

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO ACADÊMICO

BYANCA MANDELLI

**BAIÃO NO VIBRAFONE: FERRAMENTAS E POSSIBILIDADES DE
ADAPTAÇÃO**

Uberlândia
2023

BYANCA MANDELLI

Baião no vibrafone: Ferramentas e possibilidades de adaptação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (IARTE/UFU) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto Ferreira de Menezes Junior.

Uberlândia
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M271b Mandelli, Byanca, 1997-
2023 Baião no vibrafone [recurso eletrônico] : ferramentas e possibilidades de adaptação / Byanca Mandelli. - 2023.

Orientador: Carlos Roberto Ferreira de Menezes Junior.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em Música.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.7106>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Música. I. Menezes Junior, Carlos Roberto Ferreira de, 1973-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDU: 78

Glória Aparecida
Bibliotecária Documentalista - CRB-6/2047



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico/PPGMU				
Data:	03 de agosto de 2023	Hora de início:	[13:30]	Hora de encerramento:	[15:40]
Matrícula do Discente:	12122MUS003				
Nome do Discente:	Byanca Mandelli				
Título do Trabalho:	Baião no vibrafone: ferramentas e possibilidades de adaptação				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Processos de criação em música popular: composição, arranjo, questões interpretativas e o desenvolvimento técnico/poético no âmbito da produção fonográfica e de performances ao vivo				

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Leandro Barsalini (UNICAMP); Cesar Adriano Traldi (PPGMU/IARTE-UFU); e Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu a Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Roberto Ferreira Menezes Junior, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/08/2023, às 15:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cesar Adriano Traldi, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/08/2023, às 15:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leandro Barsalini, Usuário Externo**, em 07/08/2023, às 17:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4598842** e o código CRC **95ED38E9**.

Dedicado aos meus pais, Ivete e Mandelli.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Ivete e ao meu pai Mandelli pelo incentivo e compreensão em todos os momentos de minha vida e trajetória musical. À minha namorada Kelin por toda a parceria, compreensão, amor e companheirismo dentro e fora da vida musical e acadêmica. Aos meus pets e companheiros durante a escrita da dissertação: Clara, Gertrude, Mabel, Chico, Milka e Léia, e Amy e Nina (*in memoriam*).

Aos professores e amigos Prof. Dr. Cesar Traldi e Prof. Dr. Cleber Campos por todas as contribuições e sugestões na banca do exame de qualificação. Aos professores Dr. Leandro Barsalini e Dr. Cesar Traldi pelo aceite e contribuições na banca de defesa. Ao meu mestre Márcio “Kbecinha” pelos ensinamentos e parceria desde a graduação. Agradecimento especial ao meu orientador Prof. Dr. Carlos Menezes Júnior pelos ensinamentos, trocas de conhecimento e orientações ao longo dessa caminhada.

Aos meus amigos Cindy, Gabriel e Igor por tornarem os momentos de tensão divertidos e me apoiarem na minha trajetória dentro da música. Aos meus irmãos de som Henrique e Binho pela parceria dentro e fora do âmbito musical, com quem aprendi e cresci musicalmente ao longo dos últimos anos.

Agradecimento especial às minhas inspirações no vibrafone e música popular: Natália Mitre, Aquim Sacramento, João Paulo Drummond, Érica Sá, Ney Rosauero, André Juarez e Ricardo Valverde. Vocês mudaram a concepção do vibrafone na música brasileira, obrigada!

À Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais, pelo auxílio financeiro que permitiu a dedicação e realização deste trabalho.

*“Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte,
tem seu significado completo sozinho” (ELIOT, 1995).*

RESUMO

A presente pesquisa aborda aspectos da prática do gênero popular baião para o vibrafone. O instrumento é pouco utilizado no contexto da música popular brasileira, o que resulta em uma escassez de obras e materiais didáticos voltados à aplicação do instrumento nesse gênero musical. Com o objetivo de propor linhas de acompanhamento para o baião, buscou-se uma análise das referências primordiais desse gênero, tendo a zabumba como instrumento-base. A partir disso, propõem-se diversas adaptações e variações da figura rítmica da zabumba para o vibrafone, utilizando diferentes técnicas específicas do instrumento para a realização das adaptações. Ainda pensando em música popular no instrumento, propõe-se uma sequência de estudos básicos de harmonia, condução de vozes e inversão de acordes, o que é de grande contribuição para o estudo da música popular no vibrafone. Foram elaborados arranjos e estudos para a aplicação das ferramentas abordadas ao longo da pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: baião; vibrafone; ritmos brasileiros.

ABSTRACT

In this research aspects concerning the practice of the popular genre baião applied to the vibraphone were addressed. This instrument is scarcely used in the context of Brazilian popular music, which results in a shortage of works and teaching materials for its application in this musical genre. To propose accompaniment lines for baião, an analysis of the primordial references of this genre was researched, having the zabumba as a base instrument. From that on, several adaptations and variations of the rhythmic figure of the zabumba to the vibraphone were proposed by using various specific instrumental techniques to carry out the adaptations. Still considering playing popular music on this instrument, a sequence of basic harmony studies was proposed, voice leading and chord inversion, which showed to be a great contribution to the study of popular music on vibraphone. Arrangements and etudes were prepared to target the application of the tools developed throughout the research.

KEYWORDS: baião; vibraphone; Brazilian rhythms.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Funcionamento do motor do vibrafone.
- Figura 2 – Extensão mais comum do vibrafone.
- Figura 3 – Partes do vibrafone.
- Figura 4 – Exemplo de progressão de acordes em posição fechada e posição aberta.
- Figura 5 – Exemplo de acorde em posição fechada e utilizando *drop 2*.
- Figura 6 – Exemplo de acorde em posição fechada e utilizando *drop 3*.
- Figura 7 – Acorde na posição fundamental e suas inversões.
- Figura 8 – Progressão sem a utilização de condução de vozes.
- Figura 9 – Progressão utilizando a condução de vozes.
- Figura 10 – Utilização da mão esquerda no acompanhamento.
- Figura 11 – Variações de semicolcheias.
- Figura 12 – Progressão rítmica.
- Figura 13 – Ostinatos contendo progressão rítmica.
- Figura 14 – Representação do *dampening* na partitura.
- Figura 15 – Indicação de *dead stroke*.
- Figura 16 – Legenda de utilização do pedal.
- Figura 17 – Indicação do pedal na partitura.
- Figura 18 – Diferentes indicações de pedal.
- Figura 19 – Exemplo de obra sem indicação de pedal e abafamentos.
- Figura 20 – Legenda para diferenciação das sonoridades da zabumba.
- Figura 21 – Organização rítmica que gera o *tresillo*.
- Figura 22 – Célula rítmica da zabumba.
- Figura 23 – Compassos 1 ao 5 da obra *Children Song*.
- Figura 24 – Numeração das baquetas.
- Figura 25 – Padrão 1 de acompanhamento para mão esquerda.
- Figura 26 – Padrão 1 de acompanhamento para mão direita.
- Figura 27 – Padrão 2 de acompanhamento para mão esquerda.
- Figura 28 – Padrão 2 de acompanhamento para mão direita.
- Figura 29 – Padrão 1 de acompanhamento para ambas as mãos.
- Figura 30 – Padrão 2 de acompanhamento para ambas as mãos.
- Figura 31 – Padrão 1 de acompanhamento para mão esquerda.
- Figura 32 – Padrão 2 de acompanhamento para mão esquerda.
- Figura 33 – Padrão 3 de acompanhamento para mão esquerda.
- Figura 34 – Padrão 4 de acompanhamento para mão esquerda.
- Figura 35 – Exemplo de aplicação do Padrão 4.
- Figura 36 – Exemplo de aplicação do Padrão 3.
- Figura 37 – Variação sob a célula rítmica da zabumba.
- Figura 38 – Variação adaptada para o vibrafone.
- Figura 39 – Variação da zabumba representando o resfolego da sanfona.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Capítulo 1 – Vibrafone: Contextualização histórica e atual	15
1.1. Contexto histórico, idiomático e características do instrumento	15
1.2. O vibrafone na música popular brasileira	20
1.3. Vibrafonistas atuais	22
Capítulo 2 – Ferramentas para adaptações no vibrafone	26
2.1. Ferramentas para harmonização	26
2.2. Uso independente da mão esquerda	30
2.3. Utilização de técnicas para acompanhamento	33
Capítulo 3 – Baião	37
3.1. Contexto histórico, originário e rítmico	37
3.2. Variações rítmicas, possibilidades e adaptações	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIAS	52
REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS	56
APÊNDICE A – Linha do tempo de vibrafonistas brasileiros (1930-2010)	59
APÊNDICE B – Arranjo <i>Balaio</i> para vibrafone	60
APÊNDICE C – Estudo: <i>Baião de Dois</i> (2020) para vibrafone	61
APÊNDICE D – Propostas de combinações rítmicas para quatro baquetas	64
APÊNDICE E – Arranjo <i>Eu Só Quero um Xodó</i> para vibrafone solo	65
APÊNDICE F – Arranjo <i>Asa Branca</i> para vibrafone solo	67
APÊNDICE G – Progressão de acordes em blocos (ii-V-I) – Sem condução de vozes	69
APÊNDICE H – Progressão de acordes utilizando condução de vozes (ii-V-I)	70

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surge da necessidade de buscar elementos para embasar a prática da música brasileira no vibrafone. A partir dessa necessidade, surgem perguntas como: É possível, nesse instrumento, tocar levadas¹ dos ritmos, assim como no violão, por exemplo? Quais estudos práticos podem embasar essa prática? Como fazer a adaptação dos ritmos brasileiros para o instrumento, respeitando suas características?

Outra lacuna perceptível é a escassez de músicas escritas para vibrafone no Brasil. Durante pesquisa intitulada *Composições Brasileiras para Vibrafone Solo no séc. XXI* (MANDELLI, 2020), procedeu-se a uma catalogação de obras brasileiras, chegando-se ao resultado de apenas 86 obras escritas durante os últimos 20 anos no país. Essas obras foram escritas por compositores brasileiros, porém a maioria deles se alinha à música contemporânea, no que diz respeito às características de sua estrutura composicional, não utilizando ritmos brasileiros nas composições para vibrafone.

Partindo dessas questões, o objetivo primordial desta dissertação é propor linhas de acompanhamento baseadas na figuração rítmica do baião, adaptando-as para o vibrafone. Assim, serão apresentados arranjos de obras do baião para o instrumento, elaborados para este trabalho, colocando em prática as propostas de acompanhamento aqui apresentadas.

Como bibliografia-base para a pesquisa, foram utilizados livros sobre técnicas para o instrumento, assim como métodos específicos, além de outros materiais voltados à música popular, com especial foco em questões rítmicas.

Vibes Etudes and Songs, de Ney Rosauo (2002), tem o objetivo de aprofundar técnicas básicas do instrumento, fornecendo ao instrumentista diversos exercícios de abafamento utilizando o pedal (*pedalling*) e a própria baqueta (*dampening*). O método também disponibiliza algumas obras, nas quais se trabalham linhas melódicas por meio de melodia/acompanhamento, exigindo certa independência do instrumentista. Tanto o abafamento de pedal quanto o *dampening* são essenciais para diferenciar as linhas melódicas do acompanhamento.

Vibrafone: Guia de Estudos, de André P. de Souza (1994), é uma dissertação de mestrado que aborda questões técnicas do instrumento, apresentando diversas propostas de estudo. São expostos alguns conteúdos de harmonização e *voicing*,² voltados para o vibrafone, e estudos a quatro vozes, que exigem do vibrafonista independência entre as quatro baquetas.

¹ Padrões rítmico-harmônicos de acompanhamentos característicos de cada estilo ou gênero musical.

² Ato de trabalhar com as vozes.

É importante ressaltar que este foi um dos primeiros trabalhos acadêmicos que discorreu sobre estudos harmônicos voltados para a música popular aplicados ao vibrafone.

Vibraphone Technique: dampening and pedalling, de David Friedman (1973), fornece ao vibrafonista uma coleção de estudos que exploram várias possibilidades texturais e de fraseado. Apresenta também pequenas obras nas quais se trabalham as técnicas *dampening* e *pedalling*, ambos muito importantes para a performance no instrumento.

Etudy pro vibrafon, de Stanislav Hojný (1996), apresenta estudos com ênfase na polirritmia, abordando linhas rítmicas sem altura definida antes de iniciar a adaptação para o instrumento. Os estudos de polirritmia têm como objetivo a independência entre as vozes, trabalhando cada uma das quatro baquetas separadamente. O método também apresenta estudos somente para a mão direita ou esquerda, o que não é comum nos livros de vibrafone.

Tendo em vista a ausência de livros e métodos que trabalham características da música popular brasileira no vibrafone, foram utilizados também materiais voltados para outros instrumentos, como *Rítmicas e Levadas Brasileiras para o piano*, de Turi Collura (2009), *The Brazilian Guitar Book*, de Nelson Faria (1995), *Ritmos Brasileiros para violão*, de Marco Pereira (2007), e *Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão*, de Edgard Rocca (1986).

Como metodologia foi realizada uma revisão bibliográfica dos materiais já existentes sobre composições para vibrafone na música brasileira e vibrafone na música popular, além de uma revisão fonográfica de obras do gênero. A pesquisa bibliográfica tem como objetivo explicar um problema utilizando referências teóricas publicadas em artigos, teses e dissertações. Por meio dela, busca-se conhecer e analisar as contribuições científicas sobre determinado tema (CERVO; BERVIAN; DA SILVA, 2007). Além disso, trata-se de uma pesquisa exploratória, tendo como finalidade examinar um tema ou um problema de pesquisa pouco estudado ou não abordado antes. Os estudos exploratórios servem para nos tornar familiarizados com fenômenos relativamente desconhecidos, obter informações sobre a possibilidade de realizar uma pesquisa mais completa relacionada com um contexto particular, pesquisar novos problemas, identificar conceitos ou variáveis promissoras (SAMPIERI; CALLADO; LUCIO, 2013).

