudo e de duração mais curta do que o da marimba. Até essa altura, instrumentos possuindo características susceptíveis de os incluir tanto num grupo quanto no outro foram sendo produzidos em vários pontos do globo, pelo que a caracterização de exemplares antigos como sendo um xilofone ou uma marimba será sempre subjectiva. Por outro lado, a palavra "xilofone" é, como vimos anteriormente, de origem europeia, tendo sido aplicada a um tipo de instrumento chegado à Europa no século XVI, oriundo de África. O termo xilofone data do século XIX, altura em que surgiram os primeiros modelos cromáticos – até então o xilofone era um instrumento diatónico ao qual se chamava balafon (Henrique, 1994). Duas variantes ancestrais desse instrumento eram comuns no velho continente, sendo uma delas apelidada de Ranat (um xilofone primitivo com cinco a seis lâminas suspenso sobre uma caixa de ressonância e que podia ser encontrado no norte da Europa, Escandinávia e Alemanha) e a outra de Strohfiedel (um conjunto bastante portátil de entre doze a dezassete lâminas, de madeira ou outro material sonoro, afinadas numa escala básica – Anexo 2, Imagem 1) (Kite, 2007).

O xilofone actual é um instrumento que “consiste numa série de barras de madeira muito dura e sonora ou de material sintético, dispostas cromaticamente como as teclas de um piano. As barras estão sobre cordas ou fios de borracha que passam em orifícios feitos em pontos nodais das barras” (Henrique, 1994: 29). Além disso, como nos descreve Luís Henrique (1994: 29), “os modelos recentes de xilofone usados na orquestra apresentam tubos ressoadores por baixo das barras, enriquecendo a sonoridade seca e penetrante do instrumento”, sendo que a sua extensão é “normalmente de 4 oitavas (D₆₃-D₆₇)” (Anexo 2, Imagem 2).

Ao longo do seu desenvolvimento contaram-se vários exemplos de xilofones, tal como o Xilofone de Terra, instrumento ainda hoje encontrado em África e que “consiste em algumas barras de madeira colocadas sobre uma vala ou um buraco feito no solo, estando as barras apoiadas nos pontos nodais sobre pedaços de um material tipo cortiça” (Henrique, 1994: 30) (Anexo 2, Imagem 3).

Outro desses instrumentos primitivos é o “Xilofone de Pernas, que consiste em algumas barras postas sobre as pernas de uma pessoa sentada (normalmente uma mulher)” (Henrique, 1994: 30), podendo, também, ser encontrado em vários países africanos (Anexo 2, Imagem 4).

Mais tarde terá surgido o Xilofone de Troncos, no qual “dois troncos de árvore pousados no chão servem de suporte para algumas barras, colocadas transversalmente. Este tipo encontra-se em África, na Indonésia, Nova Bretanha e Papuásia” (Henrique, 1994: 30) (Anexo 2, Imagem 5).

Desenvolvimentos posteriores terão sido a adopção de uma estrutura (ou mesa) onde o instrumento assentava, podendo esta ser presa ao pescoço do músico, tornando o instrumento portátil (caso do Strohfiedel). A afinação das lâminas também começou a ser constante, ao mesmo tempo que se passou a aplicar cabaças por baixo das lâminas, servindo de ressoadores, para aumentar a potência sonora (Henrique, 1994).

O xilofone, chegado à Europa, foi objecto de menções em várias obras, sobretudo nos séculos XVI e XVII. A primeira referência a este instrumento terá sido feita por Arnolt Schlick, em 1511, no seu tratado “Spiegel der Orgelmacher und Organisten”, no qual se refere ao xilofone como sendo um “Hültze Glechter” (ruído de madeira). Um outro exemplo surge no tratado de Martin Agrícola (teórico musical, 1486-1556), “Musica instrumentalis deudsch” (Agrícola, 1529), no qual este refere um instrumento feito de uma série de vinte e cinco barras de madeira ao qual apelida de Strohfiedel. Também o artista Hans Holbein (1497-1543), retratou o xilofone através de uma imagem presente numa escultura de madeira. Um outro autor a referir o xilofone terá sido Michael

Praetorius (organista e compositor, 1571-1621), no seu “Theatrum Instrumentorum” datado de 1620, onde exhibe um instrumento composto por uma série de 15 barras dispostas diatonicamente numa forma piramidal. Também Mersenne ilustrou e descreveu, entre 1636 e 1637, dois instrumentos, um dos quais com dezassete lâminas dispostas como num teclado e tocadas na sua parte inferior. (Blades, 1980).

O primeiro virtuoso conhecido do xilofone foi Michael Jozéf Guzikow. Este xilofonista polaco causou bastante impressão em músicos famosos do seu tempo, casos de Liszt, Chopin e Mendelssohn. Este último referiu (Blades, 1980: 564):

“I must own that the skill of the man beats everything that I could have imagined, for with his wooden sticks resting on straw, his hammers also being of wood, he produces all that is possible with the most perfect instrument”.

Guzikow foi também importante por ter operado modificações no seu strohfiedel, com vista a obter mais possibilidades de expressividade musical. Assim, aumentou o número de lâminas de quinze para vinte e oito, tornando o instrumento cromático e com uma extensão de duas oitavas e meia. Para além disso, ele limou as bordas das lâminas, definindo uma ponta, para assim obter um som mais focado. De salientar, ainda, que as lâminas deste seu instrumento estavam dispostas de forma trapezoidal, em quatro linhas, e não de uma forma semelhante ao teclado de um piano tal como conhecemos hoje em dia (Kite, 2007) (Anexo 2, Imagem 6).

O xilofone chegou aos EUA, na versão Strohfiedel, por intermédio de imigrantes europeus. Na década de 1880 era já um instrumento bastante popular, usado em vários tipos de espectáculo musical (Kite, 2007). Por esta altura, o xilofone já possuía uma produção substancial, sendo que já existiam mais de quinze fabricantes em países como EUA, Inglaterra, Alemanha e Suíça (Strain, 1995). O virtuoso americano George Hamilton Green foi dono de um strohfiedel, o qual descreveu como sendo um pequeno instrumento de aspecto estranho e duas oitavas, com algumas das lâminas mais estreitas do que as outras. Este modelo não possuía ressoadores nem qualquer tipo de suporte. Green terá copiado este instrumento para que ele e o irmão pudessem tocar em conjunto, tendo posteriormente continuado a fabricar os seus próprios modelos de xilofone (Bridwell & Lyons, 1987).

Outro nome importante no desenvolvimento do xilofone foi o de John Calhoun Deagan, de Chicago. Sendo um homem de variados interesses, que incluíam música, ciência e, nota importante, acústica musical (campo que estava a dar os primeiros passos na época), Deagan decidiu aplicar os seus conhecimentos na construção de instrumentos. A empresa por si fundada tornou-se no mais importante construtor de instrumentos de percussão de lâminas de finais do século XIX e princípios do século XX, e são-lhe creditadas inovações como a adição de ressoadores ao Strohfiedel - tornando-o capaz de produzir maior volume sonoro; a colocação do instrumento numa estrutura assente num suporte; a procura pela melhor madeira para as lâminas (com a consequente adopção da madeira de pau-rosa das Honduras); e o aumento do registo grave, resultando num instrumento com uma extensão que variava entre duas oitavas e meia e três oitavas (Trommer, 1996). Mais tarde, essa extensão foi aumentada (Anexo 2, Imagem 7).

O famoso percussionista, autor e pedagogo George Lawrence Stone (1999: 75) descreveu o som do xilofone da época da seguinte forma:

“Sparkling, clear, brilliant, with a penetrating power and volume that can hold a solo place in the largest band or orchestra, it is still capable of being softened to the merest of ripples when light mallets of special combination are used. Especially is the latter quality possible in the lower registers, where a tone, which one might imagine as coming from the soft tremolo of a monster flute, is obtained with the aid of special rubber mallets”.

Esta capacidade de obter sons bastante variados do xilofone é corroborada por outro relato, desta feita do japonês Yoichi Hiraoka (1938: 570), que nos adianta que:

“Since the natural tone of the instrument is unsustained, the player must bring resonance, warmth, and round mellowness into it. He does this entirely by touch. The grasp on the striking mallets must be firm yet relaxed...Mellowness of tone results from the proper relaxation of the wrists, like a violinist's vibrato. Tone is regulated by the kind of hammers used. The larger ones, with the soft rubber (or felt) heads, produce a more mellow tone than the brilliant sound of the small hammers with hard rubber heads. Since these smaller, harder hammers make for greater brilliance of tone, they are especially useful in the upper registers. Sometimes, depending on the needs of the piece, the player must change his hammers while playing”.

Destes relatos se depreende que, para além do instrumento, também têm bastante relevo no som obtido o tipo de baquetas que se usa. Como já vimos, as baquetas usadas para percutir as lâminas podem ser construídas de materiais diversos e podem ter durezas diferentes, consoante o som que se pretenda obter (Anexo 2, Imagem 8). Este ponto é confirmado por Henrique (1994: 29):

“As baquetas mais usadas são em madeira ou borracha duras, ebonite ou plástico, para sons mais fortes, e em fio de lã para passagens mais suaves. Geralmente, os compositores especificam apenas o uso de baquetas duras, médias ou moles, ficando o material ao critério do músico”.

O xilofone é um instrumento que se presta a um grande virtuosismo. Esse facto deve-se às suas características físicas e sonoras. O seu som seco, de grande volume e curta duração adapta-se de forma excelente a passagens com muitas notas executadas a uma grande velocidade. Por outro lado, o seu tamanho reduzido, quer em largura quer em comprimento, permite ao músico grande agilidade, desenvoltura e rapidez de movimentos. As técnicas de execução do xilofone derivam daquelas usadas na caixa de rufo, sobretudo quando se trata da execução com uma baqueta em cada mão. Algumas das técnicas principais são: o rufo (rápida sucessão de batidas alternando a mão direita com a mão esquerda), de primordial importância visto ser a única forma de obter um som prolongado num instrumento caracterizado por um som bastante curto e staccato; trilos (uma variante mais curta do rufo); padrões arpejados (normais ou envolvendo a rápida repetição de uma nota com a ocasional percussão de uma outra nota, delineando uma melodia com acompanhamento); passagens escalares (normalmente bastante rápidas, que resultam muito bem no xilofone); apogiaturas (derivadas da técnica de caixa de rufo, podem ser singulares, duplas, triplas ou quádruplas); e, por fim, o glissando (bastante usado, requer arrastar uma baqueta pelas lâminas com alguma pressão para obter som. Normalmente usa-se a baqueta da mão esquerda em movimentos ascendentes e a da mão direita em movimentos descendentes, usando a outra mão para percutir a nota em que termina o glissando) (Kite, 2007). Relativamente à prática de execução com quatro (ou mais) baquetas, bastante popular já no início do século XX, esta limitava-se, quase por inteiro, à produção de acordes, em simultâneo pelas duas mãos, ou alternadamente. Os intervalos produzidos pelas baquetas de cada mão eram estáticos e baseavam-se em terceiras ou quartas que se moviam de forma paralela. Acerca da técnica de quatro baquetas usada no xilofone diz-nos Rebecca Kite (2007: 160):

“Strain found that the earliest mention of four-mallet playing was in the 1880s. Many xylophonists held six and eight mallets, probably often for show. However, newspaper accounts in 1915 mention George Hamilton Green using up to eight mallets to fill in harmonies”.

O próprio Green (1984: 141) escrevia no seu método “Instruction Course for Xylophone” o seguinte: “Four hammers are generally used to feature slow melodies, ballads, etc. and some very beautiful effects may be had by playing these melodies, ballads, etc., with a sustained roll” (para mais informações sobre técnica de xilofone/marimba ver anexo 3).

Aos poucos, alguns músicos foram desenvolvendo alguma independência que lhes permitia produzir polifonia, mas esta ainda era algo limitada (Kite, 2007). Um exemplo de um virtuoso capaz de o fazer era o já referido Yoichi Hiraoka (1907-1981), músico japonês que fez a maior parte da sua carreira nos Estados Unidos da América. Outros virtuosos conhecidos foram o também já

mencionado Michael Józef Guzikow (no século XIX, na Europa), George Hamilton Green (1893-1970) e Harry Breuer (1901-1989), para além de George Lawrence Stone (1886-1967), Red Norvo (1908-1999), Sammy Herman, William Dorn e Carl Gardner (Kite, 2007).

1.3 - A MARIMBA

Já vimos, anteriormente, qual a distribuição geográfica da palavra marimba (malimba, madimba), assim como dos prefixos -limba e -rimba, em África. Nesse continente, marimba (ou uma variação da palavra) é um dos termos mais comuns para indicar um idiofone usualmente possuidor de ressoadores feitos a partir de cabaças (Montagu, n.d.). Alguns desses instrumentos serão beliscados (lamelofones) e outros percutidos (xilofones). Em certas partes do sul e do leste de África, a palavra pode indicar qualquer um destes dois tipos de instrumento. Na América Latina é sobretudo utilizado para o xilofone com cabaças a servirem de ressoadores trazido de África (embora no Brasil do século XIX também se tenha aplicado a lamelofones com cabaças como ressoadores de origem africana), enquanto que na Colômbia é usado genericamente para indicar quaisquer instrumentos melódicos que não aerofones (Kubik, n.d.). O instrumento hoje em dia usado na orquestra é “grosso modo um xilofone grave, uma oitava abaixo do xilofone comum. As barras, de madeira, são mais compridas e mais largas, mas mais finas. Ao contrário do xilofone, a marimba teve sempre tubos ressoadores” (Henrique, 1994: 32) (Anexo 2, Imagem 9).

O timbre da marimba, diferente do timbre do xilofone sobretudo no registo grave, onde esta tem uma sonoridade particular, faz com que seja usada em música de carácter distinto daquele que constitui o reportório do xilofone (Henrique, 1994). Autores modernos (Kubik, n.d.) referem o facto de terem sido viajantes, comerciantes e administradores portugueses, nos séculos XVI e XVII, os responsáveis pela adopção do termo e sua posterior introdução nas outras colónias (sobretudo o Brasil, onde os escravos africanos terão começado a reconstruir os instrumentos da sua terra natal). O naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira, que realizou uma viagem pelo norte do Brasil entre 1783 e 1792, referiu-se a um lamelofone de 16 notas encontrado com um escravo africano como sendo uma marimba, instrumento que era habitual entre a população de origem africana (Kubik, n.d.). O mesmo nome terá perdurado no Brasil até aos nossos dias, assim como no resto da América Latina, indicando genericamente instrumentos do grupo dos idiofones de percussão. A marimba teve uma larga difusão na América do centro e sul. Exemplos de países nos quais a marimba teve grande propagação são a Colômbia, o Equador, a Guatemala, o Panamá e a Nicarágua, nações onde o nome é usado universalmente para descrever um instrumento feito de barras de madeira afinadas e suspensas sobre ressoadores (Kite, 2007). O caso mais paradigmático será o da Guatemala. Nesse país da América Central a marimba tornou-se o instrumento nacional, sendo detentora de uma disseminação transversal tanto do ponto de vista social, quanto do geográfico ou musical. Assim, o instrumento pode ser encontrado tanto na cidade como em zonas rurais, sendo usado para executar música de estilo diverso, e sendo apreciado por todas as classes sociais (Tánchez, 1987). Há, inclusive, músicos locais que acreditam que a marimba terá sido aí inventada, contrariando a tese da invenção em África e posterior exportação para as Américas. A este argumento contrapõem o facto de a marimba ter surgido amiúde em comunidades fechadas à influência dos escravos africanos e, por outro lado, ser rara em zonas realmente habitadas por eles (Vela, n.d.) (Anexo 2, Imagem 10).

A marimba foi objecto, na Guatemala (e noutros países da América latina), de modificações e desenvolvimentos acentuados: os ressoadores de cabaça foram substituídos por outros de madeira, afinados de acordo com a nota da lâmina correspondente e com uma membrana acoplada que produzia um som vibrante; aos primeiros instrumentos aí construídos, diatónicos, dava-se o nome de “Marimbas Sencillas”, e estes já permitiam a execução simultânea por parte de três ou quatro músicos. Normalmente estes primeiros exemplares faziam conjunto com uma marimba mais pequena, destinada a dois ou três executantes, à qual se chamava “Marimba Tenor”. Ao conjunto destes dois instrumentos chamava-se “marimba cuache” (Tánchez, 1987) (Anexo 2, Imagem 11).

Figura central no desenvolvimento e evolução da marimba latino-americana foi Sebastián Hurtado. Este construtor guatemalteco terá sido o primeiro a introduzir modelos cromáticos, com as lâminas dispostas em duas filas tal como no teclado dum piano. Para além de construtor, Hurtado

também possuía, juntamente com os seus irmãos, uma banda de marimbas, a “Hurtado Brothers Royal Marimba Band”. Com esta terá tocado extensivamente na Europa e nos Estados Unidos da América, sendo um dos grandes responsáveis por dar a conhecer, na transição entre os séculos XIX e XX, este instrumento tão difundido noutros continentes e culturas a públicos ocidentais. Ainda praticando um repertório de origem popular e folclórica, o agrupamento dos irmãos Hurtado era constituído por um par de marimbas (uma tenor e uma normal, perfazendo o âmbito de um piano), tocadas por vários músicos, com as partes de baixo, tenor, contralto e soprano (Kite, 2007). Esta cultura de agrupamentos de marimba formados por dois instrumentos executados por vários músicos perdura até aos nossos dias, sendo que presentemente são completados por uma secção rítmica de contrabaixo e bateria. Nesses conjuntos há, inevitavelmente, lugar a várias duplicações de vozes, mas, recentemente, alguns músicos, arranjadores e compositores começaram a escrever obras com partes individuais para cada executante e, inclusivamente, atribuindo a cada um o seu instrumento. Citemos, como exemplo deste último caso, a música para seis marimbas pequenas escrita pelo compositor Raul Anleu (Tánchez, 1987).

Chegada aos Estados Unidos da América em finais do século XIX e princípios do século XX, a marimba começou, desde logo, a ser objecto de modificações, sobretudo pelos construtores J. C. Deagan e U. G. Leedy (o primeiro destes já foi por nós referido na secção dedicada ao xilofone). Estas firmas operaram evoluções nas marimbas trazidas da América Latina, nomeadamente ao nível dos tubos de ressonância - substituíram os ressoadores de madeira por outros de metal, tapados, com tamanho gradual (diminuindo do registo grave para o agudo) e em forma de U nas notas mais graves - e da membrana vibrante encontrada nos modelos africanos e sul-americanos, a qual foi eliminada (Tánchez, 1987) (Anexo 2, Imagem 12).

Procurando conceber um instrumento com um âmbito semelhante ao da secção de cordas de uma orquestra, foi apresentada pela firma J. C. Deagan a marimba-xilofone (também chamada de xilorimba ou xilo-marimba). Este instrumento reunia características quer do xilofone quer da marimba: era cromático, possuía tubos de ressonância por baixo de cada lâmina e, dada a sua extensão, permitia reproduzir as notas mais graves desta e as mais agudas daquele. De facto, enquanto que os primeiros modelos possuíam um âmbito bastante alargado - seis oitavas, começando no Mi mais grave do piano -, exemplares mais tardios possuíam cinco oitavas, iniciando no Dó², e se a sua extensão fosse superior era o registo agudo a ser aumentado. Devido ao desenho das suas lâminas (mais curtas e grossas do que as da marimba), o seu som no registo grave é mais próximo do do xilofone do que do da marimba³ (Kite, 2007). Assim, a marimba-xilofone reunia características quer do Strohfiedel da tradição europeia, quer da marimba oriunda de África e da América latina (Hancock, 2010) (Anexo 2, Imagem 13).

Por seu lado, o construtor U.G. Leedy também investiu na construção de um instrumento que apresentasse características dos dois instrumentos (o som cheio e ressonante da marimba junto com o timbre mais brilhante e agudo do xilofone). Os esforços desta firma tiveram como resultado a Octarimba. Neste instrumento dos anos 1930 duas lâminas estreitas, cada uma com o seu tubo de ressonância e afinadas na mesma nota à distância de uma oitava, estavam colocadas lado a lado, sendo percutidas em simultâneo por baquetas em forma de garfo e com duas cabeças. O resultado era um instrumento de três oitavas que soava como um de quatro oitavas (Percussive Arts Society, n.d.) (Anexo 2, Imagens 14, 15 e 16).

3- De facto, as lâminas da marimba e do xilofone têm formas diferentes de modo a realçar harmónicos distintos. Este pormenor de relevo é o resultado de uma descoberta feita por funcionários das firmas Deagan e Leedy, quase simultaneamente, por volta de 1927. Assim, estes técnicos terão descoberto que controlando a afinação dos harmónicos de uma lâmina conseguiam obter um som mais focado e refinado. Por outro lado, verificaram que consonância nos harmónicos atribuía aos instrumentos uma maior projecção e um timbre mais claro e musical. Mais especificamente, após terem desenvolvido uma forma de afinar os terceiro e quarto harmónicos de uma lâmina, começaram a afinar a marimba à oitava - afinando o quarto harmónico (duas oitavas acima) pela fundamental - e o xilofone à quinta - afinando o terceiro harmónico (uma décima segunda acima) pela fundamental, o que resulta num som mais estridente neste último instrumento. (Blades e Holland, n.d., citados em Kite 2007).

Estas experiências de inícios do século XX tiveram bastantes admiradores, que lhes apregoavam qualidades sonoras superiores às dos dois instrumentos que lhes serviam de base (Percussive Arts Society, n.d.). De qualquer modo, nenhum destes instrumentos sobreviveu até aos nossos dias.

Por outro lado, essas experiências terão ajudado a atenuar as diferenças entre a marimba e o xilofone, e até os seus nomes pareciam estar a deixar de indicar instrumentos diferentes, mas antes registos diferentes dum só instrumento - a palavra “marimba” era usada para indicar o registo grave, ao passo que “xilofone” indicava o registo agudo (Kite, 2007). A grande diferença original, para alguns especialistas, entre os dois instrumentos - a presença de ressoadores - já tinha sido eliminada, pelo que até o virtuoso da marimba Clair Omar Musser (1932, 1999: 11-13) relatava que, na sua opinião, não havia qualquer diferença entre os dois instrumentos:

“First, let us consider classification. There are countless people who have been erroneously informed as to the relationship between the marimba and its analogue, the xylophone. Today there is absolutely no difference whatsoever between the two instruments. “Xylophone”, derived from the Greek words, xylo, meaning “wood,” and phono, meaning “sound,” has been the popular name of this type of instrument on the North American continent, while, in the Central and South Americas, instruments of similar design were called ‘marimbas’”.

Duas décadas mais tarde, o panorama já começava a sofrer alterações: os dois instrumentos começavam a divergir de forma evidente. Um discípulo de Musser, o também virtuoso da marimba Burton Jackson, pesquisou as diferenças entre os dois instrumentos para a sua tese de Mestrado de 1955 (Jackson, 1955: 57-58). Para o efeito consultou seis especialistas, tendo chegado às seguintes conclusões:

“1. The partials, or overtones, are emphasized in different ways in each instrument. The xylophone bars are tuned to bring out the twelfth overtone prominently. For example, every time middle C is struck, the first partial to be heard strongly is G an octave and a half higher. In contrast, the marimba is tuned in octaves. Therefore, when the same fundamental is produced, the first strong overtone noticed is another C two octaves higher.

2. The range of the xylophone is higher than that of the marimba. If one can compare a four-octave xylophone with a standard four-octave marimba, he will find the former instrument one octave higher. The xylophone usually starts at middle C and reaches the top C of the piano keyboard, whereas the marimba's lowest note (in this range of four octaves) is Viola C. (There are some marimbas now in production that go down to A, an octave and a quarter below middle C).

3. There is more wood mass per bar in the xylophone than in the marimba. Comparing the same size instruments, one would find the xylophone bar thicker than the marimba's.

4. The bars for the marimba are cut from the outer and softer portions of the log; the xylophone bars are taken from the harder core.

The sum effect to the listener is that the xylophone portrays an extremely brittle, short tone of extreme carrying power, while the marimba quality is much more mellow and has longer sustaining power”.

A técnica de execução da marimba é semelhante à usada no xilofone. Dado o seu âmbito mais alargado e as suas características sonoras a execução de acordes ganhou especial relevo, pelo que o desenvolvimento de técnicas que requerem o uso de quatro baquetas foi notório (para mais informações sobre a técnica de quatro baquetas ver o anexo 3). A primeira das quais terá sido inventada no início do século XX e tem o nome de “Técnica Tradicional”⁴. Esta técnica consiste em segurar as baquetas com os cabos a cruzarem na palma da mão, sendo que o cabo da baqueta exterior fica por baixo do cabo da baqueta interior. A parte mais à frente do cabo da baqueta exterior fica posicionada entre os dedos indicador e médio, ao passo que a baqueta interior se situa por baixo do polegar. Os dedos polegar e indicador controlam o grau de abertura das baquetas (Zeltsman, n.d.). Esta técnica é bastante usada por músicos de orquestra devido à força e segurança que transmite (University of Houston, n.d.) (Anexo 2, Imagens 17 e 18).

4 - *Traditional Grip*, no original em inglês (Nota do Autor)

Uma outra técnica desenvolvida posteriormente, nos anos 20 do século passado, é conhecida como “Técnica Musser”⁵ Esta não implica o cruzamento das baquetas mas, ao invés disso, requer que os dedos indicador e médio, juntamente com o polegar, controlem a baqueta interior, ao passo que os dedos anelar e mindinho controlam a baqueta exterior. Este pormenor tem a vantagem de proporcionar grande independência e de permitir usar os dedos para dar velocidade às baquetas. Por outro lado, a grande desvantagem reside no aspecto de esta técnica transmitir uma certa fragilidade e insegurança, sobretudo em passagens que exigem grande volume sonoro. (University of Houston, n.d.) (Anexo 2, Imagens 19 e 20).

Tal como o nome indica, esta última técnica foi desenvolvida pelo virtuoso Clair Omar Musser (1901-1998), um dos mais importantes e influentes percussionistas da primeira metade do século XX. Tendo exercido uma actividade extensa e abrangendo diversas áreas, Musser distinguiu-se enquanto professor de marimba, solista, maestro, compositor, arranjador, promotor e, ainda, desenhador e construtor de marimbas. Toda esta actividade teve como fruto conceder uma grande popularidade à marimba. Alguns exemplos serão a Orquestra de Marimbas “Century of Progress”, criada para actuar na Feira Mundial de Chicago de 1933, e a Orquestra Sinfónica Internacional de Marimbas, que actuou na Feira Internacional de Bruxelas de 1935 (Kite, 2007). Por outro lado, vários dos seus discípulos também tiveram papel de relevo na divulgação da marimba, sobretudo na primeira metade do século XX. Casos a referir serão os de Ruth Stuber Jeanne (1911-2004), para quem Paul Creston escreveu o seu “Concertino for Marimba”; Jack Conner (1914-2001), que encomendou a Darius Milhaud o “Concerto para Marimba e Vibrafone”; Burton Lynn Jackson (1914-1997), que escreveu a tese de mestrado já citada; Lawrence Lacour (1907-1999) e a sua mulher Mildred, que levaram as primeiras marimbas para o Japão; Doris Stockton, que teve uma carreira de marimbista profissional entre 1940 e 1960; Gordon Peters (1931-), que criou e dirigiu o grupo “Marimba Masters” na Eastman School of Music em 1954 (Kite, 2007); e, por fim, Vida Chenoweth (1929-), uma das maiores virtuosas do instrumento até meados do século XX (para muitos só superada por Musser), e para quem vários compositores escreveram obras. Esta marimbista de renome terá sido a primeira a desenvolver uma técnica de quatro baquetas que lhe permitia usar as baquetas independentemente umas das outras ao executar tremolos. Acerca disto afirmou (Chenoweth, 1959: 20-21):

“I was the first to play polyphonically on the instrument, and to learn to do that required great patience. It took me nine months to work out my first Bach chorale. Bach has opened up all the technique of the marimba for me. Just last year I learned to do mordents with two mallets in one hand--a feat which I was told couldn't be done. The Bach I play is already so beautifully outlined for the marimba that I don't have to alter it. I play all music exactly as written; I never transcribe or adapt”.

5 - Musser Grip, no original em inglês (Nota do Autor)

Capítulo 2

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA: O XILOFONE E A MARIMBA NO SÉCULO XX ATÉ AO SURGIMENTO DE KEIKO ABE

2.1 - O XILOFONE NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

O xilofone do início do século XX era um instrumento que gozava de bastante popularidade. Esse era um facto bastante evidente sobretudo nos Estados Unidos da América, onde o xilofone era utilizado em variados tipos de espectáculo musical. Sendo um instrumento que estava ainda a sofrer alterações no que diz respeito à sua construção, as suas características sonoras já começavam a ficar definidas. O seu som agudo, definido e curto aliado ao seu tamanho e peso relativamente reduzidos (e conseqüente portabilidade) tornavam-no num instrumento especialmente qualificado para assumir um papel de destaque em diversas situações. Por outro lado, a imigração de xilofonistas europeus bastante dotados, a invenção do fonógrafo, capaz de reproduzir fielmente o som do instrumento, e a construção de instrumentos de qualidade pelas firmas J. C. Deagan e U. G. Leedy eram todos factores que ajudavam à crescente popularidade do xilofone (Shepherd, 2005). Strain (1995) documentou mais de seiscentos solos (com uma variedade de acompanhamentos) escritos para o instrumento. Estes terão sido publicados entre 1878 e 1930 em vários países, tais como a Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos da América (Kite, 2007).

O xilofone exercia essa função de solista em diversos tipos de agrupamento. Exemplo disso são as bandas militares que, tal como o nome indica, tocavam para eventos de cariz militar, com um repertório que incluía marchas, arranjos e transcrições de literatura orquestral dos compositores mais famosos. Usualmente tocavam árias em que um instrumento solista (frequentemente o xilofone) executava a parte vocal ao mesmo tempo que era acompanhado pelo resto do agrupamento. Este tipo de conjunto era bastante popular, sendo estimado que em 1889 existissem mais de dez mil bandas militares activas nos Estados Unidos da América (Kite, 2007).

Fora do contexto militar existiam as bandas comunitárias, semelhantes àquelas mas cujo terreno de actuação era de carácter civil. Com um repertório semelhante ao das suas congéneres das forças armadas, actuavam em todo o tipo de cerimónias civis que necessitassem de música (Kite, 2007). Este tipo de agrupamento ainda é usual nos nossos dias, sendo que teve na época que se estende desde sensivelmente 1880 até meados dos anos de 1930 o seu apogeu. Essa época ficou conhecida nos Estados Unidos da América como a “Golden Age” das bandas, e teve em John Philip Sousa o máximo expoente. Este músico, maestro e compositor de ascendência portuguesa dirigiu a banda da marinha americana entre 1880 e 1892, tendo-se retirado para formar a sua própria banda, a “The John Philip Sousa Band”. Esta era uma organização fenomenal, que empregava entre 43 a 73 músicos, que se auto-financiava e que viajava pelo país e pelo estrangeiro (incluindo a Europa) exclusivamente de comboio ou de barco (Bierley, n.d.). Durante os 40 anos da sua existência este agrupamento ofereceu música da mais alta qualidade a públicos diversos, incluindo o de zonas onde as orquestras sinfónicas não actuavam. Dispondo de um leque de músicos de excelência a quem Sousa pagava salários mais elevados do que os oferecidos por orquestras, o nível técnico da banda era ímpar, e o próprio Sousa se gabava de ter feito mais pela promoção da música de qualidade do que todos os maestros de orquestras sinfónicas juntos (Bierley, 1973). Sousa também compunha e escrevia arranjos para serem integrados no repertório da sua banda, que apresentava regularmente temas com solos de xilofone. Para o efeito contava com os serviços de pelo menos um xilofonista, tendo passado por essa formação nomes como Charles Lowe, Martin Schlig, Joseph Green (irmão de George Hamilton Green), George Carey, Howard Golden, William Paulson e John Heney (Kite, 2007). O período áureo das bandas terminou nos anos de 1930, devido à grande crise iniciada com o crash da bolsa de Wall Street em 1929 .

Outro tipo de espectáculo no qual o xilofone exercia papel de relevo era aquele que ficou conhecido como o “Movimento Chautauqua”. Este consistia numa rede de assembléias de cariz religioso que se difundiu pelos Estados Unidos da América entre os finais do século XIX e o início do século XX. O movimento foi buscar o seu nome à cidade do estado de Nova Iorque na qual foi fundado. Baseava-se em comunidades que se organizavam para fornecer, durante a época de verão, programas que incluíam uma vertente educacional juntamente com entretenimento e recreação

(Crane, n.d.). Tendo vigorado durante cinquenta anos, de 1875 a 1925, estes eventos ofereciam muitas vezes a populações de locais remotos a única possibilidade de assistir a música tocada ao vivo. Os agrupamentos que actuavam eram frequentemente bandas profissionais, que incluíam normalmente solistas no xilofone, mas podiam incluir vários tipos de conjuntos instrumentais e vocais, alguns apresentando espectáculos de Ópera e Opereta. Tendo atingido o seu apogeu nos anos de 1920, com uma audiência anual de cerca de quarenta milhões de pessoas distribuídas por dez mil assembleias, o “Movimento Chautauqua” desapareceu rapidamente com o surgimento da rádio em meados dessa mesma década (Kite, 2007).

Esta popularidade crescente do xilofone levou ao surgimento de toda uma indústria que se alimentava do seu ascendente, estendendo-se por actividades tais como a construção e venda de instrumentos, a edição e venda de métodos abordando a aprendizagem do instrumento, a composição de solos, a criação de arranjos, a venda de partituras e a gravação e venda de discos (Kite, 2007). Por outro lado, registou-se nos finais do século XIX o surgimento do “Tin Pan Alley”. Originalmente o nome dum distrito da cidade de Nova Iorque onde compositores, arranjadores e editores tinham as suas bases, este nome ficou imortalizado como indicação da indústria de composição, edição e publicação de música popular norte-americana. Tendo-se estendido de cerca de 1880 a 1950, o nome ficou associado ao tipo de canção popular praticado na altura na América do Norte e na Europa (Tucker & Gammond, n.d.; Hitchcock, n.d.). Estes factores vieram responder às necessidades provocadas pelo aparecimento de uma nova classe média com apetência para as artes, a qual não só frequentava concertos e espectáculos artísticos mas, também, comprava instrumentos e música impressa para tocar na sua própria casa. Isto, por sua vez, levou à escrita e venda de métodos de aprendizagem de instrumentos por correspondência, de que é exemplo o método de George Hamilton Green “Instruction Course for Xylophone” (Kite, 2007).

Este aumento de actividade em torno da música popular proporcionou ao xilofone um terreno fértil para a sua actividade. Ainda não sendo um instrumento preponderante numa formação orquestral, o xilofone encontrou nos espectáculos de variedades um campo propício para a sua afirmação. Nos Estados Unidos da América tornaram-se populares, entre os anos de 1870 e de 1920, espectáculos que incluíam quer números de comédia, quer números musicais. Tendo ficado conhecidos como “Vaudeville”, estes espectáculos podiam ter lugar tanto em teatros quanto em bares, e neles não se buscava uma experiência cultural, mas sim o entretenimento. O xilofone era parte integrante destes espectáculos, não só para tocar música mas, também, enquanto adereço de comédia. Um exemplo deste último caso dava-se quando o comediante chamava membros do público ao palco, os quais dispunha numa linha e a quem seguidamente atribuía uma nota para ser cantada quando lhe batesse na cabeça com uma baqueta. Numa vertente mais séria, alguns xilofonistas criaram o seu próprio espectáculo de “Vaudeville”, como foi o caso de James Ross, percussionista da Orquestra Sinfónica de Chicago entre 1954 e 1967 (Kite, 2007). Ross concebeu um espectáculo com quinze a vinte minutos de duração, no qual fazia um número cómico acompanhado de uma banda que tocava música popular. Algumas das suas práticas incluíam usar fantoches para tocar o xilofone e rodar pratos na ponta de varas que segurava na boca ao mesmo tempo que tocava o xilofone. Ross aconselhava percussionistas desempregados a criarem o seu próprio espectáculo de variedades .

Outro tipo de espectáculo do início do século XX no qual o xilofone era bastante usado era o musical. Tal como ainda hoje, esta era a principal forma de teatro musical, no qual números cantados e dançados de música popular são combinados com uma estrutura dramática. Este tipo de espectáculo foi desenvolvido sobretudo em Inglaterra e nos Estados Unidos da América, tendo como principais centros o West End londrino e a Broadway (Snelson & Lamb, n.d.). De início, os percussionistas que integravam as orquestras que tocavam nos musicais tinham à sua disposição os instrumentos habituais, tais como o bombo, a caixa de rufo e os pratos. Mais tarde, o conjunto foi alargado para incluir toda uma panóplia de utensílios que proporcionavam efeitos especiais sempre que a parte musical ou o enredo assim o requeriam: todo o tipo de tambores, buzinas e objectos

capazes de produzir estalidos e estouros, assim como imitar animais e bebês. A esses chamava-se *traps*, pelo que os percussionistas passaram a ser chamados de “Trap Drummers”. O xilofone foi um outro desses instrumentos adicionados, e nestes espectáculos era regularmente usado como solista tanto nas aberturas, que apresentavam ao público os temas musicais que figuravam no espectáculo antes deste começar (como por exemplo nas “Medley Overtures” de Dave Braham), quanto em cenas especificamente escritas para o instrumento (como acontece na obra “Zehn Mädchen und kein Mann”, de Franz von Suppé) (Kite, 2007). Tendo à sua disposição um instrumento diatónico com o si bemol adicionado, ao percussionista era pedido que entrasse no espírito do espectáculo, quer através do exagerar dos seus movimentos, quer através da comédia, para assim participar mais activamente no entretenimento do público .

Um outro meio no qual o xilofone assumiu papel de relevo foi o cinema. Como sabemos, os primeiros filmes não tinham banda sonora, eram filmes “mudos”. Para compensar esse facto, usava-se uma orquestra na sala de exibição para tocar a banda sonora ao vivo, à semelhança do que acontecia nos espectáculos de teatro musical. O percussionista desempenhava o papel de “Trap Drummer” de forma equivalente, usando o seu arsenal de sons para emprestar maior realismo às cenas que se desenrolavam no ecrã. De registar é o facto de o xilofone ter continuado a ser utilizado na indústria cinematográfica mesmo após a tecnologia já permitir a existência de banda sonora gravada. Assim, diz-nos Strain (1995: 54):

“The first (1928) Walt Disney cartoon, featuring an early version of Mickey Mouse, entitled 'Steamboat Willie', included the talents of Joseph, George Hamilton, and Lewis Green (the Green Brothers). This almost certainly associated the instrument with the cartoon medium, which still prominently features the instrument in its sound tracks even today”.

O xilofone também esteve presente nos primórdios de outros meios audio-visuais, tais como a rádio e a indústria de gravação. O seu som tornava-o especialmente apto a ser captado pelos aparelhos rudimentares de inícios do século XX, e a sua popularidade nas primeiras gravações só era suplantada pela de instrumentos como o violino, o acordeão, o piano e o violoncelo. Por outro lado, a presença assídua de xilofonistas na rádio e em gravações também ajudava a disseminar o instrumento (e o nome dos seus executantes) por públicos mais abrangentes (Kite, 2007).

2.2 - O XILOFONE: Reportório Solista

O reportório solista do xilofone concentrava-se, nessa época, em transcrições de peças de música erudita, em melodias populares e em temas de Ragtime. Este estilo precursor do Jazz tinha nascido em finais do século XIX, e apresentava como grande novidade o recurso a ritmos sincopados, característicos da sua herança afro-americana. O próprio George Hamilton Green escreveu vários solos para xilofone neste estilo, e vários outros compositores seguiram-lhe o exemplo, usando padrões típicos do Ragtime em obras suas. Exemplos disso são Alan Hovhaness, Paul Creston e Robert Kurka. Após a Primeira Guerra Mundial, quando o Ragtime cedeu lugar ao Jazz, o xilofone continuou a ser usado como instrumento solista nesse novo estilo, e grande parte dos melhores solistas de xilofone da altura tocaram em conjuntos de Jazz (Kite, 2007).