O primeiro capítulo apresenta a contextualização histórica e idiomática do instrumento, destacando suas mudanças no decorrer dos anos e suas características próprias, além de enfatizar nomes de vibrafonistas importantes, responsáveis pela divulgação do instrumento desde antes de sua chegada ao Brasil. Também se descreve a utilização do vibrafone na música popular brasileira, sua importância e utilização desde os anos 1930 até sua ascensão nos anos 2000, abordando diversos nomes responsáveis por esse crescimento. Além disso, o primeiro capítulo expõe vibrafonistas atuantes, arranjadores, compositores e instrumentistas que

apresentam trabalhos voltados para a música popular, citando seus principais trabalhos acadêmicos e gravações de disco, exemplificando, assim, o crescimento do vibrafone no âmbito popular.

O Capítulo 2 apresenta as primeiras propostas de harmonização e estudo para o vibrafone, tratando de acordes em blocos e principalmente de inversão de acordes, o que se torna muito usual na prática de música popular, facilitando a execução no instrumento. O capítulo todo é focado nesses exercícios, sendo de grande importância o estudo preliminar antes de trabalhar as ferramentas que virão a seguir, como o uso independente da mão esquerda. Essas ferramentas possibilitam que o vibrafonista tenha mais liberdade e autonomia quando se trata da execução do instrumento.

O uso independente da mão esquerda e a independência entre as quatro baquetas também são abordados no Capítulo 2, e essas abordagens serão de suma importância para as adaptações apresentadas no capítulo seguinte, assim como para a execução dos arranjos que se encontram nos apêndices. Por fim, apresentam-se diversas maneiras de utilizar as técnicas específicas do instrumento, como *dampening*, *pedalling* e *dead stroke*. Essas técnicas são responsáveis por apresentar sonoridades semelhantes ao que está sendo buscado neste trabalho, pretendendo representar cada som da maneira mais próxima à sonoridade do instrumento zabumba. As técnicas são utilizadas nas adaptações presentes no capítulo seguinte, trazendo um diferencial para o idiomatismo da música popular no instrumento.

O Capítulo 3 apresenta uma discussão sobre a origem do gênero baião, bem como a origem do seu nome e do ritmo e variações que ele apresenta. Cita os principais nomes responsáveis pela propagação do gênero em âmbito nacional e internacional, bem como as principais gravações de artistas renomados. O terceiro capítulo ainda apresenta as variações rítmicas do baião, trazendo o ritmo-guia para as adaptações de levadas, além de variações presentes em músicas de grande difusão, como *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga.

Partindo dessas células rítmicas características do gênero, propõem-se algumas adaptações para o vibrafone, utilizando as técnicas mencionadas no capítulo anterior para obter uma sonoridade mais próxima do original. As adaptações são divididas em duas partes: 1) Adaptações para ambas as mãos, pensando no vibrafone como um instrumento de acompanhamento para outro instrumento melódico; 2) Adaptações pensando somente na mão esquerda, como uso independente das baquetas, para que a melodia possa ser executada pela mão direita do instrumentista, obtendo, assim, uma adaptação harmônica e melódica.

As adaptações presentes no Capítulo 3 são abordagens para o estudo do gênero baião no vibrafone. Algumas variações rítmicas encontram-se nos apêndices, juntamente de arranjos

completos de obras renomadas do gênero. Para cada arranjo aqui apresentado, buscou-se trabalhar com uma das adaptações expostas no decorrer do capítulo, colocando, assim, em prática todos os conteúdos abordados.

CAPÍTULO 1 – VIBRAFONE: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ATUAL

1.1. Contexto histórico, idiomático e características do instrumento

O vibrafone é um instrumento da família dos teclados de percussão, tendo sua origem nos Estados Unidos no início do século XX (CHAIB, 2008). O instrumento conta com uma extensão de três oitavas (Fá2 a Fá5), é classificado como idiofone³ e tem a mesma disposição das teclas de um piano, respeitando as notas naturais e seus acidentes. Rosauero (1992) afirma que o primeiro vibrafone produzido no mundo foi fabricado e comercializado pela *Leedy Manufacturing Company*, entre 1916 e 1921⁴. Uma definição para o instrumento na literatura musical brasileira encontra-se no Dicionário de Percussão, obra de referência na área:

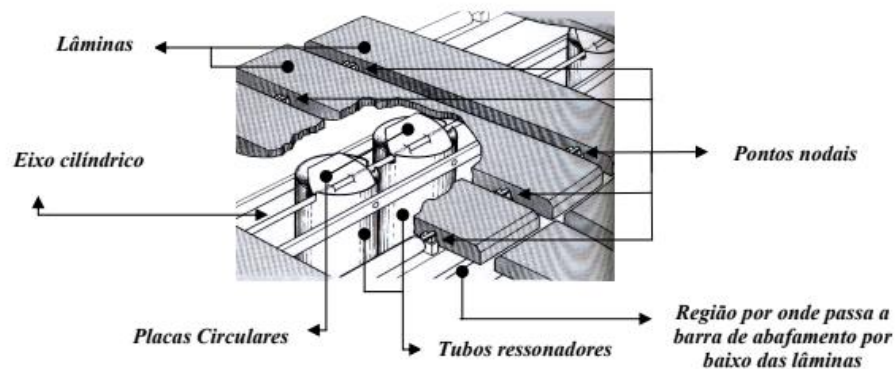
Nome do instrumento criado em 1921 nos Estados Unidos, composto por uma série de “lâminas” de metal afinadas, colocadas numa estrutura alta que permite ao “instrumentista” tocar em pé, dispostas como um teclado de piano. A extensão padronizada pela indústria é de 3 oitavas entre ‘f3’ e ‘f6’. Possui um mecanismo para abafar a vibração das “lâminas” por meio de uma barra coberta por feltro que se encosta na extremidade de todas as teclas ao mesmo tempo, acionada por um pedal. Tem tubos “ressonadores” em cuja extremidade superior passa um eixo de metal com placas circulares na entrada de cada tubo. Esse eixo é girado por meio de polias movimentadas por um pequeno motor elétrico colocado debaixo do teclado. O giro do eixo faz que as placas também girem na entrada dos tubos, deixando-os alternadamente fechados e abertos conforme a velocidade dada pelo motor às polias. Quando a tecla é percutida, estando o abafador desencostado do teclado e o mecanismo do eixo funcionando, o efeito conseguido é de uma nota com ‘vibrato’, resultado do rápido abrir e fechar dos tubos (FRUNGILLO, 2002, p. 382).

“Em oposição ao que afirma Frungillo, pela terminologia em música utilizada no Brasil, o correto seria afirmar que a extensão das três oitavas do vibrafone compreende do Fá2 ao Fá5” (CHAIB, 2007, p. 15). É importante ressaltar que até a data de publicação desta edição do Dicionário de Percussão a indústria já estava produzindo instrumentos com outras extensões (inclusão do E2 e maior extensão) e também instrumentos iniciando em outra nota como fundamental. Alguns vibrafones contam também com um motor (Figura 1), criado em 1916 por Herman Winterhoff, que quando acionado gera um tremolo, sobrepondo as notas que estão sendo tocadas (CHAIB, 2007, p. 18).

³ Instrumento musical cuja produção sonora é feita pela vibração do próprio corpo, sem necessitar de tensão, como as cordas ou as membranas. O instrumento pode ser “percutido”, “raspado” ou “friccionado”.

⁴ Datas aproximadas do ano de criação e adição do motor no instrumento.

Figura 1 – Funcionamento do motor do vibrafone.



Fonte: Chaib (2007, p. 17).

Para Chaib (2007, 2008), a criação, o surgimento e também boa parte do desenvolvimento do instrumento se dá nos Estados Unidos, no decorrer do século passado. Após a sua ascensão com o *jazz*, o vibrafone foi incorporado na música erudita, para repertório orquestral e solista, tendo diversas razões para tal, como afirma Zampronha (2007, p. 5):

Há várias razões para que o vibrafone continue em destaque. Uma destas razões certamente está na capacidade de produzir uma grande diversidade de timbres ricos, inventivos e próprios ao instrumento [...] A possibilidade do uso do pedal juntamente com a possibilidade de ir abafando as notas permite todo tipo de legatos, meio legatos e staccatos [...]. Ou seja, esse instrumento se destaca em meio ao conjunto dos instrumentos de percussão, já que são muito poucos os instrumentos dessa família que possibilitam o controle simultâneo de todos esses aspectos do fazer musical (ZAMPRONHA, 2007, p. 5).

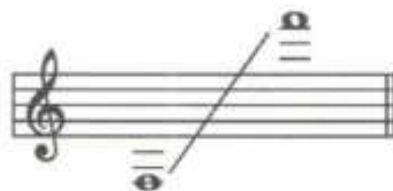
Uma das poucas alterações desde sua criação foi o pedal. “O instrumento não possuía um mecanismo que fosse capaz de abafar o som das teclas, o que caracterizava uma ressonância excessiva, ou seja, todas as notas tocadas se dissipavam naturalmente, não sendo possível abafá-las” (CHAIB, 2008, p. 52). Em 1927, o percussionista Billy Gladstone solucionou esse problema desenvolvendo o mecanismo de abafamento por meio do pedal, feito de um material abafador (feltro), que sempre que acionado distancia-se das teclas liberando o som.

Ainda em 1927 surgiu o modelo Schluter, desenvolvido pela *JC Deagan, Inc.*, cujo visual remete ao da *Leedy*, porém conta com algumas mudanças significativas: as barras feitas de aço passaram a ser de alumínio, proporcionando mais suavidade e leveza para o transporte, ajuste das barras para eliminar os harmônicos e a introdução do pedal amortecedor, criado por Billy Gladstone (1927). Fora dos Estados Unidos também se iniciou a fabricação do instrumento, em Londres com a *Premier* e na França com a *Berguerault*.

Ao longo dos anos 1930 e 1940 esses foram os fabricantes de vibrafones, sendo a marca *Deagan* a mais utilizada por vibrafonistas de *jazz*, como o Milt Jackson. Em 1980, a *Deagan* foi vendida para a *Yamaha*, a qual atua até hoje exportando vibrafones para o mundo todo, incluindo o Brasil. Em 1948 surge também a empresa *Musser*, e em 1970 a *Adams*, na Holanda. Com o acesso restrito ao instrumento, a fabricação nacional surge possibilitando e facilitando a compra do instrumento. Para Morais (2009), a possibilidade de comprar o instrumento na moeda nacional facilitou também sua aceitação e expansão, com consequências nítidas em seu repertório.

Atualmente no Brasil, existem dois fabricantes. A JOG é a mais antiga, criada oficialmente em março de 1959, e os primeiros vibrafones produzidos possuíam extensão de Dó2 a Lá5. Somente nos anos 1980 os primeiros vibrafones de Fá2 a Fá5 começaram a surgir, sendo essa a extensão atual e mais tradicional para o repertório geral do instrumento (Figura 2). “O fundador da empresa José Guilherme produziu um vibrafone para uso pessoal e acabou passando a produzir para revenda. No início a produção era de 30 peças por ano, tendo como foco principal as orquestras” (MORAIS, 2009, p. 7). Com o crescimento dos cursos via conservatórios, universidades e outros centros de ensino da percussão, a procura pelo instrumento aumentou, ampliando, assim, a fabricação pela empresa.

Figura 2 – Extensão mais comum do vibrafone.



Fonte: Almada (2000, p. 340).

Outro fabricante nacional do instrumento é a Alves Percussion, empresa a qual fabrica os produtos somente sob encomenda. Foi fundada por Eric Alves, em 2004, quando se dedicou a pesquisar e construir xilofones, ao ser incentivado pelo percussionista brasileiro Claudio Steffan a estudar luteria.⁵ No Brasil, ganhou seu espaço e grande destaque no mercado nacional, bem como em exposições e participações em encontros internacionais, como o *12º Festival Internacional de Percusión*, na Patagônia em 2014, e o *Primer Encuentro de Vibrafonistas de Montevideo*, em 2017.

⁵ Área que engloba a produção artesanal, manutenção e restauração de instrumentos musicais.

O idiomatismo de um instrumento refere-se a suas características, em que são exploradas suas especificidades, buscando ao máximo as possibilidades que ele pode oferecer. Uma das principais características do vibrafone é o uso de quatro *mallets* (dois em cada mão), o que possibilita a independência entre as duas mãos e entre as próprias baquetas, ampliando as possibilidades de combinação harmônica e melódica. Outra característica do instrumento é a possibilidade de abafar as notas, com a utilização do pedal ou com a própria baqueta (*dampening*), havendo diversas técnicas para abafar as notas sem o uso do pedal, as quais serão detalhadas no Capítulo 2. Algumas das técnicas, resumidamente, são:

Toque preso (*dead stroke*); abafamento em deslize (*slide dampening*); mãos combinadas (*opposite hand combinations*); combinação com a mesma baqueta (*same mallet combinations*); abafamento com as mãos (*hand dampening*); abafamento de intervalos (*double stops*); baqueta com baqueta (*mallet to mallet*) e abafamento com o corpo (*body dampening*) (CHAIB, 2012, p. 63-64).

Esses recursos são essenciais para controlar a duração dos sons e a clareza das melodias e harmonias, sendo possível, por meio dessas técnicas, chegar a diferentes resultados fraseológicos.

Um aspecto relevante para a exploração de diferentes timbres no vibrafone é o objeto utilizado pelo instrumentista. Vale lembrar que o vibrafone não foi originalmente concebido para ser tocado com as mãos (ainda que alguns compositores utilizem essa técnica, especificando-a na partitura). Assim, o instrumento necessita ser tocado com baquetas específicas, conhecidas como *mallets*, “baquetas cujas pontas são geralmente esféricas, cobertas por material que suaviza o contato com o instrumento (feltro, lã, pele, etc.)” (FRUNGILLO, 2002, p. 200).

Figura 3 – Partes do vibrafone.



Fonte: adaptada de Bergerault (2022).