Sendo George Hamilton Green, provavelmente, o xilofonista mais conhecido dessa altura, o seu reportório constitui uma indicação preciosa do padrão da época. Já enquanto rapaz Green tinha um reportório que abrangia mais de 300 solos para o instrumento, incluindo aberturas, rapsódias húngaras, concertos de violino e selecções de concertos para piano (Lewis, 2009). O programa de um dos seus concertos de 1925, com acompanhamento de piano, era o seguinte (Kite, 2007: 153-154):

| OBRA: | COMPOSITOR: |
|---------------------------|--------------------|
| “Paraphrase, Melody in F” | Anton Rubinstein |
| “Legende” | Henryk Wienowski |
| “Spanish Waltz” | G. H. Green |
| “Study in Double Stops” | G. H. Green |
| “Concert Waltz” | G. H. Green |
| “Tambourin Chinois” | Fritz Kreisler |
| “Caprice Viennois” | Fritz Kreisler |
| “Schön Rosmarin” | Fritz Kreisler |
| “Liebesfreud” | Fritz Kreisler |
| “Six Ragtime Solos” | G. H. Green |

Tabela 1: Programa de concerto de G. H. Green, 1925

O hábito de recorrer ao reportório de outros instrumentos para aí angariar obras “emprestadas”, das quais se faziam arranjos para o xilofone, era uma necessidade visto que, por um lado, o instrumento era relativamente recente e não dispunha de obras a ele dedicadas pelos grandes mestres de outrora, e, por outro, os compositores contemporâneos ainda não se tinham dedicado a aumentar o seu reportório. Por outro lado, a época dourada de popularidade de xilofonistas solistas na rádio, em bandas ou espectáculos de variedades estava a chegar ao fim. Tendo tido uma ascensão meteórica na década de 1920, integrado em conjuntos de “Ragtime” e “Vaudeville”, o xilofone rapidamente passou de moda com o advento do “Jazz”, sendo preterido pelo recém-inventado vibrafone e tendo o seu ocaso na década de 1940 (percussionclinic.com, n.d.). Este acontecimento levou a que o xilofone se transformasse num instrumento usado quase unicamente em contextos orquestrais e de música de câmara onde, como já referimos, o reportório a ele dedicado escasseava.

Assim, um outro virtuoso da primeira metade do século XX, Yoichi Hiraoka (1938), proclamava a necessidade de depender, quase exclusivamente, de adaptações das grandes obras escritas para outros instrumentos. Tendo um apreço especial por peças compostas para cravo ou clavicórdio (cujo som se equiparava, pela sua curta duração, ao do xilofone), Hiraoka contava no

seu repertório com obras tais como as Invenções de J. S. Bach, algumas Suites do mesmo autor, Minuetos de W. A. Mozart e Sonatas de J. Haydn. Apesar de considerar que estas eram peças que se adaptavam especialmente bem ao xilofone, Hiraoka não se limitava a essas obras, encontrando grande satisfação na tarefa de procurar no repertório instrumental (piano, violino, violoncelo, flauta) ou vocal peças que se adaptassem adequadamente ao xilofone (Hiraoka, 1938).

Por outro lado, Hiraoka estava consciente das limitações do instrumento que tocava enquanto instrumento solista. Mesmo usando uma técnica de quatro baquetas, a qual permitia tocar simultaneamente a parte de acompanhamento e a melodia, o músico japonês considerava que o xilofone era um instrumento que necessitava de ser acompanhado por parte de outros instrumentos. Isto decorria do facto de nem sempre ser possível ao intérprete proporcionar o seu próprio acompanhamento, pormenor que dependia da música a ser abordada. Relativamente aos instrumentos acompanhantes, Hiraoka (1938) recomendava o piano, um trio ou quarteto de cordas ou, até, uma orquestra inteira.

Aos poucos o xilofone foi merecendo a atenção dos compositores de música erudita. Camille Saint-Saëns terá sido o primeiro compositor a escrever para o instrumento, enquanto membro de uma formação orquestral. Fê-lo na sua “Dança Macabra”, usando o xilofone para descrever o bater dos ossos de esqueletos. Esta associação do instrumento a elementos macabros ou bizarros já a tínhamos visto no repertório dos espectáculos de variedades, e Saint-Saëns usou-a por pelo menos mais uma vez no “Carnaval dos Animais”, representando “Os Fósseis” (Henrique, 1994). Eventualmente, o xilofone conseguiu alargar o seu campo de influência, passando a ser utilizado enquanto instrumento erudito por direito próprio. Assim, Luis Henrique (1994: 31-32) diz-nos:

“É sobretudo no séc. XX que o xilofone é explorado em todos os seus recursos, não apenas como mais uma sonoridade. Segue-se uma lista de peças que incluem intervenções de maior interesse:

John Addison, Carte Blanche.
William Bardwell, Little Serenade.
David Bedford, Piece for Mo.
Arthur Bliss, The Shape of Things to Come.
Pierre Boulez, Le Marteau Sans Maître, Pli selon Pli.
Havergal Brian, 2ª Sinfonia.
Benjamin Britten, Variações e Fuga sobre um Tema de Purcell.
Aaron Copland, Dance Symphony, Appalachian Spring, 3ª Sinfonia.
Delius, Eventyr.
Hans Werner Henze, Concerto para Piano nº 2.
Paul Hindemith, Kammermusik Nr. 1.
Alan Hovhaness, Fantasy on Japanese Wood Prints.
Witold Lutoslawsky, Concerto para Orquestra.
Olivier Messiaen, Chronochromie, Sept HaïKaï, Couleurs de la Cité Céleste.
Thomas B. Pitfield, Concertino para Percussão e Orquestra.
Alan Rawsthorne, 1º Concerto para Piano, Street Corner Overture.
Arnold Schoenberg, Moses und Aaron, (dois xilofonistas).
Igor Stravinsky, O Pássaro de Fogo, Les Noces.
Michael Tippett, 3ª Sinfonia, Concerto para Orquestra, Concerto para Piano.
Tomasi, Concerto Asiático.
Sir William Walton, Sinfonia Concertante.
Salienta-se ainda a Sonata para xilofone solo (1967) de T. Pitfield”.

2.3 - A MARIMBA NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA: Clair Omar Musser - Actividade, influência e legado

A partir da década de 1920, de certa forma aproveitando o declínio de popularidade do xilofone, a marimba começa a ganhar preponderância no mundo musical. Segundo Hope Stoddard (1952: 25), “*Since 1915 when it made a sensation at the World’s Fair, the marimba has been popular*”. De facto, logo a partir dessas primeiras décadas do século XX, este instrumento difundiu-se por inúmeros tipos diferentes de espectáculo musical, desde grupos de Jazz a grupos de marimbas (trios, quartetos, etc.) tocando música popular e música ligeira, passando por conjuntos mexicanos ou guatemaltecos de marimbas, e terminando com as orquestras de marimbas formadas e orientadas por Clair Omar Musser. Para além disso, marimbistas solistas começaram a tocar em recitais e concertos a partir da década de 1940 (Kite, 2005)

Este crescendo de notoriedade da marimba deveu-se, em grande parte, à acção do já mencionado Clair Omar Musser (1901-1998) (Anexo 2, Imagem 21). Sobretudo nas décadas de 1930 e 1940, Musser desdobrou-se em actividades que prepararam o terreno para o surgimento da marimba como instrumento único e de popularidade assinalável. Nascido numa família musical (o seu pai era violinista), Musser ouviu pela primeira vez um xilofone quando tinha cinco anos de idade. Tendo ficado encantado com o som do instrumento, começou a ter aulas pouco depois, estudando num xilofone da marca Deagan que os seus pais lhe ofereceram. Anos mais tarde, esse instrumento foi substituído por uma Marimba-Xilofone da mesma marca. Tendo tido aulas com mestres reconhecidos, Musser seguiu uma carreira de solista, realizando tournées pela América do Norte e Canadá. Grande parte do seu reportório centrava-se em transcrições de obras de Chopin, Mendelssohn, Bach e Paganini, sobretudo concertos para violino. Contudo, a sua influência não se limitou à performance musical, tendo também abrangido áreas como a composição, o ensino, a técnica, a construção e venda de instrumentos e a promoção de eventos relacionados com a música e a marimba (Percussive Arts Society, n.d.).

As composições de Musser, assim como as suas transcrições e arranjos, tornaram-se bastante populares (Percussive Arts Society, n.d.). Entre as obras por si compostas podemos destacar uma grande quantidade de estudos e prelúdios para marimba que Musser escreveu para resolver problemas técnicos dos seus alunos. Sendo normalmente bastante curtos, com a duração de cerca de um minuto e meio, estas pequenas peças tornaram-se padrão no reportório da marimba, tendo sido apresentadas em concerto pelos melhores marimbistas do século XX e sendo, algumas delas, tocadas regularmente ainda hoje (Kite, 2007). Normalmente escritas para uma técnica de quatro baquetas (tal como já referimos, Musser desenvolveu a sua própria técnica de tocar com duas baquetas em cada mão, a chamada “Musser Grip”), estas pequenas peças requerem geralmente que cada mão execute intervalos fixos de terceira, quarta ou quinta. As mãos apresentam-se usualmente à distância de uma nona ou décima, progredindo em acordes paralelos tocados ora simultaneamente (quando o ritmo é em colcheias) ora com alternância das mãos (quando o ritmo é em semicolcheias). Esta forma de escrita era em tudo semelhante à usada até aí na música de xilofone (Kite, 2007). No pequeno exemplo abaixo podemos ver algumas dessas características: acordes paralelos tocados simultaneamente quando o ritmo se apresenta em colcheias, e alternadamente quando se trata de semicolcheias; apesar de as mãos serem chamadas a executar alguns intervalos de sexta e de segunda, a grande maioria dos intervalos apresentados é de terceira, quarta e quinta; predominância de movimentos paralelos e oblíquos; preponderância de intervalos fixos em cada mão, com mudanças de intervalo relativamente simples quando estas ocorrem (sextas para terceiras, compassos 1 e 2) e sendo uma das notas comum (compassos 1 e 2); supremacia de ritmos regulares.

To Burton Lynn Jackson

Etude in C Major

MARIMBA (4 Mallets) Op. 6, No. 10

CLAIR OMAR MUSSER

Allegretto $\text{♩} = 112$

Figura 1: Primeiros compassos do Etude em Dó Maior, Op. 6 No. 10, de Clair Omar Musser

Mas a vertente de pedagogo de Musser não ficou por aqui. Tendo criado orquestras de marimbas com as quais se apresentou internacionalmente, Musser também ajudava os músicos que integravam essas orquestras, por vezes através de aulas particulares. Muitos desses marimbistas seus alunos foram por ele indicados para posições de relevo no ensino, ou por ele lançados para importantes carreiras de solista. Para além disso, Musser desempenhou, durante uma década, as funções de director do departamento de marimba da Northwestern University, em Chicago (Percussive Arts Society, n.d.).

Paralelamente, Musser exerceu actividades como promotor, construtor e vendedor de marimbas. Sendo um músico de renome, foi contratado nos anos de 1930 pela firma Deagan para promover e publicitar os seus instrumentos. Para esse fim, criou as já referidas orquestras de marimbas, para as quais angariou os músicos, organizou as tournées, fez os arranjos musicais, ensaiou e cujas apresentações dirigiu (Eyler, 1990). Após ter terminado os seus serviços junto dessa firma, Musser criou a sua própria empresa de construção de marimbas, em 1948. Esta firma, que ainda existe nos nossos dias (com o nome Ludwig Musser), produziu, ao longo da sua existência, vários instrumentos especialmente realizados à medida de vários virtuosos. Na imagem 22 podemos ver um dos primeiros modelos de marimba produzidos pela firma de Musser (Anexo 2, Imagem 22).

Relativamente às suas orquestras de marimbas, estas foram inspiradas pelas orquestras dos irmãos Hurtado que Musser tinha conhecido quando ainda era miúdo, em 1915. Para o primeiro evento, a exposição mundial de Chicago “Century of Progress Exhibition” de 1933, Musser desenhou dois modelos de marimba, um com três oitavas e meia e o outro com quatro oitavas. Cada instrumento tinha uma placa com o nome do seu dono, para além de ressoadores de latão e uma estrutura com acabamentos em madre-pérola verde. Com oitenta marimbas de três oitavas e meia e vinte de quatro oitavas, esta orquestra de cem marimbistas tocou arranjos de obras de Wagner, Sibelius, Dvorak, Repasz e Rosales, todos feitos pelo próprio Musser (Kite, 2007) (Anexo 2, Imagem 23).

Para a segunda ocasião, a “Feira Internacional de Bruxelas” de 1935, Musser voltou a construir instrumentos novos. Visto estar programada uma actuação em honra do rei Jorge de Inglaterra, esta nova invenção de Musser recebeu o apelido de “King George Marimba” e, uma vez mais, estava disponível em dois modelos com extensões diferentes. Assim, contando nas suas fileiras com cem músicos divididos em partes iguais pelos dois sexos, esta segunda orquestra de marimbas de Musser (a “International Marimba Symphony Orchestra”) dispunha de vinte marimbas de quatro oitavas começando no Dó uma oitava abaixo do Dó central, e outras oitenta marimbas, também de quatro oitavas, mas tendo como nota mais grave o Fá abaixo do Dó central. Estas

marimbas possuíam tubos de ressonância dispostos de maneira a formar um arco distintivo, com uma placa em latão exibindo o brasão de armas britânico e o nome de cada executante (Anexo 2, Imagem 24). Numa entrevista que fez a alguns membros desta orquestra, incluindo Jack Connor, William F. Ludwig, Jr. e Herchel Stark, David Eyler (1993) apurou que cada músico comprava a sua marimba e pagava parte das despesas da viagem. A compra dos instrumentos trazia como extras as caixas para transporte, um tabuleiro para ser montado na marimba, quatro pares de baquetas e um saco para as mesmas.

Apesar do concerto em honra do rei George não se ter realizado, esta orquestra tocou em Paris e Bruxelas, neste último caso na abertura da “Feira Mundial” organizada nessa cidade. Após ter retornado aos Estados Unidos da América, a orquestra deu aquele que terá sido o primeiro concerto documentado de marimba no Carnegie Hall de Nova Iorque (Kite, 2005). Para esta orquestra Musser adicionou ao repertório já interpretado pela orquestra de 1933 novos arranjos de música sinfónica (Eyler, 1990). Desta formação faziam parte músicos que viriam a ser dos nomes mais importantes da marimba do século XX, como são os casos de Jack Conner, William Ludwig, Jr., Burt Jackson e os recém-casados Laurence e Mildred Lacour.

No seu trabalho de pesquisa envolvendo concertos de marimba nas salas Carnegie Hall e Town Hall de Nova Iorque entre 1935 (data do concerto da International Marimba Symphony Orchestra) e 1962, a marimbista Rebecca Kite apurou que o segundo evento envolvendo a marimba a ter lugar nessa cidade terá sido o concerto dado pela percussionista Ruth Stuber, com a “Orchestrette Classique” dirigida por Frederique Petrides, no Carnegie Chamber Hall em Abril de 1940. Nesse espectáculo foi estreado o “Concertino for Marimba” de Paul Creston, o primeiro do género a ser composto para este instrumento (Kite, 2005).

Uma outra discípula de Musser, de seu nome Doris Stockton, ter-se-á apresentado em concertos por um período de vinte e dois anos, de 1940 a 1962. Praticando um repertório essencialmente composto por arranjos e transcrições de obras compostas para outros instrumentos, Stockton também tocava peças escritas especificamente para marimba pelo seu mestre Clair Omar Musser, tal como aconteceu em Junho de 1946 no Carnegie Hall (Kite, 2005).

Em Abril de 1947 teve lugar um outro evento, desta feita um concerto de Celso Hurtado (um dos Hurtado Brothers já referidos no capítulo anterior) acompanhado por Narciso Figueroa ao piano. Como era habitual, do programa constavam transcrições de peças escritas para outros instrumentos, neste caso por Paganini, Brahms, Saint-Saëns, Sarasate, Lecuona, Chopin e Liszt (Kite, 2005).

Jack Conner, aluno de Musser, apresentou-se no Town Hall em Setembro de 1950. Acompanhado ao piano por Edwin McArthur, Conner executou um programa onde, para além das habituais transcrições (Tartini, Paganini, Chopin, Mendelssohn, Albeniz), constava um andamento do “Concerto for Marimba and Vibraphone” de Darius Milhaud, que o próprio Conner tinha estreado um ano antes em St. Louis (Kite, 2005).

Discípula de Musser na Northwestern University em Chicago, Vida Chenoweth foi, para muitos, a maior marimbista da primeira metade do século XX, a seguir a Musser. Tendo actuado em Nova Iorque por mais de uma vez entre 1956 e 1962, Chenoweth, que estreou várias obras escritas para marimba, exibiu um repertório com um número crescente de obras especificamente compostas para o seu instrumento, entre as quais se contam o “Chorale Prelude on Hassler’s Melody” de Eugene Ulrich, “Mirage” de Bernard Rogers, o “Concerto for Marimba and Orchestra” de Robert Kurka (escrito para Chenoweth e por si estreado em Novembro de 1959 no Carnegie Hall), para além do “Concertino for Marimba” de Paul Creston, da “Suite for Marimba” de Alfred Fissinger e das obras “Miniatures” e “Three Country Dances” de E. Matthies (Kite, 2005) (Anexo 2, Imagem 25).

Chenoweth deu o seu último recital em 1962, no Town Hall da cidade de Nova Iorque, e apresentou-se ao público pela derradeira vez dois anos mais tarde. Essa situação coincidiu com a diminuição do interesse pela marimba enquanto instrumento solista nos Estados Unidos da América

na década de 1960. As razões para esse facto eram variadas. Por um lado, o gosto do público sofria, de novo, alterações, com o Jazz e o Rock'n'roll a ganharem cada vez mais adeptos. Aumentavam, assim, as possibilidades da marimba (assim como do xilofone e, sobretudo, do vibrafone) participar em actuações como membro de um grupo, mas diminuía as possibilidades de o fazer numa vertente solista. Por outro lado, o repertório de marimba não estava a ser renovado. A organização Percussive Arts Society elaborou um registo das setenta e cinco peças de percussão mais tocadas em escolas e universidades do país entre 1968 e 1971, concluindo que apenas quatro eram peças para marimba (Kite, 2007). Para além disso, a maior parte do repertório ainda era constituído por arranjos e transcrições de peças escritas para outros instrumentos.

Tal como Chenoweth, também outros alunos de Musser deram por terminadas as suas carreiras nesta época; alguns espalharam-se pelo país, dedicando-se ao ensino (como os integrantes do grupo “Marimba Masters” da Eastman School of Music) (Kite, 2007). A época dourada de popularidade do xilofone e da marimba, que tinha contado com a participação das firmas Deagan e Leedy, dos virtuosos G. H. Green e Musser (e dos seus discípulos), dos agrupamentos Marimba Masters e das grandes orquestras de marimbas estava, portanto, a chegar ao fim, e o renascer e afirmação definitiva da marimba enquanto instrumento solista viria de paragens insuspeitas na época .

2.4 - WOLFGANG PACHLA, UM VIRTUOSO EUROPEU

Na Europa, a marimba era detentora de um nível de popularidade inferior ao que possuía nos Estados Unidos da América. Prova disso é o facto de Wolfgang Pachla, um dos mais conceituados percussionistas europeus do século XX, ter apresentado, na Alemanha, o “Concerto de Milhaud” em 1967, naquela que terá sido, provavelmente, a primeira vez que essa obra foi tocada nesse país (dezoito anos depois de Conner o ter estreado em Nova Iorque) (Pachla, n.d.). A carreira de Pachla dá-nos a idêia do grau de implantação da marimba no Velho Continente nos anos que distam entre 1930 e 1960.

Tendo nascido na Estónia em 1913, Pachla recebeu as primeiras lições de xilofone do seu pai (músico amador) quando contava seis anos de idade. Após algumas actuações na sua escola, Pachla obteve algum rendimento extra tocando aos fins-de-semana em várias salas. Aos quinze anos de idade conseguiu um contrato com a rádio da sua cidade natal, o que fez com que as suas aulas de violino no conservatório dessem lugar a aulas de xilofone. Terminada a escolaridade, Pachla cumpriu o serviço militar, tendo aproveitado para integrar a orquestra do exército. Aí encontrou pela primeira vez a Marimba-Xilofone, em modelos ingleses e americanos de quatro e cinco oitavas, e apercebeu-se, desde logo, das inúmeras possibilidades expressivas do instrumento, bastante superiores às do xilofone. Pachla ficou encantado, sobretudo, com as quatro oitavas mais graves. Após lutar contra circunstâncias bastante difíceis, Pachla conseguiu juntar fundos suficientes para comprar o seu próprio instrumento, uma Marimba-Xilofone da marca Ajax. Essa compra permitiu-lhe investir na sua técnica e na expansão do seu repertório o qual, como usual, era baseado em transcrições de peças compostas para outros instrumentos (Anexo 2, Imagem 26). Contudo, Pachla também fazia as suas próprias composições e arranjos para o instrumento. Em 1938 começou a efectuar gravações radiofónicas, sobretudo em rádios do seu país e da Escandinávia. Nessas gravações era acompanhado ao piano por Lia Steinberg, com quem se viria a casar (Pachla, n.d.).

Apanhado no meio do turbilhão da Segunda Guerra Mundial, Pachla mudou-se para a Alemanha, onde iniciou uma carreira de sucesso que resultou em diversas gravações para rádios e em tournées ininterruptas até ao ano de 1944. Algumas das suas apresentações tiveram lugar em espectáculos de variedades, à semelhança do que faziam os xilofonistas do outro lado do Atlântico (Pachla, n.d.).

Com o final da guerra, Pachla perdeu o seu instrumento e viu-se forçado a aceitar trabalhos em outras áreas para conseguir sustentar a sua família. Após ter recuperado partes da sua Marimba-Xilofone, Pachla juntou-as a uma estrutura da marca alemã Röhrig, assim construindo um instrumento rudimentar que lhe possibilitou, apesar de tudo, obter contratos para actuar em Copenhaga. Entretanto, Pachla tinha adquirido um vibrafone, o qual lhe abriu novas possibilidades no campo da música popular, em crescendo na Alemanha após a chegada dos americanos e, com eles, da influência do Jazz. A consequência deste processo foi, no entanto, uma desilusão em termos artísticos: a sua maior participação em eventos musicais como membro de um grupo era contrabalançada pelo declínio das solicitações enquanto solista de concerto. De facto, no que diz respeito à música erudita, Pachla era contratado sobretudo para tocar obras contemporâneas escritas para grupos de câmara, e não especificamente para marimba. Por outro lado, o repertório solista tinha, nesta altura, estagnado. Algo que aliviou um pouco esse sentimento de frustração foram as suas tournées pela Escandinávia. Nesses países a marimba era alvo de grande consideração, e as rádios possuíam um conjunto excelente de instrumentos americanos e ingleses (Ajax, Musser, Premier, Deagan) que possibilitavam a Pachla obter diferentes nuances no produto final (Anexo 2, Imagem 27). Após ter-lhe sido diagnosticado um cancro em 1976, Pachla decidiu dedicar os seus últimos anos a partilhar a sua experiência em manuais pedagógicos. Tendo composto, ao longo da sua carreira, alguns estudos e peças para a marimba, Pachla também publicou um método versando a técnica de duas baquetas necessária para preparar alguma das suas obras. Para além disso, fez arranjos para marimba, com exercícios preparatórios, das peças de violino “Moto Perpetuo”, de

Paganini, e “Perpetuum Mobile”, de Ries, ambas editadas pela firma Zimmermann (Pachla, n.d.) .
Wolfgang Pachla, um dos primeiros marimbistas solistas europeus, morreu no ano de 1982.

2.5 - MARIMBA: Reportório até meados da década de 1960

Como já vimos anteriormente, a marimba de concerto foi pescar às mesmas fontes que o xilofone o material para o seu reportório inicial: obras originalmente escritas para outros instrumentos, tais como flauta, violino, violoncelo e piano. Para além destas, também eram comuns adaptações de temas orquestrais e de árias de ópera. Num artigo escrito em 1948, James Dutton analisa o reportório existente, na época, para marimba sem acompanhamento. Concluiu que apenas uma era uma composição original para marimba (um estudo de Musser), sendo todas as restantes transcrições (Dutton, 1948). Robert Bridge, no seu artigo “The Evolution of Solo Marimba Repertoire” (Bridge, 1996: 19), apresenta-nos um quadro com essas peças:

| COMPOSITOR: | OBRA: |
|--------------------------|-------------------------------|
| Richard Wagner | “Dreams” |
| Franz Schubert | “Ave Maria” |
| Charles Gounod | “Ave Maria” |
| Benjamin Godard | “Berceuse” |
| Piotr Ilitch Tchaikovsky | “Chanson Triste” |
| Manuel Ponce | “Estrellita” |
| Franz Liszt | “Liebestraum” |
| Irish | “Londonderry Air” |
| Anton Rubinstein | “Melody in F” |
| François Thomé | “Simple Aveu” |
| Richard Wagner | “Song to the Evening Star” |
| Camille Saint-Saens | “The Swan” |
| Piotr Ilitch Tchaikovsky | “Andante Cantabile” |
| Edvard Grieg | “Ase's Death” |
| Joachim Raff | “Cavatina” |
| Giuseppe Verdi | “Celeste Aida” |
| Clair Omar Musser | “Etude Op. 11 No. 3+” |
| Antonin Dvorak | “Humoresque” |
| Anton Rubinstein | “Kammenoi Ostrow” |
| Antonin Dvorak | “Largo (New World)” |
| Camille Saint-Saens | “My Heart at Thy Sweet Voice” |
| Anton Rubinstein | “Romance” |
| Piotr Ilitch Tchaikovsky | “Romeo and Juliet” |
| Cécile Chaminade | “Scarf Dance” |
| Jean Sibelius | “Finlandia” |

Tabela 2: Reportório para marimba sem acompanhamento do ano de 1948

Esta situação manteve-se entre as décadas de 1930 e meados da década de 1960. Nesse período, poucas obras foram escritas especificamente para a marimba, e o grupo das que realmente foram compostas para o instrumento era constituído, sobretudo, por peças orquestrais. Exemplo disso é a parte para marimba que surge na suite “Nutshell” de Percy Grainger, datada de 1916, a primeira obra a utilizar este instrumento (Kubik, n.d.).

Excepção à regra serão os estudos e prelúdios de Musser. Tendo sido, talvez, o primeiro compositor com algum peso a escrever para o instrumento, as suas obras são, sobretudo, pedagógicas e, por essa razão, não são consideradas obras sérias de concerto (Bridge, 1996). Já analisámos, anteriormente, a escrita geral de Musser para o instrumento, pelo que remetemos para essa descrição.

A primeira composição séria para marimba foi escrita em 1940. Trata-se do “Concertino for Marimba and Orchestra”, Op. 21, de Paul Creston. Com uma duração aproximada de quinze minutos, está dividido em três andamentos, numa lógica de rápido-lento-rápido. Necessita apenas de um instrumento com três oitavas e meia, a partir do Fá abaixo do Dó central, sendo que a maior parte da peça utiliza as duas oitavas e meia superiores, um registo que se assemelha ao do xilofone. Apenas o andamento do meio requer o uso de quatro baquetas e, mesmo assim, numa forma ainda rudimentar. De facto, esta técnica é chamada apenas para executar tremolos, com a maior parte dos acordes em posição fechada e com as mãos movendo-se em movimento paralelo. Os intervalos executados por cada mão nunca ultrapassam uma sexta, e o acorde completo raramente abrange uma extensão superior a uma décima.

The image shows a musical score for Marimba II, titled "Calm" by Paul Creston. The score is written on two staves. The top staff is labeled "Marimba II" and "Calm" with a tempo marking of quarter note = 48-52. It features a melodic line with various chords and rests, marked with a "p" (piano) dynamic. The bottom staff shows a more rhythmic accompaniment with triplets and rests, marked with a "p" dynamic. The score includes measure numbers 5, 10, 15, and 20.

Figura 2: Excerto do segundo andamento do “Concertino for Marimba and Orchestra”, de Paul Creston

Os restantes andamentos, os quais necessitam apenas de duas baquetas para a sua execução, apresentam uma abordagem mais xilofonística, com a parte solista a exhibir apenas uma linha melódica, por vezes interrompida por duas notas tocadas em simultâneo (*double vertical strokes* – ver anexo 3). A escrita síncopada característica do Jazz também marca presença nestes dois andamentos, e a linguagem veloz e virtuosística é muitas vezes formada por escalas e arpejos nos quais as mãos se movem no mesmo sentido, geralmente separadas por um intervalo não superior a uma quinta ou sexta (Figuras 3 e 4).

Concertino

for Marimba and Orchestra

Marimba

Paul Creston, Op. 21

I

Vigorous $\text{♩} = 116$

The musical score for the first movement of the Concertino for Marimba and Orchestra by Paul Creston. It is in 3/4 time and marked 'Vigorous' with a tempo of quarter note = 116. The score consists of three staves of music. The first staff shows measures 1 through 25, with measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 boxed. The second staff starts at measure 30 and includes markings for '(in time)', 'ff', and triplets. The third staff continues the piece with triplets and other rhythmic figures.

Figura 3: Excerto do primeiro andamento do “Concertino for Marimba and Orchestra”, de Paul Creston

Marimba

III

Lively $\text{♩} = 120$

The musical score for the third movement of the Concertino for Marimba and Orchestra by Paul Creston. It is in 6/8 time and marked 'Lively' with a tempo of quarter note = 120. The score consists of two staves of music. The first staff shows measures 1 through 5, with measure number 5 boxed. The second staff continues the piece with rhythmic patterns and dynamic markings like 'p'.

Figura 4: Excerto do terceiro andamento do “Concertino for Marimba and Orchestra”, de Paul Creston

No ano de 1947 Darius Milhaud compôs o seu “Concerto pour Marimba et Vibraphone”, numa das primeiras abordagens à marimba efectuadas no pós-guerra. Explorando a técnica de quatro baquetas, esta obra nunca conseguiu afirmar-se no repertório da marimba do mesmo modo que o “Concertino” de Creston o fez. As razões para isso serão a dificuldade técnica de algumas das partes e o facto de a partitura ser, na altura, bastante inacessível: para além de ser dispendiosa, na versão com redução para piano a parte de marimba não estava disponível separadamente (Kite, 2007).

O compositor e marimbista americano Alfred Fissinger escreveu, em 1950, aquela que será a primeira obra para marimba sem acompanhamento, de seu título “Suite for Marimba”. Dividida em quatro andamentos, cada um retratando uma atmosfera diferente baseada na sua experiência enquanto soldado na Segunda Guerra Mundial, esta composição aborda a escrita para marimba num plano algo mais avançado, requerendo uma técnica de quatro baquetas mais evoluída. Assim, utilizando as quatro oitavas disponíveis nos instrumentos da época, as mãos são já chamadas a executar partes nas quais se encontram mais separadas entre si, sendo que por vezes a distância entre as baquetas inferior e superior atinge duas oitavas. Por outro lado, cada mão tem de executar intervalos que já não estão fixos, variando entre extensões que vão de uma segunda a uma nona. Sendo que os primeiro e terceiro andamentos estão escritos num estilo de coral polifónico, estes fazem uso de acordes em tremolo, os quais já não se apresentam apenas em posição fechada e comportam, por vezes, intervalos maiores do que a oitava. Enquanto que o segundo andamento pode ser executado apenas com duas baquetas, o último andamento é aquele que apresenta a escrita mais evoluída e tecnicamente difícil. Isto deve-se ao facto de exigir mudanças muito rápidas de intervalo nas baquetas da mesma mão, e de obrigar a uma independência das quatro baquetas que até então era inusitada, sobretudo em passagens em que à mesma mão é pedido que alterne linhas

melódicas com *double vertical strokes*.

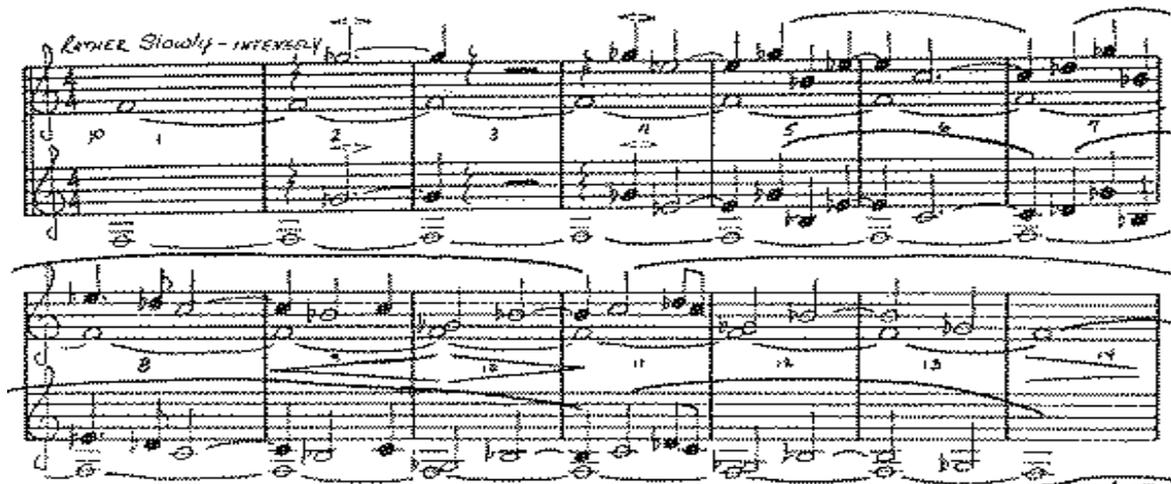


Figura 5: Excerto do primeiro andamento da “Suite for Marimba”, de Alfred Fissinger



Figura 6: Excerto do quarto andamento da “Suite for Marimba”, de Alfred Fissinger

Cinco anos mais tarde, em 1955, a pianista e compositora Emma Lou Diemer escreveu a sua “Toccata for Marimba”. Apesar de esta obra se apresentar num único andamento, este está estruturado numa forma em tudo semelhante ao “Concertino” de Creston. Assim, a sua estrutura divide-se em duas secções exteriores que podem ser executadas apenas com duas baquetas, e uma secção intermédia apresentando uma escrita coral. Como usual, esta última requer o uso de quatro baquetas para abordar acordes fixos e que obrigam as mãos a movimentarem-se de uma forma paralela. Apesar de não trazer grandes inovações no plano técnico, esta peça não deixa de usar acordes em posições mais abertas, levando as baquetas a abrangerem intervalos maiores, até ao limite de uma décima segunda, assim aproveitando mais eficazmente as capacidades sonoras da marimba.

O passo seguinte foi dado por Robert Kurka, em 1956, ano em que escreveu o seu “Concerto for Marimba and Orchestra”. Estando dividida em três andamentos, esta peça foi escrita para a marimba de quatro oitavas e uma terceira que tinha ficado recentemente disponível. Com o intuito de obter um melhor conhecimento das possibilidades da marimba, Kurka trabalhou com Vida Chenoweth, ouvindo-a e observando-a tocando, tendo ficado impressionado com o aspecto visual da performance do instrumento. Por essa razão, escreveu passagens propositadamente para realçar o movimento corporal do executante (Kite, 2007). Segundo Kathleen Kastner (1994), a experiência de ver Chenoweth tocar inspirou-o a escrever música com saltos de intervalos dramáticos ao longo da marimba que requeriam movimentos do solista igualmente dramáticos. Este facto reflecte-se logo no início do primeiro andamento, no qual o executante é chamado a percorrer várias vezes o âmbito total da marimba num espaço de tempo relativamente curto. Apesar de ainda recorrer bastante a uma escrita xilofonística, com elementos jazzísticos e síncopados, e de apresentar uma escrita para quatro baquetas ainda baseada no estilo coral, esta obra de Kurka requer que as mãos executem intervalos maiores (por vezes de uma décima), com maior independência de cada mão, resultando em acordes bastante mais abertos do que os apresentados pelos seus antecessores.

Chenoweth, por seu lado, escreveu artigos em que fornecia aos compositores dicas sobre o que poderiam esperar dos marimbistas da época relativamente a alguns aspectos técnicos (Chenoweth, 1959: 20-21):

“Nearly all second year students can manage four mallets when the harmony is close or when the voices move chiefly in parallel motion. Only a proficient marimbist can control the voice parts independently when leaps as wide as a 5th are called for. It takes advanced marimbists also to play two or three voiced polyphonic works (or four slow moving parts such as Bach chorales)... Intervals played by two mallets in one hand should not change rapidly unless the movement is scale wise”.

Quase cinquenta anos mais tarde, a marimbista Rebecca Kite resumiu as características destas primeiras composições. Fiquemos, então, com as suas palavras (Kite, 2007: 183):

“The early compositions for the marimba (except Fissinger’s Suite for Marimba) were all heavily influenced by previous writing styles for the xylophone. Composers generally wrote single-line melodies with fast, repetitive, sixteenth-note patterns, creating a sort of perpetual motion throughout the work. The same rhythms were used over the entire pitch range of the instrument, with no distinction made for portions of the marimba that might actually produce a longer sound (in the lowest octave) versus the highest range of the marimba that produced a shorter sound (in the highest octave). Soft, sustained sounds were usually written for four-voice, rolled chords. The earliest marimba concerti were all influenced by the rhythmic patterns of jazz and ragtime. With the exception of the Kurka concerto, the player’s hands and the playing area on the instrument were generally kept to within the space of an octave or tenth, which means the player could play comfortably, with her arms relaxed and her hands right in front of her body. Leaps of more than a fourth or fifth were not common. In four-mallet writing, the mallets were in a fairly static position, with the space between mallets usually from thirds to fifths, and the space between the middle two mallets a fourth or fifth”.

Estas foram, portanto, as obras mais importantes na fase inicial de construção de repertório sério para marimba solista. Para além destas obras já indicadas podemos referir, ainda, as seguintes, algumas delas utilizando a marimba como membro de orquestra (Henrique, 1994: 33):

| COMPOSITOR: | OBRA (ano de composição): |
|------------------------|--|
| James Basta | “Concerto for Marimba and Orchestra” (1956) |
| Malcolm Arnold | “Sinfonia nº 4” (1960) |
| Mario Kuri-Aldana | “Mascaras, Concert Divertimento for Marimba and Wind Orchestra” (1962) |
| Denis Apivor | “Crystals” (1965) |
| Richard Rodney Bennett | “Sinfonia nº 1” (1965) |
| Wilfred Josephs | “Sinfonia nº 2” (1966) |

Tabela 3: Obras escritas para marimba entre 1956 e 1966

Vislumbramos, assim, a situação em que a marimba se encontrava, no que concerne ao seu repertório, em meados da década de 1960. Nesta altura, poucos músicos ocidentais adivinariam que a revolução que iria mudar o mundo da marimba viria da Ásia mas, como veremos mais à frente, o caminho já estava a ser preparado nesse sentido.

Capítulo 3

BIOGRAFIA

DE

KEIKO ABE

Keiko Abe (Anexo 2, Imagem 28) nasceu na cidade de Tóquio em 18 de Abril de 1937, numa casa com vista para o monte Fuji onde vivia com os pais, a irmã mais velha Kazuko e os avós paternos, proprietários da habitação. A sua mãe, Fumiko, era uma mulher bastante fora do vulgar para os costumes da sociedade japonesa da altura. Pintora séria e com estudos formais, exibia uma independência de pensamento que ia contra o padrão da época numa sociedade onde não se esperava que uma mulher tivesse um emprego ou carreira. Fumiko desde cedo estimulou na filha a paixão pela arte, pela pintura, pelo contacto com a natureza. Para além disso, a progenitora de Keiko tocava o Koto, um instrumento de corda tradicional no Japão. O pai de Abe, de seu nome Yukichi, sendo médico de profissão era, não obstante, um músico amador competente, que gostava de tocar ao piano e ao acordeão temas de música erudita e popular que escutava no seu gira-discos. Para além disso, organizava uma vez por mês concertos para serem presenciados pelos criados da casa dos Abe. Ver o seu pai tocar estimulava a curiosidade de Keiko, que desde cedo se habituou a subir para o banco do piano para tentar reproduzir os sons que ouvira o seu pai executar (Kite, 2007).

Os avós paternos de Abe chamavam-se Masa e Umao. A sua avó, Masa, era uma pessoa rígida, que inculcava em Keiko as normas da educação formal tradicional no Japão. Já Umao, o seu avô, morreu em 1938, quando Keiko tinha apenas um ano de idade. Uma pessoa altamente culta e educada, que estudou e viveu em Inglaterra durante mais de sete anos, atingiu cargos de relevo, tendo sido Vice-Ministro das Finanças e, mais tarde, Director do Kangin Bank of Japan. Para além disso, era um amante das artes, tendo sido um coleccionador de pintura e patrono de jovens artistas. Outra característica de relevo que o avô de Keiko Abe possuía era o facto de ser um homem aberto à influência externa, sendo que o facto de ter viajado pelo ocidente, aí ter estudado e, irremediavelmente, ter absorvido alguma dessa cultura, tornava-o distinto da classe alta nipónica tradicional (Kite, 2007).

Em 1939 o pai de Keiko viu-se obrigado a ir trabalhar por largos períodos para a China, em virtude da guerra que o Japão enfrentou com esse país seu vizinho. Esta situação teve resultados catastróficos para a família, que perdeu a sua fortuna e viu-se obrigada a mudar para uma casa mais pequena. Em 1942, quando contava cinco anos de idade, Keiko Abe começou a ter aulas de piano. Praticando num órgão eléctrico, Abe era estimulada a improvisar e a retratar musicalmente cenas e experiências do quotidiano. Por esta altura, os seus dois irmãos já tinham nascido, Mikio em 1940 e Masao em 1942. O seu pai também já tinha retornado da China, o que fazia com que a sua casa estivesse outra vez cheia, com a família reunida, com arte e com música. A guerra era, agora, a grande causa de perturbação na vida de Abe. Em 1944 os bombardeamentos das forças aliadas tinham-se tornado regulares, sendo as aulas de Keiko na escola frequentemente interrompidas. Abe foi, inclusivamente, testemunha de um bombardeamento certa vez quando se dirigia com a mãe e irmãos para casa dum tia (Kite, 2007). Um ano mais tarde, os Estados Unidos da América iniciaram o bombardeamento contínuo do Japão, pelo que foi decidido que Keiko e os seus irmãos iriam para casa dos seus avós maternos, que viviam numa zona rural a alguma distância de Tóquio, até que a situação melhorasse. Nessa experiência tiveram a companhia de primos seus, fornecendo a companhia ideal para brincadeiras nesse sítio de grande beleza natural.

Com a rendição do Japão em Agosto de 1945, Keiko e os irmãos puderam, finalmente, regressar a casa, tendo encontrado um cenário de destruição que tinha mudado por completo a face da cidade que outrora tinham conhecido. Apesar disso, os Abe tiveram a sorte de terem todos sobrevivido aos bombardeamentos. Por outro lado, as sirenes tinham-se silenciado, e com a família de novo junta, Keiko teve a possibilidade de voltar a passar por momentos de felicidade. Muitos desses eram passados na companhia da mãe, em passeios pela natureza ou a cuidar da horta, algo que várias famílias agora faziam para superar a escassez de alimentos que tinha acompanhado os momentos finais da guerra (Kite, 2007).

Em 1947, quando contava dez anos de idade, Keiko Abe passou a integrar a banda da sua escola. Esta era constituída por trinta e duas crianças, distribuídas por instrumentos como o

xilofone, o acordeão, a harmónica, a pandeireta e o tambor. Após um teste elementar para avaliar o sentido rítmico, o professor de Abe decidiu que esta tocaria xilofone. O grupo tinha um repertório grande, normalmente apresentando vinte peças por concerto, peças essas que eram tocadas de memória. Para preparar esse repertório o grupo reunia-se após as actividades lectivas, sendo que cada tema demorava cerca de quatro horas a ficar pronto (Shore, 1948).

Este agrupamento musical tinha uma actividade digna de nota, tocando regularmente em escolas, hotéis, clubes e, aproveitando a presença das tropas norte-americanas no Japão, em hospitais e bases militares. O repertório que praticava era composto por canções tradicionais americanas, temas dos filmes de animação de Walt Disney e obras de Stephen Foster, compositor norte-americano do século XIX que ficou conhecido como o “*America's Troubadour*” (Root, n.d.). Muitas vezes o grupo recebia como uma espécie de pagamento peças de roupa e comida, assim ajudando a aliviar a escassez vivida na altura. Por esta altura os pais de Keiko já lhe tinham oferecido um pequeno xilofone de mesa, para que ela pudesse praticar em casa as músicas do seu grupo de escola. Para além destas, Keiko habituou-se também a tocar de ouvido músicas que escutava na rádio (Kite, 2007).

Nessa época, Keiko Abe tinha aulas de piano, mas não de xilofone. Contudo, quando fez doze anos, alcançando uma idade que já não lhe permitia tocar na banda escolar, o professor levou-a ao xilofonista mais famoso de Tóquio na altura, de seu nome Eiichi Asabuki. Asabuki tocava todas as manhãs na rádio, num programa transmitido a uma hora em que as crianças se preparavam para ir para a escola. Para além disso, como os seus arranjos de temas de música clássica, ópera e de fantasias eram muito populares, os seus concertos ao vivo eram transmitidos a nível nacional. Asabuki, que se tornou, assim, o primeiro professor de xilofone de Abe, começou a dirigir a sua nova aluna para repertório mais sério (Kite, 2007).

Em 1950 Keiko ouviu pela primeira vez o som duma marimba. Esta pertencia aos missionários Lawrence e Mildred Lacour, que usavam a música como parte do serviço religioso. Abe (1986: 16) relembra este momento da seguinte forma:

“One day I was going by the morning ceremony when I saw the marimbas and heard the hymns that were being played, I was so taken by the sound that I forgot where my seat was! It was a different sound, so deep - especially the low sounds - and it made a strong impression”.

Deliciada com o som que escutou, Abe tentou imitá-lo no seu pequeno xilofone, usando seis baquetas ao invés de duas na tentativa de obter um som mais cheio (Kite, 2007).

Entretanto, um ano mais tarde, Asabuki aconselhou a sua aluna a participar no concurso de talentos da NHK, a emissora rádio-televisiva nacional do Japão. O prémio, um contrato para tocar em transmissões radiofónicas em directo, foi atribuído a Keiko que, aos quatorze anos, se tornou um dos mais jovens músicos profissionais do seu país. Este foi, verdadeiramente, o início da sua carreira, e durante os seis anos que passou a tocar na rádio Abe cimentou as bases de popularidade e profissionalismo que lhe permitiriam, mais tarde, ascender a outros níveis profissionais. O repertório destas primeiras gravações de Keiko centrava-se em arranjos de temas de música erudita e de músicas populares combinados com solos de xilofone originalmente publicados nos Estados Unidos da América. Por esta altura, Keiko possuía já um xilofone de três oitavas, e era nesse instrumento que praticava para as transmissões radiofónicas que efectuava em directo uma vez por mês. Nesta fase da sua vida, Abe tinha-se mudado com a sua família para uma zona de grande beleza natural, e esse facto proporcionou novas ocasiões para Keiko e a sua mãe passarem tempo juntas a pintar e desenhar. Possuindo talento artístico também nessa área, Keiko venceu, nos seus anos de escola, vários prémios em exposições de arte (Kite, 2007).

Agora vivendo em Matsuyama, Keiko frequentava uma nova escola, tendo aulas de piano e teoria musical com Tetsu Ninomiya. Devido ao facto de esta sua nova morada se situar numa zona distante de Tóquio, as aulas com Asabuki tornaram-se menos regulares, e só eram possíveis nas alturas de férias escolares. Mas, em 1954, esta situação alterou-se quando a família se mudou de

novo para a capital nipónica. Para além de voltar a trabalhar mais assiduamente com o seu mestre, Keiko também podia disfrutar do maior número de oportunidades musicais de Tóquio. Assim, ao mesmo tempo que ia estudando e expandindo o seu repertório, Keiko apresentava-se numa variedade de eventos, a juntar às suas transmissões na rádio: apresentações em casas particulares, escolas, hospitais e em recitais de clubes de xilofone. Um desses eventos foi assistido por duas figuras que seriam importantes na carreira de Abe. Por um lado, Takashi Miyakawa, o presidente da firma Nihon Mokuzaiogyo, a qual produzia xilofones desde 1947 e marimbas desde 1950. Keiko tocou marimba pela primeira vez em 1950, num recital no Tokyo Xylophone Club, e fê-lo num instrumento produzido por esta firma. Pouco tempo depois os seus pais ofereceram-lhe uma pequena marimba Miyakawa. Para além disso, Takashi também convidou Keiko para a sua casa de verão para tocar na sua marimba de concerto e, ao mesmo tempo, ensinar a sua filha a tocar o instrumento. A acompanhar Miyakawa nessa actuação de Abe estava Yoichi Hiraoka, o famoso xilofonista nipónico. Impressionado com o talento de Keiko, Hiraoka acedeu ao pedido de Miyakawa de lhe conceder uma aula. Esta teve lugar numa altura em que Keiko Abe já tinha a sua marimba e, apercebendo-se das diferentes técnicas de execução requeridas pelos dois instrumentos, tinha começado a praticar um toque mais suave, o qual era apropriado às lâminas mais finas e largas da marimba. Isto foi logo corrigido por Hiraoka, que instigou Abe a atacar de forma muito mais enérgica o xilofone Deagan que possuía (Kite, 2007).

Nesta altura, Keiko começou a ter aulas de piano, composição e teoria com Masako Sasaya. Sasaya era uma professora pouco tradicional, que propunha a Keiko trabalhos que fugiam do habitual. Assim, tanto lhe pedia que realizasse baixo cifrado para criar acompanhamentos, como requeria que Abe improvisasse sobre melodias populares. Estes trabalhos de improvisação foram bastante importantes na carreira de Keiko Abe e, logo desde o início, a marimbista habituou-se, encorajada pela sua professora, a usar a sua sensibilidade para o mundo natural para adicionar cor e ambiente às suas improvisações. Era, no fundo, um prolongar dos ensinamentos artísticos que tinha aprendido e partilhado com a sua mãe, desta feita num contexto musical. Parte das aulas com Sasaya eram dedicadas à análise de obras dos grandes compositores, tais como Beethoven e Brahms. Especificamente, estudavam a forma como estes desenvolviam as suas idéias musicais em formas tais como a Sonata ou Tema e Variações. Rebecca Kite sumariza desta forma as aulas de Keiko Abe com Masako Sasaya (Kite, 2007: 22-23):

“In fact, Sasaya helped Keiko to do nothing less than develop her own personal “voice” as a musician, assisting her in cultivating interpretational skills as a performer. The solid foundation Sasaya helped Keiko to build in these important aspects of being a musician can still be heard in the depth of her musicianship and the complexity of her musical understanding”.

Com o aproximar do final do ensino secundário, Keiko Abe teve de decidir qual o caminho profissional a seguir. Tendo sido desde sempre uma excelente aluna em todas as áreas lectivas, o que incluía a matemática e a ciência, Keiko foi instigada pelo pai a seguir uma carreira na medicina. Keiko ainda chegou a considerar essa hipótese, preparando-se afincadamente para os exames de acesso à universidade. Contudo, o amor pela música falou mais alto, pelo que Abe acabou por decidir seguir a sua vocação e dedicar a sua vida à música. Assim, em 1956 Keiko Abe realizou com sucesso os exames de admissão à Tokyo Gakugei University. Aí estudaria por um período de seis anos, concluindo uma licenciatura e um mestrado em Educação Musical. Tendo uma paixão verdadeira pelo ensino, Abe imaginava-se seguindo uma carreira tradicional de professora de música no ensino regular. Contudo, um evento ocorrido durante uma aula aquando do seu estágio numa escola fê-la mudar de idéias definitivamente e abraçar a carreira de performer. Ouçamos o relato dos acontecimentos pelas suas próprias palavras (Abe, 2000, citada em Kite, 2007: 30-31):

“In the last five minutes of the class, I lost my focus on teaching. We were finishing up a lesson, just before I was going to say goodbye to my students. Suddenly, I heard the sound of the clarinet in the

chindonya going by in the street. I forgot all about teaching and rushed to the window to see the small band of street musicians playing their drums, with one clarinet player among them. "Great percussion playing", I thought. "Wow". All the students left their seats and ran over to look out the window with me. I was so caught up in the music, I didn't even finish teaching the class. Later on, I realized that I completely forgot my students and my role as their teacher. I should have explained how wonderful the music was, and told them to listen carefully. Instead, I forgot everything. It was even a bit dangerous for them to gather in a big group at the window. After this experience, I realized all my energy needed to go to music completely. Even though I earned my teaching certification and finished my degrees, I had to give up my dream of becoming a teacher".

No período em que estudou na Universidade, Abe continuou a sua aprendizagem instrumental, não só na marimba (a Universidade adquiriu uma marimba só para que Abe a pudesse utilizar), mas na percussão em geral. Assim, Keiko estudou em privado com Oyake Yusuke, percussionista da Orquestra Sinfônica da NHK e professor na Tokyo Fine Arts University, e com Yukio Imamura, timpaneiro da mesma orquestra. Com estes professores Abe abordou a percussão de orquestra, estudando caixa de rufo, tímpanos e acessórios tais como o triângulo e a pandeireta (Kite, 2007).

Em 1957, quando contava vinte anos de idade, Abe iniciou uma outra vertente da sua carreira, desta feita como marimbista em regime freelance em estúdios de gravação, de rádio e de televisão e, também, como percussionista extra em orquestras (Abe, n.d.). Tendo sido convidada por um colega, Masao Yoshikawa, a substituí-lo numa sessão de gravação, Keiko agarrou a oportunidade e tornou-se uma figura bastante requisitada pelos estúdios de gravação japoneses. Para isso muito contribuíram os ensinamentos colhidos com a sua professora Sasaya, visto que Abe foi chamada a fazer uso dos seus talentos de improvisação e harmonização. Com os rendimentos auferidos nos estúdios, Keiko Abe foi capaz de adquirir a sua própria marimba, optando por um modelo de quatro oitavas da marca Musser. Para além disso, o trabalho e os contactos que fez nos estúdios de gravação possibilitaram-lhe a gravação do seu primeiro álbum a solo, em 1959, com o título "Nobara ni Yosete", o qual foi editado no ano seguinte pela companhia Columbia. Neste primeiro registo Abe tocou o reportório tradicional da época: arranjos de uma mistura de temas populares e eruditos que eram apreciados pelo público de então. Esses arranjos foram realizados por Isao Tomita, um jovem compositor e arranizador que trabalhava nos estúdios pertença da Columbia onde Abe também trabalhava. Com o acompanhamento de um grupo de câmara, os temas que Keiko gravou, no xilofone e marimba, foram (Kite, 2007: 34):

| OBRA: | COMPOSITOR: |
|-------------------------------------|-------------------------|
| "Flight of the Bumblebee" | Nikolai Rimsky-Korsakov |
| "Danny Boy" | Frederic Weatherly |
| "William Tell Overture" | Gioachino Rossini |
| "Nobara ni Yosete (To a Wild Rose)" | Edward MacDowell |
| "Water Drops" | Eiichi Asabuki |
| "A Little Wind Bell" | Eiichi Asabuki |

Tabela 4: Keiko Abe, "Nobara ni Yosete"

Na análise que efectuou a esta gravação, a marimbista Rebecca Kite (2007: 34) transmitiu-nos o seguinte:

"In these historical recordings containing light classical music, folksongs, and two xylophone compositions by Eiichi Asabuki, we can hear Abe's trademark performance ability: her virtuosic

technical abilities and her exquisite musicianship, together creating an exceptional performance. More specifically, in A Little Wind Bell by Asabuki, we can hear the musical expressiveness that Abe drew from the xylophone, using subtle dynamic shadings, timing shadings, and very small timbre shadings, all produced by lighter or heavier playing into the bars”.

Esta gravação de Abe foi a primeira de uma série de onze que a percussionista faria até ao ano de 1966.

Assim, o segundo álbum de Abe foi editado em 1963. Com o título de “Marimba Music Gems, Volume I”, contém reportório semelhante ao do seu primeiro registo. Um ano mais tarde foi lançado o terceiro álbum, de seu nome “Marimba Music Gems, Volume II”. Este conta já com alguns arranjos de Abe, casos de uma versão da melodia “L’Homme et l’Enfant”, do filme francês com o mesmo nome, que Keiko executou em tremolo, com as duas mãos movendo-se paralelamente; e da cadenza desse mesmo tema, na qual a marimbista improvisou. Para além disso, este álbum também apresenta o primeiro tema original da autoria de Abe, composto em 1958, quando ainda era uma estudante universitária. Com o título original de “Frogs”, a versão apresentada no álbum conta com um acompanhamento de um grupo de câmara cujo arranjo foi escrito por Tomita, tendo recebido o nome “Tree Frog” (Kite, 2007).

Em 1964 foi editado o quarto álbum a solo de Keiko Abe. Tendo recebido o título “Lullabies”, volta a demonstrar secções em que a marimbista dá aso aos seus dotes improvisatórios. Para além disso, este registo também é testemunho das qualidades técnicas inovadoras de Abe, sobretudo no que diz respeito à sua capacidade de tocar polifonicamente ao executar uma melodia com a mão direita, simples ou em tremolo, e o respectivo acompanhamento com a mão esquerda. A realização de um tão grande número de projectos implicava um igualmente grande volume de trabalho, e uma semana normal de Abe implicava que esta trabalhasse todos os dias nas várias áreas em que se aplicava para fomentar a sua carreira de solista: gravações, ensaios, reuniões com possíveis contratadores. A estas actividades juntava-se o trabalho ocasional como reforço em orquestras sinfónicas (Kite, 2007).

Paralelamente, Keiko desenvolvia também uma actividade importante enquanto membro de um trio de marimbas, de seu nome Xebec Trio. Este foi formado com duas outras alunas de Asabuki, Noriko Hasegawa e Shizuko Ishikawa, em 1961, quando Abe frequentava o último ano do seu mestrado em Educação Musical. Tendo o intuito de tocar e gravar reportório usual de marimba, o trio ambicionava, também, introduzir o instrumento e a sua música a um público mais numeroso. Com uma carreira que se estendeu até 1967, o Xebec Trio gravou sete álbuns. O primeiro desses, datado de 1962, recebeu o título de “Marimba Wa Utau” (Marimba Cantante), e incluía arranjos, realizados por Tomita, de temas populares ocidentais e latino-americanos, tais como “When the Lilacs Bloom”, “Frenesi”, “La Golondrina”, “Tico Tico”, “Tabú”, “Moliendo Café”, “Beer Barrel Polka”, “Never on a Sunday”, “Black Orpheus” e “Twelfth Street Rag”. O segundo álbum, com o nome “Marimba, Marimba, Marimba”, foi editado em 1963 e incluía, para além dos tradicionais arranjos de músicas ocidentais, temas tradicionais japoneses. Os arranjos foram, uma vez mais, obra de Tomita. O terceiro registo do Xebec Trio data do ano seguinte, 1964. Intitulado “The Xebec Trio with Strings”, este apresenta o trio de marimbas numa função de acompanhamento, sendo as melodias de temas populares e de clássicos como “Träumerei” e “Beautiful Dreamer” executadas ao vibrafone, piano e acordeão. Os arranjos, desta feita, ficaram a cargo de Akira Komachi (Kite, 2007).

Em 1965 o trio iniciou uma colaboração com a editora Polydor que resultaria numa série de três álbuns, cada um subordinado a um tema diferente. O primeiro, “Love is a Many Splendored Thing”, de 1965, centrava-se em música composta para servir como banda sonora de filmes norte-americanos. Neste disco de 1965 o trio foi acompanhado por uma orquestra, e apresentou temas tais como “Fascination”, “Black Orpheus”, “Desafinado” e “Love is a Many Splendored Thing”. O segundo registo desta colaboração, editado em 1966, era dedicado a temas populares da música Jazz e Latina, incluindo faixas como “Malagueña”, “La Golondrina”, “Solamente Una Vez”, “Besame

Mucho” e “The Peanut Vendor”. Tal como no anterior, neste álbum o trio foi acompanhado por uma orquestra. Abe improvisou em algumas secções desta gravação, tal como tinha acontecido na primeira. O último álbum da colaboração do Xebec Trio com a editora Polydor foi lançado em 1967. Com o título “Nostalgia”, era dedicado a temas tradicionais japoneses, apresentando o trio de marimbas sem acompanhamento. Para este último trabalho Keiko Abe realizou arranjos de seis canções tradicionais do seu país que usaria mais tarde em composições para marimba solo. Exemplos disso são as canções” Lullaby of Itsuki” (que apareceria na sua obra “Itsuki Fantasy for Six Mallets”), “Zui Zui Zukoro Bashi” e “Tōryanse” (ambas usadas mais tarde em “Variations on Japanese Children’s Songs”), “Mukō Yoko Chō” e “Sakura, Sakura” (as duas estão incluídas em “Dream of the Cherry Blossoms”). A especialista na vida e obra de Abe, Rebecca Kite (2007: 39), analisa deste modo esta gravação:

“Abe’s concept of a rich, full marimba sound is very much in evidence on this album. Even though the trio’s instruments were limited to a four-octave range, Abe’s emphasis on sound color and using the full range of the marimba are clear. In the harmony, she doesn’t limit her voicing to the standard parallel thirds and sixths. Instead, she chooses harmonic voicings to give a special musical timbre and particular atmosphere to each arrangement”.

Em 1966 o trio de marimbistas gravou um álbum para a editora CBS, com o título “The Xebec Marimba Trio: Fascinating Latin Rhythms”. Este registo apresenta uma vez mais o trio com acompanhamento de orquestra, com arranjos de temas de música latina realizados por Tomita. Para lá da sua carreira em estúdio, nesta altura o Xebec Trio também actuava em concertos. O reportório que praticava em apresentações ao vivo era o mesmo que registava em estúdio. Acerca da reacção do público japonês a esta música diz-nos a própria Keiko Abe (2002, citada em Kite, 2007: 41):

“People enjoyed this music very much. The marimba produced a bright and enjoyable sound, with a familiar, ethnic feeling. There was a lot of social energy and activity in Japan during this period, and the marimba sound matched that energy”.

A somar a essas actividades, o trio também participou, nos anos de 1964 e 1965, num programa diário de rádio, chamado “Good Morning Marimba”, no qual tocavam, sobretudo, arranjos realizados por Abe. Toda essa exposição levou ao convite para actuarem num clube nocturno, facto que não se chegou a concretizar por insistência das famílias das marimbistas. Apesar disso, o grupo chegou a contratar um professor de dança para as ajudar a desenvolver uma coreografia, facto que foi aproveitado por Abe na sua carreira a solo, nomeadamente no que diz respeito ao uso do movimento corporal para melhor transmitir ao público a mensagem musical (Kite, 2007).

O Xebec Trio terminou a sua carreira em 1966, numa altura em que Keiko já sentia a necessidade de praticar um reportório mais sério. Nesse sentido, já tinha organizado um outro grupo quatro anos antes com o intuito de encomendar a compositores japoneses seus contemporâneos obras escritas propositadamente para marimba. Adoptando o nome Tokyo Marimba Group, este era formado pelos três elementos do Xebec Trio aos quais se juntavam três outros marimbistas: Takuo Tamura, Yoshihisa Mizuno e Masao Yoshikawa. O primeiro compositor que abordaram foi Akira Miyoshi, o qual compôs a obra “Suite for Marimba: Conversation”. Esta foi apresentada num concerto que o grupo realizou em Novembro de 1962, na sala Dai-ichi Seimei Hall em Tóquio. Cada elemento do grupo apresentou uma peça, como podemos observar na seguinte tabela (Kite, 2007: 43):

| INTÉRPRETE: | OBRA, COMPOSITOR: |
|--------------------|---|
| Keiko Abe | “Suite for Marimba: Conversation,” Akira Miyoshi |
| Shizuko Ishikawa | “Sonatine for Marimba and Piano”, Akira Yuyama |
| Takuo Tamura | “Serenade Marimbana”, Yuzo Toyama |
| Noriko Hasegawa | “Structure for Marimba and Three Instruments”, Tadashi Yamanouchi |
| Yoshihisa Mizuno | “Concertino for Marimba”, Paul Creston |
| Masao Yoshikawa | “Conception for Marimba”, Masanobu Higure |

Tabela 5: Tokyo Marimba Group, concerto em Novembro de 1962

Tendo este primeiro evento obtido uma boa aceitação por parte do público, um segundo concerto foi organizado três anos mais tarde. Para esta segunda actuação, a qual teve lugar em Outubro de 1965 no Yamaha Hall da cidade de Tóquio, o grupo encomendou mais algumas obras para marimba. Assim, decidiram dividir o evento em duas partes, reservando as novas composições para a segunda. Da primeira parte constaram as seguintes obras (Kite, 2007: 43):

| INTÉRPRETE: | OBRA, COMPOSITOR: |
|--------------------|--|
| Takuo Tamura | “Suite for Marimba: Conversation”, Akira Miyoshi |
| Yoshihisa Mizuno | “Serenade Marimbana”, Yuzo Toyama |
| Tokuzo Yanagihara | “At an Amusement Park”, Tokuzo Yanagihara |
| Keiko Abe | “Frogs”, Keiko Abe; “Autumn”, Isao Tomita |

Tabela 6: Tokyo Marimba Group, concerto em Outubro de 1965, primeira parte

Após o intervalo foram apresentadas as seguintes composições (Kite, 2007: 43):

| INTÉRPRETE: | OBRA, COMPOSITOR: |
|----------------------------------|---|
| Yoshihisa Mizuno | “Dansho for Marimba”, Toshimitsu Tanaka; “Three Short Pieces for Marimba”, Haruna Miyake |
| Tokuzo Yanagihara | “Wave and Particle”, Tokuzo Yanagihara |
| Takuo Tamura Yoshihisa Mizuno | “Contrast for Two Marimbas”, Hikaru Hayashi |
| Keiko Abe | “Torse III”, Akira Miyoshi |

Tabela 7: Tokyo Marimba Group, concerto em Outubro de 1965, segunda parte

Apesar de este segundo concerto também ter merecido os aplausos do público e da crítica, questões financeiras ditaram o final do grupo. De facto, encomendar obras a compositores não era tarefa fácil, sobretudo quando nenhum dos elementos do grupo era financeiramente abastado. De qualquer das formas, a actividade do Tokyo Marimba Group atingiu os objectivos a que se tinha proposto aquando da sua formação e, sobretudo, permitiu a Keiko Abe vislumbrar com mais nitidez qual a direcção em que queria orientar a sua carreira. Nesse sentido, pouco após estes eventos Abe deixou de tocar os restantes instrumentos de percussão para se dedicar, única e exclusivamente, à

marimba. Isso implicava prosseguir na tentativa de aumentar o repertório de música séria escrita especificamente para o instrumento. Ouçamos, uma vez mais, a própria (Abe 2000, citada em Kite, 2007: 44) referindo-se a esta situação: “My purpose was to cultivate a repertoire of serious music for the marimba – similar to the music that pianists, violinists and other instrumentalists play”.

Com esse objectivo em mente, ao qual estava intimamente ligado o desejo de tornar a própria marimba num instrumento capaz de ombrear com outros já estabelecidos na arte de tocar repertório erudito, Abe pôs em marcha, em 1967, o projecto de apresentar um concerto a solo. Esta era uma idéia revolucionária na época, já que nunca tinha acontecido a apresentação a solo de um único marimbista tocando exclusivamente peças eruditas compostas para marimba. Para esse feito, Abe decidiu encomendar obras a quatro compositores: Takekuni Hirayoshi, Akira Yuyama, Minoru Miki e Teruyuki Noda. Seguindo a prática que tão bons resultados tinha dado antes, Abe trabalhou com estes autores, fazendo sugestões e mostrando-lhes as possibilidades técnicas e expressivas da marimba (Kite, 2007).

Por outro lado, todos os pormenores relativos ao concerto foram pensados para produzir um efeito especial. Nesse sentido, Keiko trabalhou com o marido (Abe tinha-se casado em 1965 com Hidetoshi Kimura, um colega seu licenciado em Gestão e que tinha trabalhado como director de Marketing da editora Columbia, antes de se tornar produtor musical. Conheceram-se durante as gravações do álbum de Abe “Marimba Music Gems”, o qual foi produzido por Kimura), que ficou encarregado de toda a parte da produção: alugar a sala para o concerto, imprimir os programas e bilhetes e tratar da publicidade. Nenhum pormenor foi descuidado, desde o vestido que Abe usaria (o estilista Jun Kitura produziu um vestido branco desenhado de forma a não interferir com os movimentos da marimbista), passando pelos folhetos com o programa (os quais apresentavam uma ilustração feita por Keiko Yamanouchi na capa, para além de uma mensagem de Abe para o público e de informação sobre os compositores e as suas obras no interior) e terminando no palco em si (Keisuka Suzuki criou um ambiente teatral ao cobrir o palco com um pano preto para absorver a luz, luz essa que só viria de focos instalados por cima e à frente dos instrumentistas), tudo foi concebido para criar uma noite memorável (Kite, 2007).

Assim, um ano após a idéia inicial, Keiko Abe apresentou o primeiro recital de marimba em Outubro de 1968, no Iino Hall em Tóquio. Com o título “Keiko Abe – An Evening of Marimba”, este foi dividido em três partes, sendo que o programa apresentado foi o seguinte (Kite, 2007: 57):

| PARTE: | COMPOSITOR: | OBRA: |
|---------------|--------------------|--|
| Primeira | Takekuni Hirayoshi | “Dialogue for Marimba and Three Instruments” |
| | Akira Yuyuma | “Divertimento for Marimba and Alto Saxophone” |
| Segunda: | Toshimitsu Tanaka | “Two Movements for Marimba” |
| | Minoru Miki | “Time for Marimba” |
| | Akira Miyoshi | “Torse III” |
| Terceira: | Teuyuki Noda | “Quintetto per Marimba, 3 Flauti, e Contrabasso, 'Mattinata” |

Tabela 8: Keiko Abe – An Evening of Marimba

Num exemplo perfeito da capacidade de memorização de Abe, refira-se que Noda só lhe entregou a sua obra dois dias antes do evento.

O público de seiscentas pessoas presente no evento foi unânime na apreciação feita: o recital foi um sucesso. O editor do Ongaku-no-Tomo Monthly escreveu em 1968 (citado em Kite, 2007: 57): “Her technical flexibility, accuracy, and keen and sensible interpretation of each composition were just incredible”. Por seu lado, o crítico musical Yasushi Togashi escreveu, no mesmo ano, no semanário Ongaku Shimbun (citado em Kite, 2007: 57-58):

“I was amazed by her great and superhuman achievement, that she could perform these complex pieces from memory, including a piece that did not get finished until two days before the concert. That Abe's ceaseless effort has inspired and moved these serious composers to write new works, and that she exhibits such virtuosic skill on her instrument , marks a new epoch in the history of the marimba worldwide”.

Um mês mais tarde, o mesmo Tagashi escreveu, desta feita na revista Today's Music (citado em Kite, 2007: 58):

“As part of the Japan Fine Arts Festival held to commemorate the centenary of the Meiji Restoration, the marimbist, Keiko Abe, gave a recital of original works.

The marimba may not be familiar to general audiences, though it is a kind of xylophone that is now often used in music classes in elementary school. But in spite of its long use throughout human history, the instrument has lacked an original repertoire, and it is usually used to play arrangements of well-known pieces – until today.

Overcoming many difficulties, Keiko Abe of Japan has explored new possibilities of the marimba's musical expression, and has developed techniques that allow it full recognition as an independent orchestral instrument. This recital was, in a sense, the culmination of her marimba crusade. The concert hall was full, demonstrating how many people wished to hear her groundbreaking recital”.

A este recital foi atribuído o Prémio de Excelência da competição Fine Arts Festival de 1968. Por outro lado, a Columbia Records decidiu registá-lo em disco, tendo sido editado em formato triplo no ano de 1969 com o título “Keiko Abe: Art of Marimba”. Neste formato juntavam-se às obras tocadas no recital a peça de Akira Miyoshi “Suite for Marimba: Conversation”, para além das entretanto compostas “Concerto pour Marimba et Ensemble à Cordes”, do mesmo Miyoshi, e “Concerto for Marimba and Orchestra”, de Minoru Miki. Este álbum, por seu lado, também foi o recipiente de um prémio, neste caso o Prémio de Excelência do Fine Arts Festival de 1969. Para além disso, foi editado nos Estados Unidos da América em 1972, com o título “Contemporary Music from Japan: Vol. I: Music for Marimba, Keiko Abe, Marimba” (Kite, 2007).

O sucesso alcançado com o primeiro recital foi tanto que Abe decidiu realizar outros dois. Assim, em 1969 foi apresentado o recital intitulado “Keiko Abe – An Evening of Marimba II: In Search of Original Works for Marimba”. Tal como o título indica, Abe continuava a busca por reportório original composto para o seu instrumento por compositores contemporâneos do seu país. Este recital teve o seguinte programa (Kite, 2007: 59):

| COMPOSITOR: | OBRA: |
|--------------------|---|
| Toshiya Sukegawa | “A Projection for Marimba and Four Instruments” |
| Hideo Kobayasha | “Haiku for Marimba” |
| Masaharu Kikuchi | “‘Ji-uta’ Music for Marimba and Five Instruments” |
| Minao Shibata | “Imagery” |
| Akira Miyoshi | “Suite for Marimba: Conversation” |
| Aki Ishii | “Marimba-Stück mit Zwei Schlagzeuger” |

Tabela 9: Keiko Abe – An Evening of Marimba II: In Search of Original Works for Marimba

Dois anos mais tarde foi a vez do recital “Keiko Abe – An Evening of Marimba III: In Search of Original Works for Marimba”, o qual foi composto pelas seguintes obras (Kite, 2007: 59-60) :

| COMPOSITOR: | OBRA: |
|--------------------|---|
| Yoshiro Irino | “Globus” |
| Toshimitsu Tanaka | “Suite for Marimba” |
| Yasuo Sueyoshi | “Mirage” |
| Katsuhiko Tsubonoh | “Meniscus” |
| Yoshio Hachimura | “Holidays' for Marimba” |
| Akira Miyoshi | “Concerto pour Marimba et Ensembles à Cordes” |

Tabela 10: Keiko Abe – An Evening of Marimba III: In Search of Original Works for Marimba

Estes três recitais foram pioneiros e fundamentais na conquista, por parte da marimba, de um lugar de relevo no mundo da música erudita. Foi a partir deles que o mundo da música se começou a aperceber do potencial deste instrumento para interpretar música séria especificamente composta para si, e não apenas o repertório popular e os arranjos e transcrições que eram apanágio até essa altura. Acerca disto, diz-nos a própria Keiko Abe (2001, citada em Kite, 2007: 61):

“This was not a normal classical concert. Nobody expected the marimba to sound like this. It opened everyone’s eyes. And, afterward, everything changed. Younger generations play original pieces, now. But in 1968, this was not the case. This was, in fact, the very first one”.

O compositor Akira Yuyama (2000, citado em Kite, 2007: 60-61), confirmou as palavras de Abe, referindo-se ao seu primeiro recital nos seguintes termos:

“Before Keiko played this concert, no composer would write a piece for the marimba, because everyone thought of marimba music as pop music. But after she commissioned composers and collaborated with them on these new compositions, other composers were awakened to the possibilities. They could hear that, with Keiko, the marimba could be a solo instrument used for serious music”.

Um outro compositor, Teuyuki Noda (2000, citado em Kite 2007: 61), acrescenta:

“I felt that a new period was starting for the marimba. Everyone else thought so, too. After Abe’s performance, I recognized that the marimba was equal to other, more traditional instruments in the orchestra”.

No início da década de 1970 a carreira de Abe ia de vento em popa. Tendo começado por praticar um repertório acessível de arranjos para marimba de temas conhecidos do público, Keiko fazia agora a transição para um tipo de repertório mais sério e erudito. Nessa altura decidiu formar um novo agrupamento de câmara, o qual recebeu o nome de The Tokyo Quintet. Este era composto pelos seguintes elementos (Kite, 2007: 61):

| MÚSICO: | INSTRUMENTO: |
|----------------|---------------------|
| Makoto Aruga | Percussão |
| Ryu Noguchi | Flauta |
| Motoe Miyajima | Clarinete |
| Masahiko Aruga | Contrabaixo |
| Keiko Abe | Marimba |

Tabela 11: The Tokyo Quintet

Não havendo repertório escrito para esta formação, o grupo decidiu seguir o exemplo de Abe e

encomendar obras a compositores contemporâneos. Contudo, na ânsia de adquirir público quanto antes, o quinteto começou por abordar arranjos e transcrições de temas já populares, enveredando mais tarde por repertório sério. Tendo gravado dois álbuns, o primeiro em 1973 e o segundo em 1974, o repertório de cada um deles dá-nos uma imagem nítida da evolução do repertório praticado pelo quinteto (Kite, 2007: 62-63):

| COMPOSITOR: | OBRA: |
|--------------------|---------------------------|
| Aram Khachaturian | “Sabre Dance” |
| Claude Debussy | “Claire de Lune” |
| Tradicional | “Clarinet Polka” |
| Fritz Kreisler | “Tambourin Chinois” |
| Tradicional | “Londonderry Air” |
| Pablo Sarasate | “Chidon Weisen” |
| Rimsky-Korsakov | “Flight of the Bumblebee” |
| Tradicional | “Greensleeves” |
| Antonin Dvorak | “Humoreske” |
| Arthur Benjamin | “Jamaican Rhumba” |
| David Moule-Evans | “Vienna Rhapsody” |
| Manuel de Falla | “Ritual Fire Dance” |

Tabela 12: “The Tokyo Quintet: Familiar Pieces”, 1973

| COMPOSITOR: | OBRA: |
|--------------------|----------------------|
| Akira Miyoshi | “Nocturne” |
| Teruyuki Noda | “Obsession” |
| Yoshihisa Taira | “Pentalpha” |
| Katsuhiko Tsubonoh | “Ripple of the Wind” |
| Joji Yuasa | “Territory” |
| Maki Ishii | “Synkrenetismen I” |

Tabela 13: “The Tokyo Quintet: Contemporary Music of Japan”, 1974

Este segundo registo, que foi precedido por um concerto, venceu o prémio 1974 Japan Fine Arts Festival Excellence Award (Kite, 2007).

Em 1979 o quinteto gravou um outro álbum, com o título “Modern Music Works for Animation Films”. Este registo apresentava treze faixas que consistiam em adaptações de canções populares nipónicas para bandas sonoras de filmes animados. Esse tornou-se o último capítulo na vida deste agrupamento. De facto, dado o intensificar da carreira solista, dentro e fora do seu país, por parte de Keiko Abe, o quinteto decidiu terminar a sua viagem nesse mesmo ano, seis anos após o seu começo (Kite, 2007).

Uma outra vertente da carreira de Abe que sofreu um forte impulso no início da década de 1970 foi a de professora. Como já vimos, a marimbista teve desde sempre o desejo de leccionar, sendo essa mais uma maneira de ampliar a popularidade da marimba. Assim, Keiko tornou-se professora de marimba no Toho Gakuen College of Music no ano de 1970, tendo permanecido

nesse posto até 1990 (Abe, n.d.).

Numa vertente mais pessoal, refira-se o nascimento da sua primeira e única filha, Kyoko Kimura, em 1971, como mais um dos factores que contribuíram para que Abe sentisse que este período da sua vida estava pleno de sucessos e criatividade (Kite, 2007).

Com uma carreira já estabelecida no seu país, o próximo passo de Abe foi, logicamente, no sentido da internacionalização. Logo em 1971 recebeu um convite para tocar num concerto nos Estados Unidos da América, mais especificamente no Carnegie Hall de Nova Iorque. Esse evento receberia o título “Music from Japan” e, nele, Abe estreou em terras americanas quatro obras de compositores japoneses, entre as quais “Lauda Concertata for Orchestra and Marimba”, de Akira Ifukube. Abe foi acompanhada pela American Symphony Orchestra dirigida por Sergui Comissiona (Kite, 2007).

Este foi o início da disseminação da música japonesa para marimba pelo ocidente. Thomas Siwe, que em 1972 chefiava o departamento de percussão da University of Illinois at Urbana-Champaign teve acesso, por um mero acaso, ao álbum de Abe “Contemporary Music from Japan: Vol. I: Music for Marimba”. Referindo-se a esse registo, diz-nos Siwe (2001, citado em Kite, 2007: 84):

“When I first listened to this album, I couldn’t believe my ears. Here was a whole set of new, attractive contemporary marimba pieces that, if I could get the music, would just about double the repertoire I was using – Creston, Kurka, and Milhaud, plus a few small works like the Fissinger. But I found nothing in our school’s music library, so I decided to write to Miyoshi, the composer of several of these pieces, in care of Columbia Japan, to tell him how much I enjoyed his Torse III and to ask for a copy of the manuscript”.

Após este primeiro contacto, Thomas Siwe incorporou esta nova música no currículo da Universidade onde leccionava. Para além disso, escreveu em 1974 um artigo na revista da Percussive Arts Society, Percussive Notes. Com o título “Contemporary Music from Japan”, nele Siwe apresentava uma lista com estas composições nipónicas, incluindo ainda os nomes e moradas dos editores. Isto levou, num efeito dominó, à propagação destas obras por outras universidades americanas, assim contribuindo para a descoberta, por parte dos músicos e do público desse país, da música que estava a ser escrita para marimba do outro lado do mundo. Alguns dos maiores nomes da marimba contemporânea foram dos primeiros a ter acesso e a apresentar esta nova música, casos de Mike Rosen, Gordon Stout, William Moersch e Leigh Howard Stevens (Kite, 2007).

O culminar desta descoberta, por parte do mundo musical ocidental, do patamar em que a marimba se encontrava no Japão, e do papel de Keiko Abe nessa situação, deu-se aquando da apresentação da marimbista nipónica na convenção PASIC (Percussive Arts Society International Convention) de 1977. Interpretando um programa composto por obras fruto das suas encomendas, Abe evidenciou um nível de excelência artística que surpreendeu os ouvintes, como fica patente nas palavras de Thomas Siwe (2001, citado em Kite, 2007: 86): “Her musicianship and technique were overwhelming. Plus, her presence was electrifying. She brought down the house in Knoxville at the convention”. Estes adjectivos são corroborados por Robert van Sice (2006, citado em Kite, 2007: 86): “It was an epiphany, to say the least. At that time, none of us had ever heard anyone play the marimba at that level before”. Van Sice, que viria a tornar-se um dos maiores vultos da marimba a nível internacional, prossegue (2006, citado em Kite, 2007: 104):

“I had never seen a percussionist play at the level of a concert pianist. It wasn’t just her execution, which was flawless. It was her seriousness of purpose, her dedication to marimba performance as a serious art form. It profoundly touched me”.