Como mencionado anteriormente, o instrumento surgiu no início do século XX nos Estados Unidos, teve sua ascensão no *jazz* com o vibrafonista Milt Jackson, um dos principais instrumentista de *jazz* pós *swing*.⁶ Jackson gravou um álbum intitulado *Jazz 'n' Samba* (1964), colocando em prática características da música popular brasileira no *jazz*. Milt Jackson foi descoberto por um dos grandes destaques do *jazz*, Dizzy Gillespie, e em 1946 acompanhou nomes como Charlie Parker e Thelonious Monk.

Outro nome constantemente relacionado ao vibrafone é Lionel Hampton, considerado o primeiro vibrafonista do *jazz*. Ganhou diversos prêmios durante sua carreira, totalizando 27 premiações ao longo de sua vida, sendo um deles em 2001, quando recebeu o prêmio *Lenda* no *Festival de Música e Jazz de Harlem*. Hampton também gravou um álbum relacionando o *jazz* com a música brasileira, intitulado *Bossa Nova Jazz* (1963), em que interpretou clássicos da MPB, como *Palhaçada* de Milton e *Samba de Uma Nota Só* de Tom Jobim, além de várias composições autorais. Outro nome importante na difusão do instrumento foi Gary Burton (1943), professor na *Berklee College of Music* (uma referência mundial no ensino de música) em Boston (1971-2004), nomeado pela revista *Down Beat* como *Jazzman* do ano em 1968, sendo o mais jovem a receber o prêmio, além de ter ganhado seu primeiro *Grammy* em 1972. Gary Burton também contribuiu para a difusão do vibrafone na música brasileira, escrevendo um arranjo da música *Chega de Saudade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1958), que se tornou

⁶ O *swing* é um estilo de *jazz* desenvolvido nos EUA que se difundiu em todo o mundo nos anos 1930 e 1940.

uma obra virtuosística renomada no repertório do vibrafone solo. Além disso, participou como vibrafonista na gravação da obra *Girl From Ipanema* de Tom Jobim (1964).

Por conta da premiação no *Grammy* em 1972, Burton iniciou uma longa parceria com o pianista Chick Correa (1941-2021), conhecido por popularizar o formato de performance de duetos de *jazz*. Com essa parceria, surge a regravação da obra *Chega de Saudade* (2011), desta vez escrita para vibrafone e piano, em parceria com o próprio Chick Correa, apresentada na *42 Internationale Jazzwoche Burghausen* na Alemanha.

Gary Burton lançou, ainda, uma série de videoaulas de vibrafone em parceria com a *Vic Firth*, disponíveis gratuitamente no *YouTube*. São oito videoaulas no total, que abrangem desde a história e características do instrumento até o uso de quatro baquetas e técnicas específicas, como *dampening* e *pedalling*, que serão utilizadas para as adaptações neste trabalho.

Ao observarmos a performance de Burton em *Chega de Saudade*, é possível perceber como essa obra se mostra extremamente idiomática para o vibrafone tocado com quatro baquetas. Além de ter desenvolvido sua própria técnica, Burton desenvolveu também uma nova forma de tocar vibrafone no contexto solo, suprindo diferentes funções harmônicas e melódicas, explorando, assim, o máximo de recursos que o instrumento oferece. Outra característica própria de Burton é a maneira que ele preenche as lacunas rítmicas entre as melodias, principalmente quando a melodia apresenta uma nota longa. Para isso, Burton utiliza-se de escalas, arpejos e contracantos pensados sobre a harmonia e melodia presente na obra.

1.2. O vibrafone na música popular brasileira

O acesso ao vibrafone no Brasil apresenta uma ascensão significativa nos últimos anos, tendo em vista a crescente inclusão do seu ensino em universidades e conservatórios, permitindo que um número cada vez maior de estudantes tenha acesso ao instrumento. Outro fator significativo é o aumento da fabricação nacional desse instrumento, que facilita sua aquisição, tanto na negociação de preços quanto nas formas de pagamento e logística.

O vibrafone esteve inserido no contexto universitário desde sua criação. Dessa forma, remete ao ensino da música erudita, clássica de concerto: “há um repertório comumente usado nos cursos livres e em conservatórios, de maneira que é sabido a qual tipo de texto musical recorrer quando o aluno está em determinado estágio” (BOLLOS, 2008, p. 1). Nesse contexto, normalmente o repertório segue um padrão europeu, não abrindo espaço para a música brasileira, o que ainda é incomum em universidades e conservatórios. Apesar disso, a vivência e a “bagagem” que os alunos carregam da música popular têm provocado a curiosidade de

executá-las no vibrafone, e, nesse momento, deparam-se com a escassez de materiais próprios para o instrumento, dentro do contexto da música popular brasileira. Vale salientar que a escassez se refere a falta de material e partituras, pois a MPB ainda não é sistematizada para o vibrafone.

Em contrapartida a isso, as atividades de vibrafonistas brasileiros relacionadas à música popular ocorrem no país desde a década de 1930, mesmo que em pequena escala, como é o caso da Orquestra Típica Victor (AMADOR, 2020), com suas gravações a cargo do percussionista Luciano Perrone (1908-2001). Vale salientar que a Orquestra Típica Victor gravou 52 fonogramas, contendo arranjos de Radamés Gnattali e Pixinguinha, e 31 dessas obras possuem o vibrafone em sua formação instrumental, todas gravadas pelo percussionista Luciano Perrone.

Este percussionista se mostrou uma figura importante na relação do vibrafone com a música instrumental brasileira deste período. Além de ter realizado essas gravações, Perrone participou da primeira transmissão da Rádio Nacional tocando a música Luar do Sertão, que virou prefixo dessa rádio durante alguns anos (AMADOR, 2020, p. 159).

Percebe-se que a ascensão do instrumento se deu na década de 1950, na qual se encontram registros de gravações do instrumento no disco *Época de Ouro*, de Jacob do Bandolim (1959), gravado pelo vibrafonista Chuca-Chuca (AMADOR, 2020). Na década de 1960 foi fundada a Elenco Records, gravadora responsável pelos primeiros álbuns de Vinícius de Moraes, Tom Jobim e Nara Leão, contando com o vibrafonista Ugo Marotta, responsável pelas gravações de vibrafone nos discos lançados pela Elenco (FAOUR, 2021).

Nessa época, o vibrafone com quatro baquetas não havia sido muito difundido, cabendo o uso de duas baquetas, com função melódica. Nesses casos, o instrumento não desempenhava a função harmônica/melódica, ficando responsável apenas pela melodia e improvisação. São exemplos: Chuca-Chuca (1915-2001) em seus discos dançantes, como *Dance com Chuca-Chuca* (1958), Pinduca (1906-2021) em seu disco *Carimbó e Sirimbó no embalo do Pinduca* (1969), Sylvio Mazzucca (1919-2003) com sua orquestra, *Altivo Penteado* (1931) nas gravações em formatos de quarteto e quinteto, e Ugo Marotta (1942) em vários discos de bossa nova. A utilização de apenas duas baquetas justifica-se por dois motivos: (i) os instrumentistas vinham de outras formações (pianistas, maestros), o que justificava a dificuldade técnica da utilização de quatro baquetas e (ii) participavam de grupos maiores, deixando, assim, a parte harmônica para outros instrumentos.

Nas décadas de 1970, 1980 e 1990, a utilização do vibrafone em gravações se reduz, contando apenas com alguns trabalhos do vibrafonista Ugo Marotta (1942), como *Baião Rides*

Again, de 1973, e do pianista e compositor Jota Moraes (1948), responsável pela gravação de discos de Robertinho Silva, Gonzaguinha e Maria Bethânia. Jota Moraes é arranjador e compositor brasileiro e tem como primeiro instrumento o piano, porém, por conta da similaridade do instrumento com o vibrafone, se encarregou de gravar as melodias em diversos discos da MPB.

Em contrapartida às décadas anteriores, em meados dos anos 2000 outros músicos passaram a se dedicar ao vibrafone, desenvolvendo trabalhos focados na música brasileira, como é o caso de André Juarez (1964), que lançou o disco *Vibrafone Solo* (1997) e *Vibrafone Solo II* (1997), com obras exclusivas de compositores brasileiros para vibrafone, além do disco *Canja* (2006), numa fusão de música popular brasileira, jazz e salsa.

Vale ressaltar que André Pinheiro de Souza, conhecido como André Juarez (nome artístico), teve como mentores Gary Burton e Dave Samuels durante seus estudos na *Berklee*. Atualmente André Juarez é doutorando em etnomusicologia pela UFPR, além de ser regente e professor de estruturação musical no Coralusp desde 1988, tendo lecionado também teoria da música, percepção e prática instrumental por dez anos na Unicamp (1990-2000). André Juarez compilou ainda um guia de estudos para vibrafone, resultado de sua pesquisa de mestrado na Unicamp (1994), no qual disponibiliza exercícios de técnicas, escalas, acordes, improvisação e harmonização.

Beto Caldas (Emesp) é outro nome importante no vibrafone brasileiro, é professor do instrumento no Centro de Estudos Musicais Tom Jobim, além de tocar vibrafone e coordenar o grupo de música instrumental +BRASIL. Beto Caldas é vibrafonista do quarteto Tangram, no qual se encarrega de diversas composições com foco na música popular e improvisação. Tanto André Juarez quanto Beto Caldas possuem formação em percussão, o que certamente colaborou para que eles tocassem o instrumento com quatro baquetas. Uma linha do tempo de vibrafonistas brasileiros de 1930 a 2010 encontra-se no Apêndice A, juntamente aos principais trabalhos gravados por esses instrumentistas.

1.3. Vibrafonistas atuais

Tendo em vista a crescente presença do vibrafone na música popular, alguns vibrafonistas seguem na busca de um aprofundamento para os estudos, percebendo, assim, que ainda não se solidificou uma linguagem própria para o estudo da música brasileira no instrumento. Alguns estudos de vibrafonistas apontam caminhos para o reconhecimento dessa linguagem, sendo eles o artigo *Propostas dialógicas de acompanhamento dos gêneros baião*,

forró e xaxado aplicadas ao vibrafone, publicado na revista Música Popular em Revista pelos percussionistas Rodrigo Heringer Costa, Aquim Sacramento, Natália Mitre e João Paulo Drumond (2020); a dissertação de mestrado intitulada *Práticas de música popular instrumental brasileira ao vibrafone: Estudos e ferramentas para a performance solo com quatro baquetas*, da vibrafonista Natália Mitre (UFMG) (2020); a dissertação de mestrado intitulada *Vibrafone na música popular instrumental brasileira: construindo acompanhamentos a partir do tamborim e da improvisação*, do vibrafonista Alisson Antonio Amador (Unesp) (2020); e a dissertação de mestrado *Vibrafonistas no choro e seus processos de formação: Mediações e algumas contribuições à educação formal*, do vibrafonista Rodrigo Heringer Costa (Unirio) (2015).

Além das pesquisas citadas anteriormente, o professor Dr. Fernando Chaib (UFMG) também contribuiu para a linguagem técnica e histórica do instrumento. O artigo *Vibrafone: laboratório tímbrico para compositores e intérpretes* (2009), publicado na revista Ictus, é uma dessas contribuições, na qual demonstra diferentes técnicas possíveis para o instrumento, apontando possibilidades para extrair diferentes sonoridades.

Outro percussionista de destaque após os anos 2000 é Augusto Moralez (Ufal), que, assim como André Juarez, auxiliou na difusão de obras brasileiras para vibrafone solo, encomendando obras entre os anos 2000 e 2010. “Ele procurava acima de tudo expandir e tocar esse repertório, divulgando-o em concertos” (MORAIS, 2009, p. 116). Entre 2015 e 2017 manteve um duo com o violonista Felipe Burgos, chamado Duo Massayó, em que tocavam músicas autorais baseadas em ritmos alagoanos (bumba meu boi, tropé). Além disso, Moralez está movimentando a cena do vibrafone na música brasileira escrevendo arranjos de obras como *Soneto da Separação* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (1979), *Olha Maria* de Tom Jobim, Chico Buarque e Vinícius de Moraes (1971), *Modinha* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (1987), *Palhaço* de Egberto Gismonti (1983) e *Água e Vinho* de Egberto Gismonti (1972).

Alguns instrumentistas vêm se destacando recentemente na utilização do vibrafone na música popular e estão caminhando para uma carreira sólida, com discografias em que o vibrafone se faz muito presente, estando, na maioria das vezes, à frente do trabalho. A percussionista Natália Mitre lançou em outubro de 2021, juntamente a sua irmã Luiza Mitre (Duo Mitre), o álbum *Seiva*, apresentando oito composições que inserem o vibrafone no contexto da música popular. O álbum homenageia a presença criadora feminina na música instrumental brasileira e conta com a participação das compositoras e instrumentistas Léa Freire (1957) (tocando flauta na faixa *Esperança*, composta em sua homenagem), Anat Cohen (1979) (tocando clarinete na faixa *O pulo do saci*), Carol Panesi (1985) (tocando violino na faixa

Bambu) e Joana Queiroz (1981) (tocando clarinete na faixa *Seiva*). As quatro convidadas são consideradas referências na música instrumental brasileira atualmente.

Gabriel Peregrino é graduado em música pela UNICAMP e atua entre a música erudita e popular e acompanhado de Guilherme Saka (guitarra) e Théo Fraga (baixo acústico) criou o grupo “Retrato Brasileiro” em 2015. O trio apresenta composições próprias e releituras com momentos de improviso, trazendo influências de ritmos da América-Latina como o choro, baião, rumba, zamba, bambuco e chacarera. Gabriel como percussionista em importantes eventos no cenário da música instrumental nacional e internacional, tais como: ‘*Boswil Internacional Percussion Academy 2018*’ na Suíça; ‘*IV Gramado in Concert*’; ‘*15º Chorando Sem Parar*’; ‘*I Congresso Brasileiro de Percussão*’; ‘*Projet Brésil*’ na Bélgica; ‘*Festival Imagine*’ na Holanda; entre outros. Tocou ao lado de grandes nomes da música como: Nailor Proveta; Alice Caymmi; Marco Pereira; Ricardo Herz; entre outros. Como músico convidado tocou com as orquestras OSUEL, OSIMO, OSU e OSMC. Além de sua atuação no cenário musical, também realiza trabalhos com as artes cênicas. Executou e gravou as trilhas de peças de teatro sob a direção musical do pianista e compositor Marcelo Onofri.