O programa que Abe apresentou nessa ocasião foi o seguinte (Kite, 2007: 86-87):

| COMPOSITOR: | OBRA: |
|--------------------|-----------------------------|
| Akira Miyoshi | “Torse III” |
| Yasuo Sueyoshi | “Mirage pour Marimba” |
| Minoru Miki | “Time for Marimba” |
| Katsuhiko Tsubonoh | “Meniscus for Marimba” |
| Toshimitsu Tanaka | “Two Movements for Marimba” |
| Tokuhide Nimi | “For Marimba I” |

Tabela 14: Keiko Abe, concerto, PASIC 1977

Após este evento, Abe realizou uma pequena tournée por dez universidades americanas, assim dando-se a conhecer, a si e à música dos compositores japoneses, a um número ainda mais vasto de percussionistas. Este foi o início da sua actividade enquanto condutora de masterclasses, que resultou em mais de noventa eventos internacionais até à data (Abe, n.d.). Uma outra tournée por universidades americanas teve lugar em 1981, uma vez mais seguindo-se à sua actuação na convenção PASIC desse mesmo ano. Durante essa tournée, Abe conheceu o músico holandês Jan Pustjens, que a convidou para leccionar uma classe internacional de marimba com duração de dez dias, culminando num concerto com um grupo de câmara formado por instrumentistas da orquestra do Concertgebouw de Amesterdão. Para este evento, Abe encomendou a Minoru Miki uma nova composição. O resultado foi a peça “Marimba Spiritual”, que tem a particularidade de ter sido escrita para a nova marimba de Abe, agora com cinco oitavas e fruto da sua colaboração com o fabricante Yamaha (Kite, 2007). De facto, a marimbista tinha começado a trabalhar com esta marca em 1969, após o seu primeiro recital como solista, e fê-lo pela necessidade de obter um instrumento que fosse capaz de transmitir fielmente todo o seu pensamento musical. Todo este processo será abordado mais detalhadamente no capítulo 4.

Durante a sua estadia em Amesterdão, Abe foi convidada pelo director do conservatório de Utrecht a leccionar uma classe internacional de marimba nessa instituição. Esse evento teve lugar por um período de seis semanas, em Abril e Maio de 1985, sendo que foi repetido nos dois anos seguintes (Abe, n.d.).

No ano de 1987 Abe inaugurou um ciclo de tournées no seu país natal que se repetiriam anualmente por um período de dez anos. Para os concertos que compunham essas tournées Abe convidava músicos europeus, assim invertendo o ciclo e levando o público japonês a contactar com músicos ocidentais. A música apresentada era composta especialmente para cada tournée (Kite, 2007). Dois anos mais tarde, em 1989, Abe foi professora convidada na Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Estugarda, na Alemanha, cargo que continuou a exercer até ao ano de 2004. No ano de 1991, Abe tornou-se Professora Associada no Toho Gakuen College of Music, tendo permanecido nessa função até ao ano de 1993, quando se tornou Professora nessa mesma instituição (Abe, n.d.).

Nesse mesmo ano, a marimbista recebeu uma das mais altas condecorações da sua carreira, ao ser eleita para o Hall of Fame da prestigiada Percussive Arts Society, tornando-se não só a primeira mulher, mas também a primeira asiática a receber esse galardão (Anexo 2, Imagem 29). Na cerimónia de aceitação, Abe proferiu o seguinte discurso (Kite, 2007: 107-108):

“Thank you very much for awarding this special honor to me. I am so surprised to receive this notice, as there are many important percussionists in the PAS Hall of Fame, and so many other percussion friends for whom I have such high regard. Perhaps it is better for me to think of this honor as a recognition of the possibilities of the marimba, and of the many fine composers who have written such wonderful music for me to experience and share with audiences and other marimbists.”

The marimba is very special for me: I listen carefully to understand its many possibilities. I have great respect for the marimba. When I play the marimba, I have a great desire to find its expressive possibilities, knowing that at one time this most beautiful wood came from a living tree with its own history and experience. It is as if the marimba bar breathes like a living tree, and when I make music, I want to breathe with it. With these deep feelings, it is very important for me to continue to commission new works, and try to compose music that explores the expressive and emotional possibilities of the marimba, to effectively communicate to the listeners who come to my concerts. Whether the composition has a strict form, or explores improvisational possibilities, whether it is tonal or atonal, whether it is slow and ambles, or is fast and direct, I hope music for the marimba will always focus on real communication, rather than technical virtuosity for its own sake.

I was also surprised to learn that I am the first woman to be inducted into the PAS Hall of Fame. So I accept this award in honor of the many women who have made great contributions for humanity through music. As I was thinking about this point, many strong emotions came to me. When I was a young married woman, I decided that I wanted to make music with the marimba as a professional career. This situation was not so common in Japan, but fortunately my husband, Mr. Kimura, is a very special person, and he has always supported my desire to share marimba music with audiences. Sometimes this was not always easy when our daughter, Kyoko, was growing up, but I always received the support of my husband and our daughter, which was very important to me.

Some time ago, I was very fortunate to accept a position at Toho Gakuen College of Music, so that I could help young people who are also interested in the marimba. This experience has been very important to me, as well, and I would like to recognize all of my students who have given me great pleasure over the years. I am so happy to work with young marimbists.

Perhaps it is a good idea for me to share this honor in celebration not only of the marimba, but also of music, musicians, and music teachers from around the world who create good conditions for better communication and understanding through the universal language of music.

Thank you very much for this great honor which I do deeply appreciate”.

Esta distinção veio coroar toda a actividade desenvolvida por Abe, no sentido de tornar a marimba num instrumento com o mesmo nível de excelência musical e o mesmo reconhecimento, por parte do público e do mundo artístico, que instrumentos tais como o piano e o violino há muito detinham.

Desde 1993 até aos nossos dias, Keiko Abe manteve-se tão activa como até então. Segue-se uma lista não exaustiva da sua carreira, a qual nos dá uma noção bem clara da enorme amplitude e alcance da mesma (Abe, n.d.):

- Compôs mais de 80 peças, a primeira das quais, com o título “Frogs”, foi escrita em 1958, quando ainda era estudante, e a mais recente, “Michi Paraphrase for Solo Marimba”, em 2009, aos 72 anos de idade
- Encomendou mais de 70 peças
- Gravou mais de 50 registos, incluindo CD, DVD e vídeo
- Estreou mais de 186 peças a nível mundial
- Leccionou e orientou master-classes em mais de 90 conservatórios e universidades a nível mundial
- Participou em mais de 50 festivais internacionais
- Tocou em mais de 200 concertos enquanto solista acompanhada por orquestra
- Tocou em mais de 3000 concertos enquanto solista sem acompanhamento
- Tocou em mais de 500 concertos enquanto membro de um grupo de câmara
- Tocou em mais de 50 concertos com músicos de Jazz
- Foi júri em onze competições internacionais de marimba, entre 1996 e 2008, e em várias partes do mundo
- Recebeu o prémio Fine Arts Festival Award em seis ocasiões: 1968, 1969, 1971, 1974, 1976, 1989

Na sua página na internet, Keiko Abe (n.d.) apresenta o seu Curriculum Vitae, o qual apresentamos, aqui, em tabela, como complemento:

| ANO: | EVENTO: |
|---------------------|---|
| 1952 | Began professional career as xylophone soloist for NHK radio. |
| 1957 | Began working as freelance marimbist in Tokyo in recording, television, and radio studios and as extra with orchestra. |
| 1968 | Presented the first solo recital of serious classical music for the marimba: “Keiko Abe Evening of Marimba”. All compositions written for the marimba: includes four world premiers. Received the Fine Arts Festival Excellence Award for this concert. |
| 1971 | Presented the third solo recital of serious classical music for the marimba: “Keiko Abe Evening of Marimba”. All compositions written for the marimba: includes four world premiers. Awarded the Fine Arts Festival Excellence Award for this recital. |
| 1969, '74, '76, '89 | Awarded the Fine Arts Festival Excellence Award for recording. |
| 1970-1991 | Lecturer of Toho Gakuen College of Music. |
| 1977 | Began conducting master classes internationally, resulting in more than 90 appearances worldwide to date. |
| | Began annual concert tours in Europe and U.S.A. Including: 1981 Carnegie Hall (big hall), 1984 Concertgebouw Hall, 1994 Berlin Philharmonie Hall, 2002 Wiener Konzerthaus, Grosser Saal, etc. |
| 1985-1987 | Guest Professor at Utrecht University. |
| 1987-1997 | Annual concert tour series in Japan, featuring international guest artists and music written especially for each tour. |
| 1989-2004 | Visiting Professor at Staatliche Hochschule für Music und Darsteiende Kunst Stuttgart. |
| 1991-1993 | Associate Professor of Toho Gakuen College of Music. |
| 1993-2008 | Professor of Toho Gakuen College of Music. |
| 1993 | Elected to the Percussive Arts Society Hall of Fame. |
| 1996 | Member Special Jury at the 1 st World Marimba Competition, Stuttgart. |
| 1997 | Academy Award by Academic Society of Japan for Wind and Band. |
| 1998 | Artistic/General Director of the World Marimba Festival, Osaka. |
| 1999 | Artistic/General Director of the Percussion Festival of Japan Week at Seoul, Korea. |
| | Chairperson of Jury at the 2 nd World Marimba Competition, Okaya. |
| 2002 | Member Special Jury at the 3 rd World Marimba Competition, Stuttgart. |

| | |
|-----------|---|
| 2002 | Guest Professor at Nagoya College of Music. |
| 2003 | Member Special Jury at the International Marimba Competition, Paris. |
| 2005 | Member Honorable Jury at International Marimba Concerto Competition, Ljubljana, Slovenia. |
| | Member Board of Directors of the YAMAHA Music Foundation. |
| | Artistic Director and member of the Jury at the 4 th World Marimba Competition 2005, Shanghai. |
| 2006-2008 | Guest Professor of Shanghai Conservatory of Music. |
| 2007 | Keiko Abe International Marimba Academy in Belgium. |
| | Keiko Abe International Marimba Academy in Hamamatsu. |
| | Member Honorable Jury at the Marimba Competition Belgium 2007. |
| | Member Jury at the 56 th ARD International Music Competition Munich 2007. |
| 2008 | Guest Professor of Toho Gakuen College Music Department. |
| | Art Consultant of Shanghai Percussion Association. |
| | Honorable Jury Member of the 5 th World Marimba Competition 2008 Stuttgart. |
| 2009 | Professor Emeritus of Toho Gakuen College Music Department. |
| | Geneva International Music Competition Jury (Concours de Geneve). |

Tabela 15: *Curriculum Vitae* de Keiko Abe

Finalizaremos, agora, este capítulo com um poema, da autoria da própria Keiko Abe, que sintetiza a sua carreira e traduz da melhor forma a sua relação com a marimba (Kite, 2007: 95-96):

*“When I was happy,
There was the marimba.*

*When I was lonely,
There was the marimba.*

*When I was sad,
Or struggling with compromise,
There was the marimba.*

*People ask me,
Isn't it enough to play popular classics?
Isn't it enough to play an instrument
That is part of the percussion section?*

*But I want to speak the soul of the marimba.
I yearn to share all life's feelings and
The joyful spirit of music,
With my marimba.
And I believe in the future of the marimba.
There are composers, performers, audiences
Who form a single drop, enter the river
And flow toward the sea
Of the marimba's future.*

*I want to put my soul into the tree soul,
The living wood soul of the marimba,
To share all the feelings of life with others,
To express the breathtaking soul of music.*

*For the marimba is my soul,
Marimba and I are one”.⁶*

6 - Traduzido por Keiko Abe, Naoko Takada, Rebecca Kite e Laura Marshfield

Capítulo 4

A REVOLUÇÃO ABE: MARIMBA, REPORTÓRIO E TÉCNICA, RECITAL.

4.1 - A MARIMBA DE KEIKO ABE

Apesar de todo o sucesso do primeiro recital de Keiko Abe, este serviu, também, para a marimbista se aperceber de algo de assinalável importância: a sua marimba de quatro oitavas já não era suficiente para o nível de excelência artística e expressiva que a artista pretendia. Esta leitura foi partilhada pelo compositor Minoru Miki, com quem Abe trocou idéias após o concerto. O instrumento de Abe denotava limitações, nomeadamente, ao nível do volume sonoro, insuficiente para se fazer ouvir quando partilhasse o palco com uma orquestra. Para além disso, os seus som e afinação não eram suficientemente definidos e precisos, como era requerido pelas composições mais recentes que Abe abordava, as quais se mostravam mais exigentes nesse sentido. Assim, Abe dirigiu-se ao presidente da Yamaha Company, Genichi Kawakami, para debater com ele a possibilidade de a sua firma construir um novo instrumento que suprisse estas deficiências. A marimbista envisionava, para lhe permitir interpretar a música que projectava, uma marimba com entoação impecável, detentora de um amplo âmbito de dinâmica, com uma excelente projecção e, ainda, com um som simultaneamente limpo e brilhante nos agudos, e cheio e doce nos graves. Com a concordância do presidente da firma, Abe começou a trabalhar com Shigeo Suzuki, o engenheiro responsável por este projecto, experimentando diferentes tamanhos de lâminas e diversas afinações dos harmónicos da mesmas. O primeiro resultado desta colaboração surgiu em 1971, com o modelo YM-4500 (hoje YM-410, vêr anexo 2, imagem 29). Este era um instrumento de quatro oitavas de qualidade concertística. Contudo, Abe ainda não estava totalmente satisfeita com este primeiro passo, visto sentir que para abordar o repertório que envisionava necessitaria de uma marimba com um registo grave mais alargado e com um som mais apropriado a esse tipo de obras. Assim sendo, continuou a trabalhar com os engenheiros da Yamaha na busca pela marimba ideal (Kite, 2007).

No livrete que acompanha o álbum de 1976, “Keiko Abe Reveals the Essence of the Marimba: The Contemporary Music of Japan”, está incluída uma descrição das sugestões de Abe para obter a marimba ideal, assim como dos desafios encontrados pelos engenheiros da Yamaha para as satisfazer (1976, citado em Kite, 2007: 261-263):

"... the marimba for Keiko Abe was designed to incorporate the following features:

- 1. Deep, full-bodied resonance in the lower registers.*
- 2. Clear, bright, penetrating tones in the middle and high registers.*
- 3. Volume and carrying power sufficient to fill the largest auditorium.*
- 4. Appearance befitting the concept of grand marimba music - unique, impressive dignity.*

It is not easy to design such an ideal instrument. In the first place, the various elements such as resonance, tonal quality, volume, and appearance may not each be considered separately, for the design approach must simultaneously comprehend both the physical and the psychic aspects attendant upon the developing of a great new instrument.

In drawing up the specifications for Keiko Abe's marimba, some parts were relatively easy to decide upon, while others took much time. It was necessary to find common meeting grounds, acceptable compromises, for certain parts that mutually limited each others' freedom of design. For example, in designing the tone bar of a low register pitch, to make it ideally large from the standpoint of acoustics would make it too unwieldy functionally. To make the tone bar thick for sound power would necessitate a deeper tuning hollow, which could make the effective thickness of the block so thin as to invite splitting under a forceful mallet blow. In designing a tone bar, still other factors, such as sound emitting efficiency and resonator response must also be considered.

A simplified technical explanation of the process involved in designing and making a tone bar may be interesting:

- 1. The tone bars have been lengthened, their mid-sections thickened. Within the limits of leaving leeway for second harmonic tuning, the thickness of the bars over the entire tone range was decided intuitively, using a "sixth sense" gained from years of past experience.*
- 2. Each bar was suspended by a string attached to exactly at a node of the bar, and all source of*

impediment to free vibration were removed.

3. Throughout the entire tonal range, the cross-section area was increased, and the attainment of sound volume as well as full-bodied mellowness was aimed for.

4. In consideration of the listening characteristics of the human ear, the pitch of the low register tones was slightly lowered, while those of the high register were tuned, in graduated degrees, slightly higher.

In the final tuning of the tone blocks, infinite care was taken to adjust for clean first and second harmonics in relation to the fundamental frequency. This step is especially necessary to obtain improved sound carrying power."

Assim, em 1973 surgiu o modelo YM-5000, hoje YM-4900A (Anexo 2, Imagem 30), uma marimba de quatro oitavas e meia, possuindo uma afinação diferente dos harmônicos e lâminas de novas dimensões. Para além disso, seguindo uma sugestão da marimbista, este modelo possuía tubos de ressonância ajustáveis individualmente, o que permitia obter o melhor som em cada sala de concerto. Este instrumento tornou-se o modelo padrão de Abe, tendo sido utilizado pela artista entre os anos de 1973 e 1981 (Kite, 2007).

Contudo, a marimbista continuava a sentir a falta de mais notas no registo grave. O problema residia da praticabilidade de uma marimba de cinco oitavas, pelo tamanho da mesma e consequente portabilidade e, sobretudo, pelo tamanho das lâminas necessárias para produzir as notas mais graves. Com o intuito de verificar se seria praticável uma marimba ainda maior do que a de quatro oitavas e meia, os engenheiros da Yamaha construíram uma extensão contendo as cinco notas adicionais. Essa extensão era acoplada à marimba de Keiko Abe, que a utilizou na sua tournée de 1981 pelos Estados Unidos da América. Assim que experimentou esta solução, Abe soube que tinha de possuir uma marimba de cinco oitavas, e imediatamente abordou os engenheiros da Yamaha no sentido de produzirem tal instrumento. Adicionalmente, Abe sugeriu que a marimba produzida tivesse um som mais quente e rico, e que as lâminas no registo grave fossem mais compridas e largas do que as da sua marimba YM-5000 (Kite, 2007).

O resultado final surgiu em 1984, quando a Yamaha apresentou o modelo YM-6000 (Anexo 2, Imagem 31), a primeira marimba de cinco oitavas. Este tornou-se o instrumento padrão de Abe desde Maio de 1984, altura em que o estreou em concertos pela Europa. Referindo-se à possibilidade de a extensão da marimba ser ainda mais alargada, Abe contrapõe (1984, citado em Kite, 2007: 209):

"Today, if a marimbist wants to have serious concert activity, he or she must use a five-octave marimba. For a range lower than five octaves, very special bass mallets are necessary. For a higher range, the xylophone is already available. I believe that, for the near future, five octaves will be the standard marimba range."

Este modelo de marimba, topo de gama do fabricante japonês, foi entretanto revisto e melhorado, recebendo hoje a designação de YM-6100. Acerca desse instrumento podemos ler no sítio da internet do construtor (Yamaha, n.d.):

"Designed in conjunction with world-renowned marimba legend Keiko Abe, the YM-6100 is the culmination of over 40 years of instrument development with Ms. Abe and is the industry-leading flagship for all Yamaha marimbas."

Ao abordarmos a influência de Keiko Abe na transformação da marimba dum instrumento primitivo no instrumento sólido e musicalmente sofisticado que conhecemos hoje não podemos deixar de fazer referência às baquetas. De facto, Abe também foi pioneira neste aspecto da arte de tocar marimba. Já em 1969, quando preparava as peças para o seu primeiro recital, Abe notou que a composição de Minoru Miki, "Time", requeria baquetas especiais. Nesse sentido, a artista trabalhou com o seu amigo Hidehiko Sato, percussionista na Orquestra Filarmónica Japonesa, no desenho e construção de um tipo de baqueta que permitisse tocar *pianissimo* de forma muito suave e

fortissimo de um modo bastante sonoro. Após testarem algumas idéias, Sato descobriu a solução, uma baqueta cuja cabeça era formada por um núcleo duro coberto com uma camada de tecido de feltro e envolvida em fio. Ao tocar gentilmente, a camada exterior de fio absorvia o impacto, produzindo um som suave; ao tocar mais virilmente, o núcleo duro produzia um som brilhante e poderoso (Abe, 2006).

Mais tarde, aquando da colaboração de Keiko com o fabricante Yamaha, todo um conjunto de baquetas foi desenvolvido, permitindo a obtenção de nove e, actualmente, onze tipos diferentes de peso e dureza, para serem usados nos diferentes registos da marimba (Anexo 2, Imagem 32). Esta foi mais uma das inovações de Abe, a qual levou ainda mais longe a sua faceta de pioneira quando começou a utilizar conjuntos de quatro baquetas com durezas diferentes. Uma vez mais, podemos socorrer-nos da descrição existente no sítio do fabricante para melhor conhecermos estas baquetas (Yamaha, n.d):

“The Keiko Abe Signature Series features nine different degrees of soft to hard mallets (MKA-01 through MKA-09) that make it easy for an artist to select a voiced set of four for any musical situation. The hard mallets are heavy and create a full sound from the upper range of the marimba, while the bass mallets pull the fundamental resonance out of the instrument's lower range. These yarn wound mallets are ideal for solo work as well as concertos, and boast Yamaha's unique thick rattan shafts in a variety of lengths. Each mallet has a unique feature and texture as well as color-coded tape for easy identification during play.”

4.2 - REPORTÓRIO E TÉCNICA

Uma grande fatia da influência de Keiko Abe na valorização da marimba enquanto instrumento solista por direito próprio registrou-se no domínio do repertório. Esta influência teve duas vertentes: a encomenda a compositores japoneses seus contemporâneos de peças novas escritas propositadamente para marimba, por um lado; e a composição das suas próprias obras, por outro.

Como já vimos anteriormente, Abe começou a encomendar novo repertório para o seu instrumento nos inícios da década de 1960. Desde o início, estas primeiras peças começaram a desenvolver uma escrita idiomática para a marimba, distanciando-se da escrita típica do xilofone. Nomeadamente, foi abolido o costume de preencher todos os espaços com notas rápidas repetidas, visto o som mais longo da marimba já não necessitar de tanto movimento sonoro. Por outro lado, é notório o desenvolvimento de uma escrita polifónica a qual envolve, necessariamente, uma muito maior independência entre as duas mãos e, até, entre as baquetas da mesma mão. De facto, as mãos são muitas vezes chamadas a mudar rapidamente o intervalo das baquetas que segura, por vezes alternando entre intervalos grandes (sétimas e oitavas) e intervalos pequenos (terceiras e segundas) (Figura 7, mão esquerda).



Figura 7: Excerto da peça “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, secção f-2, compasso 7

Uma das técnicas mais usadas nestas obras consiste em delegar numa das mãos a execução de um ostinato enquanto a outra mão aborda uma melodia num registo mais grave ou agudo. Apesar de já ser usada na escrita xilofonística, nesta nova linguagem praticada pelos compositores japoneses esta técnica começa a requerer uma independência bastante maior entre as duas mãos, fruto de padrões rítmicos e melódicos bastante distintos atribuídos a cada uma (Figura 8).

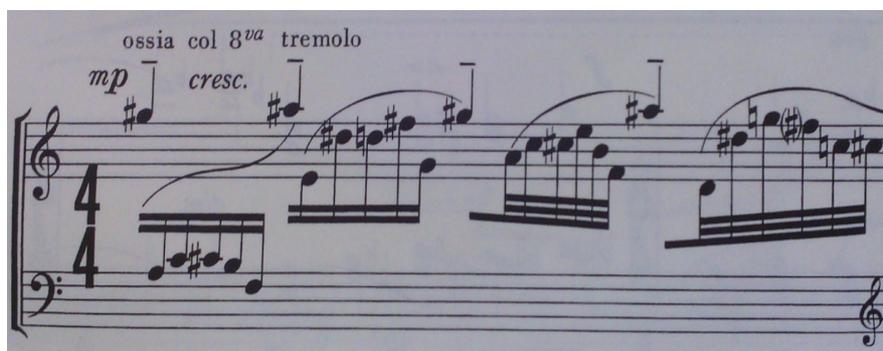


Figura 8: Excerto da peça “Torse III”, de Akira Miyoshi, I Thèse, compasso 14

Outra característica comum a estas peças reside no uso de saltos melódicos contendo intervalos bastante maiores do que o normal até então. Acoplada a esta característica estava o uso do âmbito total da marimba, na altura de quatro oitavas, frequentemente num espaço de tempo

bastante reduzido. Por outro lado, era também frequente os compositores escreverem passagens nas quais as duas mãos se encontravam a uma distância considerável, aspecto que, dado o tamanho da marimba e o campo visual humano, dificulta bastante a execução (Figura 9).

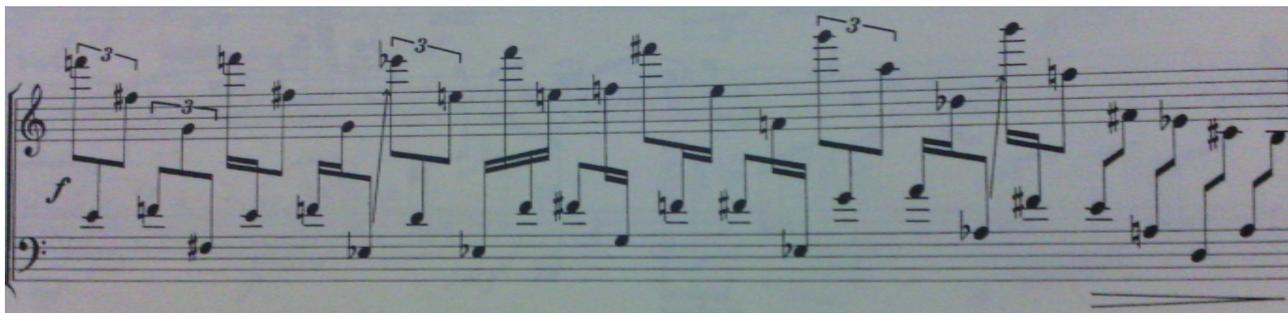


Figura 9: Excerto da peça “Time for Marimba”, de Minoru Miki, compasso 34

Nesta nova escrita para marimba tornou-se evidente o aproveitamento da capacidade do instrumento para produzir um leque de dinâmica bastante mais alargado do que o xilofone. Extremos de dinâmica, desde o ppp ao FFF, são pedidos, frequentemente um imediatamente a seguir ao outro (Figura 10).



Figura 10: Excerto da peça “Torse III”, de Akira Miyoshi, IV Synthèse, compassos 16-18

Por fim, devemos mencionar o novo uso de *tremoli* ou, em língua inglesa, *rolls*. Se até aqui o único tipo de *roll* usado consistia na alternância entre uma e outra mão, os compositores japoneses, juntamente com Keiko Abe, começaram a usar o chamado *one-hand roll*. Tal como o seu nome indica, este consiste na rápida alternância entre as baquetas da mesma mão. De execução bastante difícil, esta técnica permite que a outra mão execute qualquer outro padrão, assim abrindo um enorme leque de possibilidades musicais (Figura 11).



Figura 11: Excerto da peça “Torse III”, de Akira Miyoshi, I Thèse, compassos 17-19

Todas estas novas técnicas foram influenciadas por Keiko Abe. Como já vimos anteriormente, a artista trabalhou de perto com os compositores a quem tinha encomendado novas obras, exemplificando as possibilidades da marimba e dando sugestões para tornar a escrita mais adaptada ao instrumento. Para além disso, no final da década de 1970 Abe também começou a compor de

forma mais séria. Se a sua primeira composição, “Frogs”, tinha sido escrita em 1958, numa altura em que ainda era uma estudante universitária, a sua segunda peça, “Michi”, foi escrita apenas vinte anos mais tarde, em 1978. Nesta altura, Abe já era uma artista conceituada, com uma grande e frutuosa carreira atrás de si, e com um total domínio sobre todas as capacidades musicais, técnicas e expressivas da marimba (Kite, 2007). Tendo recebido uma sólida formação musical, a qual incluía análise, composição e, de salientar, improvisação, há muito que Abe escrevia arranjos para o seu instrumento, nomeadamente aquando da actividade do Xebec Trio. Abe estava, portanto, preparada para a tarefa de escrever música de qualidade para a marimba.

Muitas das composições de Abe começam sendo improvisações, as quais são depois transformadas em peças devidamente estruturadas (Kite, 2007). Assim, se tivéssemos de descrever resumidamente as características das obras de Keiko Abe, referiríamos o “sabor” a improvisação e a linguagem idiomática – quando tocamos uma composição de Abe, notamos que a música está completamente adaptada à marimba e às mãos do intérprete.

Todas as principais características da escrita de Abe estão incluídas na sua peça mais recente, “Michi Paraphrase for Solo Marimba”. Elaborada a partir da sua composição de 1978, “Michi”, esta versão mais recente data do ano de 2009, e nela podemos encontrar várias das características do seu estilo composicional: um estilo de escrita em que a música se vai desenrolando, cada secção levando à próxima, de forma natural e com raízes improvisatórias; grande liberdade rítmica; recurso a extremos de dinâmica (Figura 12); mudanças frequentes de compasso (Figura 13); escrita em três partes ou “camadas” - melodia, harmonia, acompanhamento (Figura 14); secções em *roll* com grande independência de cada uma das baquetas, sobretudo na mão que executa a melodia (Figura 15); escrita melódica transcendendo divisões de compasso e hierarquias rítmicas (Figura 16).

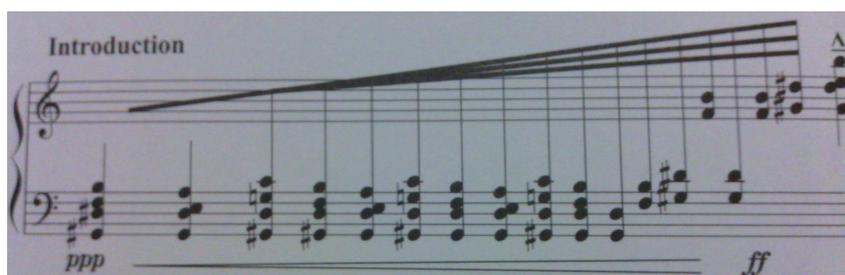


Figura 12: Excerto da peça “Michi Paraphrase for Solo Marimba”, de Keiko Abe, compasso 1

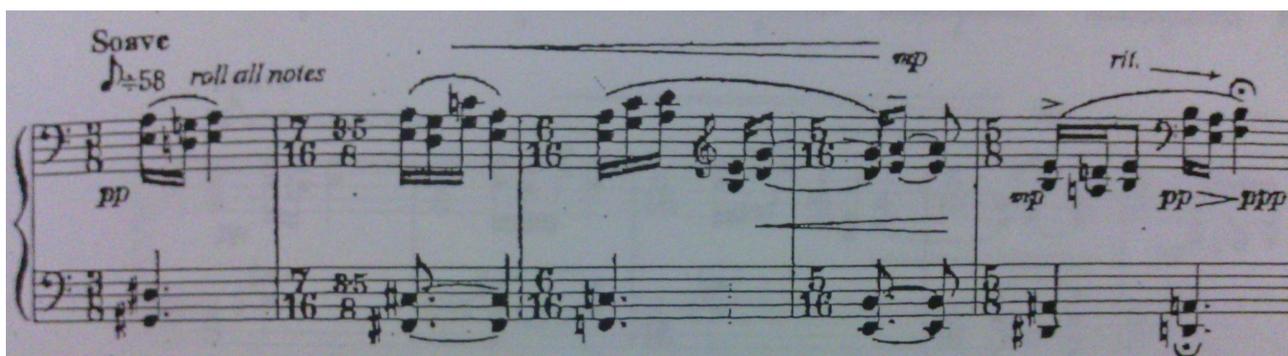


Figura 13: Excerto da peça “Michi Paraphrase for Solo Marimba”, de Keiko Abe, compassos 82-86

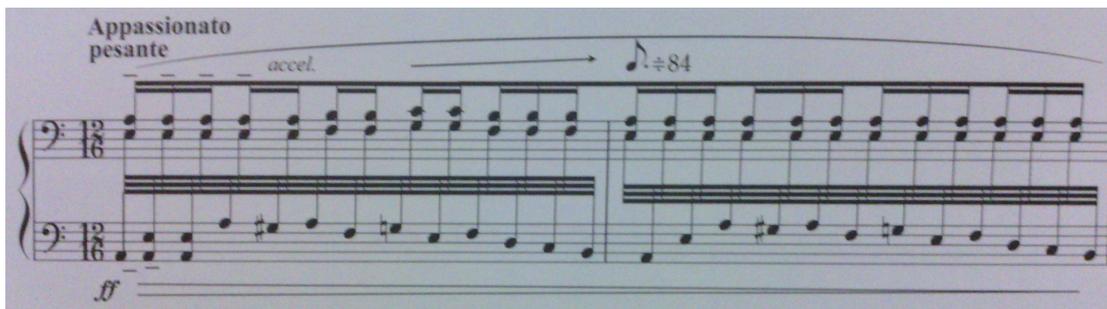


Figura 14: Excerto da peça “Michi Paraphrase for Solo Marimba”, de Keiko Abe, compassos 11-12



Figura 15: Excerto da peça “Michi Paraphrase for Solo Marimba”, de Keiko Abe, compassos 20-21



Figura 16: Excerto da peça “Michi Paraphrase for Solo Marimba”, de Keiko Abe, compassos 4-6

No fundo, deparamo-nos, nesta que poderá ser a última composição de Keiko Abe, com um bom sumário das características inovadoras trazidas por si para o repertório de marimba.

Uma outra peça de Abe que merece uma referência é a obra “Itsuki Fantasy for Six Mallets”. Composta em 1993, esta peça de Keiko Abe tem a particularidade de recorrer a seis baquetas. Este foi o recurso adoptado pela marimbista para assim obter um som mais cheio da marimba. Recorrendo quase exclusivamente a acordes de tríade, mais fáceis de executar segurando três baquetas numa mão, dados os intervalos constituintes, há várias ocasiões em que estes são substituídos por acordes formados por intervalos diferentes, tanto na mão direita (Figura 17) quanto na esquerda (Figura 18).

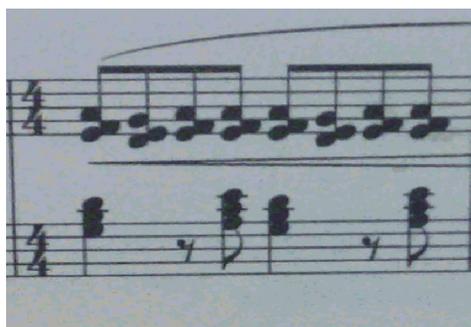


Figura 17: Excerto da peça “Itsuki Fantasy for Six Mallets, de Keiko Abe, compasso 13



Figura 18: Excerto da peça “Itsuki Fantasy for Six Mallets, de Keiko Abe, compasso 35

Para além disso, Abe usou, em vários pontos, a técnica de *dead stroke* (ver Anexo 3), por vezes intercalada com notas “normais” (Figura 19).



Figura 19: Excerto da peça “Itsuki Fantasy for Six Mallets”, de Keiko Abe, compasso 25

Outro recurso utilizado é o *roll*, algo dificultado pelo peso que resulta de segurar três baquetas numa só mão (por exemplo, na secção *Meno Mosso* – Figura 20). Por vezes a proximidade de notas obriga a tocar as baquetas duma das mãos nas bordas das lâminas, para assim ter o espaço necessário para uma correcta execução. Este facto é bem evidente no exemplo seguinte, com a mão esquerda a ter de tocar as notas lá-dó-mi enquanto a direita se ocupa do acorde ré-fá-lá (Figura 21). Nos casos em que as mãos se ocupam de uma só nota, são as baquetas exteriores (1, 3, 4 e 6) a desempenhar essa função, visto as baquetas interiores (2 e 5) carecerem de liberdade e de ângulo para percutirem as lâminas sem arrastarem as restantes nesse movimento.



Figuras 20 (esquerda) e 21 (direita): Excertos da peça “Itsuki Fantasy for Six Mallets”, de Keiko Abe, compassos 47 e 56-57, respectivamente

Nesta peça estão presentes, ainda, outras características típicas de Abe, casos do recurso a extremos de dinâmica; da profusão de compassos diferentes; da liberdade rítmica de frases e linhas melódicas independentemente dos tempos/partes fortes ou de divisões de compasso; e da atribuição da linha melódica principal, identificada com ligaduras de expressão, à voz superior, sendo esta executada pela baqueta exterior da mão direita, movimento agora dificultado pela presença de mais

uma baqueta na mão (Figura 22).

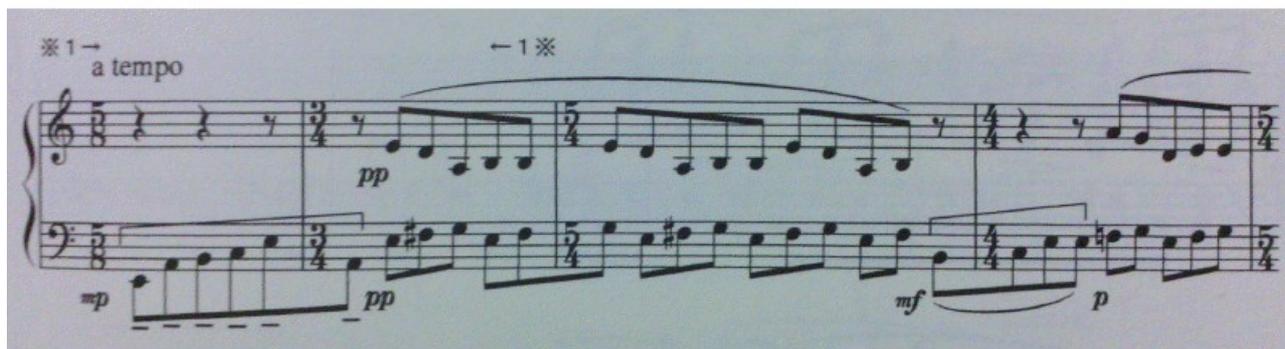


Figura 22: Excerto da peça “Itsuki Fantasy for Six Mallets”, de Keiko Abe, compassos 18-21

Resumindo as características principais da escrita de Keiko Abe, diz-nos a marimbista, percussionista e autora Rebecca Kite (2007: 210):

“Abe creates voicings, sticking patterns, roll textures, polyphonic textures, and melodies with accompaniment. She explores the unique tonal colors, resonances, and characteristics of the marimba, creating beautiful and imaginative atmospheres of sound. She finds connections with drumming and rhythmically driving music. She plays the simple, open clear sounds that connect us with ancient folksongs from eras long past. Abe’s music is unique to the concert marimba, and her compositions enrich us all.”

Atentemos, ainda, nas palavras de J. Michelle Edwards (n.d.):

“Technically challenging yet idiomatic for the marimba, her works generally begin with improvisation and are later notated. Her compositions include wide dynamic ranges, techniques borrowed from folk music traditions and careful voicing of chords. Using four- and sometimes six-mallet technique, she often combines a melodic line with an impressionistic background of rhythmic patterns. (...) Her compositions, all including the marimba as soloist or featured instrument, are widely performed and have become standard repertory for marimba.”