Outro compositor que se destaca pelo uso do vibrafone como instrumento principal é Ricardo Valverde, que já apresenta uma discografia consolidada, iniciada no ano de 2014 com o álbum *Teclas no Choro*. Em 2016 foi lançado o álbum *Trios*, seguido do álbum intitulado *Xirê de Vibrafone*, lançado em 2019. Ricardo Valverde também possui um projeto intitulado *Esemble Choro Erudito* (2020), contendo obras como *Brejeiro* de Ernesto Nazareth e *Bachianas Brasileiras* de Heitor Villa-Lobos arranjadas para vibrafone, contrabaixo (Marcos Paiva) e violino (Wanessa Dourado). Além disso, participou do Instrumental Sesc Brasil com o trabalho *Kizomba*⁷ (2022), estabelecendo um diálogo fluente entre a música instrumental brasileira e as tradições afro-brasileiras a partir dos ritmos *Arrebate*, *Kongo de Ouro*, *Samba Kabila*, *Barra-Vento*, *Ijexá* e *Quebrado*. Ricardo Valverde lançou em 2022 uma palestra/panorama sobre a história do vibrafone popular brasileiro na cidade de São Paulo, que se encontra disponível gratuitamente no *YouTube*.⁸

João Paulo Drumond é percussionista e vibrafonista, principalmente no âmbito da música popular brasileira. Em 2021 realizou um concerto inspirado no folclore brasileiro, mais especificamente nos mitos do cerrado, trazendo em suas composições brasilidade e sua identidade musical. O concerto foi intitulado *Cerrado: Vibrafone Mineiro*,⁹ e em 2022 lançou

⁷ Link para acesso: [Ricardo Valverde no Instrumental Sesc Brasil](#).

⁸ Link para acesso: [A História do Vibrafone Popular Brasileiro na cidade de São Paulo](#).

⁹ Link para acesso: [Cerrado: Vibrafone Mineiro, com João Paulo Drumond](#).

seu primeiro disco voltado para a música brasileira no vibrafone: *Sabiu*. A maioria dos trabalhos aqui citados encontra-se no *YouTube* e também nas plataformas de *streaming Spotify, Amazon Music, Deezer, Apple Music e YouTube Music*.

Em maio de 2023, João Paulo Drummond lançou o seu segundo álbum, intitulado *Atos*. O álbum foi todo gravado por ele em seu *homestudio*, utilizando o vibrafone como solista em vários momentos. O álbum é totalmente político, e cada uma das faixas refere-se a algum momento de luta dos povos originários da América Latina. O álbum é dividido em três momentos: 1) Ato 1 México 1996 marca o acontecimento do primeiro congresso indígena depois do levante Zapatista; 2) Ato 2 Chile 2019 refere-se às manifestações que culminaram na queda do governo; 3) Ato 3 Brasil 2023 é o marco temporal da derrota do governo irresponsável de Bolsonaro. O Ato 3 é a faixa que demonstra esperança para que os povos originários tenham suas terras demarcadas como merecem. Pensando nisso, cada uma das faixas dialoga com algum momento político, inclusive a capa do álbum é inspirada nas roupas zapatistas, uma mistura de capuchas e roupas indígenas com cores de lutas em geral.

Aquim Sacramento (UFBA) é doutorando em música pela UFMG e um grande nome da nova geração ligada à música popular no vibrafone. Aquim foi um dos responsáveis pela gravação do segundo CD do Grupo de Percussão da UFBA, intitulado *Pagodão Swingueira Dub* (2017), e em 2019 participou como diretor musical e percussionista convidado do CD *Ouçá Sfof Poc* com o mesmo grupo. Além disso, foi coordenador do festival VibrAções Brasil I e II, evento responsável por reunir grandes nomes do instrumento, nacionais e internacionais, contemplando as áreas de música popular e contemporânea. Em 2020 tomou posse da vaga de professor de percussão da UFBA. Além disso, Aquim Sacramento contribuiu para difundir a música popular no âmbito da percussão sinfônica e acadêmica, tocando arranjos como *Choro Negro* de Paulinho da Viola (1993), *Carinhoso* de Pixinguinha (1928), *Travessia* de Milton Nascimento (1989), *Vou Vivendo* de Pixinguinha (1946), entre outros.

CAPÍTULO 2 – FERRAMENTAS PARA ADAPTAÇÕES NO VIBRAFONE

O instrumentista que opta por se dedicar ao estudo de música popular em instrumentos que podem ser tanto harmônicos quanto melódicos (como piano, violão e vibrafone) precisa estar ciente da escassez de partituras voltadas para esse campo musical, ponto intensificado pelo fato de se tratar de uma música tradicionalmente não escrita. Sendo assim, o instrumentista precisa desenvolver habilidades como criação de arranjos e interpretação de cifras, o que poderá possibilitar e facilitar a escrita de uma obra para a partitura, por exemplo. Para isso, é necessário o desenvolvimento de conhecimentos técnicos do instrumento, conhecimento de elementos rítmicos e harmônicos, além da habilidade interpretativa, para que o instrumentista possa criar e interpretar o repertório da música popular de forma coerente e fiel aos elementos propostos pela música original.

Busca-se, portanto, apresentar algumas propostas para as adaptações utilizando técnicas específicas do instrumento, levando em conta as possibilidades e as limitações características do vibrafone. A seguir serão apresentadas algumas ferramentas e propostas de soluções para auxiliar no pensamento e na utilização do instrumento dentro da música popular. Tendo em vista que a maioria dos vibrafonistas passa pela formação voltada para a música erudita, são apresentados alguns exemplos básicos de harmonia que serão utilizados como base para iniciar a prática da música popular no vibrafone. Dentro do estudo harmônico apresentam-se ferramentas para harmonização utilizando acordes em blocos e inversões de acordes, além de propostas rítmicas para o acompanhamento, uso independente da mão esquerda e técnicas específicas do instrumento, como *dampening*, *pedalling* e *dead strokes*.

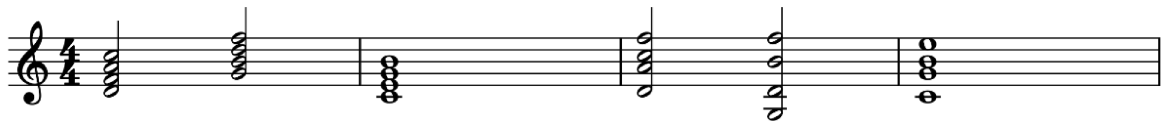
2.1. Ferramentas para harmonização

Aqui serão apresentadas algumas ferramentas para o estudo de harmonia no vibrafone e serão apontadas propostas para que o vibrafonista tenha autonomia para tocar músicas populares e até mesmo criar arranjos próprios. Levando em consideração a formação erudita pela qual passa a maioria dos vibrafonistas no Brasil, vindos em sua maioria de uma percussão clássica, serão apresentados primeiramente alguns conceitos e estudos básicos que irão auxiliar na prática de estudo. Diferentes conceitos teóricos são necessários para que se entendam e se realizem os exercícios propostos ao longo deste trabalho, assim, por esse motivo, alguns desses conteúdos contarão com exemplos para melhor entendimento.

No vibrafone, geralmente os acordes abertos soam mais que os acordes fechados, por englobarem maior parte do teclado (DAVIS, 1999). Isso pode facilitar a execução pelo simples fato de apresentar intervalos mais confortáveis entre as baquetas (normalmente quartas ou quintas). Acorde em posição fechada refere-se a um acorde em que a distância entre as vozes das extremidades (voz mais grave e voz mais aguda) é menor que uma oitava; assim, as notas aparecem na sequência natural da escala. Já os acordes em posição aberta referem-se a acordes em que a distância entre as vozes das extremidades ultrapassa uma oitava; sendo assim, as notas do acorde não se encontram todas na mesma oitava, podendo-se utilizar diferentes sequências entre elas.

Quando o instrumentista opta por executar os acordes em posição fechada, normalmente se utilizam intervalos de terças e segundas, gerando maior dificuldade na execução. Na Figura 4, encontra-se uma progressão de acordes conhecida como ii-V-I (Dó Maior), em que é possível perceber a diferença entre os intervalos que estão em posição aberta e fechada.

Figura 4 – Exemplo de progressão de acordes em posição fechada e posição aberta.



Fonte: elaboração própria (2023).

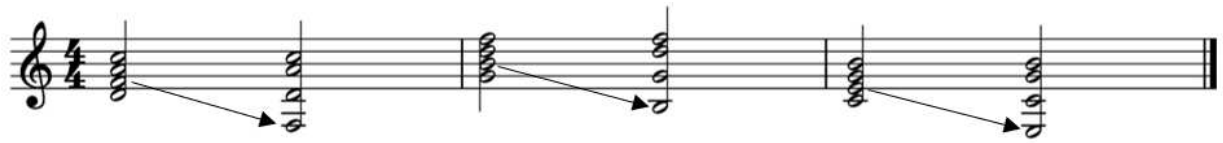
Ao partir de um acorde em posição fechada, podemos transformá-lo em um acorde de posição aberta utilizando o conceito de *drops*. Para isso, é necessário que uma das notas do acorde desça uma oitava, sendo classificado o drop de acordo com a voz que desceu. Assim, *drop 2* (Figura 5) quer dizer que a segunda voz mais aguda deve descer uma oitava; no *drop 3* (Figura 6), a terceira voz desce uma oitava, e assim sucessivamente. “A palavra inglesa *drop* significa cair e representa, musicalmente, a técnica de se ‘deixar cair’ uma oitava abaixo uma das notas do acorde” (ROCHA, 2005, p. 114).

Figura 5 – Exemplo de acorde em posição fechada e utilizando *drop 2*.



Fonte: elaboração própria (2023).

Figura 6 – Exemplo de acorde em posição fechada e utilizando *drop 3*.



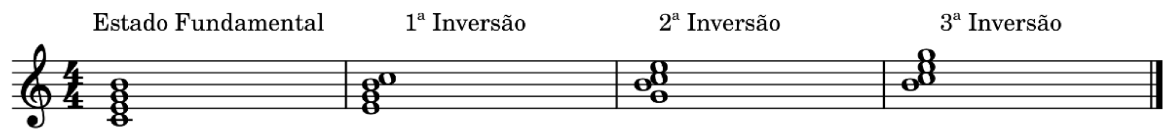
Fonte: elaboração própria (2023).

Por se tratar de um instrumento que possui uma extensão consideravelmente curta (apenas 3 oitavas), encontra-se uma dificuldade em manter a posição fundamental do acorde e realizar a melodia simultaneamente. Isso se dá pelo fato de que, normalmente, os acordes em posição fundamental utilizam empilhamento de terças, utilizando na maioria das vezes mais de uma oitava para isso; assim, a extensão disponível para a melodia torna-se pequena (em torno de uma oitava e meia). Pensando nisso, propõe-se que o instrumentista utilize somente a primeira oitava para realizar o acompanhamento, deixando as duas oitavas (média e aguda), para a realização da melodia.

“Posição fundamental” é o termo usado para um acorde com a tônica escrita na nota mais grave. Qualquer outra arrumação é chamada de inversão. Um acorde com a terça como nota mais grave está na primeira inversão, enquanto o acorde com a quinta no baixo está na segunda inversão. Uma tétrede com a sétima no baixo está na terceira inversão (KOSTKA; PAYNE, 2020, p. 51).

Percebe-se então que, priorizando a oitava mais grave para a realização do acompanhamento, os acordes dificilmente podem ser utilizados na posição fundamental, levando em consideração que em alguns deles seria necessária a utilização da região média do instrumento. Assim, para as adaptações aqui apresentadas, os acordes são utilizados em diferentes inversões, não havendo compromisso com o uso da fundamental em sua posição original (Figura 7). “Para a execução dos acordes em posição fechada na primeira oitava do instrumento, muitas vezes se faz necessário invertê-los, utilizando, como nota mais grave (baixo), a 3^a, 5^a ou 7^a dos acordes (1^a, 2^a e 3^a inversões)” (COSTA *et al.*, 2020, p. 9).

Figura 7 – Acorde na posição fundamental e suas inversões.



Fonte: elaboração própria (2023).

Partindo da Figura 4, percebe-se que a progressão de acordes não foi utilizada em uma forma adequada, pois as notas comuns entre os acordes permanecem no mesmo lugar, gerando muitos saltos entre um acorde e outro. Para solucionar essa questão, pode-se utilizar a inversão de acordes, realizando, assim, uma condução de vozes, tendo como principal objetivo a movimentação horizontal entre as notas dos acordes. Propõe-se a menor movimentação possível entre as notas dos acordes para relacioná-los; sendo assim, quanto mais notas em comum entre os acordes, melhor será a mudança entre eles.

Condução de vozes pode ser definido como a forma na qual acordes são produzidos pelo movimento de linhas musicais individuais. [...] o estilo de condução de vozes irá depender do compositor, o efeito musical desejado, e o meio performático. No entanto, existem certas normas da condução de vozes que a maioria dos compositores segue na maior parte do tempo (KOSTKA; PAYNE, 2020, p. 65).

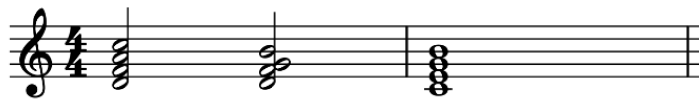
Figura 8 – Progressão sem a utilização de condução de vozes.



Fonte: elaboração própria (2023).

No exemplo a seguir (Figura 9), temos a mesma progressão de acordes, porém com uma condução de vozes mais bem pensada, gerando, assim, uma inversão no segundo acorde. O primeiro acorde encontra-se na posição fundamental, e a condução de vozes para o próximo acorde acaba gerando uma inversão, fazendo com que a 5ª fique no baixo. Para realizar essa condução de vozes, buscou-se manter as notas comuns entre os acordes no mesmo lugar e movimentar as demais notas o menos possível.

Figura 9 – Progressão utilizando a condução de vozes.



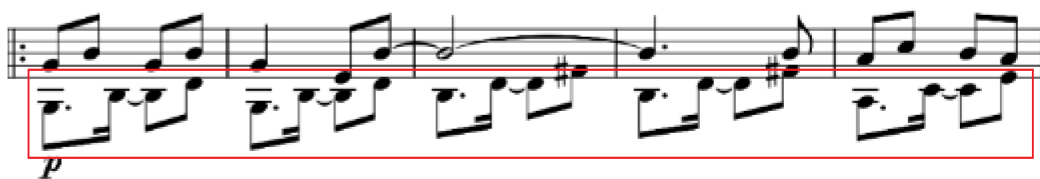
Fonte: elaboração própria (2023).

Nos Apêndices G e H, encontram-se alguns estudos básicos de harmonia para o vibrafone, como estudos de progressão de acordes em blocos e com suas inversões, utilizando a condução de vozes para isso. Nesses estudos estão presentes os assuntos aqui apresentados, visando facilitar o estudo harmônico dos instrumentistas no vibrafone. Sugere-se que os exercícios sejam realizados em diversos andamentos, possibilitando que o vibrafonista explore todas as alternativas presentes em cada exercício. Após o estudo dos acordes, sugere-se que o vibrafonista execute algumas adaptações presentes no Capítulo 3, utilizando as progressões aqui sugeridas juntamente das “levadas” apresentadas.

2.2. Uso independente da mão esquerda

Para uma boa performance no vibrafone, é importante o uso independente da mão esquerda, tendo em vista que, na abordagem e execução da música popular no instrumento, as baquetas 1 e 2 (mão esquerda) são encarregadas pelo acompanhamento e realização das “levadas”. Assim, percebe-se que uma das características que mais se destaca é a articulação rítmica extremamente ativa, mantendo o fluxo da levada e fazendo soar a harmonia. O primeiro recurso aqui apresentado como exemplo para utilização da harmonia é o arpejo, presente no arranjo de *Eu Só Quero um Xodó* (Figura 10), em que as baquetas 1 e 2 são utilizadas para execução da célula rítmica do baião, enquanto as baquetas 3 e 4 se encarregam de realizar a melodia.

Figura 10 – Utilização da mão esquerda no acompanhamento.



Fonte: elaboração própria (2023).

Vale destacar a importância do estudo isolado da mão esquerda, para que haja uma conexão entre um acorde e outro, deixando fluir a harmonia gradualmente. Após o estudo isolado, sugere-se juntar as mãos, com um estudo lento em que a mão esquerda faz o acompanhamento e a mão direita executa a melodia. Essa prática trabalha a independência entre as mãos, além da independência entre as vozes de cada uma das quatro baquetas.

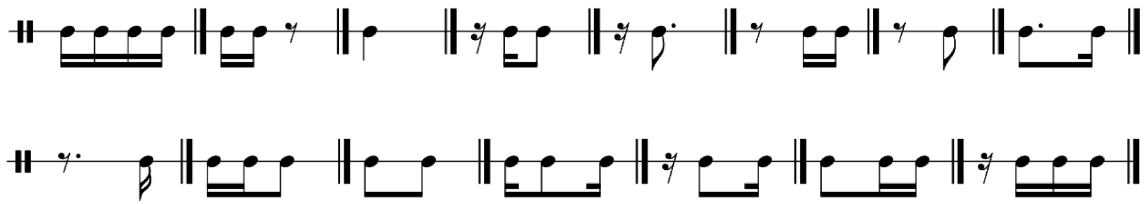
Outro fator relevante para a prática é perceber os momentos em que ambas as mãos trabalham juntas, seja tocando trechos da melodia com uma nota da harmonia ou preenchendo espaços deixados pela melodia. Esse estudo dialoga diretamente com a proposta de estudos para a zabumba¹⁰, apresentada no próximo capítulo. Esses exercícios demonstram possibilitar um interessante estudo de independência de mãos, tendo em vista que cada voz é executada individualmente, mesmo estando na mesma mão (baquetas 1 e 2, por exemplo). Para isso é importante perceber que algumas células rítmicas podem ser executadas juntas, em um mesmo pulso, porém em vozes independentes.

É importante relembrar a importância da prática de exercícios com aplicação em diferentes músicas e diversos andamentos, o que pode proporcionar novas possibilidades musicais. A prática do estudo abordada de diferentes formas possibilita um bom embasamento e fluidez para utilizar as propostas aqui presentes, facilitando a execução no momento da performance.

Outra abordagem para a utilização da mão esquerda são os ostinatos rítmicos e harmônicos. No exemplo apresentado anteriormente (Figura 10), pode-se perceber que o acompanhamento é um ostinato feito com as notas do acorde. Em alguns métodos dedicados exclusivamente ao estudo de ritmos brasileiros para outros instrumentos, como piano e violão, encontram-se ideias que podem ser aplicadas ao vibrafone, focando nos elementos rítmicos da música brasileira. Os métodos de Collura (2009), Faria (1995), Pereira (2007) e Gomes (2008) destacam uma série de exercícios que trabalham a coordenação e independência. Gomes (2008) salienta em seu método a importância do estudo de todas as possibilidades de variações de semicolcheias, presentes no seu método antes mesmo dos exercícios em si (Figura 11).

¹⁰ 'A' zabumba também pode se referir a um conjunto instrumental típico do Nordeste brasileiro, composto de diversos instrumentos. Aqui iremos tratar somente do instrumento zabumba, e não do conjunto como um todo.

Figura 11 – Variações de semicolcheias.

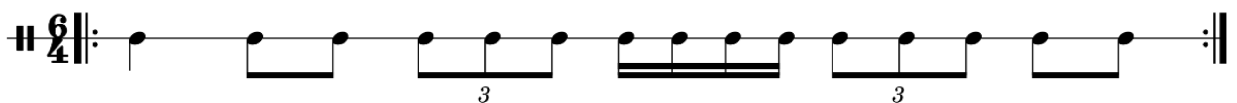


Fonte: elaboração própria a partir de Gomes (2008).

Para o estudo das variações propostas anteriormente, sugere-se trabalhar com todas as combinações possíveis, gerando, assim, maior independência para o instrumentista. São exercícios para se estudar em uma mesma música, por exemplo, aplicando diferentes articulações rítmicas na mão direita enquanto a mão esquerda realiza o ostinato. Outra abordagem para o estudo é realizar um ostinato rítmico com cada uma das mãos, trabalhando a independência rítmica entre elas, mantendo o ostinato proposto para cada mão.

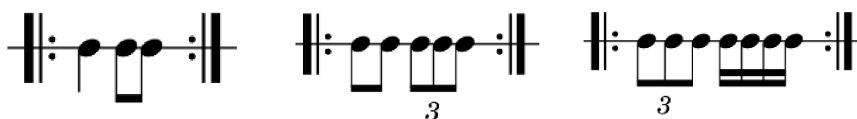
No método de estudo de ritmos brasileiros para piano, de Collura (2009), são apresentados diversos rudimentos, como toque simples, toque duplo e paradiddle, visando a independência entre as mãos e os dedos. O método também abrange o estudo de alternância de figuras rítmicas, gerando, assim, uma progressão rítmica (Figura 12) que pode funcionar como um ostinato para as baquetas 1 e 2. Como estudo, também sugere-se isolar trechos da progressão, gerando um novo ostinato com diferentes figuras rítmicas (Figura 13).

Figura 12 – Progressão rítmica.



Fonte: elaboração própria a partir de Collura (2009).

Figura 13 – Ostinatos contendo progressão rítmica.



Fonte: elaboração própria (2023).

2.3. Utilização de técnicas para acompanhamento

Algumas técnicas específicas para o instrumento foram utilizadas nas adaptações que virão a seguir, no Capítulo 3, bem como nos arranjos que se encontram nos apêndices. As técnicas buscam fornecer ao vibrafonista uma variedade de possibilidades texturais e de fraseados voltados para a música popular. Para a representação de notas *staccato*, resolveu-se utilizar o *dead stroke*, que é uma das possibilidades de abafamento da nota com a própria baqueta, conhecido como *dampening*.

Essa técnica surgiu ao se perceber a limitação do pedal do vibrafone relacionado ao abafamento das teclas, pois, quando acionado, sua interferência acontece em todas as teclas, sendo impossível abafar somente a tecla desejada. Assim, os vibrafonistas buscaram desenvolver diferentes técnicas de abafamento que pudessem auxiliar na duração da ressonância das notas, ampliando, assim, as possibilidades interpretativas que o instrumento pode oferecer (CHAIB, 2008).

Geralmente, a identificação de abafamento na partitura dá-se por um “x” logo após a nota que se deseja abafar (Figura 14): “Um ‘x’ marcado imediatamente após a nota significa que esta deve ser abafada sem a utilização do mecanismo de pedal, mas pressionando a lâmina com o auxílio do dedo ou de uma baqueta” (BURTON, 1966, p. 68). Vale ressaltar a importância de o abafamento ser feito com a cabeça da baqueta, tornando-se inaudível, para que não aconteça de sair o som da nota que será abafada, soando, assim, como uma *apogiatura*.

Figura 14 – Representação do *dampening* na partitura.



Fonte: Friedman (1973, p. 6).

Na literatura em língua portuguesa especializada nesse assunto não existem nomenclaturas ou termos técnicos para os tipos de técnicas de abafamento aplicados no vibrafone. O *dead stroke* pertence à família do *dampening*, sendo um ataque sem rebote da baqueta sobre a lâmina. Ao realizar um ataque contra a lâmina, a baqueta permanecerá sobre

ela, impossibilitando a sua vibração, como afirma Friedman: “Notas mortas. Permanecer a baqueta sobre a lâmina, cessando a sua ressonância” (FRIEDMAN, 1973, p. 6, tradução nossa).

Existe divergência quanto a sua notação musical: alguns autores marcam a cabeça da nota com um “x”, diferenciando-o da notação do *dampening*, em que o “x” se encontra logo após a nota. Já instrumentistas como Friedman, Séjourné e Rosauero acrescentam o sinal de “x” logo acima da nota que deverá ser abafada (Figura 15).

Figura 15 – Indicação de *dead stroke*.



Fonte: Rosauero (1993, p. 12).

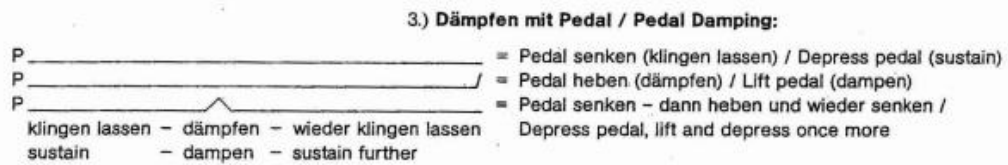
Outro recurso muito utilizado no vibrafone é o pedal de sustentação, responsável pelo abafamento e sustentação das notas:

Acredito que dentro dos instrumentos de percussão há várias razões para que o vibrafone tenha se destacado. Uma destas razões certamente está na capacidade de produzir uma grande diversidade de timbres ricos, inventivos e próprios ao instrumento. [...] Um dos seus traços marcantes é possuir um controle de duração e articulação do som impressionantes. A possibilidade do uso do pedal juntamente com a possibilidade de ir abafando as notas permite todo tipo de legatos, meio legatos e staccatos. O pedal permite uma grande sustentação do som além de sua fácil interrupção. Além disto, o instrumento possui uma ampla variação de dinâmica. [...] Ou seja, este instrumento se destaca em meio ao conjunto dos instrumentos de percussão, já que são muito poucos os instrumentos desta família que possibilitam o controle simultâneo de todos estes aspectos do fazer musical (ZAMPRONHA, 2007, p. 54).

A utilização do pedal pode variar entre aberto e fechado, constante ou não. Para isso, utiliza-se uma marcação logo abaixo das notas (Figura 16). O pedal aberto consiste em apoiar o pé sobre o pedal com o intuito de desencostar totalmente a barra de abafamento das teclas, possibilitando total ressonância das notas. O pedal fechado indica que não há qualquer apoio sobre o pedal, permanecendo a barra de abafamento totalmente encostada nas lâminas; esse recurso pode ser utilizado no lugar do *dead stroke*, caso a melodia não esteja sendo tocada.

After pedalling consiste em abrir o pedal logo após tocar a tecla, diminuindo, assim, a ressonância das notas, o que resulta em uma sonoridade mais limpa.

Figura 16 – Legenda de utilização do pedal.



Fonte: Schluter (2002, p. 3).

Na figura anterior, podem-se perceber três indicações de pedal. A primeira indica pressionar o pedal de sustentação durante o tempo indicado. A segunda indicação é para que o instrumentista corte a sustentação do som no momento indicado. E, por fim, a terceira indicação é para que o instrumentista pressione o pedal, corte o som e pressione novamente (Figura 16). Alguns compositores não escrevem a indicação de pedal na partitura, deixando isso a cargo do instrumentista.

Figura 17 – Indicação do pedal na partitura.



Fonte: Schluter (2002, p. 12).

Existem outras indicações de pedal (Figura 18), com diferentes sinais e abreviações, porém com o mesmo significado.

Figura 18 – Diferentes indicações de pedal.

	INICIA PEDAL (Pisar/acionar pedal)		SUBIR E DESCER PEDAL
	INICIA PEDAL (Pisar/acionar pedal)		SUBIR E DESCER PEDAL
	LIBERA PEDAL (Abaixar/soltar pedal)		PEDAL ACIMA (CORTE)

Fonte: Ramos (2019, p. 33).

Em algumas obras, o vibrafonista depara-se com partituras que não possuem as indicações de pedal e abafamentos. Se o percussionista tocar a obra sem a realização de cortes de pedal, é muito provável que o som de cada nota tocada irá se sobrepondo com o som das próximas notas, resultando em uma sonoridade não desejada (RAMOS, 2019). Nesse caso, o percussionista deve ter a capacidade de interpretar o trecho da partitura e escolher os momentos em que usará cortes de pedal ou *dampenings*. Muitas vezes, de acordo com as ligaduras de expressão ou de frase, pode-se ter uma noção da sonoridade esperada pelo compositor, sendo assim, os cortes de pedal podem ser feitos ao término de cada frase (Figura 19).