Apresentamos, de seguida, a lista completa das composições de Keiko Abe (Abe, n.d.):

| | TÍTULO: | ANO DE COMPOSIÇÃO: |
|----|---|---------------------------|
| 1 | “Frogs”, for Solo Marimba | 1958 |
| 2 | “Michi”, for Solo Marimba | 1978 |
| 3 | “Variations on Japanese Children's Songs”, for Solo Marimba | 1982 |
| 4 | “Dream of the Cherry Blossoms”, for Solo Marimba | 1984 |
| 5 | “Sea of Galilee for Six Mallets”, for Solo Marimba | 1984 |
| 6 | “Wind in the Bamboo Grove”, for Solo Marimba | 1984 |
| 7 | “Ancient Vase”, for Solo Marimba | 1986 |
| 8 | “Memories of the Seashore”, for Solo Marimba | 1986 |
| 9 | “Prism”, for Solo Marimba | 1986 |
| 10 | “Little Windows”, for Solo MArimba | 1986 |
| 11 | “Memories of the Seashore II”, for Two Marimbas | 1988 |

| | | |
|----|---|------|
| 12 | “Conversation in the Forest I”, for Solo Marimba and 3 Percussionists | 1988 |
| 13 | “In Praise of Nature”, for Marimba and Tape | 1990 |
| 14 | “Sylvan Stanzas, Mountain Stanzas”, for Solo Marimba | 1990 |
| 15 | “From the far side of Earth”, for Marimba and Tape | 1990 |
| 16 | “Prism”, for Two Marimbas | 1992 |
| 17 | “Voice of Matsuri Drums”, for Solo Marimba | 1992 |
| 18 | “Wind Across Mountains for Six Mallets”, for Solo Marimba | 1992 |
| 19 | “Wind Across Mountains”, for Solo Marimba | 1992 |
| 20 | “Conversation in the Forest II”, for Marimba, Oboe and 2 Percussionists | 1993 |
| 21 | “Wind Sketch”, for Solo Marimba | 1993 |
| 22 | “Itsuki Fantasy for Six Mallets”, for Solo Marimba | 1993 |
| 23 | “Ban-ka”, for Solo Marimba | 1993 |
| 24 | “Tambourin Paraphrase”, for Solo Marimba | 1993 |
| 25 | “Ban-ka”, for 4 Players | 1994 |
| 26 | “Ban-ka”, for Solo Marimba and Percussion Group | 1994 |
| 27 | “Tambourin Paraphrase”, for Two Marimbas | 1994 |
| 28 | “Prism Rhapsody”, for Solo Marimba and Wind Ensemble | 1995 |
| 29 | “Prism Rhapsody”, Piano Reduction, for Solo Marimba and Orchestra or Wind Ensemble (Marimba Concerto) | 1995 |
| 30 | “Prism Rhapsody”, for Solo Marimba and Orchestra | 1996 |
| 31 | “Memories of the Seashore”, for Marimba Ensemble | 1997 |
| 32 | “Conversation in the Forest”, for Two Marimbas | 1997 |
| 33 | “Wind Across Mountains”, for Two Marimbas | 1997 |
| 34 | “Wind Sketch III”, for Solo Marimba and Percussion Players | 1997 |
| 35 | “Tambourin Paraphrase”, for Marimba Ensemble | 1997 |
| 36 | “Michi II”, for Solo Marimba | 1998 |
| 37 | “Conversation in the Forest”, for Marimba Ensemble~ | 1998 |
| 38 | “Conversation in the Forest”, for Marimba Ensemble, 3 Percussionists and Gamelan Jegog | 1998 |
| 39 | “Marimba d'Amore”, for Solo Marimba | 1998 |
| 40 | “Wind Sketch II”, for Two Marimbas | 1999 |
| 41 | “Conversation in the Forest III”, for Two Marimbas and 3 Percussionists | 2000 |
| 42 | “Ancient Letter”, for Solo Marimba | 2000 |

| | | |
|----|---|------|
| 43 | “Marimba Concertino 'The Wave'”, for Solo Marimba and 4 Percussionists | 2000 |
| 44 | “Wind Sketch IV”, for Two Marimbas and 2 Percussionists | 2001 |
| 45 | “Prism Rhapsody”, 2nd Edition, for Solo Marimba and Orchestra | 2001 |
| 46 | “Prism Rhapsody”, 2nd Edition, for Solo Marimba and Wind Ensemble | 2001 |
| 47 | “Prism Rhapsody II”, for Two Marimbas and Orchestra~ | 2001 |
| 48 | “The WAVE Impressions”, for Marimba Ensemble and 2 Percussionists | 2002 |
| 49 | “Song of the Seashore”, for Solo Marimba | 2002 |
| 50 | “Kazak Lullaby”, for Solo Marimba | 2002 |
| 51 | “Piacere d'amore”, for Solo Marimba | 2002 |
| 52 | “Prism Rhapsody II”, for Two Marimbas and Wind Ensemble | 2003 |
| 53 | “Prism Rhapsody II Piano Reduction”, for Two Marimbas and Orchestra or Wind Ensemble (Marimba Concerto) | 2003 |
| 54 | “Reflections on Japanese Children's Songs III”, for Two Marimbas and Percussionist | 2003 |
| 55 | “Reflections on Japanese Children's Songs II”, for Two Marimbas | 2003 |
| 56 | “Alone”, for Marimba | 2003 |
| 57 | “Wind Across Mountains”, for Marimba Ensemble | 2003 |
| 58 | “Wind in the Bamboo Grove II”, for Two Marimbas | 2003 |
| 59 | “Tambourin Paraphrase III”, for Two Marimbas and Percussionist | 2003 |
| 60 | “Reflections on Japanese Children's Songs III”, for Marimba Ensemble and 2 Percussionists | 2004 |
| 61 | “The WAVE Impressions”, for Marimba Ensemble and Gamelan Jegog | 2004 |
| 62 | “Galilee Impression”, for Six Mallets | 2004 |
| 63 | “Prism Rhapsody II”, for Two Marimbas and 6 Percussionists | 2004 |
| 64 | “Prism Variations”, for Marimba Ensemble and Percussionists | 2005 |
| 65 | “Michi III”, for Marimba and Voice | 2005 |
| 66 | “Memories of the Seashore III”, for Marimba, Percussion and Voice | 2005 |
| 67 | “The WAVE Impressions II”, for Marimba Ensemble and Percussionists | 2006 |

| | | |
|----|---|------|
| 68 | “Variations on Dowland's Lachrimae Pavana”, for Solo Marimba | 2007 |
| 69 | “Conversation in the Forest V”, for Marimba Ensemble and 2 Percussionists | 2007 |
| 70 | “Kodama”, for Solo Marimba | 2007 |
| 71 | “The Breath of the Tree II”, for Two Marimbas | 2008 |
| 72 | “The WAVE Impressions”, for Solo Marimba and 2 Percussionists | 2008 |
| 73 | “Michi Paraphrase”, for solo Marimba | 2009 |

Tabela 16: Lista de composições de Keiko Abe

Seguidamente, apresentamos uma outra lista, desta vez das peças que Abe escreveu em colaboração com outros compositores (Abe, n.d.):

| | TÍTULO; COMPOSITOR: | DATA DE COMPOSIÇÃO: |
|---|---|---------------------|
| 1 | “She Dies, My Water Lily Tonneke”; Pierre van Hauwe | 1989 |
| 2 | “Torrent”; Pierre van Hauwe | 1989 |
| 3 | “Sylvan Stroll”; Dave Samuels | 1990 |
| 4 | “Early Spring”; Dave Samuels | 1990 |
| 5 | “Autumn in Nara”; Dave Samuels | 1990 |
| 6 | “Sunday Afternoon”; Dave Samuels | 1990 |
| 7 | “Dream”; Dave Samuels | 1990 |
| 8 | “Labyrinth”; Dave Samuels | 1990 |
| 9 | “Aqua-Harmonia based on 'Memories of the Seashore’”; Masakazu Natsume | 1992 |

Tabela 17: Lista das composições de Keiko Abe em colaboração com outro autores

Como não podia deixar de ser, o estilo composicional de Abe influenciou e transformou a escrita para marimba. Exemplo disso é a peça “Merlin”, do compositor americano Andrew Thomas. Escrita no ano de 1985 e dividida em dois andamentos, esta obra de Thomas privilegia, no primeiro andamento, a técnica de *tremolo*. Esta é usada extensivamente (e quase exclusivamente) do início ao fim do andamento, com ambas as mãos executando *double-stops* (Figura 23).

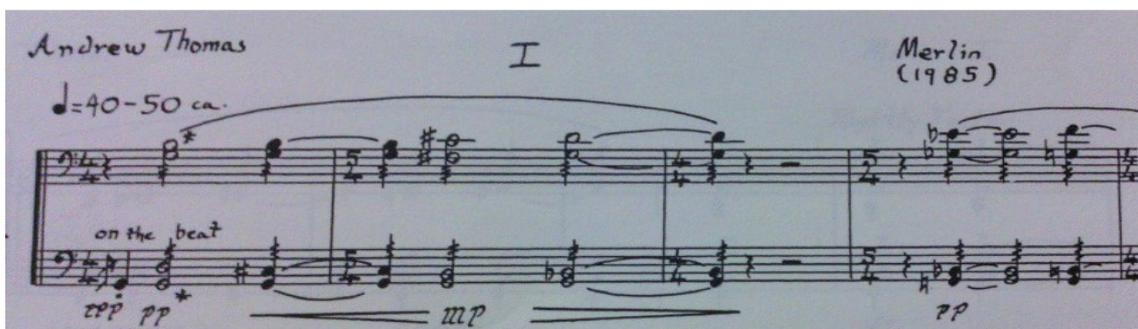


Figura 23: Excerto do primeiro andamento da peça “Merlin”, de Andrew Thomas, compassos 1-4

Outras técnicas dignas de nota são os *flams* (apogiaturas) com que iniciam várias frases (Figura 24).



Figura 24: Excerto do primeiro andamento da peça “Merlin”, de Andrew Thomas, compassos 31-35

Digna de registro é, também, a *dead stroke* (que o autor indica como *dead stick*) presente no compasso 43 (Figura 25).

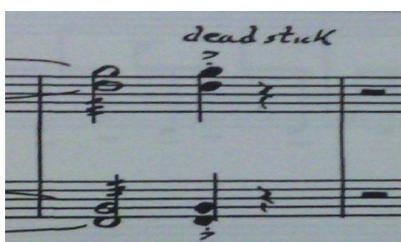


Figura 25: Excerto do primeiro andamento da peça “Merlin”, de Andrew Thomas, compasso 43

Saliente-se, ainda, o uso de uma faixa alargada de dinâmicas, desde o *piano-pianissimo* até ao *forte-fortissimo*, exigindo ao intérprete um grande domínio da técnica de *roll*, de forma a variar a velocidade do movimento das baquetas sem alterar a pulsação (Figura 26).



Figura 26: Excerto do primeiro andamento da peça “Merlin”, de Andrew Thomas, compassos 31-40

O segundo andamento, mais extenso, apresenta material completamente distinto, assemelhando-se a uma linha melódica que se estende do início ao fim. Esta linha contínua é abordada pelas duas mãos, a maior parte das vezes alternadamente, por vezes usando *double vertical strokes* isoladas, outras vezes em acordes simultâneos (Figura 27).

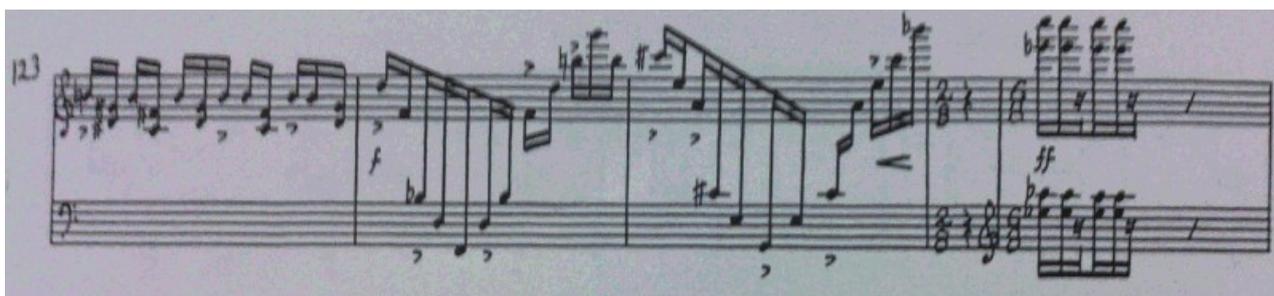


Figura 27: Excerto do segundo andamento da peça “Merlin”, de Andrew Thomas, compassos 123-126

É de destacar a liberdade de movimentos exigida a cada uma das mãos, as quais têm de abarcar uma grande extensão do instrumento; o grande leque dinâmico abordado; e a complexidade acentuada do próprio material rítmico, melódico e harmónico, o qual é extremamente diverso e, dada a velocidade exigida, constitui o principal foco de dificuldade desta obra. Assim, não sendo esta uma peça que introduz grandes novidades técnicas, é uma das peças mais difíceis do repertório marimbístico actual, dada a complexidade da própria escrita, a qual era impensável ser apresentada vinte anos antes (ver figura 28, abaixo).

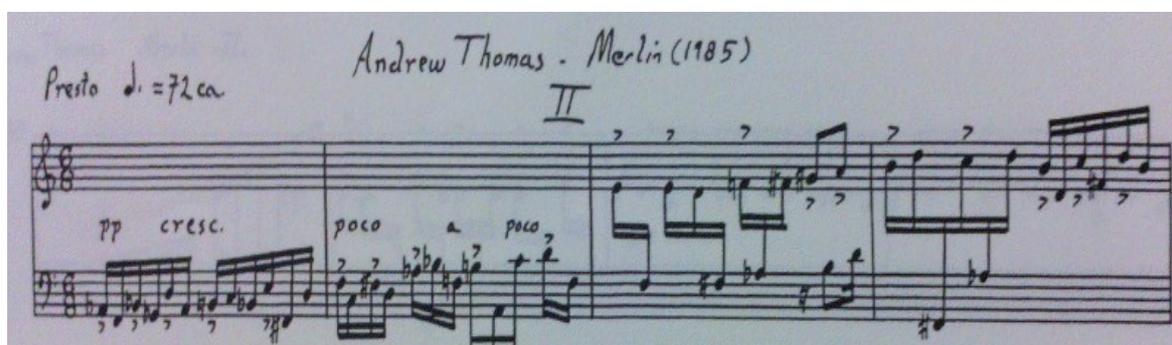


Figura 28: Excerto do segundo andamento da peça “Merlin”, de Andrew Thomas, compassos 1-4

Como exemplo final da revolução verificada na escrita para marimba por influência de Keiko Abe, abordemos o “Etude in e minor”, do marimbista e compositor sino-canadiano Pius Cheung. Com data de 2006, este pequeno estudo é um bom exemplo da evolução registada pelo repertório de marimba em cerca de quarenta anos. A dificuldade técnica evidenciada nesta peça é bastante superior à de um estudo de, por exemplo, Clair Omar Musser.

Com forte inspiração neo-romântica e pianística, este estudo está composto num fluxo constante de semicolcheias, transmitindo uma ideia de movimento ininterrupto do início ao fim. Do ponto de vista técnico podemos, desde logo, destacar as passagens escalares ascendentes e descendentes que marcam presença logo a partir do quarto compasso (Figura 29).

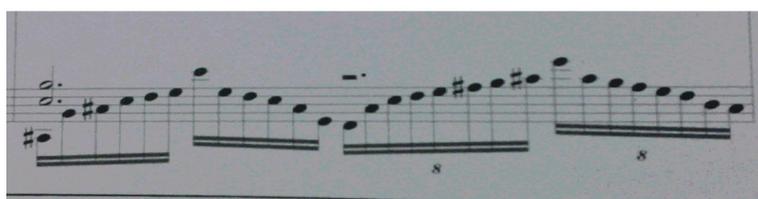


Figura 29: Excerto do “Etude in e minor”, de Pius Cheung, compasso 4

Mais à frente, estas serão elaboradas com a presença de *double-stops*, em sétimas, na mão direita (Figura 30).



Figura 30: Excerto do “Etude in e minor”, de Pius Cheung, compasso 8

No último sistema da primeira página, este material é variado a um grau ainda superior: a baqueta 4 encarrega-se da melodia, enquanto a baqueta 3 vai executando notas com função harmónica e as duas mãos realizam rápidas escalas. Tendo de alternar entre *double-stops* e escalas, a mão direita é obrigada a realizar movimentos bastante rápidos. Este trecho mostra-nos, no fundo, uma variação da escrita a três partes característica de Keiko Abe (Figura 31).

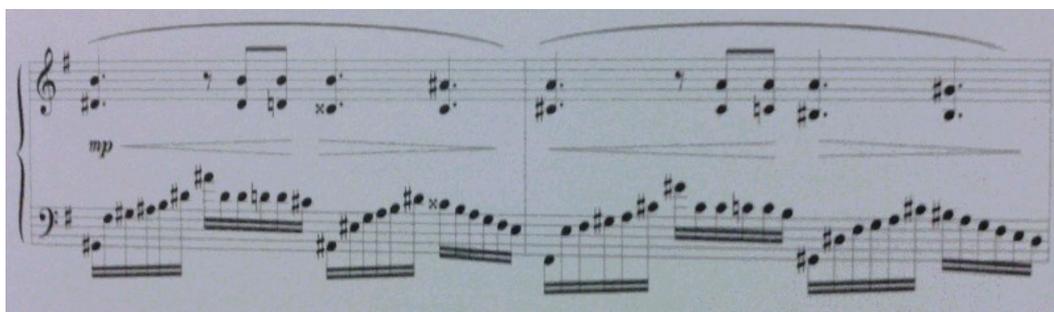


Figura 31: Excerto do “Etude in e minor”, de Pius Cheung, compassos 9-10

Outro ponto bastante interessante surge na segunda página deste estudo, a partir do segundo sistema. Aqui, deparamo-nos com o tema principal variado, através da adição de *double-stops* nas duas mãos, elementos estes que são de oitava na mão direita e de intervalos diversos na esquerda, sendo que àquela é ainda pedido que aborde as restantes notas constituintes dos arpejos tocados. As passagens escalares são agora elaboradas com *double-stops* de oitava na mão direita (Figura 32).

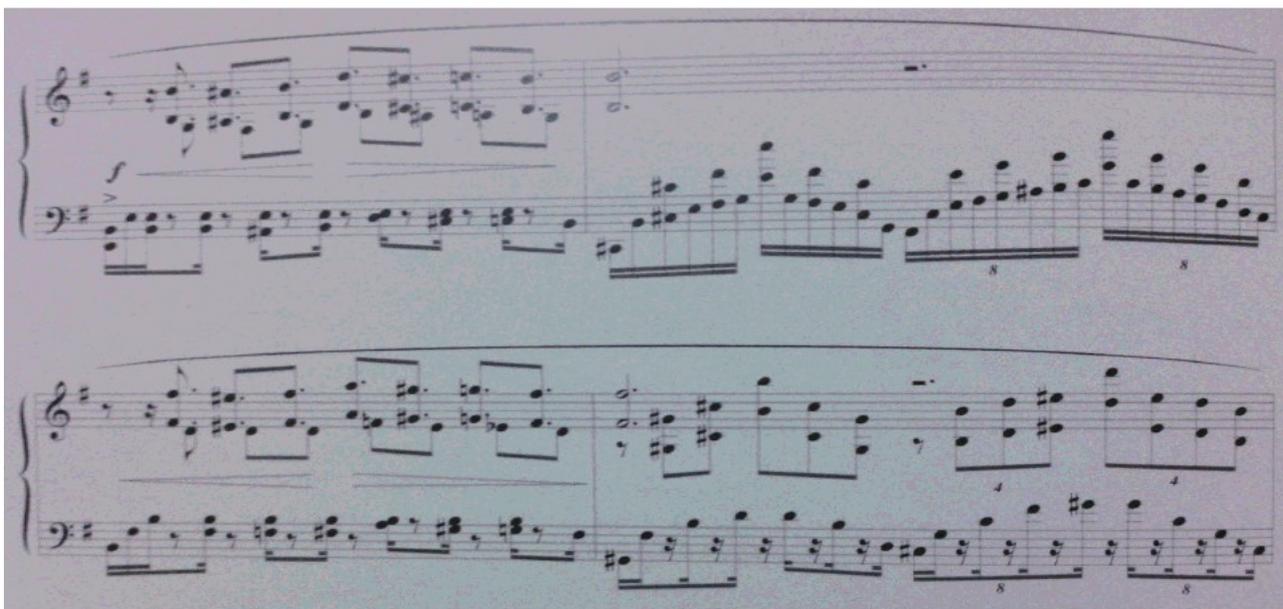


Figura 32: Excerto do “Etude in e minor”, de Pius Cheung, compassos 13-16

O tema principal é variado, uma outra vez, mais adiante, desta feita com a mão direita a ter de saltitar, rapidamente, pelas notas constituintes do arpejo, executando intervalos de oitava em *double vertical strokes* (Figura 33).

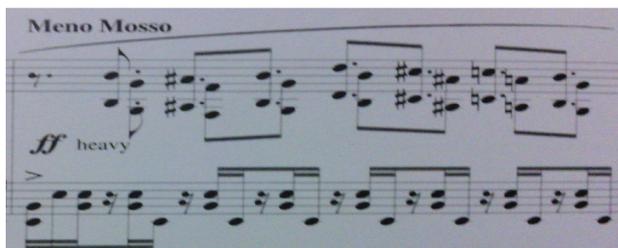


Figura 33: Excerto do “Etude in e minor”, de Pius Cheung, compasso 44

De seguida, evidenciando a transformação operada no repertório marimbístico por influência de Abe, apresentamos duas tabelas com o registo de apresentações de obras de marimba nos Estados Unidos da América. A primeira tabela (Tabela 18) refere-se ao período entre 1967 e 1971, anterior ao surgimento de Abe (Bridge, 1996: 19-20), ao passo que a segunda (Tabela 19) trata apenas do ano de 1990, quando a influência de Keiko Abe já era evidente (Bridge, 1996: 23):

| AUTOR: | OBRA: | APRESENTAÇÕES: |
|-------------------|----------------------------------|-----------------------|
| Clair Omar Musser | “Etude in C Major, Op. & No. 10” | 11 |
| Emma Lou Diemer | “Toccata for Marimba” | 10 |
| Alfred Fissinger | “Suite for MArimba” | 10 |
| Clair Omar Musser | “Etude in B Major, Op. 6 No. 9” | 9 |
| J. S. Bach | “Toccata in D Minor” | 5 |
| Clair Omar Musser | “Etude in G Major Op. 6 No. 8” | 4 |
| William Schumann | “Träumerei” | 4 |
| Neely Bruce | “Three Canons” | 3 |
| Claude Debussy | “Theme from Reverie” | 3 |
| Clair Omar Musser | “Etude in E Minor” | 3 |

Tabela 18: Lista do repertório de marimba tocado nos EUA entre 1967 e 1971

| AUTOR: | OBRA: | APRESENTAÇÕES: |
|---------------------------------------|---|-----------------------|
| Paul Smadbeck | “Rhythm Song” | 10 |
| Keiko Abe | “Michi” | 8 |
| Clair Omar Musser | “Etude in B Major Op. 6 No. 9” | 8 |
| Gordon Stout | “Two Mexican Dances” | 8 |
| Toshimitsu Tanaka | “Two Movements for Marimba” | 8 |
| Alred Fissinger | “Suite for Marimba” | 5 |
| Mitchell Peters | “Yellow After the Rain” | 5 |
| David Maslanka | “My Lady White” | 4 |
| Minoru Miki | “Time for Marimba” | 4 |
| Akira Miyoshi | “Conversation” | 4 |
| Mitchell Peters | “Sea Refractions” | 4 |
| Keiko Abe | “Dream of the Cherry Blossoms” | 3 |
| Keiko Abe | “Memories of the Seashore” | 3 |
| Keiko Abe | “Variations on Japanese Children’s Songs” | 3 |
| Ross Edwards | “Marimba Dances” | 3 |
| Raymond Helble | “Grand Fantasy” | 3 |
| Clair Omar Musser | “Etude in C Major, Op. 6 No. 10” | 3 |
| Donald Skoog | “Water and Fire” | 3 |
| Piotr I. Tchaikovsky, arr. Stevens | “Album for the Young” | 3 |

Tabela 19: Lista do repertório de marimba tocado nos EUA no ano de 1990

Da análise destas listas torna-se evidente a transformação substancial operada no repertório de marimba entre o início da década de 1970, altura em que Keiko Abe começou a sua carreira internacional, e o ano de 1990, quando a artista já tinha deixado a sua marca. Para além do grande número de execuções de obras suas ou encomendadas por si, note-se a quase total ausência de transcrições e a permanência no repertório de obras de apenas dois compositores pré-Abe: Fissinger, por um lado; e, por outro, o eterno Musser.

4.3 - RECITAL

Keiko Abe teve papel de destaque na transformação do recital de marimba solista. Desde logo porque terá sido a primeira pessoa a apresentar um recital constituído, unicamente, por peças escritas para marimba sem acompanhamento (Kite, 2007). Esse evento terá revelado ao mundo musical todo um número de possibilidades que até aí tinham sido ignoradas e, juntamente com os seguintes recitais de Abe dentro e fora do seu país, terá inspirado muitos percussionistas a seguirem o mesmo caminho. Até Abe surgir a marimba era um instrumento que se dedicava, sobretudo, a tocar arranjos e transcrições de reportório escrito para outros instrumentos ou, então, a tocar música popular e folclórica. Fazia-o incluída em agrupamentos de câmara ou, então, com acompanhamento de piano ou orquestra. Encomendando e compondo obras de música séria, que ampliavam sobremaneira as capacidades técnicas e expressivas do instrumento, Abe atribuiu à marimba a base de reportório que lhe faltava para poder assumir um lugar de solista, assim conquistando, por direito próprio, o seu espaço no mundo musical erudito.

Por conseguinte, a marimba pós-Abe é um instrumento solista, com um reportório idiomático a ela dedicado, e que está na vanguarda da criação musical contemporânea.

Especificamente analisando os recitais de Keiko Abe, podemos adiantar que estes são momentos únicos. Com uma presença em palco muito enérgica, Abe consegue electrizar uma audiência, ao mesmo tempo que prende a sua atenção do início ao fim. O seguinte trecho (Percussive Arts Society, n.d.) aborda essa questão:

“She blends the music and her marimba with unique creative power, acute sensitivity, and virtuoso technique to produce the consummate concert experience. (...) From its primitive origins with all the limitations they imply, Abe has transformed the marimba into a complete concert instrument. Anyone hearing her play for the first time will be astonished by the modern marimba's wealth of nuances and the tremendous scope it can offer a musician. Abe possesses the essential qualities of a great musician - the seeming union of a player and instrument - and she achieves a perfect combination of virtuoso technique with an abundance of truly deep feelings, from tender introspection to passionate ardor coupled with great integrity.”

Esse mesmo ponto é corroborado na seguinte citação (Yamaha, n.d.):

“Audiences hearing her perform for the first time are often astonished by the modern marimba's wealth of tonal nuances and by the tremendous scope of Keiko's creativity and musicianship. Keiko has the ability to merge with her marimba: the resulting union produces music with incredible depth of feeling. She represents a perfect combination of virtuosic technique and passionate artistry.”

Para um tal efeito contribui o facto de Abe preparar minuciosamente tudo o que está relacionado com um recital. Lauren Weiss (n.d.) cita as palavras da própria confirmando este pormenor: “I've always been concerned about making my own performance as rich and varied as possible”.

Nesse sentido, os recitais de Abe possuem algumas características invulgares que os tornam especiais. Para começar, é sempre distribuído pelo público um pequeno livrete de dezasseis páginas contendo uma mensagem pessoal de Abe, juntamente com alguns poemas da sua autoria. Estes últimos estão normalmente reproduzidos sobre uma fotografia de uma paisagem natural. Em segundo lugar, é costume a artista dirigir-se ao público durante a sua actuação, nomeadamente através da leitura de um dos seus poemas, explicando a ligação com uma certa energia espiritual que sente quando toca marimba. Por último, a iluminação do palco e da sala é pensada ao pormenor para proporcionar um efeito teatral e dramático (Kite, 2007). Estes pormenores, em conjunto, contribuem para proporcionar aos espectadores uma experiência multi-dimensional que não terá paralelo no mundo da música erudita.

Capítulo 5

ANÁLISE, ASPECTOS TÉCNICO- INTERPRETATIVOS

5.1 - CLAIR OMAR MUSSER: Prelude Op. 11 No. 7

Esta peça para marimba foi composta por Musser no ano de 1951, e reúne todas as características principais do estilo do seu autor. Estando escrita na tonalidade de Si menor, apresenta, desde logo, a indicação de tempo *Allegretto*, sugerindo a pulsação de cento e trinta e dois batimentos por minuto.

O início introduz a nota lá repetida, sendo esta executada pelas baquetas interiores de cada mão, alternadamente. Os *staccati* são executados, na marimba, com um movimento mais incisivo e “para dentro”, e o *diminuendo* atinge-se baixando a altura de cada novo toque relativamente ao anterior. No terceiro compasso somente a baqueta dois fica encarregue da nota lá, já que a mão direita deve agora executar *double vertical strokes*, os quais se repetem por sete compassos. Nesse período, a mão esquerda vai ganhando alguma independência: após dois compassos executando a nota lá repetidamente, sempre mais forte do que a mão direita, no quarto compasso passa a executar uma linha melódica ascendente, um movimento cromático de fá a si, com *crescendi* que vão ficando cada vez mais curtos (Figura 34). No compasso 8 este movimento é desfeito e surgem *double vertical strokes*, também na mão esquerda. O nível de independência exigido ainda é básico, visto a mão direita continuar submetida a movimentos repetitivos. Após mais dois compassos desenvolvendo este material, chegamos ao final desta secção introdutória.

Figura 34: Excerto do “Prelude Op. 11 No. 7” de Clair Omar Musser, compassos 1-5

A secção A surge-nos, assim, no compasso 10. Inicia utilizando a técnica de *double vertical strokes* nas duas mãos, desta feita com a mão direita já não tão estática, e prossegue com um movimento arpejado em que a uma só nota com a mão esquerda responde a mão direita com duas. No zénite da passagem a mão direita é chamada a realizar um intervalo de terceira maior logo seguido de um de quarta diminuta, situação que exige um movimento relativamente rápido dos dedos dessa mesma mão (Figura 35). Segue-se uma reposição, transposta, do material da secção introdutória, à qual se sucede, uma vez mais, a linha arpejada. Desta feita, a nota mais aguda é salientada através de repetição, que diminui em volume sonoro e desce para uma alternância cromática formada, de novo, por uma nota na mão esquerda e duas na direita.

Figura 35: Excerto do “Prelude Op. 11 No. 7” de Clair Omar Musser, compasso 12

A terceira secção, B, surge de seguida. Tem início no compasso 23 e apresenta, desde logo, não só material temático novo mas, também, uma nova indicação de pulsação (*Andante*) e, ainda, outras técnicas de execução. Assim, apesar de tal não ser indicado pelo compositor, um percussionista abordará sempre notas tão longas com *tremoli* nas duas mãos. Grande parte da dose de expressividade requerida por uma passagem deste tipo reside, sobremaneira, na capacidade de fazer sobressair a baqueta que executa a linha melódica principal (normalmente a baqueta 4) e, por outro lado, na aptidão para aumentar a velocidade do *tremolo* nos *crescendi* e diminuí-la nos *diminuendi*, mantendo tão inalterada quanto possível a pulsação (Figura 36).

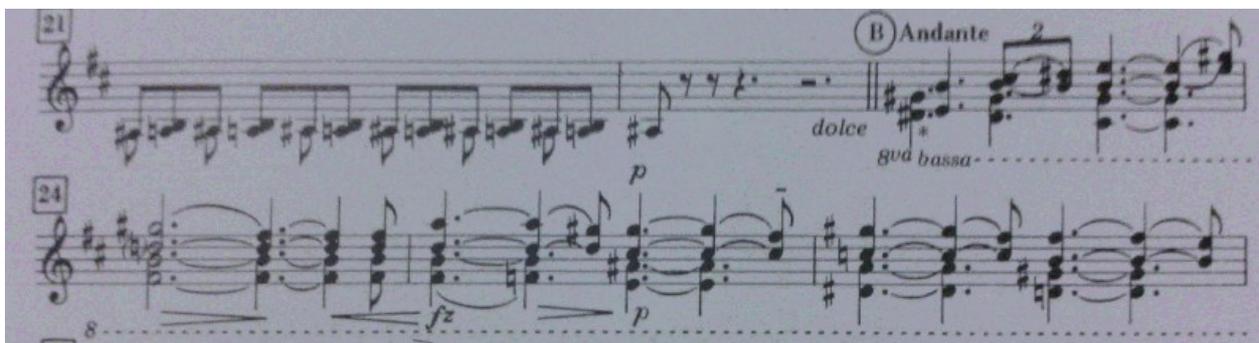


Figura 36: Excerto do “Prelude Op. 11 No. 7” de Clair Omar Musser, compassos 21-26

É de salientar a breve passagem no compasso 32 em que a mão esquerda é chamada a tocar “dentro” da mão direita (fã-ré na direita e sol#-dó na esquerda) (Figura 37), para além de todas as indicações de agógica e expressão nas quais toda esta parte, que abrange as secções B, C e D, é rica.

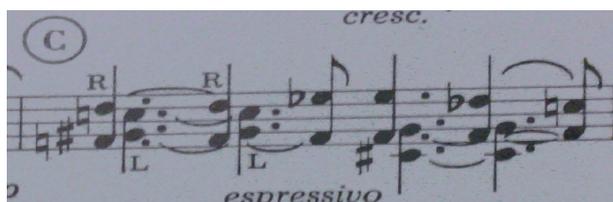


Figura 37: Excerto do “Prelude Op. 11 No. 7” de Clair Omar Musser, compasso 32

Após uma suspensão em silêncio inicia-se a secção E. Esta retoma a linha arpejada que desagua numa alternância cromática entre uma nota na mão esquerda e duas na mão direita, e todo este processo é retomado e desenvolvido ao longo desta secção e de grande parte da secção seguinte, F.

Esta última secção surge numa outra tonalidade, Sib Maior, e num andamento mais rápido, *Presto* (Figura 38). Arpejos mais curtos vão-se sucedendo ao mesmo tempo que descem no teclado, apresentando, nos compassos 50 e 51, uma subida acentuada, já sem *double vertical strokes* na mão direita, e descendo, a partir daí, num movimento em que as mãos tocam alternadamente. A partir do compasso 53 a mão direita executa, sempre, notas mais graves do que o sib repetido da mão esquerda, o que só deixa de ser verdade no final desta passagem, no compasso 56.

Os cinco compassos finais, 57-61, começam com uma breve *appoggiatura*, após a qual regressam os *tremoli* nas duas mãos, assim terminando a peça (Figura 39).



Figura 38: Excerto do "Prelude Op. 11 No. 7" de Clair Omar Musser, compassos 47-50

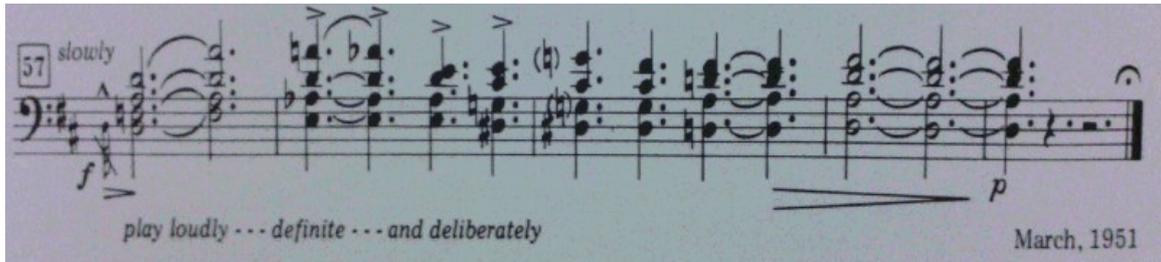


Figura 39: Excerto do "Prelude Op. 11 No. 7" de Clair Omar Musser, compassos 57-60

5.2 - YASUO SUEYOSHI: Mirage pour Marimba

Composta em 1971, esta obra de Sueyoshi dista anos-luz da peça de Musser. Um rápido relance pela partitura transmitir-nos-á, desde logo, essa idéia: uma pauta muito mais difusa e fragmentada, uma utilização muito mais intensiva de indicações de expressão e de agógica, uma duração bastante superior.

Desde o início que Sueyoshi pretende estabelecer um clima de grande liberdade e imprevisibilidade: ausência de indicação de compasso (substituída pela indicação do número de tempos em cada divisão) e de tonalidade, a indicação *Liberamente...* O intérprete é, nesta obra, chamado a utilizar toda a sua imaginação musical para transmitir a expressividade necessária. Tecnicamente, esta é uma peça de grande dificuldade: uma cascata descendente de fusas em *fortissimo* é seguida por um *roll* em *sfz* que diminui para *pianissimo*. Os extremos marcam presença logo desde o começo, não só ao nível da dinâmica, mas também na alternância entre notas longas e curtas, e no encadeamento de grupos de muitas notas curtinhas com uma só nota, prolongada (com *roll*) ou não (Figura 40).

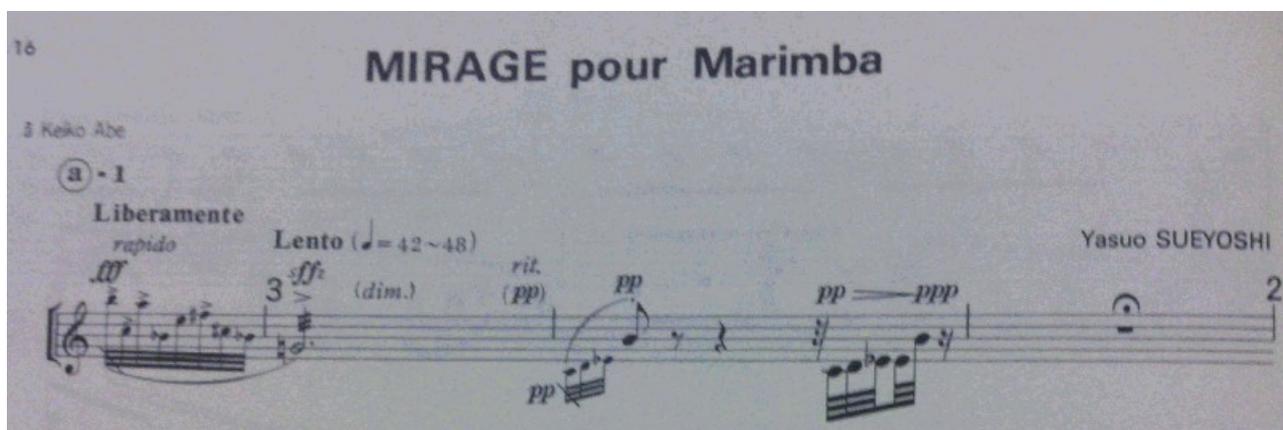


Figura 40: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compassos 1-3

A abordagem a este material inicial pode ser feita, do ponto de vista técnico, de várias formas: utilizando alternadamente apenas as baquetas interiores, ou fazendo combinações entre estas e as suas congéneres exteriores. No final da segunda linha surge-nos um fragmento formado por duas linhas melódicas distintas, ascendentes, terminando em *appoggiatura*. A maneira mais fácil de abordar esta passagem parece-nos ser através da utilização das baquetas interiores nas linhas ascendentes, socorrendo-nos depois da baqueta 4 para a nota mais aguda da mão direita; quanto à mão esquerda, parece-nos ser mais indicado utilizar sempre a baqueta 2, uma vez que a alternância entre esta e a baqueta 1, durante a melodia ascendente, está fora de questão; o mesmo sucede com a *appoggiatura*, já que seria exigida uma posição demasiado desconfortável do braço (Figura 41).

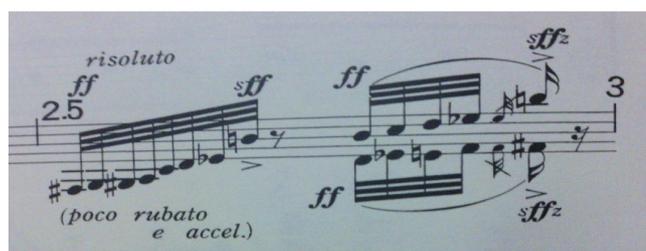


Figura 41: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compasso 6

Toda esta secção introdutória, a que o compositor chamou “a”, gira em torno deste material: grupos de notas muito rápidas e curtas a que se sucedem notas isoladas, curtas ou longas, estas últimas em *roll*; utilização extensiva de extremos; uso exaustivo de indicações de expressão e de agógica. Algumas destas passagens serão mais facilmente executadas com um movimento alternado das mãos, outras através da utilização de *stickings* mistos: uma só nota com uma mão, uma nota em cada baqueta da outra (Figura 42).



Figura 42: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compassos 7-13

Estamos, portanto, perante uma obra que nos exige a resposta a questões que não se colocavam de todo na peça de Musser. Deparamo-nos com problemas de nível técnico, musical e interpretativo muito para lá do que era encontrado poucos anos antes. Este é um facto confirmado pelo desenrolar desta composição.

Assim, a secção “b” surge-nos com um “clima” completamente diferente. Ao ambiente agitado e fragmentado da secção inicial, Sueyoshi contrapõe agora uma secção mais estável. Com as indicações iniciais *Lentissimo*, *espressivo* e *liberamente*, o compositor apresenta-nos duas melodias que se desenrolam simultaneamente, devendo ser executadas com *rolls* por uma baqueta de cada mão (Figura 43).

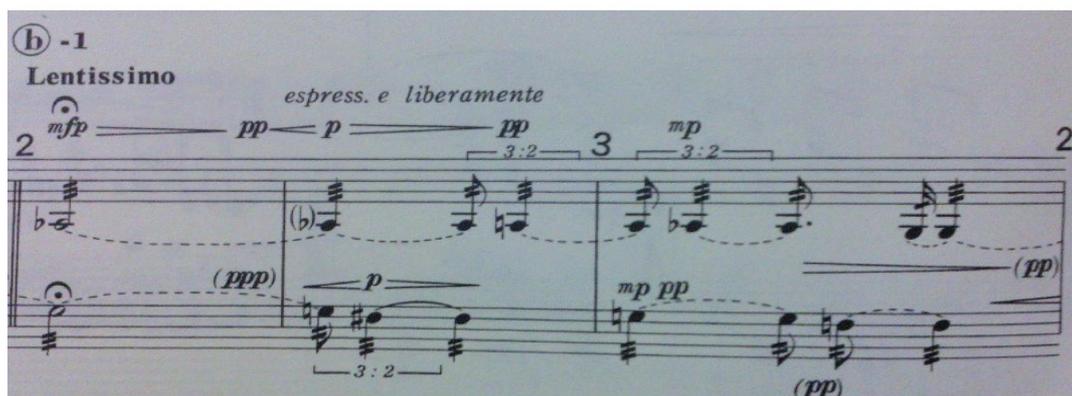


Figura 43: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compassos 15-17

Esta situação altera-se logo na sub-secção “b-2”, na qual a mão esquerda é chamada a tocar duas notas. No final do “compasso” com seis tempos surge algo que ainda não tínhamos encontrado: uma melodia que se desenrola numa baqueta interior (2) enquanto a outra baqueta da mesma mão (1) executa uma nota pedal. Esta é uma passagem de alguma dificuldade, sobretudo pela abertura exigida à mão, assim como pela linha melódica em si mesma: o salto de sib para dó é difícil de

executar de uma forma suave e ligada, nomeadamente porque a baqueta 1 está “presa” ao ré a alguma distância abaixo. Por outro lado, esta linha melódica da baqueta 2 é a linha principal da passagem, o que implica tocar essa baqueta mais forte do que a baqueta 1, realizando o *crescendo* e *diminuendo*, tudo isto sem deixar de tocar as duas baquetas exactamente ao mesmo tempo (Figura 44).