Figura 19 – Exemplo de obra sem indicação de pedal e abafamentos.



Fonte: Finkel (1973, p. 2).

CAPÍTULO 3 – BAIÃO

3.1. Contexto histórico, originário e rítmico

O ritmo popular do baião nordestino, transformado em gênero de música popular urbana a partir de meados da década de 1940, apresenta diversas possibilidades de origem. De acordo com Tinhorão (2013), teve sua origem num tipo de batida de viola denominado exatamente de *baião*, surgindo de uma forma especial de violeiros tocarem *lundus*¹¹ no Nordeste. Alguns autores dizem que o termo baião teve origem em “baiano”, pela influência do lundu baiano, principalmente no aspecto da dança, apesar de se supor que o baião já existia desde o século XIX (GOMES, 2008). O gênero é também nomeado de xaxado, reconhecido como a dança dos cangaceiros, surgida com o bando de Lampião no início da década de 1920, chegando a ser gravada em um disco de Lupercê Miranda (1904-1977), em 1928, intitulado *Samba Nortista*.

A folclorista Mariza Lira (1958) reafirma que o baião é o ritmo da viola sertaneja e que essa nomenclatura é utilizada no Ceará, em Pernambuco e na Paraíba. Já Guerra Peixe (1955) refere-se ao primeiro tipo de baião como *baião de viola*, e “além dessa modalidade de baião de viola há outra, em que, simultaneamente, o músico produz um ruído característico e ritmado no seu instrumento (no tampo superior e com as pontas dos dedos)” (PEIXE, 1955, p. 32). Outra suposição para sua origem é o *balanceio*, que, a partir do seu próprio nome, “era uma adaptação do balanço rítmico da música de dança produzida pelos conjuntos de zabumba, sanfona, pífaros e triângulos do nordeste” (TINHORÃO, 2013, p. 252).

Almir Chediak (2013) afirma que o ritmo precursor do baião foi o *xamego*, em que se encontravam levadas de sanfona que Luiz Gonzaga ouviu na sua infância, misturando a influência do choro e da polca. Esse gênero aparece pela primeira vez em uma gravação instrumental em 1941, intitulada *Vira e Mexe*, renomeada anos depois de *Xamego*. Rodrigo Faour (2021) reforça que baião tem suas origens no interior da Bahia no século XIX, quando uma dança variante do lundu se espalhou por várias capitais do Nordeste, popularizando-se com esse nome, uma corruptela de “baiano”.

Apesar de o gênero aparecer desde o século XIX, foi somente a partir da década de 1940 que se tornou realmente conhecido pelo grande público, sendo, na maioria das vezes, relacionado a Luiz Gonzaga (1912-1989), um dos músicos mais inventivos e importantes da

¹¹ Dança derivada das rodas de batuque dos negros africanos.

música popular no Brasil, conhecido como “Rei do Baião” e considerado por muitos o responsável pela popularização e divulgação do gênero (CHEDIAK, 2013).

O baião já existia com coisa do folclore. A palavra também já existia. Uns dizem que vem de *baiano*, outros que vem de *baía grande*. Daí o baiano que saiu cantando pelo sertão deixou lá a batida e os cantadores do nordeste ficaram com a cadência. O que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo. Era só uma coisa que se falava: “Dá um baião aí...”. Tinha só o tempero (O ETERNO REI., 1972).

Humberto Teixeira (1915-1979) é considerado um dos maiores compositores do gênero, com a parceria de seu maior intérprete e também compositor, o sanfoneiro e cantor Luiz Gonzaga. Juntos, foram os maiores responsáveis pela popularização desse gênero. Outro nome importante e pouco mencionado, responsável pela difusão do gênero, é Lauro Maia (1913-1950), que antes de iniciar a década de 1940 já se arriscava a compor obras destinadas ao gênero. Em parceria com o compositor Humberto Teixeira, em 1946, lançou a obra *Marcha do balanceio*, deixando nítida a semelhança entre o balanceio e o baião. Essa obra explodiu no mercado musical, que na época estava saturado de boleros e sambas-canções, como uma redescoberta da vitalidade rítmica brasileira (TINHORÃO, 2013).

A obra *Baião* (1946) de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira foi responsável pela nova maneira de compor o gênero, antes muito preso ao linguajar rural, ligado à migração de nordestinos e ao dia a dia enfrentado por eles. Sendo assim, as temáticas desenvolvidas por Luiz Gonzaga não focam somente na descrição da vida rural do nordestino. Gonzaga passou a abordar em suas músicas as suas próprias experiências de vida, as idas e vindas dos nordestinos em busca de trabalho, os problemas com a seca e o amor sertanejo. Gonzaga chegou inclusive a mesclar sua temática musical com a relação socioeconômica e política do Brasil, retratando o contexto sociopolítico de uma região até então desconhecida, como o Nordeste:

Luiz Gonzaga desempenhou papel importante na constituição da música popular brasileira e, sobretudo, no estilo musical do Baião nordestino. O nordeste era um região à margem do alcance dos meios de comunicação, o que colaborava para que sua cultura e manifestações artísticas fossem pouco difundidas pelo restante do território nacional, desencadeando o preconceito regional (COSTA *et al.*, 2013, p. 6).

Com o lançamento da música *Baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, o gênero passou a se apresentar de maneira diferente, com letras mais alegres e revelando a intenção de servir como ritmo de dança. “Enquanto o samba se amolengava desde meados da década de 1940, sendo mais bolero, *blues*, tango, qualquer coisa, menos samba brasileiro, o baião ganha rápida popularidade pela vitalidade de sua contribuição rítmica” (CORDEIRO, 1955, p. 47). A

obra foi considerada uma “aula introdutória” do gênero, e curiosamente não foi Gonzaga o responsável por popularizá-la, e sim o popular grupo vocal *Quatro Ases e um Coringa*, em outubro de 1946 (FAOUR, 2021), entoando os versos que se tornaram um clássico do gênero.

Após a fase de parceria com Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga iniciou uma nova fase ao lado do compositor e letrista Zé Dantas (1921-1962), resultando em 46 novas composições, dentre elas marchas e quadrilhas de festas juninas, utilizadas até hoje em todo o território nacional. Outras parcerias foram fixadas pelo rei do baião, com Isaura Garcia (1923-1993) e Carmélia Alves (1923-2012), “coroada pelo próprio Gonzaga, em 1950, como a rainha do baião” (FAOUR, 2021, p. 148).

Até então o baião era um gênero exclusivamente nacional, alimentado pelo mercado interno brasileiro. Em 1951, uma composição instrumental abriu caminho para a divulgação do gênero em âmbito internacional, divulgando o ritmo para todo o mundo. O baião instrumental *Delicado* de Waldir Azevedo “já tinha conseguido em meados de 1950 o prodígio de vender duzentos mil discos em seis meses (recorde brasileiro, na época), quando começaram a chegar da Europa os primeiros pedidos de direitos para sua reprodução” (TINHORÃO, 2013, p. 257). Essa obra foi gravada em cinco versões diferentes ao redor do mundo, inclusive como canção, denominada mais tarde de baião-choro, e uma versão orquestral, nos Estados Unidos, em 1952. A partir da segunda metade dos anos 1950, Carmélia Alves gravou discos nos quatro cantos do mundo, auxiliando na propagação internacional do gênero.

Enquanto isso, nesse meio tempo, surgiu uma figura ímpar relacionada ao gênero: o paraibano Jackson do Pandeiro (1919-1982). Em 1953 lançou seu primeiro disco e pelas duas décadas seguintes, além do repertório habitual, gravou muitas músicas para carnaval e festas juninas, dando uma nova cara aos modismos nordestinos no país. Quando o baião começou a deixar de ser novidade, popularizaram-se gêneros mais quebrados e ritmados, como coco, xote, xaxado e forró (FAOUR, 2021).

O baião é composto em sua formação de três instrumentos, conhecidos como “trio de baião” – sanfona, triângulo e zabumba –, caracterizando, assim, uma célula rítmica associada ao gênero. O agogô e o pandeiro também podem ser utilizados. “Outros gêneros como o xaxado, a dança dos cangaceiros e o coco, que têm várias formas em diferentes regiões, são, junto com o baião, amplamente usados no forró, festa dançante originária da região Nordeste, mas difundida em todo o país” (GOMES, 2008, p. 47). Fora do contexto do baile do forró, na música popular brasileira em geral, o ritmo do baião é utilizado sob diferentes perspectivas, sendo muitas vezes desconstruído e estilizado. Assim, o baião e todo seu universo musical e rítmico

são diversamente explorados na música instrumental brasileira por músicos como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti.

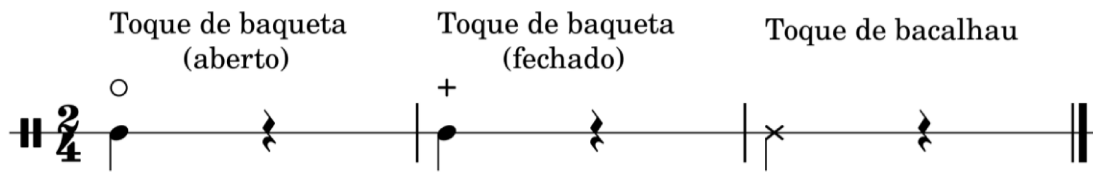
Analisando o padrão rítmico do baião, percebe-se que a zabumba é a referência primordial para a constituição de acompanhamento do gênero, sendo ela o elemento básico que sustenta o ritmo (COSTA *et al.*, 2020), tendo como característica marcante uma semicolcheia antecipando o segundo tempo do compasso. Dessa forma, buscou-se uma definição para o instrumento na literatura musical brasileira, no Dicionário de Percussão, obra de referência na área:

Zabumba: Nome dado a um “*bumbo*” de 2 “*peles*” com cerca de 22” de diâmetro, “*casco*” de madeira ou metal com cerca de 8,5” de altura, suspenso no ombro e/ou pescoço do instrumentista, ficando inclinado. É tocado com uma “*baqueta*” de madeira de “*cabo*” curto na mão direita, geralmente com a ponta coberta por tecido ou couro, percutindo a “*pele*” superior e frequentemente com uma “*vareta*” na mão esquerda tocando contratempos na “*pele*” inferior. Essa “*vareta*” é chamada também de “*bacalhau*”, “*açoite*”, “*maracá*”, “*maçaneta*”, “*zambê*” ou “*repinique*”. Com o antigo nome de “*zás*”, é instrumento típico na região nordeste do Brasil, indispensável em grupos instrumentais como a “Banda de pífanos” e acompanhando danças como “baião”, “xaxado” e bailes de “forró”. Ao instrumentista é dado o nome de “*marcante*” ou “*zabumbeiro*” (FRUNGILLO, 2002, p. 395).

Tradicionalmente, o zabumbeiro executa o instrumento em pé, segurando com a mão dominante a baqueta, também conhecida como *manzape*, da maneira como a técnica-base estabelece, isto é, presa na pinça formada pelo indicador e pelo dedão. Já o bacalhau é segurado da mesma maneira que a mão esquerda segura a baqueta na técnica tradicional de duas baquetas: com a palma da mão virada para cima e a baqueta passando entre os dedos médio e anelar. (GOROSITO, 2020).

A execução da zabumba no baião geralmente utiliza três sonoridades: toques com a baqueta na pele superior, gerando sons abertos e fechados (graves), e o toque com o bacalhau na pele inferior, gerando um som agudo. O registro aqui utilizado para cada um desses sons encontra-se representado a seguir (Figura 20). A notação utilizada não foi determinada com base nas relações de altura das notas, mas escolhida de acordo com as características do instrumento, refletindo a localização das peles da zabumba. Consequentemente, as notas com cabeça normal de semínima referem-se ao toque na pele superior, e as notas com a cabeça representada por um “x” devem ser executadas pelo bacalhau na pele inferior.

Figura 20 – Legenda para diferenciação das sonoridades da zabumba.



Fonte: elaboração própria (2021).

A zabumba demonstra-se ser um instrumento interessante para o estudo de independência de mãos, tendo em vista que as peles do instrumento possuem timbres específicos e são executadas individualmente por cada mão. “As células rítmicas são executadas juntas em um mesmo pulso, porém em vozes independentes” (GOROSITO, 2020, p. 227).

O padrão rítmico utilizado no baião dialoga diretamente com o *tresillo* (Figura 21), considerado como a síncope característica presente na música popular brasileira. “Esta fórmula rítmica, especialmente presente na música cubana, foi batizada de *tresillo* pelos musicólogos deste país” (SANDRONI, 2002, p. 103). Sendo assim, será o termo adotado aqui:

um conceito segundo o qual oito subdivisões são percebidas simultaneamente como agrupadas em duas metades de quatro subdivisões (digamos, duas semínimas) e em três terços desiguais de três, três e duas subdivisões (duas colcheias pontuadas seguidas de uma colcheia). [...] A vertente atlântica produz ao longo do século XX gêneros mestiços comerciais tão fascinantes como o tango rioplatense, como o bolero, como a rumba, como a bossa-nova, como o son cubano e sua filha direta, a salsa (AHARONIÁN, 1993, p. 50-51).

Figura 21 – Organização rítmica que gera o *tresillo*.



Fonte: Costa *et al.* (2020, p. 6).

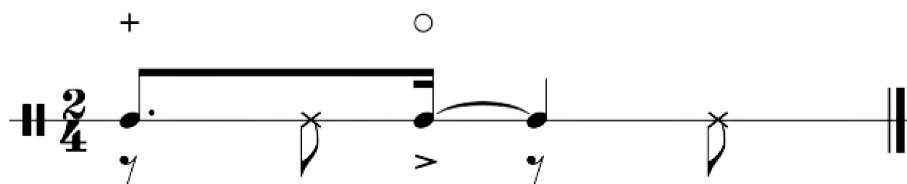
Na obra de Sandroni (2002), são mencionadas algumas passagens do trabalho de Argeliers León (1984) que buscam atestar o *tresillo* como uma produção própria da participação dos negros dentro da música de baile de Cuba. O *tresillo* aparece na discussão de imparidade métrica, conceito discutido por Arom (1985), e aplica-se igualmente a configurações formadas por grupos de durações diferentes, mas divididas supostamente por um eixo central com duas metades de mesmo número de pulsos. O exemplo de Arom dentro da duração total de oito pulsos é basicamente o mesmo do *tresillo*: (2+1) + (2+1) + (1+1). O pesquisador acentua a

primeira articulação de cada grupo, construindo, conseqüentemente, a configuração aditiva (3+3+2) (AROM, 1985, p. 429).

A característica fundamental do *tresillo* é a marca contra métrica recorrente na quarta semicolcheia de um grupo de oito, “esta marca que o distingue dos padrões rítmicos que obedecem à teoria clássica ocidental, na qual a marca equivalente estaria não na quarta, mas na quinta pulsação (ou seja, no início do segundo tempo de um 2/4 convencional e simétrico)” (SANDRONI, 2001, p. 24).

A célula rítmica indicada para as adaptações desse gênero (Figura 22) baseia-se em gravações de referência de obras de Luiz Gonzaga apresentando o *tresillo*. Vale salientar que a quarta semicolcheia do primeiro tempo está ligada a uma semínima; isso se justifica pela reverberação da pele (toque aberto), que se estenderá pelo segundo compasso e se dissipará naturalmente. A célula rítmica a seguir passou a ser mais utilizada a partir das gravações de referência do baião *Qui nem Jiló* (1950) e *Vem Morena* (1949) de Luiz Gonzaga.

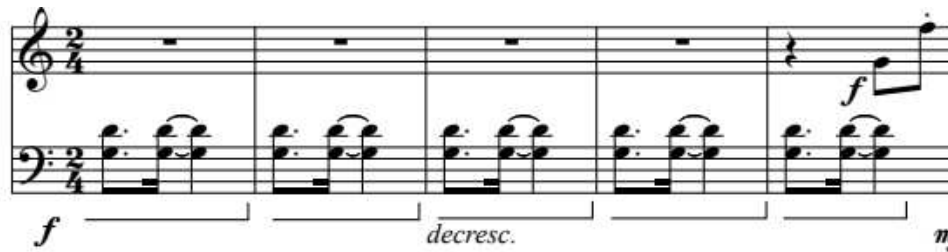
Figura 22 – Célula rítmica da zabumba.



Fonte: elaboração própria a partir de Gorosito (2020, p. 231) e Gomes (2008, p. 47).

3.2. Variações rítmicas, possibilidades e adaptações

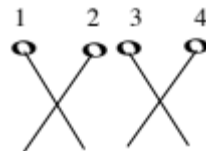
Levando em consideração o repertório tradicional para o vibrafone, repertório este estudado dentro de cursos regulares e conservatórios de música, destaca-se uma obra do compositor Ney Rosauro, intitulada *Children Song* (2002). Nela, pensando-a como um estudo para vibrafone baseado no ritmo baião, percebe-se a aplicação da referência apresentada anteriormente, tendo em vista que o compositor optou por utilizar somente as notas graves da figuração rítmica da zabumba (Figura 23). Vale ressaltar que Rosauro não utiliza técnicas para diferenciar os graves da zabumba no vibrafone (abertos e fechados), tratando o acompanhamento da mão esquerda como acordes em quintas, utilizando-se apenas da altura das notas para a diferenciação de sons.

Figura 23 – Compassos 1 ao 5 da obra *Children Song*.

Fonte: Rosauro (2002, p. 8).

Com base nessa referência, propõem-se combinações de padrões visando o acompanhamento para quatro baquetas no vibrafone, utilizadas aqui da esquerda para a direita do ponto de vista do instrumentista: 1, 2, 3 e 4 (Figura 24). Os dois padrões para mão esquerda (baquetas 1 e 2), propostos a seguir, assim como no exemplo de Rosauro, não utilizam técnicas específicas para diferenciação de graves no instrumento; somente será utilizado o *dead stroke* na mão direita (baquetas 3 e 4), assemelhando-se ao som do toque de bacalhau na zabumba. Vale ressaltar que os arranjos que serão apresentados a partir desse momento são de autoria própria, fazendo parte do processo criativo proposto para este trabalho. Um arranjo da obra *Balaio* utilizando esse padrão de acompanhamento está disponível no Apêndice B.

Figura 24 – Numeração das baquetas.



Fonte: Costa *et al.* (2020, p. 9).

Cada um dos padrões pretende ser fiel à figuração rítmica característica do gênero, com a utilização de diferentes técnicas para obter diferentes resultados, chegando, assim, a diversas possibilidades de acompanhamento próximas ao ritmo original. Para as possibilidades de acompanhamento que virão a seguir, utilizaram-se as baquetas 1 e 2 (mão esquerda), permitindo que as baquetas 3 e 4 (mão direita) utilizem a técnica de *dead stroke*, remetendo à sonoridade do bacalhau. Os padrões 1 (Figura 29) e 2 (Figura 30) apresentados a seguir são baseados diretamente no *tresillo*, pensando na utilização das quatro baquetas. Tanto o padrão utilizado por Rosauro na obra *Children Song* quanto o Padrão 1 apresentado a seguir resultaram em um estudo intitulado *Baião de Dois*¹², que se encontra disponível no Apêndice C.

¹² [Baião de dois – Byanca Mandelli.](#)

É importante destacar que, para os padrões propostos a seguir, se aconselha organizar o processo de estudo, por exemplo, praticar repetidamente o ritmo proposto, cada mão isoladamente, para que, na sequência, se executem lentamente as duas mãos simultaneamente, observando quais notas acontecem em uníssono rítmico e quando ocorrem separadamente. É importante repetir e mesclar os padrões repetidamente, até que se torne algo natural, procurando respeitar os acentos para não executar todas as notas com a mesma intenção de dinâmica. “Na música popular, existe um elemento subjetivo conhecido como *suingue*. Esse sotaque é dado pelo fraseado das notas e por pequenas diferenças de volume entre elas, algo sutil, mas de extrema importância” (GOROSITO, 2020, p. 227).

Figura 25 – Padrão 1 de acompanhamento para mão esquerda.



Fonte: elaboração própria (2023).

Figura 26 – Padrão 1 de acompanhamento para mão direita.



Fonte: elaboração própria (2023).

Figura 27 – Padrão 2 de acompanhamento para mão esquerda.



Fonte: elaboração própria (2023).

Figura 28 – Padrão 2 de acompanhamento para mão direita.



Fonte: elaboração própria (2023).

Nas figuras anteriores, os padrões 1 e 2 apresentam uma pauta para cada mão, para melhor entendimento e visualização das figuras e padrões rítmicos. Nos padrões da mão direita (Figuras 26 e 28), a figura rítmica remete exatamente ao bacalhau da zabumba, sendo tocada no contratempo de cada um dos tempos e utilizando a técnica *dead stroke*, buscando uma aproximação com a sonoridade “metálica” produzida pelo bacalhau. Já nos padrões de mão esquerda (Figuras 25 e 27), a figura rítmica é embasada no *tresillo*, como proposto anteriormente. A seguir (Figuras 29 e 30), pode-se visualizar o funcionamento das duas mãos simultaneamente, chegando ao resultado proposto por cada um dos padrões.

Figura 29 – Padrão 1 de acompanhamento para ambas as mãos.



Fonte: elaboração própria (2023).

Figura 30 – Padrão 2 de acompanhamento para ambas as mãos.

Fonte: elaboração própria (2023).

É importante destacar que os padrões apresentados anteriormente, na maioria das vezes, visam o acompanhamento do gênero baião, utilizando as quatro baquetas para isso. Assim, torna-se necessário que outro instrumento se encarregue de realizar a melodia no caso dessas propostas de adaptações. A utilização dos quatro *mallets* para o acompanhamento possibilita maior diversidade de combinações rítmicas, explorando as possibilidades de utilização das semicolcheias, como está disponível no Apêndice D. Uma possibilidade de utilização do acompanhamento para mão esquerda, presente na Figura 27, utilizado juntamente à melodia se encontra no Apêndice E, com o arranjo da obra *Eu Só Quero Um Xodó* (1973) de Anastácia e Dominginhos.

Partindo do padrão rítmico da zabumba, realizaram-se algumas experimentações para adaptação ao vibrafone, o que resultou em quatro padrões de acompanhamento para utilização na mão esquerda (baquetas 1 e 2), possibilitando a realização da melodia na mão direita (baquetas 3 e 4). Sendo assim, os próximos exemplos oferecem possibilidades para que o próprio vibrafonista realize a harmonia e a melodia de maneira simultânea.

Figura 31 – Padrão 1 de acompanhamento para mão esquerda.



Fonte: elaboração própria (2021).

Para os padrões de mão esquerda, buscou-se utilizar técnicas específicas do vibrafone que remetessem ao som original da zabumba. Assim, para representar o grave fechado executado pela zabumba, utilizou-se o *dead stroke* no vibrafone. Esse recurso é essencial para controlar a duração dos sons e a clareza das melodias e harmonias, sendo possível, por meio dessas técnicas, chegar a diferentes resultados fraseológicos.

Além do *dead stroke*, também se utilizaram técnicas de pedal nos padrões anteriores. Foram utilizadas três técnicas: pedal aberto, pedal fechado e *after pedalling*. O Padrão 1 (Figura 31) utiliza *dead stroke* no primeiro toque, remetendo ao grave fechado da zabumba. Já a nota mais grave do acorde encontra-se na quarta semicolcheia, onde está o grave aberto e acentuado. É importante observar que a quarta semicolcheia (grave aberto) ressoa durante todo o segundo tempo do compasso, sendo cessada apenas pelo grave fechado, presente no tempo 1 do próximo compasso. Sendo assim, o Padrão 1 remete fielmente à célula rítmica da zabumba apresentada anteriormente, em que a quarta semicolcheia estava ligada a uma semínima, tendo em vista a reverberação da pele no grave aberto. Para estudo do padrão aqui apresentado, consta um arranjo da obra *Asa Branca* (1956) de Luiz Gonzaga no Apêndice F.

O Padrão 2 (Figura 32) é baseado no primeiro padrão, porém não utiliza o *dead stroke* na primeira nota. Esse padrão foi pensado utilizando o *after pedalling*, que consiste em abrir o pedal logo após tocar a nota, como uma espécie de *apoggiatura* entre a baqueta e o pedal. Percebe-se que os toques acabam se misturando, não havendo uma delimitação para que terminem. Isso se deve ao uso do pedal na primeira nota, com abertura do pedal logo após o

toque, deixando os graves (abertos e fechados) e as notas tocadas no contratempo soarem simultaneamente, sem uma separação muito clara entre cada nota.

Figura 32 – Padrão 2 de acompanhamento para mão esquerda.



Fonte: elaboração própria (2021).

O terceiro padrão (Figura 33) remete ao *tresillo*, expondo evidentemente a organização rítmica deste (3+3+2) (SANDRONI, 2002). Esse padrão foi pensado para utilização do acompanhamento quando o andamento é muito elevado, auxiliando o instrumentista na execução do baião, sem perder as características fundamentais. Por características fundamentais, entende-se: graves abertos e fechados, acentuação da quarta semicolcheia e síncope característica da música brasileira. Pode-se perceber que o Padrão 3 remete ao Padrão 1, utilizando a mesma técnica (*dead stroke*), porém sem o contratempo do primeiro tempo. Além de a técnica ser a mesma, a utilização do pedal encontra-se no mesmo lugar nos dois padrões, o que torna possível a execução de cada nota separadamente.

Figura 33 – Padrão 3 de acompanhamento para mão esquerda.



Fonte: elaboração própria (2021).

O Padrão 4 (Figura 34) é muito próximo do Padrão 2, com a baqueta 1 tocando apenas uma nota, sendo o que diferencia um padrão do outro. Outro detalhe é a utilização do pedal: tendo em vista que é uma característica do baião ter a primeira nota grave “fechada”, o pedal não é utilizado no primeiro tempo; assim, o pedal do instrumento é acionado somente quando as notas precisam soar, independentemente de serem graves ou agudas. O acento utilizado na última semicolcheia do primeiro tempo é uma característica presente em todos os padrões, tendo em vista que é uma das principais características rítmicas do gênero.

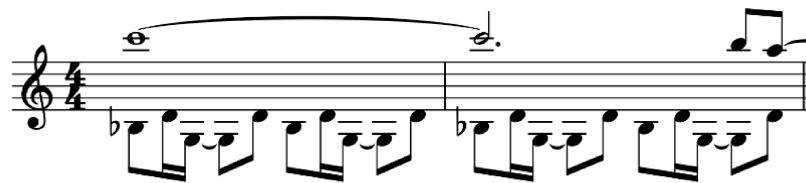
Figura 34 – Padrão 4 de acompanhamento para mão esquerda.



Fonte: elaboração própria (2021).

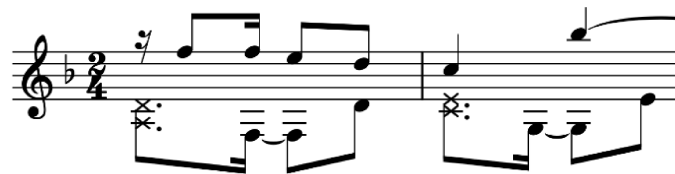
A seguir aparecerão alguns exemplos da aplicação dos padrões em músicas. O primeiro exemplo (Figura 35) é a aplicação do Padrão 4 na música *Baião por Acaso* (1993) de Nelson Faria. O segundo exemplo (Figura 36) utiliza o Padrão 3 para exemplificação na música *Dança da Moda* (1963) de Luiz Gonzaga.

Figura 35 – Exemplo de aplicação do Padrão 4.



Fonte: elaboração própria (2023).

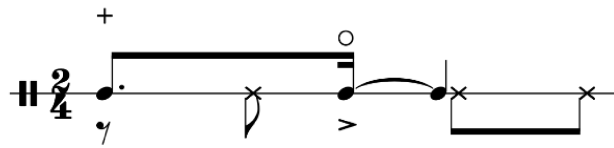
Figura 36 – Exemplo de aplicação do Padrão 3.