Figura 44: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compasso 20

A partir da sub-secção “b-3” ambas as mãos executam *double-stops* (Figura 45), sendo que na sub-secção seguinte começamos a retornar ao material inicial da peça, com grupos muito rápidos de notas curtas intercalados com notas longas, em *roll* e, no começo, em *double-stops* (Figura 46).

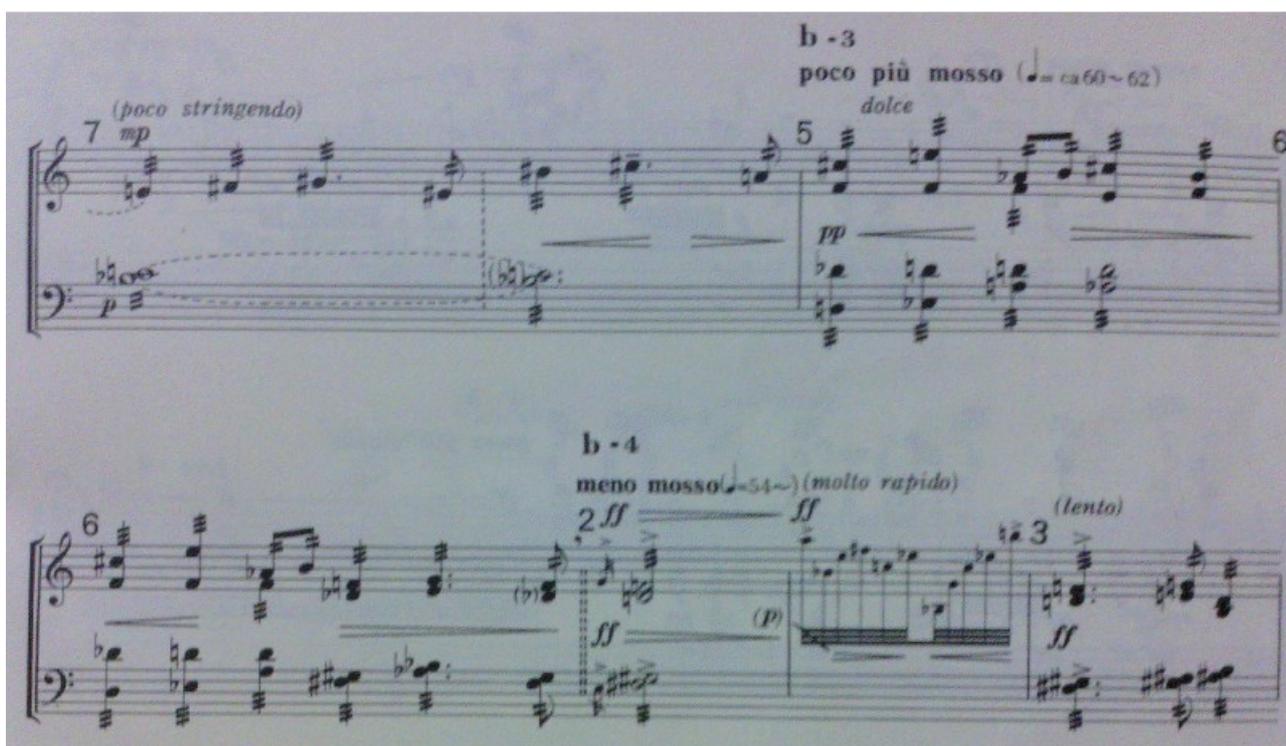


Figura 45: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compassos 21-26



Figura 46: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compassos 24-26

Este retorno ao “clima” mais agitado leva-nos à secção “c”. Esta apresenta-nos, desde logo, apogiaturas duplas nas duas mãos, a que se seguem *double vertical strokes* em *staccato* (Figura 47). Para uma execução mais eficaz, escolheu-se executar as apogiaturas não como estão escritas, mas com a mão direita a encarregar-se das notas alteradas e a mão esquerda das notas naturais. Para além disso, optou-se por tocar os *staccatos* com *dead strokes* (i. e., deixando as baquetas nas lâminas logo após o impacto – ver Anexo 3), por assim se transmitir mais adequadamente o clima musical pretendido (*Lento assai, alla processione*). No segundo sistema desta secção surge um bom exemplo do caminho que o repertório para marimba já tinha percorrido desde os tempos de Musser. Referimo-nos, concretamente, aos *double-stops* na mão direita os quais, para além de se encontrarem a uma grande distância das notas anteriores e seguintes, obrigam a mão direita a um movimento bastante rápido, facto que é complicado pela diminuição abrupta de dinâmica e pela diferente abertura das baquetas (Figura 48). Este tipo de dificuldades técnicas continua ao longo desta secção, sendo que na sub-secção “c-4” se verifica um novo retorno ao material com que iniciou a peça.

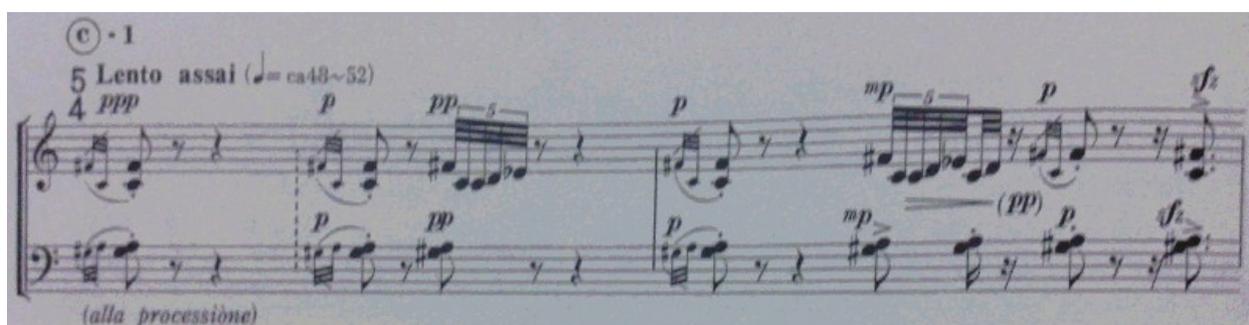


Figura 47: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compassos 34-35

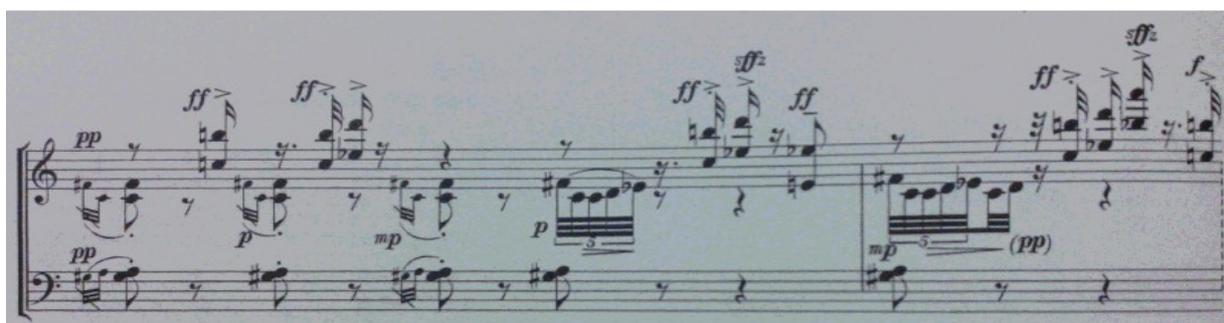


Figura 48: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compassos 36-37

Já a secção seguinte, “d”, bastante curta, leva-nos de volta à secção “b”, com algumas alterações na sua parte final (Figura 49).



Figura 49: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compassos 44-46

O trecho posterior introduz motivos formados pela repetição de uma única nota, executada pelas duas mãos alternadamente, interrompida por notas bastante afastadas (Figura 50). Sendo uma passagem a grande velocidade, uma vez mais com recurso a extremos de dinâmica, tem no final da sub-secção “e-3”, bem como na sub-secção seguinte, os pormenores de maior dificuldade técnica: referimo-nos aos amplos saltos que a mão direita, sobretudo, é chamada a executar (Figura 51). O material inicial da peça está sempre presente (“e-5”) e marca uma ruptura com o clima que se vinha desenvolvendo, diminuindo a pulsação e suspendendo a actividade musical (Figura 52).

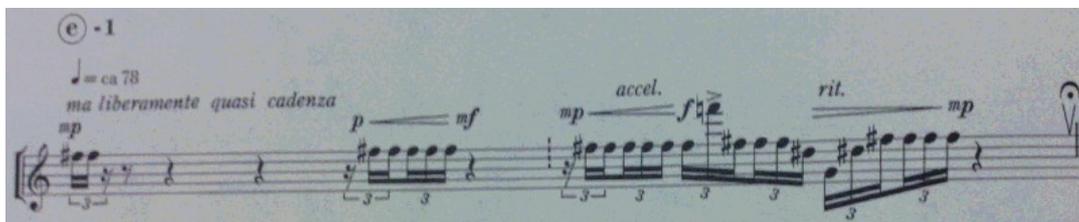


Figura 50: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compasso 47

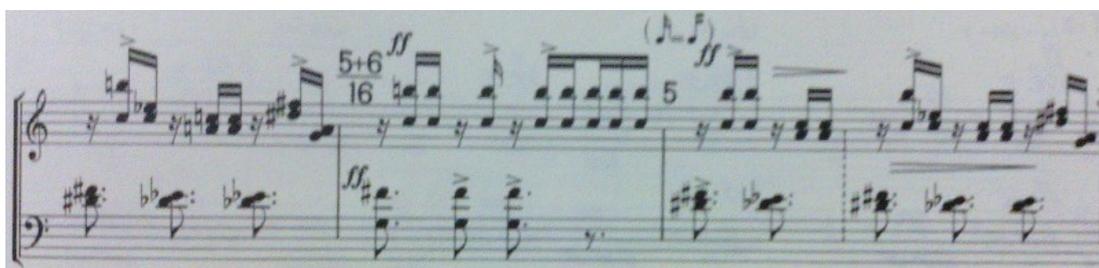


Figura 51: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compassos 61-63

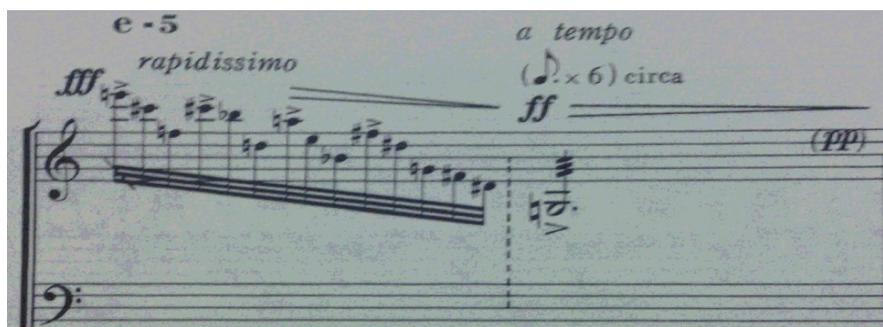


Figura 52: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compasso 67

A última secção desta peça, “f”, começa com acordes em *forte-fortissimo*, com tremolos nas duas mãos, estando a direita a executar intervalos amplos enquanto a esquerda se dedica a intervalos reduzidos (Figura 53).



Figura 53: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compasso 73

A pulsação aumenta no mesmo ritmo a que a complexidade e dificuldade técnicas vão crescendo: apogiaturas duplas com intervalos enormes (sétimas e nonas) (Figura 54), saltos significativos a enorme velocidade e em *fortissimo* (Figura 55), ou seja, um compêndio de complexidades que só abranda na sub-seção “f-3”. Nesta, os *double-stops* dão lugar a uma linha melódica que vai ascendendo e decaindo ao mesmo tempo que se vai desintegrando até morrer, já muito timidamente, na nota final, lá, em *piano-pianissimo*, a que se segue um silêncio suspenso com que termina a peça (Figura 56).

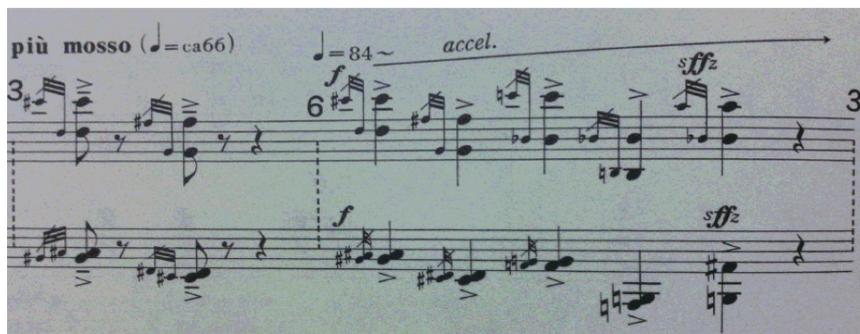


Figura 54: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compassos 75-76

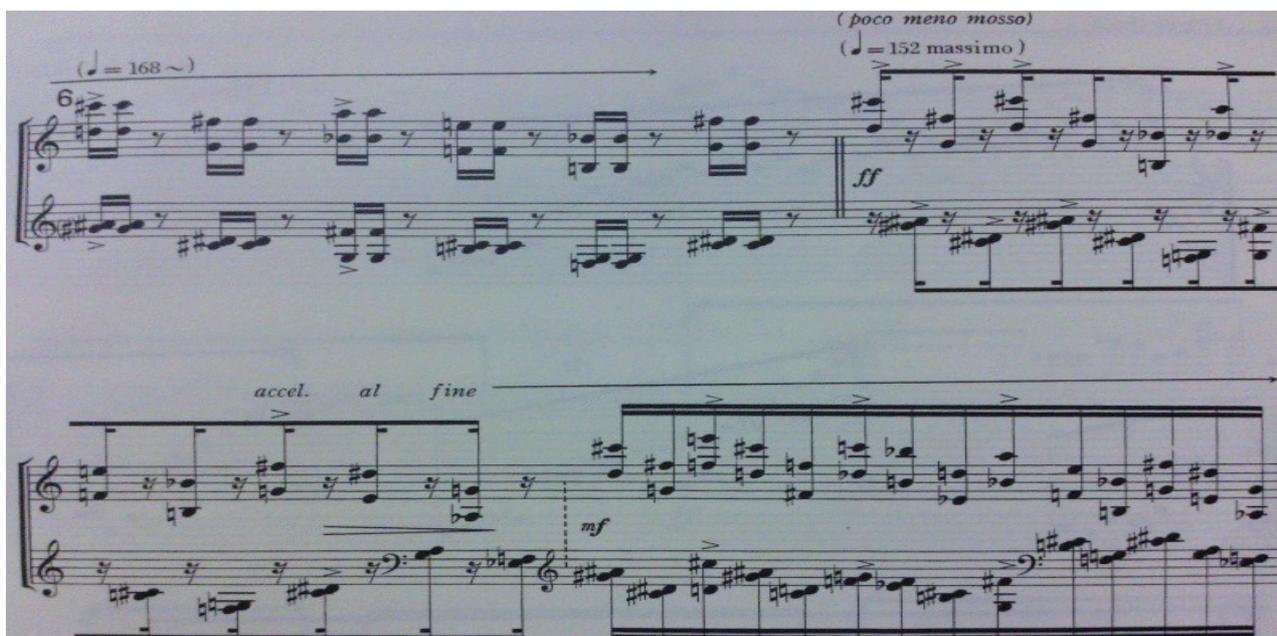


Figura 55: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, compassos 80-81

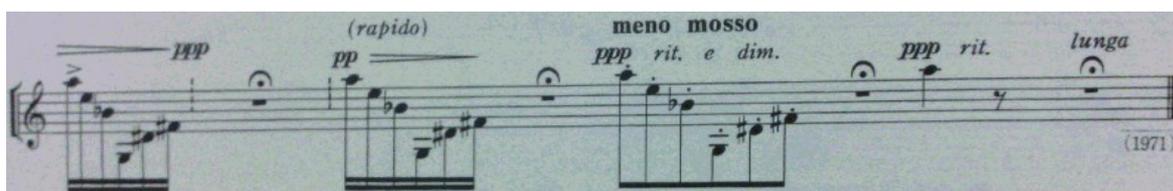


Figura 56: Excerto da obra “Mirage”, de Yasuo Sueyoshi, momentos finais

5.3 – KEIKO ABE: Marimba d'Amore for marimba solo

Escrita no ano de 1998, Marimba d'Amore é, provavelmente, a obra-prima de Keiko Abe. Nesta peça podemos encontrar, praticamente, todas as características principais do estilo composicional da autora. Referimo-nos, sobretudo, ao processo de escrita no qual uma secção leva à próxima e assim sucessivamente, numa lógica que deve mais ao impulso improvisatório momentâneo da autora do que, propriamente, a uma reflexão pré-composicional com o intuito de definir uma estrutura na qual a peça se alicerçará. Por outro lado, devemos destacar a grande quantidade de indicações de agógica, as quais são detalhadas com grande precisão. Outro aspecto a referir é o recurso a extremos de dinâmica, frequentemente em rápida sucessão ou alternância. Salientemos, ainda, a grande variedade de compassos apresentada, aspecto em que esta obra é bastante rica. Para além disso, esta composição é um bom testemunho da evolução técnica que a marimba tinha sofrido, sobretudo por influência de Abe.

Com doze páginas, esta é a peça mais extensa que já analisámos neste trabalho. Sem armação de clave, escrita em compasso quaternário simples e com uma pulsação sugerida situada no intervalo entre setenta e seis e oitenta batimentos por minuto, a indicação *Misterioso* é-nos apresentada como sugestão do ambiente desejado para os primeiros compassos (Figura 57).



Figura 57: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 1-4

Os três primeiros sistemas desta obra apresentam o mesmo material motivico, o qual vai sendo desenvolvido ao longo do trecho. A peça inicia com uma *appoggiatura* tripla, em *piano-pianissimo*, a qual deverá ser executada pelas duas mãos, num movimento de baquetas 1-3-2, ficando a 4 encarregada de produzir a semínima com que termina o motivo. Por motivos de maior definição das dinâmicas envolvidas, optou-se por tocar estas notas nos nós das lâminas - a zona situada por cima dos buracos por onde passa a corda onde as lâminas assentam; a presença dessa corda exerce um certo abafamento, o que faz com que o som produzido pelas baquetas seja, nesse ponto de contacto, mais acanhado do que noutras zonas da lâmina. O resto do compasso é composto por pausas. Após uma repetição integral do primeiro compasso surgem dois acordes em *fortissimo* e *tenuto* o que, na escrita de Abe, normalmente implicam um tempo mais distendido. Este material é desenvolvido uma e outra vez, sendo que da última o compasso muda para 9/8 e o número de acordes é bastante superior.

Após mais alguns silêncios, chegamos à secção na qual o tema principal é apresentado (Figura 58). Este é baseado na canção oitocentista “Plaisir d'Amour”, de Jean Paul Maritni. Introduzido pelas apoggiaturas triplas iniciais, seguidas da repetição duma única nota sol, o tema é seguidamente apresentado por Abe na mão direita, enquanto a mão esquerda prossegue a repetição dessa mesma

nota sol. Posteriormente uma e, depois, ambas as mãos passam a tocar *double-stops*, adicionando complexidade à execução e desembocando num compasso transitório (página 5, sistema 2, compasso 1), com um ritmo muito mais vivo e no qual a mão direita produz *double vertical strokes* que são respondidas, em alternância, pela mão esquerda, com uma linha melódica formada pelas notas dó-láb-mib-láb. É de realçar o facto de, graficamente, a linha melódica da mão esquerda contemplar notas que também pertencem à linha da mão direita. No entanto, por razões de ordem técnica, estas serão executadas unicamente pela mão direita.

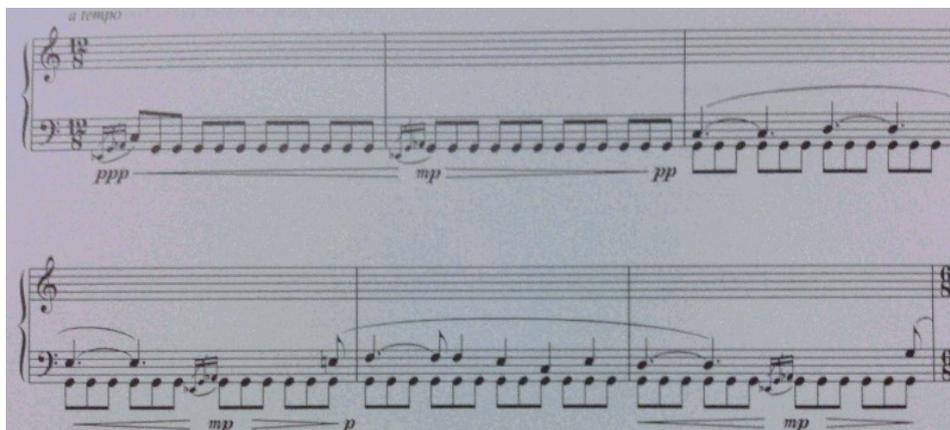


Figura 58: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 10-15

Isto leva-nos à próxima secção, a qual se estende até ao início da página 7 (do original, 112 deste trabalho - Figura 59). Esta é uma secção rapidíssima e bastante exigente do ponto de vista técnico. Continuando, a mão esquerda, a reproduzir a mesma linha melódica de acompanhamento, esta passa a ser executada tendo por base subdivisões rítmicas diferentes (3+4, 3+3+3, 3+3, etc.). Esta é uma característica vincada do estilo de escrita de Abe: a variação de uma passagem através da alteração de um dos seus elementos, neste caso, a divisão rítmica. Entretanto, a mão direita ocupa-se da melodia principal, a qual é indicada pela autora com ligaduras de expressão. Vários *double-stops* vão sendo adicionados, pelo que a baqueta 4 tem de sobressair para realçar a linha melódica.



Figura 59: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 20-25

Esta secção vai crescendo de intensidade, ao mesmo tempo que as mãos vão subindo no teclado, indo a mão direita até ao dó mais agudo da marimba e decaindo a seguir, enquanto a mão esquerda executa *double-stops* apertadíssimos, formados por segundas menores (Figura 60). Um *ritardando*, acompanhado pela rarefação e abrandamento rítmicos, ajuda a transmitir a sensação de que a

secção está a chegar ao fim, o que é confirmado nos dois compassos finais, não sem antes Abe introduzir mais uma característica intrinsecamente sua, as *dead strokes*.

Assim, chegamos a uma nova secção, na qual a técnica de *roll* é usada extensivamente (Figura 61). Uma vez mais, ligaduras de expressão indicam a melodia, pelo que as notas executadas pela baqueta 4 têm de sobressair. Após um par de compassos em que os *rolls* são substituídos por *double-stops*, aqueles regressam para concluir esta secção com uma *fermata*. É de realçar que, comparativamente com a prática usual antes do surgimento de Abe, a técnica de *roll* está muito mais avançada neste exemplo, não se limitando cada mão a tocar o mesmo intervalo, mas havendo uma independência muito maior, sobretudo na mão direita, onde surge a voz principal.

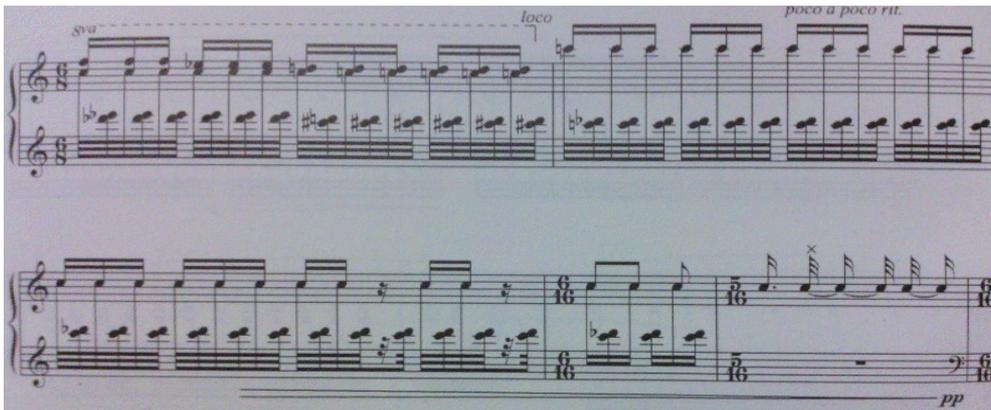


Figura 60: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 44-48

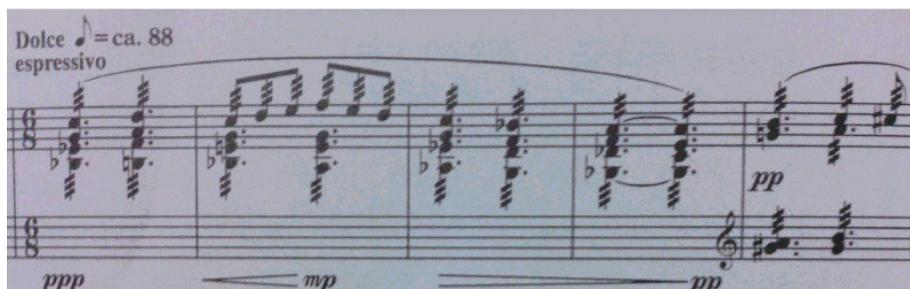


Figura 61: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 50-54

Na secção seguinte a melodia passa a ser executada pela mão esquerda, sendo acompanhada pela mão direita com *double vertical strokes*, as quais vão fornecendo a harmonia (Figura 62).

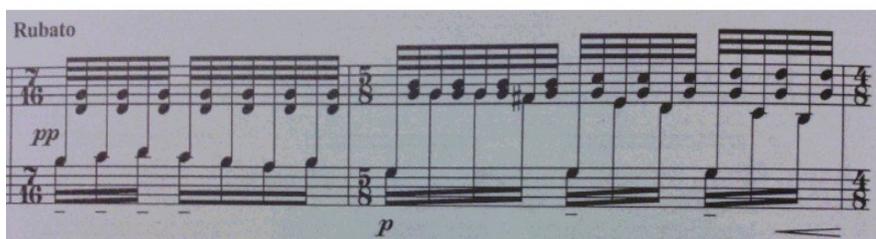


Figura 62: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 65-66

Este material é alternado com breves trechos melódicos a cargo de ambas as mãos. Uns compassos à frente (Figura 63), surge uma breve passagem com *double-stops* nas duas mãos, onde é bem visível o nível de independência requerido. Este facto é evidente, sobretudo, no segundo compasso deste trecho, no qual a mão direita é chamada a executar intervalos diferentes, numa lógica de grande-pequeno-grande (quarta perfeita alternando com segunda maior) e transpondo a distância de uma oitava na baqueta 4; enquanto isso, a mão esquerda vai abordando intervalos na

lógica inversa, pequeno-grande-pequeno, sendo que as notas que formam o intervalo de terceira mudam na segunda metade do compasso. Saliente-se, ainda, que todo este processo se desenrola em níveis de dinâmica de *forte* e de *fortissimo*, aos quais se juntam acentos e, no final do compasso 3, acentos duplos em *tenuto*. O recurso a extremos de dinâmica, como vimos anteriormente, é uma característica dos compositores nipônicos em geral, e de Keiko Abe em particular. Para isso terão contribuído as aulas com Hiraoka, nomeadamente o pedido feito por este para que Abe atacasse as lâminas de forma vigorosa, de modo a obter um som com bastante volume.

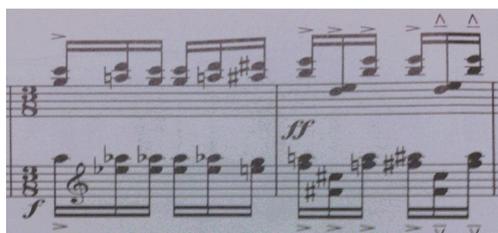


Figura 63: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 74-75

Após estes breves compassos, o intérprete é chamado a executar uma descida, sempre com *double-stops* alternados, a qual nos leva à secção seguinte. Esta inicia com um movimento semelhante ao até aí evidenciado mas, desta vez, com as mãos a moverem-se em sentido contrário e em *fortissimo* (Figura 64). Esta passagem, a qual tem a duração de um compasso, vai sendo intercalada com outra, formada por três compassos, na qual a melodia do tema principal da peça é retomado, desta feita somente na baqueta 4, e com as restantes baquetas a executarem uma linha melódica de acompanhamento formada por uma sucessão rápida de fusas, tudo isto em *mezzo-piano*. A partir dos compassos finais da passagem (Figura 65) a sequência é alterada, surgindo uma rápida ascensão melódica abordada por ambas as mãos, sempre em *double-stops* alternados, e com as mudanças de acorde a serem executadas em sítios distintos pelas duas mãos, sendo que os acentos e *sforzati* indicam os pontos melódicos fulcrais. Este é mais um exemplo do grau de independência e evolução técnica e musical, bastante superiores ao que acontecia no passado, que o intérprete tem de possuir para abordar, de forma satisfatória, esta obra de Abe.

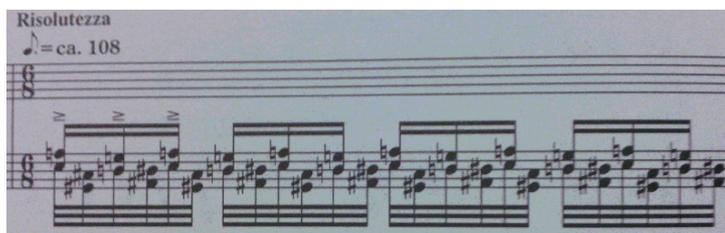


Figura 64: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compasso 78



Figura 65: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 90-95

Mais uma vez, esta secção desemboca, de forma natural, numa secção distinta. Tal como referimos no início, esta é uma das características mais intrínsecas de Abe: passagens que vão levando a outras, as quais levam a outras, num desenrolar fluido e natural de um pensamento musical assente mais no discorrer fluente do discurso do que numa estruturação prévia. Assim, esta nova secção assenta em rapidíssimos movimentos arpejados, executados por ambas as mãos com *double vertical strokes*. Exceptuando alguns instantes, todos estes movimentos se processam em dinâmicas de *fortissimo* e de *forte-fortissimo* (Figura 66).



Figura 66: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 96-101

A passagem seguinte contrasta, de forma evidente, com a anterior (Figura 67). Nela, a compositora aproveita, de forma exímia, a técnica de rotação, apresentando um movimento 4-1-3-2 que permite grande agilidade e a execução rápida de um grande número de notas. É de notar a grande extensão dos intervalos envolvidos, oitavas na mão direita e, por vezes, de nona na mão esquerda. Esta mesma mão encarrega-se de apresentar a única variação melódica, através da sua baqueta exterior. No último compasso desta passagem o material é modificado, assim como o movimento das mãos. Assim, ao invés de tocar intercaladamente como até então, doravante as mãos sucedem-se, num movimento descendente 4-3-2-1 que é acompanhado pelo decair da melodia, uma vez mais, de forma dessincronizada com o ritmo (Figura 68).

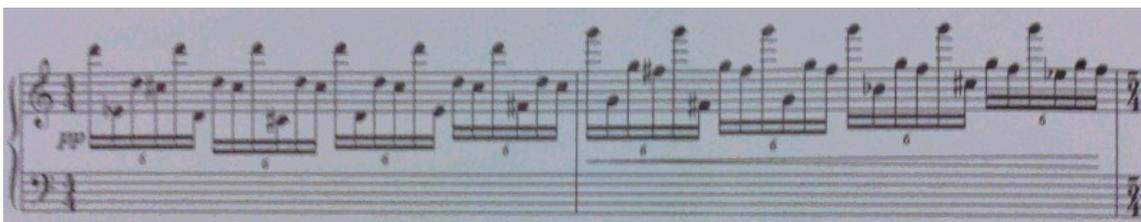


Figura 67: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 104-105

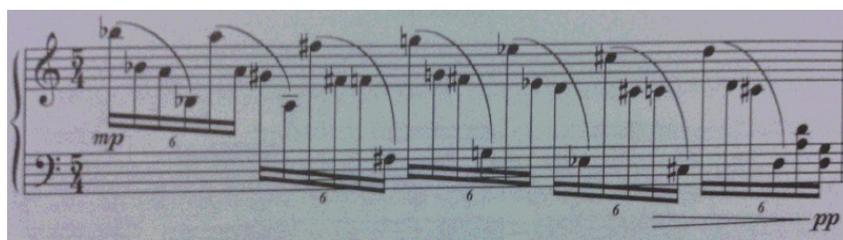


Figura 68: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 106

Dois breves compassos de passagem levam-nos à secção seguinte, praticamente toda ela constituída por *double-stops* nas duas mãos (Figura 69). De início com a linha melódica principal a ser tocada pela baqueta 1 nos graves, esta passa, mais tarde, para o registo agudo, a cargo da baqueta 4 (Figura 70). Um *accelerando*, acompanhado de um *crescendo* e do caminhar da melodia para registos cada vez mais agudos, leva-nos ao climax desta secção, no primeiro compasso do segundo sistema da página 11 (do original, 117 deste trabalho). Esse compasso, juntamente com os dois seguintes, fornece um bom exemplo do domínio da compositora sobre a linguagem marimbística e, conseqüentemente, da sua capacidade de variação sobre um material reduzido: a mão direita, sempre em oitavas sol-sol, começa por executar um movimento 3-4-3-3-4-3 (definindo uma divisão ternária), passando depois para um movimento 3-4-3-4 (divisão binária) e, finalmente, para *double-stops* (Figura 71).



Figura 69: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compasso 109

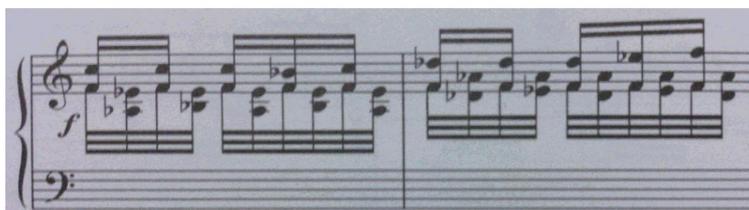


Figura 70: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 113-114



Figura 71: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 122-125

Este último movimento da mão direita serve de ponte para uma passagem bastante interessante e invulgar (Figura 72). Iniciando no primeiro compasso do quarto sistema da página 11, deparamo-nos com a mão esquerda executando *double-stops* em semi-colcheias que são respondidos pela outra mão, também em *double-stops*, mas com uma velocidade de execução crescente. Apesar de estar notada com um ritmo medido, julgamos ser intenção da autora a sensação de liberdade e independência da mão direita relativamente à esquerda, o que transforma esta passagem numa de execução bastante difícil. O último compasso deste trecho (página 11, sistema 6, compasso 2) deverá fornecer uma transição suave para o compasso seguinte, o qual apresenta um movimento intercalado entre as duas mãos, um *single stroke roll* com *double vertical strokes* em que a mão esquerda alterna entre dois intervalos de quinta perfeita, ao passo que a direita se liberta, movimentando-se para o registo agudo para executar a parte melódica principal.

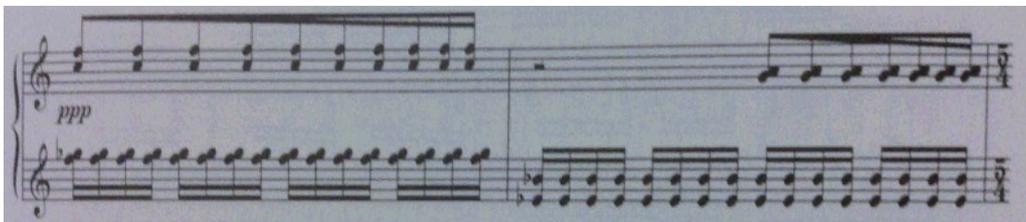


Figura 72: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 126-127

Em grande parte da página 12 (do original, 118 deste trabalho) encontramos um dos recursos preferidos de Abe, as *dead strokes*, ao qual se junta, no último compasso do quinto sistema e primeiro compasso do sexto sistema, um outro meio de expressão bastante original: desta feita, é pedido ao intérprete que toque um *double-stop* com a sua mão direita mas com os cabos das baquetas, os quais devem continuar a ressaltar após o impacto (ver último compasso da Figura 73). Esta é uma técnica bastante original, mas que proporciona um efeito que não podemos deixar de salientar.

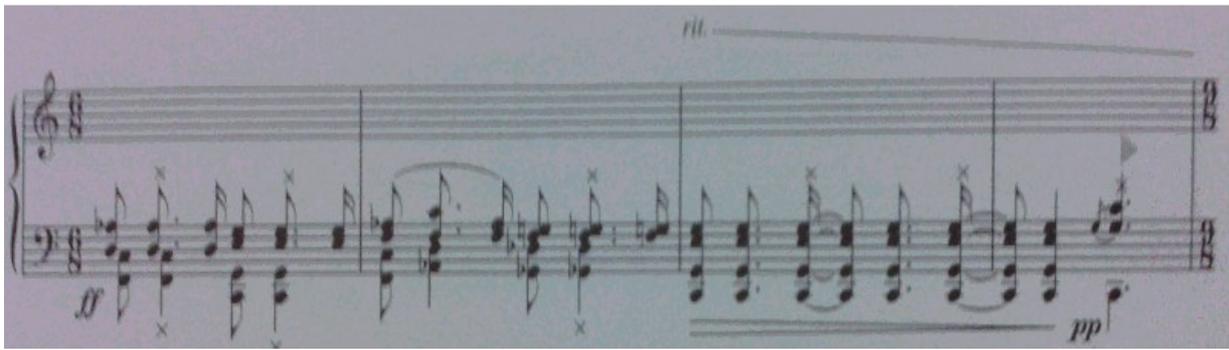


Figura 73: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 146-149

Nesta fase da obra começamos a sentir o retorno ao tema principal. Isso acontece nos compassos finais da página 12, com um breve trecho em *tremolo* que recupera o material temático (Figura 74). Este material é recuperado mais à frente, não sem antes sermos presenteados com um compasso completamente distinto, no qual *double-stops* furiosos soam primeiro em *fortissimo*, depois em *pianissimo*, mais tarde com a mão inferior executando a mesma alternância entre quintas perfeitas de há momentos antes, uma vez mais com a mão direita a libertar-se para se ocupar da parte principal do trecho. É de referir o acelerando e desacelerando rítmico apresentado, o qual não é correspondido pela dinâmica, que protagoniza, apenas, um movimento crescente (Figura 75).



Figura 74: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 151-154

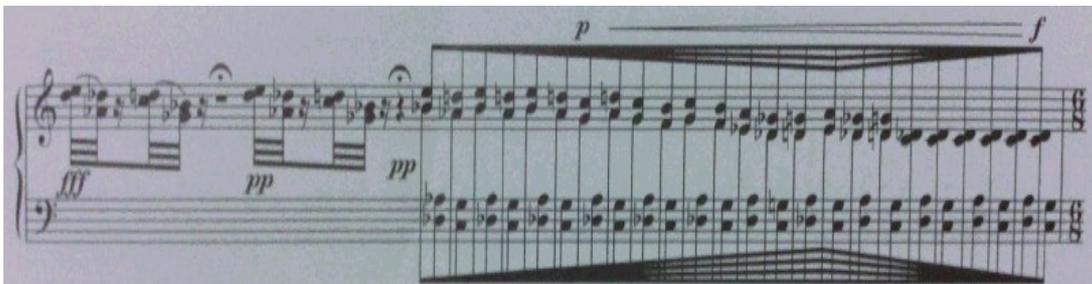


Figura 75: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compasso 155

O tema principal da obra retorna então, desta feita na nota mais aguda de uma sucessão de *double vertical strokes* da mão direita, a que a esquerda responde com linhas melódicas ascendentes e descendentes (Figura 76). Mais um dos recursos preferidos de Abe, trata-se de uma escrita a três partes, com a melodia na mais aguda, uma parte harmónica no meio e uma linha melódica de acompanhamento na voz mais grave. A complexidade técnica aumenta sobremaneira mais à frente, com a mão esquerda a tocar *double-stops*, a direita a ter de executar movimentos mais amplos e pronunciados, e ambas entregues a passagens com movimentos e intervalos bastante distintos dos da outra mão (Figura 77).



Figura 76: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 156-157



Figura 77: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compasso 163

Após mais um breve trecho em *tremolo*, o qual recupera material já apresentado anteriormente, deparamo-nos com mais uma passagem que usa a técnica de rotação (Figura 78). Desta feita, Abe usa eficazmente uma sequência 4-2-3-1-3-2 para introduzir mais uma variação ao tema principal, o qual surge na voz mais aguda e é acompanhado por uma nota pedal dó, a que se junta mais tarde uma parte harmônica na baqueta 3, quando a mão direita passa a executar *double-stops*.

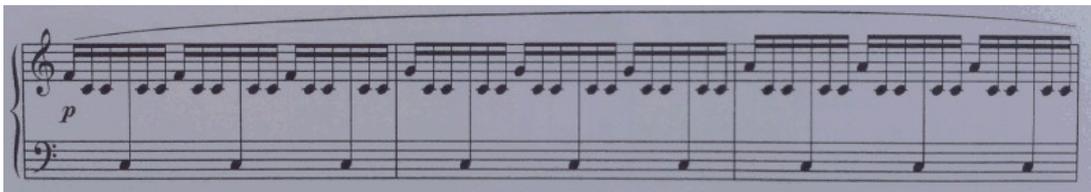


Figura 78: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 181-183

Este material é desenvolvido e variado na última seção desta peça, a partir do terceiro compasso do segundo sistema da página 15, em que a autora usa vários recursos musicais (melodia, harmonia, ritmo, dinâmica, pulsação) para descrever um aumento de tensão que só é resolvido nos compassos finais da peça (Figura 79).

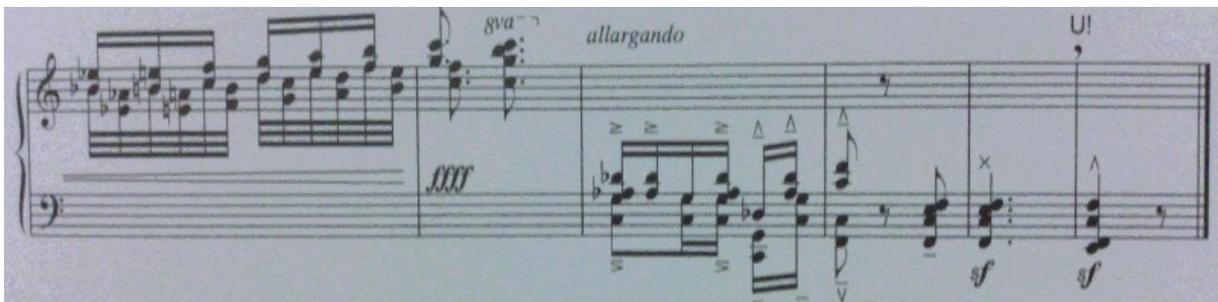


Figura 79: Excerto da obra “Marimba d'Amore”, de Keiko Abe, compassos 202-207

CONCLUSÃO

Tal como narrámos nesta tese, a marimba é um instrumento pertencente ao grupo dos idiofonos de percussão. Os primeiros exemplares conhecidos de instrumentos deste grupo surgiram há milhares de anos em pontos geograficamente distantes no globo terrestre. O seu desenvolvimento e expansão terão acontecido, primeiramente, nos continentes africano e asiático. Tratava-se de instrumentos primitivos que seriam, posteriormente, trasladados para os continentes europeu e sul-americano, aí sofrendo diversas evoluções e melhorias. Esse processo levou, por finais do século XIX, à definição de dois tipos principais de idiofone de percussão: por um lado, o xilofone, vindo do ramo europeu; e, por outro, a marimba, oriunda do ramo sul-americano. As principais diferenças residiam no facto de o xilofone não possuir tubos de ressonância e, também, no som mais agudo e penetrante deste, quando comparado com o som mais grave e doce daquela.

Ambos os instrumentos conheceram a sua evolução definitiva nos Estados Unidos da América, onde terão chegado na segunda metade do século XIX. Nesse país, após algumas experiências e, inclusive, alguma indefinição acerca das características específicas de cada um dos instrumentos, chegou-se, por meados do século XX, a uma diferenciação clara entre os dois. Esta distinção residia nos seguintes pontos: afinação dos harmónicos (à oitava na marimba, à quinta no xilofone); registo (mais agudo uma oitava no xilofone); proporção de madeira nas lâminas (maior no xilofone); qualidade da madeira das lâminas (mais dura no xilofone, mais mole na marimba). O resultado final era evidente na diferença sonora entre os instrumentos: mais agudo, penetrante e poderoso no xilofone, mais doce, suave e de mais longa duração na marimba.

O xilofone protagonizou uma carreira de sucesso antes da marimba. O seu som e portabilidade tornavam-no particularmente adaptado aos tipos de espectáculo e agrupamento musicais populares nos Estados Unidos da América de inícios do século XX: bandas militares, bandas comunitárias, espectáculos de variedades, “Vaudeville”, “Chatauqua”, “Tin Pan Alley”, musicais e, ainda, no início do surgimento de meios audiovisuais tais como o cinema, a rádio e a indústria de gravação. Nesses eventos o xilofone assumia, grande parte das vezes, uma posição de solista. Na década de 1920 o instrumento protagonizou uma ascensão meteórica, sendo o virtuoso George Hamilton Green o mais alto expoente do xilofone nesse período. O reportório que Green apresentava regularmente se centrava em arranjos e transcrições de peças e melodias conhecidas do grande público, aos quais juntava peças da sua autoria.

Esse período áureo do xilofone teve o seu ocaso na década de 1940, tendo coincidido com o surgimento de novos géneros musicais, caso do Jazz, e com a preferência dos músicos desses novos estilos pelo som de outros instrumentos (vibrafone) em detrimento do algo datado xilofone. Isto levou a que este último encontrasse, agora, na música erudita o veículo para explicar as suas qualidades. Dado que o reportório para xilofone existente nesse campo musical também era diminuto, os instrumentistas necessitavam, uma vez mais, de proceder a arranjos e transcrições de peças escritas para outros instrumentos (sobretudo piano e violino).

Entretanto, o terreno estava a ser preparado para o surgimento da marimba enquanto instrumento de relevo. De facto, já desde a década de 1920 que esta participava em diversos tipos de espectáculo musical. O grande responsável pelo aparecimento da marimba, sobretudo enquanto instrumento solista, foi Clair Omar Musser, o qual desenvolveu, principalmente nas décadas de 1930 e 1940, uma forte actividade em vários campos - arranjo, transcrição, performance, ensino, promoção, construção e venda de instrumentos, organização e direcção de orquestras compostas apenas por marimbas, técnica. Toda esta actividade de base realizada por Musser (e por outros, sobretudo alunos do próprio Musser) possibilitaram que a marimba estivesse na condição de assumir o lugar deixado vago pelo xilofone. O reportório da marimba nessa altura era bastante semelhante ao daquele instrumento – arranjos e transcrições de peças escritas para outros instrumentos. Contudo, as suas características sonoras permitiam-lhe um maior campo de possibilidades musicais e expressivas, o que levou a que os compositores eruditos comesçassem, aos

poucos, a dedicar-lhe a sua atenção. Nesse campo podemos destacar o “Concertino for Marimba and Orchestra” de Paul Creston, datado de 1940, o qual constitui a primeira obra do género a ser escrita para o instrumento.

Na década de 1960 o interesse dedicado à marimba começava a declinar. Isto devia-se a questões de três tipos: por um lado, o cessar de actividade de Musser e dos seus discípulos; por outro, o emergir de novos gostos e géneros musicais (Rock'n'Roll), numa situação em tudo semelhante à encontrada pelo xilofone duas décadas antes; e, por fim, o ainda insuficiente reportório escrito directamente para o instrumento, com a consequente estagnação e dependência de arranjos e transcrições de obras escritas para outros instrumentos.

Quando tudo no meio musical ocidental parecia fazer crer que a marimba iria cair no esquecimento surgiram novas forças a contrariar essa situação. Desta feita, e com semelhanças ao que tinha acontecido com Musser, tratou-se de uma só personagem que, através da sua actividade intensa em variados domínios, transformou por completo o destino a que a marimba parecia votada. De facto, Abe transformou e, ao mesmo tempo, aplicou uma profunda evolução em todos os domínios principais da marimba, a saber:

- o instrumento físico: ao colaborar com o fabricante Yamaha tornou a marimba num instrumento com um som mais cheio e poderoso, com um timbre mais profundo nos graves e mais claro, penetrante e definido nos agudos, com uma extensão de cinco oitavas, mais sólido e com uma aparência visualmente mais adaptada a uma sala de concertos;
- as baquetas: para além de ter colaborado na elaboração da baquetas que lhe permitissem obter um leque de dinâmica que ia do *pianissimo* ao *fortissimo*, Abe foi a primeira a introduzir a possibilidade de ter um conjunto de baquetas graduadas consoante a sua dureza, permitindo a combinação de baquetas de dureza diferente ao tocar uma mesma peça;
- o reportório: ao colaborar com compositores japoneses contemporâneos e, mais tarde, ao escrever as suas próprias obras, Abe foi decisiva na formação de um reportório sério, idiomático e que permitiu à marimba adquirir o estatuto de instrumento solista de concerto por direito próprio;
- a técnica: o processo referido no ponto anterior levou, também, a uma profunda evolução da técnica de marimba. Assim, um executante do período posterior ao aparecimento de Abe tinha de possuir uma técnica bastante superior àquela requerida até então. Saliente-se, neste contexto, a maior independência de cada mão e, inclusive, de cada baqueta; a capacidade de tocar intervalos bastante maiores e de forma mais rápida; a capacidade de alternar intervalos grandes com outros pequenos num espaço de tempo diminuto; a técnica de tocar *tremoli* só com as baquetas de uma mão; a capacidade de tocar polifonicamente. Para além destes acrescente-se, ainda, a capacidade de tocar peças de extensão bastante superior às encontradas até ao aparecimento de Abe;
- o recital de marimba: não só conseguiu Keiko Abe transformar a marimba num instrumento capaz de protagonizar, por si só, recitais solistas, mas também criou um tipo de recital multi-disciplinar em que várias formas de arte se unem para produzir uma experiência global de grande nível artístico e expressivo.

Creemos ter, nesta tese, amplamente demonstrado que existe claramente, no mundo da marimba, um pré- e um pós-Keiko Abe. Acreditamos, ainda, ter fornecido todos os elementos necessários para que o leitor possua uma sólida visão global das principais características do instrumento, em todas as suas vertentes, e de quais as evoluções que resultaram da actividade desenvolvida por Abe durante a sua carreira. Julgamos ter demonstrado, neste trabalho, que grande parte do que hoje é a marimba de concerto se deve a essa extraordinária percussionista japonesa, Keiko Abe, que a ela dedicou a sua vida.

BIBLIOGRAFIA

- Abe, K. (1984). Citada em Kite, R. (2007: 209). *Keiko Abe: A Virtuositic Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*. Leesburg: GP Percussion.
- Abe, K. (1986). *Modern Percussionist Magazine*, 2/4, pp. 14-17, 41.
- Abe, K. (2000). Citada em Kite, R. (2007: 30-31). *Keiko Abe: A Virtuositic Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*. Leesburg: GP Percussion.
- Abe, K. (2000). Citada em Kite, R. (2007: 44). *Keiko Abe: A Virtuositic Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*. Leesburg: GP Percussion.
- Abe, K. (2001). Citada em Kite, R. (2007: 61). *Keiko Abe: A Virtuositic Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*. Leesburg: GP Percussion.
- Abe, K. (2002). Citada em Kite, R. (2007: 41). *Keiko Abe: A Virtuositic Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*. Leesburg: GP Percussion.
- Abe, K. (2006). Citada em Kite, R. (2007: 52). *Keiko Abe: A Virtuositic Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*. Leesburg: GP Percussion.
- Abe, K. (n.d.). *Profile*. Acedido em Fev. 17, 2012, disponível em <http://www.keiko-abe.com/englishindex.html>.
- Anderson, L. A., Blades, J., Holland, J., List, G. & O'Brien-Rothe, L. L. (n.d.). Xylophone. *Grove Music Online*. Acedido em Jan. 4, 2012, disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49801?q=xylophone&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.
- Bierley, P. 1973. *John Philip Sousa, American Phenomenon*. Miami: Warner Bros. Publications.
- Bierley, P. (n.d.). Sousa, John Philip. *Grove Music Online*. Acedido em Fev. 12, 2012, disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26305?q=john+philip+sousa&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.
- Blades, J., 1980 *Xylophone*. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20 (pp 562-564). London: Macmillan Publishers Limited.
- Bridge, R. (Abril 1996). *The Evolution of Solo Marimba Repertoire*. Acedido em Mar. 16, 2012, disponível em <http://myhome.sunyocc.edu/~bridger/papers/Marimba%20Paper.pdf>.
- Bridwell, B. & Lyons, S. (1987). A Salute to George Hamilton Green, Xylophone Genius. *Percussive Notes*, 25, no. 5, pp. 54-56.
- Chenoweth, V. (1959). The Marimba: a Challenge to Composers. *International Musician*, November Issue, pp. 20-21.

- Crane, F. (com Mead, R.) (n.d.). Chautauqua. *Grove Music Online*. Acedido em Fev. 20, 2012, disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05491?q=chautauqua+movement&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit.
- Dutton, J. (1948). Bar and Mallet Clinic. *The Instrumentalist*, November-December Issue, pp. 34-35.
- Edwards, J. M. (n.d.). Abe, Keiko (Kimura). *Grove Music Online*. Acedido em Mar. 18, 2012, disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44618?q=Keiko+Abe&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.
- Eyler, David P. (1990). Clair Omar Musser and his contributions to the marimba. *Percussive Notes* 28, no. 2, pp. 62-63.
- Eyler, David P. (1990). The truth about the King George Marimba as used in the International Marimba Symphony Orchestra. *Percussive Notes*, 29, no. 2, pp 47-48.
- Eyler, David P. (1993). Interview with Jack Connor, William F. Ludwig, Jr. And Herschel Stark, Members of the International Marimba Symphony Orchestra of 1935. *Percussive Notes*, 31, No. 7.
- Green, G. H. (1984). *Instruction Course for Xylophone: A complete Course of Fifty Lessons*. United States of America: Meredith Music Publications.
- Hancock, C. R. (2010). *Deagan Marimba-Xylophone, Model 4724*. Acedido em Dez. 21, 2011, disponível em <http://www.pas.org/experience/onlinecollection/DeaganMarimba-Xylophone.aspx>.
- Henrique, L. (1994). *Instrumentos Musicais*. (2ª edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hiraoka, Y. (1938). The Modern Marimba and Its relation to the Xylophone. *Etude Magazine*, 56, September Issue, pp. 569-570.
- Hitchcock, H. W. (n.d.). Tin Pan Alley. *Grove Music Online*. Acedido em Fev. 22, 2012, disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27995?q=tin+pan+alley&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.
- Jackson, B. (1955) *A History of the Marimba With an Emphasis on Structural Differences and Tuning Accuracy*, citado em Kite, R. (2007). *Keiko Abe: A Virtuosoic Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*. Leesburg: GP Percussion.
- Kastner, K. (1994). Creston, Milhaud, and Kurka: An Examination of the Marimba Concerti. *Percussive Notes*, August Issue.
- Kite, R. (2005). The Marimba in Carnegie Hall and Town Hall from 1935-1962. *Percussive Notes*, August Issue, pp. 50-54.

- Kite, R. (2007). *Keiko Abe: A Virtuoso Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*. Leesburg: GP Percussion.
- Kubik, G. (1980) *Marimba. I. Africa*. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11 (pp 681-682). London: Macmillan Publishers Limited.
- Kubik, G. (n.d.). *Marimba. I. Africa and Latin America*. Acedido em Nov. 30, 2011, disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40082?q=marimba&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=ono_t114&search=quick&hbutton_search.x=22&hbutton_search.y=13&pos=1&_start=1#firsthit.
- Lewis, R. (2009). *Much More Than Ragtime: The Musical Life of George Hamilton Green (1893-1970)*. D.M.A. Dissertation. Columbia, South Carolina: School of Music, University of South Carolina.
- Marimba.org. (n.d.). *What is Marimba?*. Acedido em Dez. 21, 2011, disponível em <http://www.marimba.org/en/modules/tinyd0/>.
- Montagu, J. (n.d.). *Marimba*. Acedido em Nov. 20, 2011, disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4224?q=marimba&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit.
- Moore, J. L. (1977). *The Mysticism of the Marimba*. Acedido em Dez. 20, 2011, disponível em http://web.me.com/nzmarimba/Site/About_the_Marimba.html.
- Musser, C. O. (1932, April). The Marimba-Xylophone. *Etude Magazine*, 37, no.2. Reprinted in *Percussive Notes* (1999), pp. 11-13.
- Pachla, F. (n.d.) *Wolfgang Pachla, Portrait of a European pioneer on the Marimba-Xylophone*. Acedido em Fev. 14, 2012, disponível em http://www.wolfgang-pachla.de/pages/en/portrait_engl.html.
- Percussive Arts Society (n.d.). *Clair Omar Musser*. Acedido em Jan.7, 2012, disponível em <http://www.pas.org/experience/halloffame/MusserClair.aspx>.
- Percussive Arts Society (n.d.). *Octarimba*. Acedido em Dez. 22, 2011, disponível em <http://www.pas.org/experience/onlinecollection/octarimba.aspx>.
- Percussive Arts Society (n.d.). *Percussive Arts Society International Drum Rudiments*. Acedido em Mar. 20, 2012, disponível em http://www.pas.org/Libraries/PASIC_Archives/rudiment_1.sflb.ashx
- Percussion Clinic (n.d.). *Solo Percussion Instruments*. Acedido em Jan. 5, 2012, disponível em <http://www.percussionclinic.com/infosol.htm#xylophone>.
- Root, D. (n.d.). *Foster, Stephen C(ollins)*. Acedido em Mar. 22, 2012, disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10040?q=stephen+foster&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

- Shepherd, J. (2003). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Volume II*. New York: Continuum. Acedido em Jan. 16, 2012, disponível em http://books.google.pt/books?id=pJvzEzjahkQC&pg=PA404&1pg=P404&dq=popularity+of+the+xylophone+20th+century&source=bl&ots=e86ajWRRM5&sig=iHqWhCRvUbJfJYapDfaJLilrydE&hl=pt-PT&sa=X&ei=go4UT6vRGM7MmsgbQk_ky&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.
- Shore, H. (1948, December). Daizawa Youth Band Plans Yule Concerts. *unknown English newspaper*. Citado em Kite, R. (2007). *Keiko Abe: A Virtuosoic Life: Her Musical Career and the Evolution of the Concert Marimba*. Leesburg: GP Percussion, p. 14.
- Snelson, J., & Lamb, A. (n.d.). Musical [musical comedy, musical play]. *Grove Music Online*. Acedido em Mar. 3, 2012, disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19420?q=musical+&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.
- Stevens, L. H. (1993). *Method of Movement for Marimba*. (3rd Printing). Leigh Howard Stevens
- Stoddard, H. (1952). Xylophone, Marimba, Glockenspiel, Vibe. *International Musician*, October Issue, pp. 24-27.
- Stone, G. L. (1999). Xylophone Now Popular. *Percussive Notes*, 37, no.3, p. 75.
- Strain, J. A. (1995). *The xylophone, ca. 1878-1930: Its published literature, development as a concert instrument, and use in musical organizations*. D.M.A. dissertation. Rochester, NY: Eastman School of Music, University of Rochester.
- Tánchez, J. E. (1987). *La Música en Guatemala, Algunos Musicos y Compositores*. Acedido em Dez. 15, 2011, disponível em http://www.quetzalnet.com/marimba/historia_de_la_marimba.html.
- Tánchez, E. J. (1987). *The Music in Guatemala, some musicians and composers*. Guatemala: Industrial Publisher. Acedido em Dez. 15, 2011, disponível em <http://www.aquiguatemala.info/2008/09/14/history-of-marimba/>.
- Trommer, H. (1996). John Calhoun Deagan. *Percussive Notes*, 34, no. 1, pp. 84-85.
- Tucker, M., & Gammond, P. (n.d.). Tin Pan Alley. *The Oxford Companion to Music*. Acedido em Fev. 22, 2012, disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6799?q=tin+pan+alley&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit.
- Vela, D. (n.d.), citado em Tánchez, J. E., 1987. *La Música en Guatemala, Algunos Musicos y Compositores*. Acedido em Dez. 15, 2011, disponível em http://www.quetzalnet.com/marimba/historia_de_la_marimba.html.
- University of Houston (n.d.). *Overview of 4 mallet grip*. Acedido em Jan. 9, 2012, disponível em <http://www.uh.edu/~tkoozin/projects/WanHwaLow/Overview.html>.

- Weiss, L. V. (n.d.). *Keiko Abe*. Acedido em Mar. 24, 2012, disponível em <http://www.pas.org/experience/halloffame/AbeK.aspx>.
- Yamaha, (n.d.). *Keiko Abe. Biography*. Acedido em Mar. 23, 2012, disponível em <http://www.yamaha.com/artists/keikoabe.html>.
- Zeltsman, N. (1995). *Traditional Four-Mallet Grip*. Acedido em Jan. 6, 2012, disponível em <http://www.nancyzeltsman.com/pdfs/4malletgrip.pdf>.

Anexo 1:

PARTITURAS

MARIMBA

PRELUDE

CLAIR OMAR MUSSER

Opus 11, No. 7

Allegretto $\text{♩} = 132$

12 R L R L R L R L

8va bassa

f *pp*

Musical staff 12: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 12/8 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with dynamic markings *f* and *pp*. A dashed line below the staff is labeled "8va bassa". Above the staff, the letters "R" and "L" are placed above pairs of notes, alternating throughout the staff.

4

8 *ppp* *f*

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth notes with dynamic markings *ppp* and *f*. A dashed line below the staff is labeled "8".

6

8 *p* *f* *p* *f*

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth notes with dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *f*. A dashed line below the staff is labeled "8".

8

8

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth notes. A dashed line below the staff is labeled "8".

10 (A)

8 *ff* *p* *f* *p*

Musical staff 10: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth notes with dynamic markings *ff*, *p*, *f*, and *p*. A circled letter "A" is above the first measure. A dashed line below the staff is labeled "8".

12

p *f* *p* 8va bassa *f*

Musical staff 12: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth notes with dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *f*. A dashed line below the staff is labeled "8va bassa". Above the staff, the letters "L", "R", "L", "R", "L", "R", "L", "R", "L" are placed above notes, alternating throughout the staff.

14

8

Musical staff 14: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth notes. A dashed line below the staff is labeled "8".

17

8 *f* 8va

Musical staff 17: Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of eighth notes with dynamic marking *f*. A dashed line below the staff is labeled "8". Above the staff, the word "8va" is written above the notes.

S4P-1004

© 1976 Studio 4 Productions

19 *p* *grazioso* decrease ritard.

21 *p* dolce *B Andante* *8va bassa*

24 *p* *fz*

27 *f* *cresc.* *accellerate* *f* *p* *f* *cresc.*

31 rit. *pp* *espressivo* *8va* *cresc.*

34 ritard. *ppp* *passionata*

37 *♩ = 100*

40 *Tempo 1* *scherzando* *grazioso*

43

* Strike "sharp notes" above outside mounting cord (node)
 ** Notes 2-3-4 accentuate

45

47

F Presto

49

51

8va

53

55

ritard. pp

57

slowly

f

p

play loudly --- definite --- and deliberately

March, 1951

MIRAGE pour Marimba

à Keiko Abe

(a) - 1

Liberamente

rapido

Lento (♩ = 42~48)

Yasuo SUEYOSHI

a - 2

più mosso (♩ = 63~)

a - 3

meno mosso (♩ = 60 ca.)

a - 4

(b) - 1

Lentissimo

espress. e liberamente

b - 2
espress.
p *(pp)* *mf*

b - 3
poco più mosso (♩ = ca 60 ~ 62)
dolce
mp *pp*

b - 4
meno mosso (♩ = 54 ~) (*molto rapido*)
ff *ff* *(p)* *ff* *(lento)*

(molto rapido) *ff* *(lento)* *ff* *rapido molto* **Lento** (♩ = ca 60)
sfz

più Lento (♩ = ca 46)
meno rapido (*poco rit.*)
mf *mp* *p* *pp* *pp*

© - 1

5 Lento assai (♩ = ca 48~52)

4 *ppp* *p* *pp* *p* *mp* *p* *sfz*

(alla processione)

pp *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *f*

pp *p* *mp* *p* *mp* *(pp)* *p* *sfz*

mp *mp* *(p)* *p* *pp*

sfz *sfz* *f* *mp* *p* *sfz* *sfz* *ff* *(mp)* *poco rit.* *p* *f*

c-2 *sfz* *sfz* *(♩ = ♩)* poco più mosso

meno mosso *poco rit.* *più lunga* *a tempo* *ff*

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

c-3

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

poco *a* *poco* *accel.*

mf *6:4* *6:4*

5 *3:2* *5* *5* *3:2* *6:4* *6:4*

ff *a tempo* *ff* *mf* *ff*

5:4 5:4 5:4 6:4 6:4

This system features two staves with complex rhythmic patterns. The upper staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a 5:4 time signature. The lower staff also starts with *ff*. The system concludes with a section marked *a tempo*, featuring fortissimo (*ff*) dynamics and 6:4 time signatures.

più mosso *mp* *f* *meno mosso* *p* *mf*

5:4 5:4 5:4 5:4

This system continues with two staves. It starts with a *più mosso* tempo marking and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The music transitions through various dynamics including *f* and *p*, with a *meno mosso* tempo marking. A mezzo-forte (*mf*) dynamic is also present. The 5:4 time signature is maintained throughout.

pp *ppp* *più mosso* *f* *ffz* *poco allarg.* *ff* *fffz* *fffz*

5:4 5:4

This system shows a dynamic range from *ppp* to *fffz*. It includes a *più mosso* tempo marking and a *poco allarg.* (poco allargando) section. The 5:4 time signature is used.

c - 4 *ff* *rapido molto* *Lento* ($\text{♩} = 60$) *3 sfz* *p* *ff* *rapido* *mf* *ff* *mf*

This system is marked *c - 4* and includes tempo markings *ff rapido molto* and *Lento* ($\text{♩} = 60$). It features a triplet of fortissimos (*3 sfz*) and a piano (*p*) dynamic. The *ff* *rapido* section is followed by a mezzo-forte (*mf*) section.

f *mf* *rapido* *lento* *mp* *p* *pp* *rit.* *ppp* *f* *rapido* *rit.* *f* *mf*

This system shows a dynamic progression from *f* to *ppp* and back to *f*. It includes tempo markings *rapido* and *lento*, as well as *rit.* (ritardando) markings. The *f* *rapido* section is followed by a *rit.* section.

meno mosso
pp

(d)
Lento assai
espress.

meno rapido
mfpp

pp

p *(pp)* *p* *3 pp* *p* *pp* *(ppp)*

2 *mfpp* *3:2* *3:2* *3:2* *3:2* 2

cantabile

2 7 *p* *mp*

lunga *(ppp)*

mp *(ppp)* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *(ppp)*

4 *p*

(e) - 1

$\text{♩} = \text{ca } 78$

ma liberamente quasi cadenza

mp *p* *mf* *mp* *accel.* *f* *rit.* *mp*

poco più mosso

p *mf* *f* *mf* *accel.* *ff* *f* *rit.* *(mp)* *(pp)* *lunga*

e - 2

Vivace assai ($\text{♩} = \text{ca } 152$)

ma flessibile

p *mp* *p* *f* *mf* *p* *pp* *f* *pp* *f* *p*

3 4 6 4

più mosso
pochissimo

p *mf* *p* *f* *f* *ff* *(ff)* *p* *ff* *p* *pp* *3+2*

e - 3

Musical score for system 1, measures 1-5. The piece is in G major. The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with dynamics *pp*, *mp*, *sfz*, and *mp*. The left hand provides harmonic support with chords and single notes, marked with *p* and *sfz*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Musical score for system 2, measures 6-10. The right hand continues with rhythmic patterns, marked with *mp*, *p*, *pp*, *mf*, *(p)*, *p*, and *pp*. The left hand features chords and single notes, marked with *pp* and *mp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Musical score for system 3, measures 11-15. The right hand has a melodic line with triplets and sixteenth notes, marked with *p* and *f*. The left hand has chords and single notes, marked with *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

e - 4

Musical score for system 4, measures 16-20. The right hand features a melodic line with triplets and sixteenth notes, marked with *mf*, *f*, *ff*, and *sfz*. The left hand has chords and single notes, marked with *ff*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A measure rest of 9 is shown in the right hand.

Musical score for system 5, measures 21-25. The right hand features a melodic line with triplets and sixteenth notes, marked with *ff*. The left hand has chords and single notes, marked with *ff*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A measure rest of 3 is shown in the right hand.

3 *sfz* *sfz* 5 *sfz* *sfz* *sf* *fff* 3-2+3 3+3+2+2

sfz *ffz*

e-5 *rapidissimo* *a tempo* ($\text{♩} \times 6$) circa *poco meno mosso* ($\text{♩} = 152$ ca.) *poco rit.*

fff *ff* *pp* 5 *ppp* *p* 3

ancora meno mosso *smorzando* *molto lunga* *ff* *acc. liberamente* *lentissimo* ($\text{♩} = \text{ca}42$)

5 *ppp* *G.P.* *G.P.* 3 4

$\text{♩} = (56)$ *ff* *sfz* *più mosso* ($\text{♩} = \text{ca}66$) *non tanto* *f* *84 ~ accel.* *ffz*

4 3 6 3

ff *sfz non tanto* *f* *ffz*

f-2 ($\text{♩} = 104 \sim$) ($\text{♩} = 132 \sim$) *accel. sempre* ($\text{♩} = 152$)

3 5 2 6

ff *f* *ffz*

(♩ = 168 ~) (poco meno mosso)
(♩ = 152 massimo)

6

ff

accel. al fine

mf

f-3 rapido legato *accel. (al più presto possibile)*

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

mp *p* *pp* *poco rit.*

ppp *(rapido)* *meno mosso* *ppp rit. e dim.* *ppp rit.* *lunga*

(1971)

Marimba d'amore

マリンバ・ダモーレ

for marimba solo

Keiko Abe
安倍圭子

Misterioso ♩ = ca. 76~80

The first system of the score is written for a marimba in 4/4 time. It consists of two staves. The upper staff begins with a *ppp* dynamic marking. The lower staff has a *ff* dynamic marking. The music features a series of chords and single notes, with some notes marked with accents.

The second system continues the piece. It features a change in dynamics from *ff* to *mf*. The notation includes chords and single notes, with a tempo marking $\text{♩} = \text{♩}$ above the staff.

The third system is marked *poco rit.* and features a *p* dynamic marking. The notation includes chords and single notes, with a measure rest in the final measure. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The fourth system is marked *a tempo* and features a 12/8 time signature. It consists of two staves. The lower staff has a *ppp* dynamic marking, while the upper staff has a *mp* dynamic marking. The music features a steady eighth-note pattern in the lower staff and chords in the upper staff.

The fifth system continues the 12/8 piece. It features a *p* dynamic marking in the lower staff and a *mp* dynamic marking in the upper staff. The notation includes chords and single notes, with a measure rest in the final measure. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

©2001, Schott Music Co. Ltd., Tokyo

First system of a piano score. The right hand plays a melodic line with a slur over the first two measures. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics are marked *mf* and *f*.

Second system of a piano score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics are marked *mf*.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. Time signatures change from 6/8 to 9/16, then 3/8, and finally 6/8.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics are marked *mp*.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics are marked *pp* and *p*.

Sixth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics are marked *f*. Time signatures change from 6/8 to 3/16, then 6/8, and finally 7/16.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 7/16 time and includes a dynamic marking of *mf*.

Second system of musical notation, continuing the piece with a grand staff and 4/8 time signature.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a dynamic marking of *mf* and a *8va* marking above the treble staff.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a *8va* marking above the treble staff.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes markings for *8va*, *loco*, and *poco a poco rit.*

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a dynamic marking of *pp* at the end.

molto rit. Dolce ♩ = ca. 88
espressivo

ppp mp pp

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is in treble clef with a 6/16 time signature, featuring a melodic line with grace notes and a fermata. The bottom staff is in bass clef with a 6/16 time signature, providing harmonic support. Dynamics range from ppp to pp. The tempo is marked 'molto rit.' and the mood is 'Dolce espressivo' with a tempo of approximately 88 beats per minute.

mf sub. pp accel.

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The top staff continues the melodic line with a fermata and then accelerates. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics include mf and sub. pp. The tempo is marked 'accel.'.

rit.

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The top staff features a melodic line with a fermata and then a ritardando. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics include f. The tempo is marked 'rit.'.

molto rit. Rubato

pp p

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves. The top staff has a melodic line with a fermata and then a rubato section. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics include pp and p. The tempo is marked 'molto rit.' and the mood is 'Rubato'.

mp

Detailed description: This system contains the ninth and tenth staves. The top staff features a melodic line with triplets and a 'gva' (glissando) marking. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics include mp.

mf mp

Detailed description: This system contains the eleventh and twelfth staves. The top staff continues the melodic line with triplets and a 'gva' marking. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. Dynamics include mf and mp.

Musical score system 1, measures 1-16. The system features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 3/8 time. It begins with a sixteenth-note triplet in the right hand. The bass line starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a *ff* dynamic starting at measure 10. The system concludes with an *accel.* marking and a fermata over the final notes.

Musical score system 2, measures 17-24. The system features a grand staff with treble and bass clefs. It begins with a *fff* dynamic and a tempo marking of $\text{♩} = \text{ca. } 108$. An annotation *Risolutezza* with an arrow points to the first measure. The system concludes with a fermata over the final notes.

Musical score system 3, measures 25-32. The system features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 3/8 time. The system begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and concludes with a fermata over the final notes.

Musical score system 4, measures 33-40. The system features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 3/8 time. The system begins with a forte (*ff*) dynamic and concludes with a fermata over the final notes.

Musical score system 5, measures 41-48. The system features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 3/8 time. The system begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and concludes with a fermata over the final notes.

Musical score system 6, measures 49-56. The system features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 3/8 time. The system begins with a forte (*ff*) dynamic and concludes with a fermata over the final notes.

mp

ff

mp sf
♩ = ca. 96-100
Con energia

sf

sf

fff
ppp

ff
fff

First system of musical notation, piano (pp), 4/4 time signature. Features sixteenth-note patterns in both hands with sixteenth-note rests.

Second system of musical notation, mezzo-piano (mp) to piano (pp), 4/4 time signature. Features sixteenth-note patterns with slurs and sixteenth-note rests.

Third system of musical notation, forte (f), 4/4 time signature. Features sixteenth-note patterns with a triplet in the right hand.

Fourth system of musical notation, pianissimo (ppp) to mezzo-forte (mf), 4/4 time signature. Features sixteenth-note patterns with slurs and accents.

Fifth system of musical notation, forte (f), 4/4 time signature. Features sixteenth-note patterns with slurs.

Sixth system of musical notation, mezzo-piano (mp) to mezzo-forte (mf), 4/4 time signature. Features sixteenth-note patterns with slurs and accents.

poco accel.

Musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and 4/4 time. It includes a *ff* dynamic marking and two upward-pointing arrows labeled "U!" above the staff, each followed by a triplet of notes.

Musical score system 2, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and 6/8 time. It includes a *f* dynamic marking and several 'x' marks above the notes, indicating fingerings or specific articulation points.

Musical score system 3, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and 16/8 time. It includes a *p* dynamic marking and several 'x' marks above the notes.

Musical score system 4, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and 6/8 time. It includes a *mf* dynamic marking and a horizontal line under the bass staff.

Musical score system 5, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and 6/8 time. It includes a *ff* dynamic marking, a *rit.* (ritardando) marking with a long horizontal line above the staff, and a *pp* dynamic marking at the end of the system.

Musical score system 6, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and 3/8 time. It includes a tempo marking *♩ = ca. 69 Grazioso*, a *ppp* dynamic marking, and a *pp* dynamic marking.

fff *pp* *pp* *p* *f*

♩ = ca. 112 *Espressivo*

leggiero

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and arpeggiated figures. A fermata is placed over the final measure of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ppp* (pianississimo). A fermata is present over the final measure.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings *ff* (fortissimo) and *ff*. A fermata is placed over the final measure.

Fourth system of musical notation, showing dynamic markings *sf* (sforzando), *ppp*, *p* (piano), and *pp* (pianissimo). A fermata is placed over the final measure.

Fifth system of musical notation, featuring a tempo marking $\text{♩} = \text{♩}$ and dynamic markings *p* and *pp*. The system includes a complex rhythmic pattern in the right hand.

Sixth system of musical notation, featuring a dynamic marking *p* and a continuous rhythmic pattern in the right hand.

mp mf

Più mosso
Con energia

f ff

fff

fff

gva[~] allargando

fff sf sf

Andrew Thomas

I

Merlin
(1985)

Marimba

$\text{♩} = 40-50 \text{ ca.}$

on the beat

ppp pp mp pp

* Play all tremolos as independent rolls.

crescendo mf non dim

ppp p cresc. f p sub.

Slightly Faster

f mf f dim

Tempo I

p ppp

- 2 -

Copyright © 1989, Associated Music Publishers, Inc., New York, NY
International Copyright Secured All Rights Reserved
SOLE SELLING AGENT: SHAWNEE PRESS, INC., NASHVILLE, TN 37212

22

(non cresc.) cresc ff

Slightly Faster

26

psub. fff dim p

accel. pochiss. rit. pochiss.

31

p sfz ff sfz fff

Tempo I

36

sfz pp ppp mp

41

p ff pp ppp

dead stick

4 July 1985, Los Gatos

Presto $\text{♩} = 72 \text{ ca.}$

Andrew Thomas - Merlin (1985)

II

pp cresc. poco a poco

5 ff dim. p dim. pp

9 pp p

13 cresc. mp

17 cresc. mf cresc.

21 f cresc. ff

25 ff dim. p cresc. ff

29 1

Andrew Thomas *Merlin - II*

30 *f* *mp subito*

34 *ff subito* *ff* 37/46 *pp*

38/47 *mp*

42/51 *mf* 43 44 45

52 *pp* *cresc.* *f*

56 *cresc.* *ff* 57/63 *p*

60/66 61 62 67 *pp* *f*

68 *ff*

70

Musical notation for measures 70-73. The piece is in 6/8 time. Measure 70 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 71 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 72 has a piano (*p*) dynamic. Measure 73 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

74

Musical notation for measures 74-77. Measure 74 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 75 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 76 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 77 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

78

Musical notation for measures 78-81. Measure 78 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 79 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 80 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 81 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

82

Musical notation for measures 82-85. Measure 82 has a forte (*f*) dynamic. Measure 83 has a piano (*p*) dynamic. Measure 84 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 85 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

86

Musical notation for measures 86-89. Measure 86 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 87 has a forte (*f*) dynamic. Measure 88 has a forte (*f*) dynamic. Measure 89 has a forte (*f*) dynamic.

90

Musical notation for measures 90-93. Measure 90 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 91 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 92 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 93 has a fortissimo (*ff*) dynamic.

94

Musical notation for measures 94-97. Measure 94 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 95 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 96 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 97 has a fortissimo (*ff*) dynamic.

98

Musical notation for measures 98-101. Measure 98 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 99 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 100 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 101 has a fortissimo (*ff*) dynamic.

Andrew Thomas

Merlin - II

Slower accel. poco a poco

Tempo

Musical score for measures 101-116. The score is written in 4/6 time and includes dynamic markings such as *f*, *p*, *ff*, and *cresc. poco a poco*. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes a section of sixteenth-note runs starting at measure 113. The key signature changes from one flat to two flats between measures 109 and 113. The score concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of measure 116.

Andrew Thomas Merlin - II

119

ff fff sfz p sub. cresc poco a poco

Musical score for measures 119-122. The music is in 4/4 time. Measure 119 starts with a fortissimo (ff) dynamic. Measure 120 has fortississimo (fff) and sfz dynamics. Measure 121 has piano (p) and subitissimo (sub.) dynamics. Measure 122 has a crescendo poco a poco instruction.

123

f ff

Musical score for measures 123-127. Measure 123 has a forte (f) dynamic. Measure 124 has fortissimo (ff) dynamic. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

128

p cresc. ff

Musical score for measures 128-131. Measure 128 has piano (p) and crescendo (cresc.) dynamics. Measure 131 has fortissimo (ff) dynamic. The music is mostly rests with some chordal textures.

132

sfz fff dim poco a poco ppp

Musical score for measures 132-135. Measure 132 has sfz dynamic. Measure 133 has fortississimo (fff) dynamic. Measure 134 has dim (diminuendo) and poco a poco instructions. Measure 135 has pianissimo (ppp) dynamic.

136

pp p sfz dim poco a poco p f

Musical score for measures 136-139. Measure 136 has pianissimo (pp) dynamic. Measure 137 has piano (p) dynamic. Measure 138 has sfz dynamic. Measure 139 has dim (diminuendo) and poco a poco instructions, ending with piano (p) and forte (f) dynamics.

140

pp mp

Musical score for measures 140-143. Measure 140 has pianissimo (pp) dynamic. Measure 141 has mezzo-piano (mp) dynamic. The music features a steady rhythmic accompaniment.

144

cresc.

Musical score for measures 144-147. Measure 144 has a crescendo (cresc.) instruction. The music features a complex melodic line with chromaticism.

148

f Turn - ff sfz

Musical score for measures 148-151. Measure 148 has forte (f) dynamic. Measure 149 has a Turn instruction. Measure 150 has fortissimo (ff) dynamic. Measure 151 has sfz dynamic.

Andrew Thomas Merlin - II

149 *f* *molto* *p sub*

153 *pp* *p* *mp* 156/159

157/160 1 158 2 161

163 *mf*

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

171 *cresc.* *ff* *f*

175 *cresc.* *ff*

179 *f*

Andrew Thomas *Merlin - II*
slower accel. poco a poco

182 *4:6* *Tempo*
pp *non cresc.* *pp*

186 *4:6* *4:6* *4:6* *Tempo*
p *accl. poco a poco* *cresc poco a poco* *f*

190

194 *197/199*
ff

198/200 *201*
ff

203 *fff*

206 *ff*

210 *p sub.* *cresc.* *ffff*
12 August 1985, Los Gatos
16 September 1985, NYC.

Itsuki Fantasy for Six Mallets

6本撥による五木の幻想

Keiko Abe
安倍圭子

Leggieramente ♩ = ca.116

The musical score is written for six mallets in 4/4 time. It consists of five systems of music. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic. The second system starts with a piano (*p*) dynamic. The third system starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fourth system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a section marked *sub.p* (sub-piano), then a section marked *rit.* (ritardando), and finally a section marked *sf* (sforzando).

© 2001 by Xebec Music Publishing Co., Ltd.

※ 1 → a tempo ← 1 ※

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system is marked with a tempo change from a slower pace to 'a tempo' and back. It features a variety of time signatures including 3/8, 3/4, 4/4, and 5/4. Dynamic markings include *pp*, *mp*, *mf*, and *p*. The second system includes a *f* dynamic and 'x' marks above the notes. The third system is marked *p*. The fourth system is marked *mf*. The fifth system features *sf* dynamics and *mp* in the bass line. The sixth system includes *f* dynamics and 'x' marks.

First system of musical notation. Treble clef: $\frac{6}{4}$ time signature, p dynamic. Bass clef: $\frac{6}{4}$ time signature, mp dynamic. The system contains two measures.

Second system of musical notation. Treble clef: $\frac{6}{4}$ time signature. Bass clef: $\frac{6}{4}$ time signature. The system contains two measures with various articulation marks.

Third system of musical notation. Treble clef: $\frac{6}{4}$ time signature, mf dynamic. Bass clef: $\frac{6}{4}$ time signature. The system contains two measures.

Meno Mosso *passionamente*

Fourth system of musical notation. Treble clef: $\frac{6}{4}$ time signature, mp dynamic. Bass clef: $\frac{6}{4}$ time signature, f dynamic. The system contains two measures with complex chordal textures.

Fifth system of musical notation. Treble clef: $\frac{3}{4}$ time signature. Bass clef: $\frac{3}{4}$ time signature. The system contains two measures with various articulation marks.

Sixth system of musical notation. Treble clef: $\frac{5}{4}$ time signature. Bass clef: $\frac{5}{4}$ time signature, ppp dynamic. The system contains two measures with complex chordal textures.

$\text{♩} = \text{ca. } 54$ con espressione

ppp
mp

mf *p* *poco rit.*

a tempo *accel.* *ff* *sf*

$\times 2 \rightarrow$ $\text{♩} = \text{ca. } 96$ $\leftarrow 2 \times$ *sf* *ff* *mf* *sf* *mp*

mf *sf* *ff* *mf* *sf*

poco rit. *a tempo* *mp* *p*

Special Notation

♩ Dead Stroke—when striking a bar do not lift the mallet head.

特殊奏法記号

♩ 槌のヘッドを音板に押し付けて音を止める。

Etude in e minor

In Memory of Edward Aldwell

Pius Cheung

Allegretto

The musical score is written for piano and consists of five systems. The first system is marked *mp* and features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line. The second and third systems are marked *mf* and feature a more complex rhythmic pattern with triplet markings (8) in the bass line. The fourth system is marked *mp* and features a similar rhythmic pattern. The fifth system is also marked *mp* and features a similar rhythmic pattern. The right hand is mostly silent, with some chords and melodic fragments in the first and fifth systems.

The first system of the piano etude consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a whole note chord (F#4, A4, C5) followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff is in bass clef and features a continuous eighth-note accompaniment pattern: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is placed above the first measure of the bass staff.

The second system continues the piece. The upper staff has a whole note chord (F#4, A4, C5) followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff continues the eighth-note accompaniment pattern. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the first measure of the bass staff. The system concludes with two measures of eighth notes in the bass staff, each marked with an '8' below the notes.

The third system continues the piece. The upper staff has a whole note chord (F#4, A4, C5) followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff continues the eighth-note accompaniment pattern. The system concludes with two measures of eighth notes in the bass staff, each marked with an '8' below the notes.

The fourth system continues the piece. The upper staff has a whole note chord (F#4, A4, C5) followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff continues the eighth-note accompaniment pattern. The system concludes with two measures of eighth notes in the bass staff, each marked with an '8' below the notes.

The fifth system continues the piece. The upper staff has a whole note chord (F#4, A4, C5) followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff continues the eighth-note accompaniment pattern. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the first measure of the bass staff. The system concludes with two measures of eighth notes in the bass staff, each marked with an '8' below the notes.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of several measures with various notes and rests, including a half note and a quarter note in the treble, and a complex bass line with many sixteenth notes.

Second system of musical notation, including the instruction *p* singing, sotto voce. The music continues with similar notation to the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Third system of musical notation, including the instruction *mf*. The music continues with similar notation to the previous systems, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Fourth system of musical notation, including the instruction *ossia*. The music continues with similar notation to the previous systems, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Fifth system of musical notation, including the instruction *mp*. The music continues with similar notation to the previous systems, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Musical score for Etude in e minor, page 4. The score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in 4/8 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

pp

The first system of the piano etude consists of two measures. The right hand is mostly silent, with a few notes in the second measure. The left hand plays a complex, rhythmic pattern of chords and single notes, starting with a piano (*pp*) dynamic.

p *mp*

The second system consists of two measures. The right hand plays a melodic line with slurs, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-piano (*mp*) in the second measure. The left hand continues with a similar rhythmic pattern.

mf

The third system consists of two measures. The right hand plays a melodic line with slurs, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The left hand continues with a similar rhythmic pattern.

f *Meno Mosso* *ff heavy*

The fourth system consists of two measures. The right hand plays a melodic line with slurs, starting with a forte (*f*) dynamic and moving to *Meno Mosso* with a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand continues with a similar rhythmic pattern.

8 8

The fifth system consists of two measures. The right hand plays a melodic line with slurs. The left hand continues with a similar rhythmic pattern. The number 8 is written below the bass staff in both measures.

ossia

fff

ff

accel.
fp

Presto
ff *fff*

MICHI Paraphrase

for Solo Marimba

道・パラフレーズ〜ソロ・マリンバのための〜

Keiko Abe

安倍 圭子

Introduction

The musical score for the Introduction section consists of five systems of music. The first system shows a piano introduction with a *ppp* dynamic in the bass and a *ff* dynamic in the treble. The second system continues with a *pp* dynamic in the bass and a *ff* dynamic in the treble. The third system features a *poco accel.* marking and a *rit.* marking, with a *ff* dynamic in the bass. The fourth system includes a *rit.* marking and a *ppp* dynamic in the bass. The fifth system is titled "Dolore" with a tempo of $\text{♩} = 58$ and "tempo rubato", starting with a *p* dynamic.

poco accel.

poco rit.

rit. **meno mosso con grazia** *rit.*

pp

Risoluto ♩ = 69

f

ppp

9/16

9/16 7/16 9/16

f

ff *rit.* *f* *f*

Appassionato pesante

accel. $\text{♩} = 84$

ff

mf

f

rit.

mf

Tranquillo
♩ = 84 roll all notes

p

pp

mf

mp

p

mp

poco accel.

mf

rit.

f

ff

♩ = 60 no roll accel.

♩ = 76

f

poco piu mosso

mp

pp

mp

pp ppp mp

9/16 6/16 9/16

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the first six measures, marked *pp*, and a second slur over the last two measures, marked *mp*. The lower staff has a bass line with a slur over the first six measures, marked *ppp*, and a second slur over the last two measures, marked *mp*. Time signatures are 9/16, 6/16, and 9/16.

pp ppp mp

9/16 6/16 9/16

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the first six measures, marked *pp*, and a second slur over the last two measures, marked *mp*. The lower staff has a bass line with a slur over the first six measures, marked *ppp*, and a second slur over the last two measures, marked *mp*. Time signatures are 9/16, 6/16, and 9/16.

mp

9/16 6/16 6/16

f *p*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the first six measures, marked *mp*. The lower staff has a bass line with a slur over the first six measures, marked *f*, and a second slur over the last two measures, marked *p*. Time signatures are 9/16, 6/16, and 6/16.

mf

6/16 12/16 9/16

f *mf* *ppp*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the first six measures, marked *mf*. The lower staff has a bass line with a slur over the first six measures, marked *f*, and a second slur over the last two measures, marked *ppp*. Time signatures are 6/16, 12/16, and 9/16.

Espressivo

p pp p

9/16 6/16 9/16

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the first six measures, marked *p*, and a second slur over the last two measures, marked *p*. The lower staff has a bass line with a slur over the first six measures, marked *pp*. The word "Espressivo" is written above the first measure. Time signatures are 9/16, 6/16, and 9/16.

9/16 *pp* *mp* 12/16

12/16 *mp* *p* *mf* 6/16

6/16 *mf* 6/16

9/16 *f* *ff* 9/16

Grandioso ♩ = 88

9/16 *fff* 9/16

Risoluto $\text{♩} = 72$

rit.

Con grazia $\text{♩} = 69$

pp *poco accel.* *mp*

6 6 6 6 6 6

poco rit. *mf* *f* *a tempo* ($\text{♩} = 69$) *mf*

6 6 6 6 6 6

poco a poco rit e dim. *rit.* *mp* *ppp*

6 6 6 6 6 6

Soave
 $\text{♩} = 58$ *roll all notes* *mp* *rit.* *mp* *pp* *ppp*

6 6 6 6 6 6

Cantabile ($\text{♩} = 80 \sim 84$) *pp*

12/16 12/16

First system of a piano score. It consists of two staves: a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. A long slur covers the entire system.

Second system of a piano score, continuing from the first. It features the same grand staff and musical notation. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed below the first measure of the system.

Third system of a piano score. The notation continues with the same grand staff. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the first measure of the system.

Fourth system of a piano score. This system includes a key signature change to one flat (Bb) and a time signature change to 9/16. The right hand has accents (^) over several chords. Dynamic markings *f*, *sf*, *ff*, *sf*, and *sf* are placed below the system.

Fifth system of a piano score. It features a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The right hand has a *8va* marking above it. The system includes a key signature change to one flat (Bb) and a time signature change to 11/16. The notation continues with the same grand staff.

Musical score system 1, featuring a treble and bass clef. The time signatures are 11/16, 8/16, 5/16, and 13/16. Dynamics include *mf*, *f*, *mf*, *p*, and *pp*. The system shows complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Musical score system 2, featuring a bass clef. The time signatures are 14/16, 13/16, and 6/16. Dynamics include *ppp* and *pp*. The system shows a steady rhythmic pattern in the bass.

Musical score system 3, featuring a bass clef. The time signatures are 6/16, 13/16, 14/16, and 16/16. Dynamics include *p*, *mp*, *mf*, and *f*. The system shows a steady rhythmic pattern in the bass.

Musical score system 4, featuring a bass clef. The time signatures are 11/16, 8/16, and 4/8. Dynamics include *ff*. The system shows a steady rhythmic pattern in the bass.

Musical score system 5, featuring a treble and bass clef. The time signature is 4/8. Dynamics include *fff*. Markings include *rit.* and *cresc.*. The system shows a steady rhythmic pattern in the bass.

molto cresc.

sf

**Con energia
rapido**

ff

sf

ERRATA 正誤表

P.5 The 3rd Line from the Bottom

5ページ 下から3段目



Musical notation for P.5, showing a correction on page 5. The notation is in 4/6 time and consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in treble clef. A dynamic marking *p* is present above the first measure. The correction involves a change in the bass line of the first measure.

P.9 The 2nd Line from the Bottom

9ページ 下から2段目



Musical notation for P.9, showing a correction on page 9. The notation is in 3/8 time and consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in treble clef. The piece is marked *Sorve* with a tempo of $\text{♩} = 58$ and the instruction *roll all notes*. Dynamic markings include *pp*, *mp*, and *ppp*. The correction involves a change in the bass line of the first measure.

Anexo 2:

IMAGENS

e

Respectivas Fontes

IMAGENS:



Imagem 1: Strohfiel



Imagem 2: Xilofone moderno

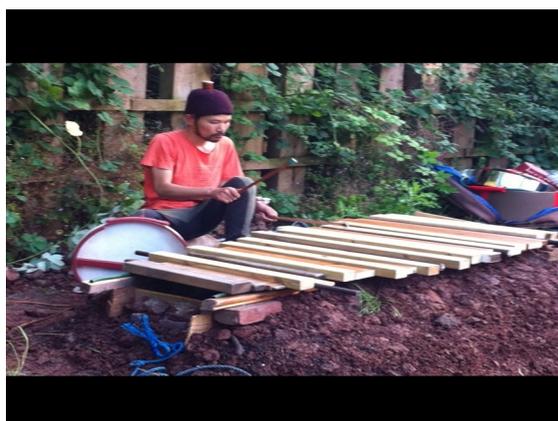


Imagem 3: Xilofone de Terra contemporâneo



Imagem 4: Homem tocando um xilofone de pernas



Imagem 5: Xilofone de troncos



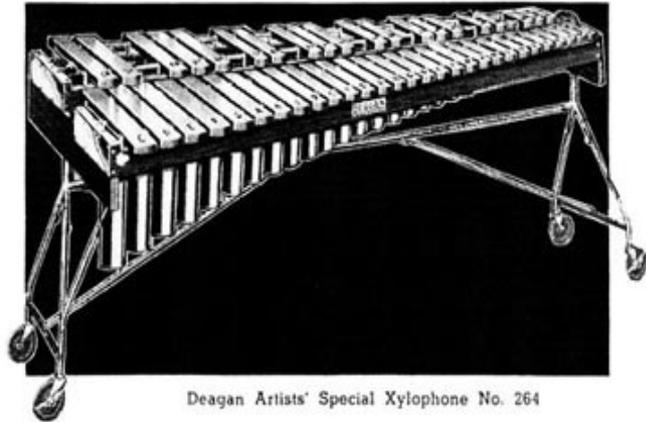
Imagem 6: Strohfiedel trapezoidal

THE 200 SERIES ARTISTS' SPECIAL XYLOPHONES have for many years been the choice of stage artists and concert band soloists. The ARTISTS' SPECIAL model is recommended where hard headed mallets are used for spectacular Xylophone work. Walnut finished frames with Chromium hardware. Temperature tuning device and splitting features are standard equipment.

SPECIFICATIONS

No. 264—4 octaves C-13 (Middle C) to C-61. Bars 2¼ to 2 in. by 15/16 in. Length 74 in. Height 34½ in. Weight 110 lbs. 6 pairs mallets\$300.00

No. 266—4½ octaves F-6 (F below Middle C) to C-61. Bars 2½ to 2 in. by 15/16 in. Length 88 in. Height 34½ in. Weight 163 lbs. 7 pairs mallets.....\$350.00



Deagan Artists' Special Xylophone No. 264

TRUNKS

No. 1316 TRUNK for No. 264.....\$125.00

No. 1317 TRUNK for No. 266.....\$140.00

Imagem 7: Anúncio a modelos de xilofone da marca Deagan produzidos entre 1920 e 1939



Imagem 8: Exemplos de baquetas de xilofone com a respectiva gradação consoante a dureza



Imagem 9: Marimba moderna



Imagem 10: Marimba guatemalteca primitiva



Imagem 11: Marimba guatemalteca moderna

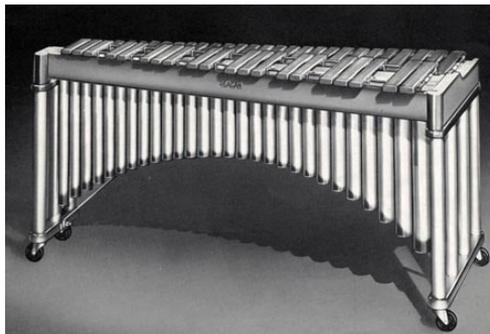


Imagem 12: Modelo de marimba Deagan construído entre 1939 e 1942



Imagem 13: Modelo de Marimba-Xilofone Deagan



Imagem 14: Octarimba



Imagem 15: Pormenor das lâminas de Octarimba



Imagem 16: Baquetas de Octarimba



Imagem 17: Vista inferior da Traditional Grip

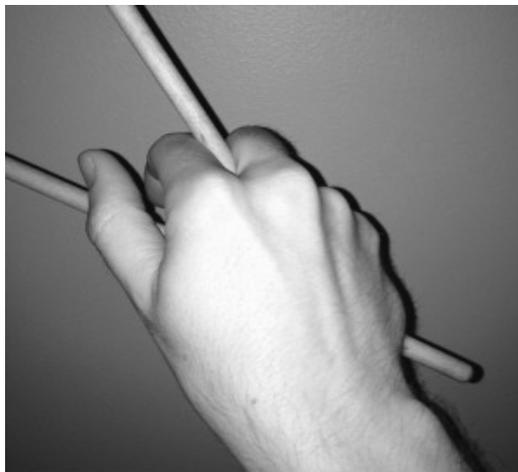


Imagem 18: Vista superior da Traditional Grip

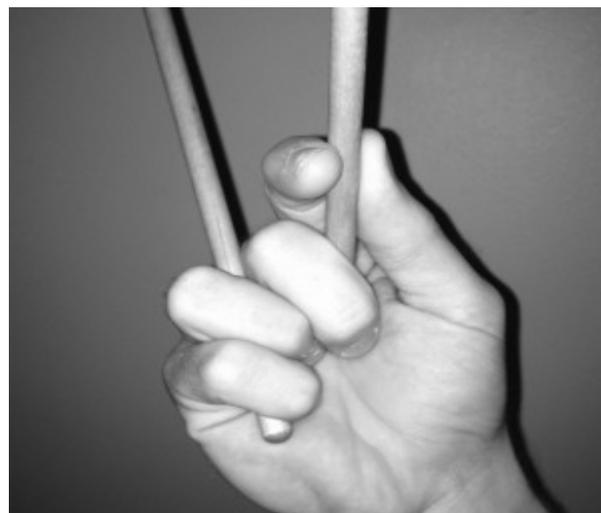


Imagem 19: Vista inferior da Musser Grip

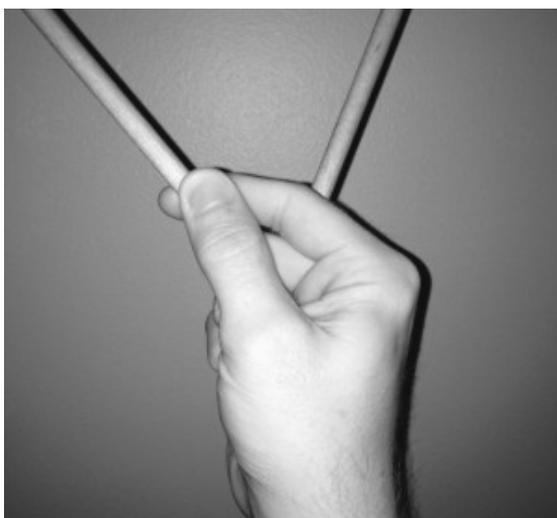


Imagem 20: Vista lateral da Musser Grip



Imagem 21: Clair Omar Musser



Imagem 22: Marimba Musser M20, cerca de 1960



Imagem 23: A “Century of Progress Marimba Orchestra”



Imagem 24: “King George Marimba”



Imagem 25: Chenoweth tocando o “Concertino for Marimba”, de Paul Creston, com o compositor na assistência

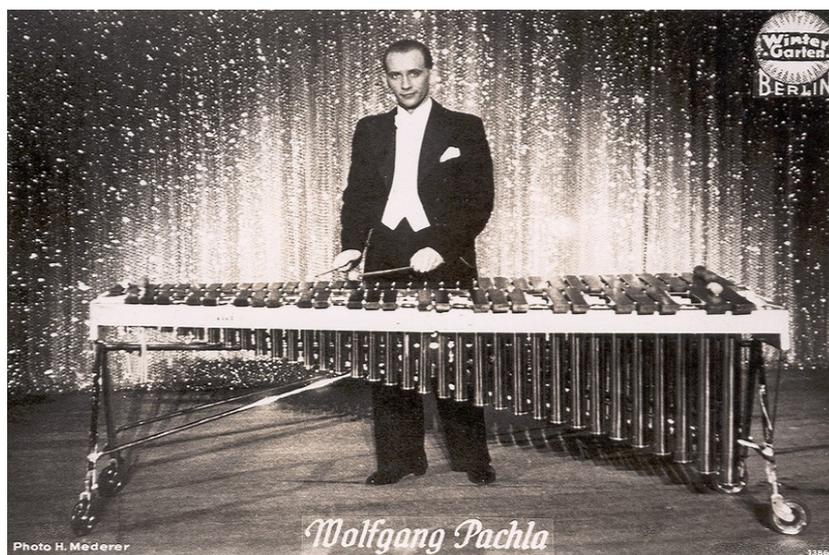


Imagem 26: Wolfgang Pachla com uma Marimba-Xilofone de cinco oitavas



Imagem 27: Wolfgang Pachla tocando uma marimba Musser de quatro oitavas e uma terceira



Imagem 28: Keiko Abe

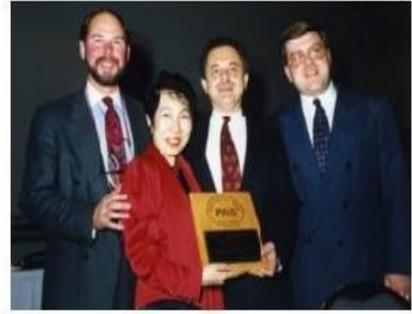
At the Reception of the PAS Hall of Fame Award (Columbus, Ohio, Nov 14, 1993)



with Officers of PAS



Speech at the Award Reception



Garwood Whaley, Bob Schietroma,
Keiko Abe, Bob Breithaupt

Imagem 29: Keiko Abe na cerimónia de entrega do prémio PAS Hall of Fame



Imagem 30: Marimba Yamaha YM-410



Imagem 31: Marimba Yamaha YM-4900A



Imagem 32: Marimba Yamaha 6100



Imagem 33: Baquetas Yamaha, modelos Keiko Abe. Cada côr corresponde a uma dureza diferente

Fontes das imagens apresentadas:

- 1: Imagem de um Strohfiedel. Acedida em Mar, 14, 2012, disponível em <http://www.europeana.eu/portal/record/09102/B7633734F26D4719FC86E2BE9B444EB2D1BA9D59.html>
- 2: Imagem de um xilofone moderno. Acedida em Mar. 14, 2012, disponível em <http://pt.yamaha.com/products/musical-instruments/percussions/xylophones/>
- 3: Imagem de um xilofone de terra contemporâneo. Acedida em Mar. 14, 2012, disponível em <http://audioboo.fm/boos/465787-ichi-plays-at-stwerburghs-on-his-homemade-earth-xylophone>
- 4: Imagem de um homem tocando um xilofone de pernas. Acedida em Mar. 14, 2012, disponível em http://www.africamediaonline.com/mmc/gallery/detail/african_calendar/pictures-of-zambia
- 5: Imagem de um xilofone de troncos. Acedida em Mar. 14, 2012, disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/media/8052/African-log-amadinda-xylophone-property-of-the-Uganda-Museum-Kampala>
- 6: Imagem de um strohfiedel trapezoidal. Acedida em Mar. 14, 2012, disponível em <http://www.historische-musikinstrumente.de/html/schlagwerk.html>
- 7: Imagem de um anúncio a modelos de xilofone da marca Deagan produzidos entre 1920 e 1939. Acedida em Mar. 15, 2012, disponível em <http://www.deaganresource.com/index.html>
- 8: Imagem de exemplos de baquetas de xilofone com a respectiva gradação consoante a dureza. Acedida em Mar. 15, 2012, disponível em <http://www.vicfirth.com/features/mallet-selection-guide.html>
- 9: Imagem de uma marimba moderna. Acedida em Mar. 15, 2012, disponível em <http://faculty.frostburg.edu/phys/latta/marimba/marimba.html>
- 10: Imagem de uma marimba guatemalteca primitiva. Acedida em Mar. 15, disponível em <http://ajourneythroughguatemala.blogspot.pt/2010/05/modern-marimba-legacy-from.html>
- 11: Imagem de uma marimba guatemalteca moderna. Acedida em Mar. 15, 2012, disponível em http://www.mallet-percussion.com/guatemalan_marimba.html
- 12: Imagem de um modelo de marimba Deagan construído entre 1939 e 1942. Acedida em Mar. 15, 2012, disponível em <http://www.deaganresource.com/index.html>
- 13: Imagem de um modelo de Marimba-Xilofone Deagan. Acedida em Mar. 15, 2012, disponível em <http://www.pas.org/experience/onlinecollection/DeaganMarimba-Xylophone.aspx>
- 14: Imagem de uma octarimba. Acedida em Mar. 16, 2012, disponível em <http://www.pas.org/experience/onlinecollection/octarimba.aspx>
- 15: Imagem de pormenor de lâminas de octarimba. Acedida em Mar. 16, 2012, disponível em <http://www.pas.org/experience/onlinecollection/octarimba.aspx>

- 16: Imagem de baquetas de octarimba. Acedida em Mar. 16, 2012, disponível em <http://www.pas.org/experience/onlinecollection/octarimba.aspx>
- 17: Imagem de vista inferior da Traditional Grip. Acedida em Mar. 16, 2012, disponível em <http://totalpercussionist.com/2012/02/26/a-guide-to-4-mallet-technique-for-non-percussionists/>
- 18: Imagem de vista superior da Traditional Grip. Acedida em Mar. 16, 2012, disponível em <http://totalpercussionist.com/2012/02/26/a-guide-to-4-mallet-technique-for-non-percussionists/>
- 19: Imagem de vista inferior da Musser Grip. Acedida em Mar. 16, 2012, disponível em <http://totalpercussionist.com/2012/02/26/a-guide-to-4-mallet-technique-for-non-percussionists/>
- 20: Imagem de vista lateral da Musser Grip. Acedida em Mar. 16, 2012, disponível em <http://totalpercussionist.com/2012/02/26/a-guide-to-4-mallet-technique-for-non-percussionists/>
- 21: Imagem de Clair Omar Musser. Acedida em Mar. 16, 2012, disponível em <http://www.pas.org/experience/halloffame/MusserClair.aspx>
- 22: Imagem de marimba Musser M20, cerca de 1960. Acedida em Mar. 16, 2012, disponível em <http://www.sellbuyclassifieds.com/details/67951/vintage-musser-m20-marimba-600-grove-city.html>
- 23: Imagem da “Century of Progress Marimba Orchestra”. Acedida em Mar. 16, 2012, disponível em <http://www.deaganresource.com/cop.html>
- 24: Imagem de uma “King George Marimba”. Acedida em Mar. 16, 2012, disponível em http://alexjacobowitz.com/v-web/gallery/album02/KingGeorge_001
- 25: Imagem de Chenoweth tocando o “Concertino for Marimba” de Paul Creston com o compositor na assistência. Acedida em Mar. 16, 2012, disponível em <http://marimbavidachenoweth.com/>
- 26: Imagem de Wolfgang Pachla com uma Marimba-Xilofone de cinco oitavas. Acedida em Mar. 16, 2012, disponível em http://www.wolfgang-pachla.de/pages/en/portrait_engl.html
- 27: Imagem de Wolfgang Pachla tocando uma marimba Musser de quatro oitavas e uma terceira. Acedida em Mar. 16, 2012, disponível em http://www.wolfgang-pachla.de/pages/en/portrait_engl.html
- 28: Imagem de Keiko Abe. Acedida em Mar. 17, 2012, disponível em <http://mp3.com/artist/Keiko%2BAbe>
- 29: Imagem de Keiko Abe na cerimónia de entrega do prémio PAS Hall of Fame. Acedida em Mar. 17, 2012, disponível em <http://www.keiko-abe.com/englishindex.html>
- 30: Imagem de uma marimba Yamaha YM-410. Acedida em Mar. 17, 2012, disponível em <http://pt.yamaha.com/pt/products/musical-instruments/percussions/marimbas/ym410/?mode=model>
- 31: Imagem de uma marimba Yamaha YM-4900A. Acedida em Mar. 17, 2012, disponível em <http://pt.yamaha.com/pt/products/musical-instruments/percussions/marimbas/ym4900a/?mode=model>

32: Imagem de uma marimba marimba Yamaha 6100. Acedida em Mar. 17, 2012, disponível em <http://pt.yamaha.com/pt/products/musical-instruments/percussions/marimbas/ym-6100/?mode=model>

33: Imagem de baquetas Yamaha, modelos Keiko Abe. Acedida em Mar. 17, 2012, disponível em <http://www.google.com/imgres?um=1&hl=pt-PT&sa=N&biw=1440&bih=817&tbm=isch&tbnid=fR9BLYjPp4cSeM:&imgrefurl=http://roga.be/sales/mallets.php&docid=uVF1y5WmmWnBVM&imgurl=http://roga.be/images/verkoop/mallets/keiko-abe-signature-models.jpg&w=610&h=500&ei=oq66T9PQLbCM0wWw0rTUBw&zoom=1&iact=hc&vpx=1149&vpy=135&dur=1540&hovh=203&hovw=248&tx=196&ty=120&sig=101874463267622055047&page=2&tbnh=143&tbnw=174&start=28&ndsp=35&ved=1t:429,r:20,s:28,i:175>

Anexo 3:

A TÉCNICA DE QUATRO BAQUETAS

A técnica de todos os instrumentos de percussão deriva da técnica da caixa de rufo. Na linguagem deste instrumento há muito que foram definidas algumas pedras basilares. Referimo-nos aos “rudimentos”, padrões rítmicos de stickings que abrangem, praticamente, todas as possibilidades de combinações entre as duas mãos. No final deste anexo disponibilizaremos a lista dos quarenta rudimentos definidos como sendo, actualmente, os principais pela Percussive Arts Society (n.d.). Não podemos, contudo, deixar de nomear o *single stroke roll* (uma nota em cada mão), o *double stroke roll* (duas notas em cada mão), o *single paradiddle* (combinação entre os dois rudimentos anteriores), o *flam* (*appoggiatura* simples) e o *drag* (*appoggiatura* dupla) como os mais importantes no contexto da técnica de marimba. Toda a técnica de xilofone e de marimba que recorre a duas baquetas usa extensivamente a linguagem derivada dos rudimentos.

A técnica de quatro baquetas acrescenta, como não podia deixar de ser, alguns pormenores distintivos. No seu livro de 1979 “Method of Movement for Marimba”, Leigh Howard Stevens define aqueles que são os movimentos basilares desta técnica. Numerando as baquetas do 1 ao 4, por ordem da esquerda para a direita, Stevens apresenta-nos:

1. *Single Independent Strokes*: tal como o nome indica, ocorrem quando uma só baqueta é utilizada (Figura 80);

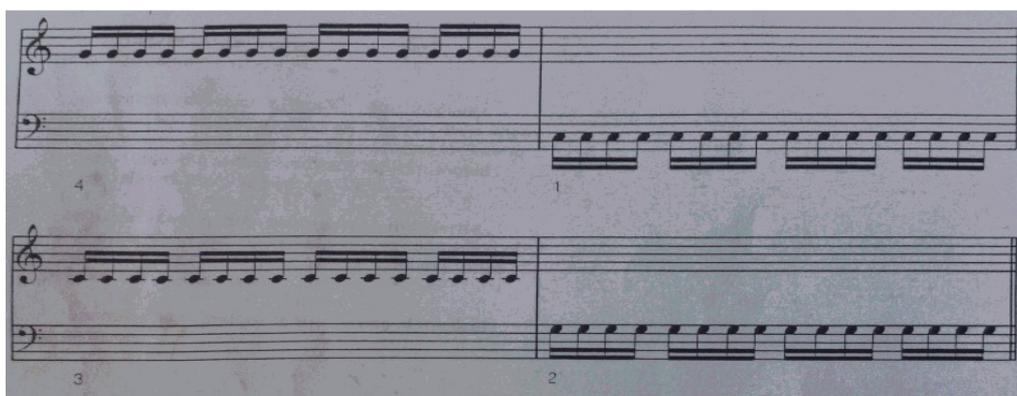


Figura 80: Exemplo de exercício de *Single Independent Strokes*

2. *Single Alternating Strokes*: quando as duas baquetas da mesma mão tocam em movimento alternado (Figura 81);

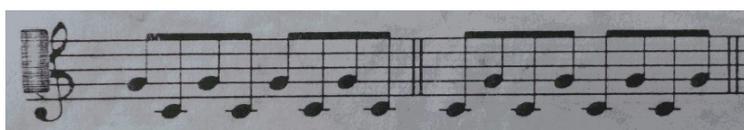


Figura 81: Exemplo de exercício de *Single Alternating Strokes*

3. *Double Vertical Strokes*: quando as duas baquetas duma mão tocam simultaneamente (Figura 82);

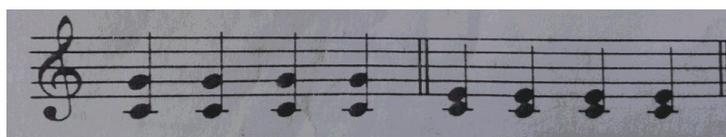


Figura 82: Exemplo de exercício de *Double Vertical Strokes*

4. *Double Lateral Strokes*: parecido com as *single alternating strokes*, mas tratando-se, agora, de um só movimento rápido executando as duas notas (Figura 83);

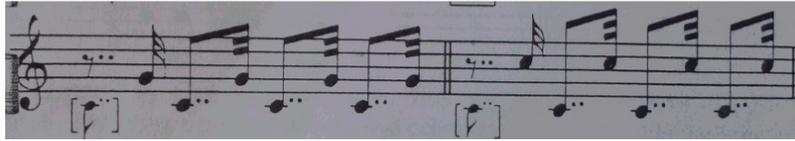


Figura 83: Exemplo de exercício de *Double Lateral Strokes*

5. *Mixed Strokes*: tal como o nome indica, trata-se do uso combinado de alguns ou todos os movimentos anteriores (Figura 84).

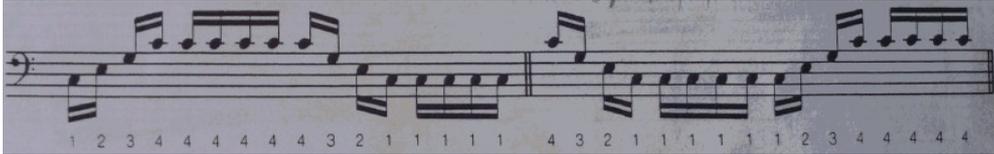


Figura 84: Exemplo de exercício de *Mixed Strokes*

Existem, ainda, outras técnicas especiais, de uso mais esporádico, como por exemplo:

- *Dead Stroke*: produzida pela acção de deixar a baqueta encostada à lâmina após o contacto;
- *One-hand Roll*: executado pela alternância rápida entre as baquetas da mesma mão;
- *Glissando*: obtém-se ao arrastar uma baqueta pelas lâminas, sem interrupção e ao mesmo tempo que se pressiona para baixo;

PERCUSSIVE ARTS SOCIETY INTERNATIONAL DRUM RUDIMENTS

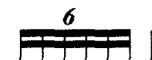
ALL RUDIMENTS SHOULD BE PRACTICED: OPEN (SLOW) TO CLOSE (FAST) TO OPEN (SLOW) AND/OR AT AN EVEN MODERATE MARCH TEMPO.

I. ROLL RUDIMENTS

A. SINGLE STROKE ROLL RUDIMENTS

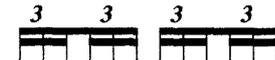
1. SINGLE STROKE ROLL * 
R L R L R L R L

2. SINGLE STROKE FOUR 
R L R L R L R L
L R L R L R L R

3. SINGLE STROKE SEVEN 
R L R L R L R
L R L R L R L

B. MULTIPLE BOUNCE ROLL RUDIMENTS

4. MULTIPLE BOUNCE ROLL 

5. TRIPLE STROKE ROLL 
R R R L L L R R R L L L

C. DOUBLE STROKE OPEN ROLL RUDIMENTS

6. DOUBLE STROKE OPEN ROLL * 
R R L L R R L L

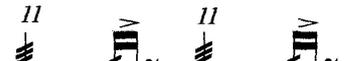
7. FIVE STROKE ROLL * 
R R L L L

8. SIX STROKE ROLL 
R L L R L R L R

9. SEVEN STROKE ROLL * 
R L R L L R L

10. NINE STROKE ROLL * 
R R L L L

11. TEN STROKE ROLL * 
R L L R L R L R

12. ELEVEN STROKE ROLL * 
R L L R L R L R

13. THIRTEEN STROKE ROLL * 
R R L L L

14. FIFTEEN STROKE ROLL * 
R L L R L R L R

15. SEVENTEEN STROKE ROLL 
R R L L L

II. DIDDLE RUDIMENTS

16. SINGLE PARADIDDLE * 
R L R L R L L L

17. DOUBLE PARADIDDLE * 
R L R L R L R L R L L L

18. TRIPLE PARADIDDLE 
R L R L R L R L R L R L R L L L

19. SINGLE PARADIDDLE-DIDDLE 
R L R L R L R L L L
L R L L R L R L L L R R

PERCUSSIVE
ARTS SOCIETY

* These rudiments are also included in the original Standard 26 American Drum Rudiments.
Copyright © 1984 by the Percussive Arts Society™, 110 W. Washington Street, Suite A, Indianapolis, IN 46204
International Copyright Secured All Rights Reserved

Figura 85: Percussive Arts Society International Drum Rudiments, página 1

III. FLAM RUDIMENTS

20. FLAM * 
LR RL

21. FLAM ACCENT * 
LR L R RL R L

22. FLAM TAP * 
LR RRL LLR RRL L

23. FLAMACUE * 
LR L R L L R
RL R L R R L

24. FLAM PARADIDDLE * 
LR L R R L R L L

25. SINGLE FLAMMED MILL 
LR R L R R L L R L

26. FLAM PARADIDDLE-DIDDLE * 
LR L R R L L R L R L L R R

27. PATAFLAFLA 
LR L R R L L R L R R L

28. SWISS ARMY TRIPLET 
LR R L L R R L
RL L R R L L R

29. INVERTED FLAM TAP 
LR L R L R L R L R

30. FLAM DRAG 
LR L L R R L R R L

IV. DRAG RUDIMENTS

31. DRAG * 
LLR RRL

32. SINGLE DRAG TAP * 
LLR L R R L R

33. DOUBLE DRAG TAP * 
LLR LLR L R R L R R L R

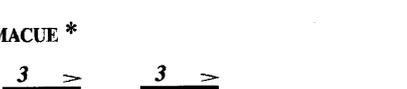
34. LESSON 25 * 
LLR L R L L R L R
R R L R L R R L R L

35. SINGLE DRAGADIDDLE 
R R L R R L L L R L L

36. DRAG PARADIDDLE #1 * 
R L L R L R R L R R L R L L

37. DRAG PARADIDDLE #2 * 
R L L R L L R L R R L R R L R L L

38. SINGLE RATAMACUE * 
LLR L R L R R L R L R

39. DOUBLE RATAMACUE * 
LLR L L R L R L R R L R R L R L R

40. TRIPLE RATAMACUE * 
LLR L L R L L R L R L R R L R R L R L R

FOR MORE INFORMATION ON BECOMING A MEMBER OF THE PERCUSSIVE ARTS SOCIETY CONTACT PAS AT:
110 W. WASHINGTON STREET, SUITE A, INDIANAPOLIS, IN 46204 • E-MAIL: PERCARTS@PAS.ORG WEB SITE: WWW.PAS.ORG

Figura 86: Percussive Arts Society International Drum Rudiments, página 2