Fonte: elaboração própria (2023).

São diversas as variações apresentadas pela zabumba no baião, passando pela toada, xaxado, xamego, forró, xote, entre outros. Uma variação recorrente apresentada nas obras de Luiz Gonzaga (Figura 37) pode ser encontrada na obra *Baião*, de Gonzaga e Humberto Teixeira (1946), em que é possível identificar, em relação à base rítmica apresentada na Figura 22, semelhanças nos toques abertos e fechados, diferenciando apenas a figura rítmica executada pelo bacalhau. A adaptação para o vibrafone encontra-se na Figura 38.

Figura 37 – Variação sob a célula rítmica da zabumba.



Fonte: elaboração própria (2023).

Figura 38 – Variação adaptada para o vibrafone.



Fonte: elaboração própria (2023).

Outra variação interessante ritmicamente é apresentada nas obras *Algodão* (1956) e *Baião da Garoa* (1952), de autoria de Luiz Gonzaga. Essa variação representa, entre inúmeros outros recursos, o “resfolego” da sanfona, principalmente no primeiro compasso. “O termo é utilizado por sanfoneiros em alusão ao movimento característico do fole da sanfona, reportando-se à sua articulação constante em semicolcheias” (SANTOS, 2013, p. 14).

Figura 39 – Variação da zabumba representando o resfolego da sanfona.



Fonte: elaboração própria (2023).

Partindo do exemplo anterior (Figura 39), que representa o resfolego da sanfona em semicolcheias, percebem-se as diversas possibilidades de utilização e combinação de semicolcheias, que se encontram presentes no Apêndice D, proporcionando, assim, um ritmo mais fluido e com mais suingue. As combinações possíveis são muitas, cabendo ao instrumentista a experimentação e criação a partir dos exemplos aqui apresentados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou encontrar caminhos para a prática da música popular brasileira no vibrafone, com o intuito de contribuir com a literatura do instrumento, ao preencher, em partes, a lacuna existente na linguagem do vibrafone relacionada aos gêneros brasileiros, abordando diretamente o baião. Nesta pesquisa foi possível abordar o uso e a criação de linhas de acompanhamento do gênero baião para o vibrafone, comparando-as com o instrumento primordial do gênero, a zabumba. Assim, pode-se observar que, além da criação das linhas de acompanhamento, foi possível fazer a aplicação das propostas de acompanhamento na prática, resultando em arranjos e estudos.

Além disso, alguns estudos de independência entre as baquetas resultaram em diversas combinações rítmicas e ostinatos que podem ser utilizados em acompanhamentos, propondo que o instrumentista tenha maior liberdade e domínio do instrumento durante sua execução na música popular. Para as adaptações, buscou-se a utilização de técnicas específicas do instrumento, com o objetivo de remeter aos toques da zabumba, propondo, assim, uma sonoridade próxima do original.

Percebe-se que as linhas propostas utilizando as técnicas específicas do instrumento funcionam como padrões de acompanhamento para o gênero, tendo em vista que, quando se toca a melodia, é gerada uma sonoridade limpa, diferenciando, assim, a melodia do acompanhamento. Dessa forma, constatamos que, por meio do uso de técnicas específicas para o vibrafone, é possível a execução do baião no instrumento, cabendo ao instrumentista utilizá-las da melhor maneira, de acordo com seu objetivo.

Ao serem exploradas as diferentes abordagens, trabalhadas e apresentadas nesta dissertação, acreditamos ser possível a criação de texturas e densidades diferentes na prática do vibrafone popular que, se combinadas com outras questões, de dinâmica, variações de melodia, improvisação, variações de forma, re-harmonizações, por exemplo, permitem a construção e criação de arranjos mais completos e fundamentados. Enxergamos um longo caminho para a pesquisa sobre a música popular brasileira no vibrafone com a linguagem de quatro baquetas, pois, ao mesmo tempo que percebemos a falta de referências que criem uma ideia de “escola de vibrafone brasileiro”, também conseguimos vislumbrar essa trajetória sendo trilhada por vibrafonistas que atuam hoje e têm sede pela produção da nossa música em seu instrumento.

Há ainda muitos percursos a serem investigados a partir desta pesquisa, por exemplo, o estudo da linguagem de cada gênero da música popular brasileira e a investigação sobre a performance desses gêneros ao vibrafone, além de uma sistematização desses gêneros para a

partitura. A adaptação dos estudos de levadas de ritmos brasileiros no violão ou no piano para o vibrafone, por exemplo, é um caminho que ainda tem muito a ser explorado. Além disso, a abordagem harmônica aqui mostrada ainda pode ser enriquecida a partir, por exemplo, de estudos de re-harmonização. De todo modo, esperamos que este trabalho possa auxiliar e ser um ponto de partida para qualquer um desses outros estudos, além de funcionar como um referencial para a produção de uma apostila de exercícios (ou método) destinada ao estudante de vibrafone interessado na performance e criação da música popular brasileira no instrumento.

REFERÊNCIAS

- AHARONIÁN, Coriún. **Factores de identidad musical latinoamericana tras siglos de conquistas, dominación y mestizaje**. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPON, 6., 1993, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: Anppom, 1993.
- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- AMADOR, Alisson Antonio. **Vibrafone na música instrumental brasileira: construindo acompanhamentos a partir do tamborim e da improvisação**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2020.
- AROM, Simha. **Polyphonies et polyrythmies d’Afrique Centrale**. Paris: Selaf, 1985.
- BOLLOS, Liliana Harb. **Considerações sobre a música popular no ensino superior**. In: ENCONTRO NACIONAL DA ABEM, 17., 2008, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: Unesp, 2008.
- BERGERAULT. **Bergerault Vibraphones**. Disponível em: <https://www.bergerault.com/uk/>. Acesso em: 2 dez. 2022.
- BURTON, Gary. **Introduction to Jazz Vibes**. Creative Music: 1966.
- CERVO, Amado; BERVIAN, Pedro Alcino; DA SILVA, Roberto. **Metodologia Científica**. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.
- CHAIB, Fernando Martins de Castro. **Exploração Tímbrica no Vibrafone: Análise Interpretativa da obra Cálculo Secreto, de José Manuel López**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2007.
- CHAIB, Fernando Martins de Castro. **Letvibrate: Um breve panorama sobre o vibrafone na música do século XX**. Opus, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 50-60, 2008.
- CHAIB, Fernando Martins de Castro. **Vibrafone: laboratório tímbrico para compositores e intérpretes**. *Ictus*, Salvador, n. 10, p. 73-101, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34339>. Acesso em: 30 nov. 2021.
- CHAIB, Fernando Martins de Castro. **Vibrafone: Uma verdadeira fonte de coloridos sonoros**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 25, p. 57-72, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pm/n25/06.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2021.
- CHEDEIAK, Almir. **Songbook: Luiz Gonzaga (Vol. 1)**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2013.
- COLLURA, Turi. **Rítmicas e Levadas Brasileiras para o piano**. Vitória: Irmãos Vitale, 2009.
- CORDEIRO, Cruz. **Folcúsica e Música Popular Brasileira**. Revista da Música Popular Brasileira, Rio de Janeiro, n. 7, 1955.

COSTA, Amanda *et al.* **A Folkcomunicação na Música Popular Brasileira: Ao compasso do Baião.** *In:* CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 18., 2013, Bauru. Anais [...]. Bauru: Unesp, 2013. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1526-1.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2021.

COSTA, Rodrigo Heringer. **Vibrafonistas no choro e seus processos de formação:** Mediações e algumas contribuições à educação formal. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

COSTA, Rodrigo Heringer *et al.* **Propostas dialógicas de acompanhamento dos gêneros baião, forró e xaxado aplicados ao vibrafone.** *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 7, 2020. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/14304>. Acesso em: 6 nov. 2021.

DAVIS, Thomas L. **Voicing and comping for jazz vibraphone.** Milwaukee: Hal Leonard, 1999.

ELIOT, Thomas S. **Tradition and the individual talent.** *In:* BURKE, Sean. (ed.). *Authorship: From Plato to the Postmodern – a reader.* Edimburgo: Edinburgh University Press, 1995.

FAOUR, Rodrigo. **História da música popular brasileira sem preconceitos:** dos primórdios, em 1500, aos explosivos anos 1970. Rio de Janeiro: Record, 2021.

FARIA, Nelson. **The Brazilian Guitar Book.** Petaluma: Sher Music Co., 1995.

FINKEL, Ian. **Solos For the Vibraphone Player.** Nova York: G. Schirmer, 1973.

FRIEDMAN, David. **Vibraphone technique:** dampening and pedaling. Boston: Berklee Press Publications, 1973.

FRUNGILLO, Mario D. **Dicionário de Percussão.** São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GOMES, Sérgio. **Novos caminhos da bateria brasileira.** 2. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008.

GOROSITO, Leonardo. **Fundamentos da percussão:** história, instrumentos e ritmos brasileiros. Curitiba: InterSaberes, 2020.

HOJNÝ, Stanislav. **Etudy pro Vibrafon.** Praga: Arco Iris, 1996.

KOTSKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Harmonia tonal: com uma introdução à Música do Século XX.** Universidade de Carolina do Sul, 2020.

LEÓN, Argeliers. **Del canto y el tiempo.** Havana: Letras Cubanas, 1984.

LIRA, Mariza. Baião I: Brasil Sonoro. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1 mar. 1958.

MANDELLI, Byanca. **Composições Brasileiras para Vibrafone Solo no séc. XXI**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2020.

MITRE, Natália. **Práticas de música popular instrumental brasileira ao vibrafone: Estudos e ferramentas para a performance solo com quatro baquetas**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

MORAIS, Ronan Gil de. **Repertório brasileiro para vibrafone solo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

O ETERNO Rei do Baião. **Veja**, São Paulo, 15 mar. 1972.

PEIXE, Guerra. **Variações sobre o Baião**. Revista da Música Popular, n. 5, fev. 1955.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros para violão**. Campinas: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

RAMOS, Carlon. **Nomenclaturas e Grafias dos Instrumentos de Percussão Sinfônica**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música – Instrumento) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2019.

ROCCA, Edgard. **Ritmos Brasileiros e seus instrumentos de percussão**. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1986.

ROCHA, Marcel Eduardo Leal. **Elaboração de arranjo para guitarra solo**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

ROSAURO, Ney. **História dos instrumentos de percussão**. 1992. Localizado em: Site do autor.

ROSAURO, Ney. **Vibes Etudes and Songs**. Miami: Pró Percussão Brasil, 2002.

SAMPIERI, Roberto; FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos; BAPTISTA LUCIO, Maria del Pilar. **Metodologia de pesquisa**. 5. ed. Porto Alegre: Penso, 2013.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANDRONI, Carlos. **O paradigma do tresillo**. Opus, v. 8, 2002. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/142>. Acesso em: 27 nov. 2021.

SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró: a codificação de Luiz Gonzaga**. Recife: Cepe, 2013.

SCHLUTER, Wolfgang. **Solobuch fur Vibraphon**. Berlin: Benjamin Simrock, 2002.

SOUZA, André Pinheiro de. **Vibrafone: Guia de estudo**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

ZAMPRONHA, Edson. **Entrevista cedida a Fernando Chaib**. 20 mar. 2007.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

- AZEVEDO, Waldir. **Delicado**. Brasil: Continental, 1951. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6tTFpMKOBa0>. Acesso em: 12 mar. 2023.
- BANDOLIM, Jacob do. **Época de Ouro**. Brasil: RCA Victor, 1959. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Goudohlmozs&t=130s>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- BARROSO, Inezita. **Balaio**. Brasil: Copacabana, 1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PWO2PeQC4lg>. Acesso em: 8 maio 2023.
- CHUCA-CHUCA. **Dance com Chuca-Chuca**. Brasil: Mocambo, 1958. Disponível em: <https://immub.org/album/dance-com-chuca-chuca-chuca-chuca-e-seu-conjunto>. Acesso em: 9 jan. 2023.
- DOMINGUINHOS; ANASTÁCIA. **Eu Só Quero Um Xodó**. Brasil: Entré/CBS, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TPm6YnDNyj0>. Acesso em: 2 dez. 2022.
- DRUMOND, João Paulo. **Sabiú**. Brasil: Pro Studio Masters, 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TH0kPFv_X3U&list=OLAK5uy_nZyYMsBhF3IVzPm_t_hkV2tfDbhzBPPs1k. Acesso em: 2 dez. 2022.
- FARIA, Nelson. **Baião por Acaso**. Brasil: Perfil Musical, 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=geDWqI1v-Y>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- GISMONTI, Egberto. **Água e Vinho**. Brasil: Odeon, 1972. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S7C5OyBhroQ>. Acesso em: 3 dez. 2022.
- GISMONTI, Egberto. **Palhaço**. Brasil: Abril Cultural, 1983. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g-YW7I5_3AE. Acesso em: 3 dez. 2022.
- GONZAGA, Luiz. **Algodão**. Brasil: RCA Victor, 1956. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qO6cU4qPXSE>. Acesso em 11: mar. 2023.
- GONZAGA, Luiz. **Asa Branca**. Brasil: Odeon, 1956. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zsFSHg2hxbc>. Acesso em: 31 mar. 2023.
- GONZAGA, Luiz. **Baião da Garoa**. Brasil: RCA Victor, 1952. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5KARCIiRwBQ>. Acesso em: 11 mar. 2023.
- GONZAGA, Luiz. **Dança da Moda**. Brasil: RCA Camden, 1963. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SmTZj_Oi9fE. Acesso em: 31 mar. 2023.
- GONZAGA, Luiz. **Qui Nem Jiló**. Brasil: Victor, 1950. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CzBnMePEIk8>. Acesso em: 27 fev. 2023.
- GONZAGA, Luiz. **Vem Morena**. Brasil: BMG Brasil, 1949. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5xzWr1iYE2k>. Acesso em: 27 fev. 2023.

GONZAGA, Luiz. **Vira e Mexe**. Brasil: Victor, 1941. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5WGVXjrm_4w. Acesso em: 27 fev. 2023.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. **Baião**. Brasil: Odeon, 1946. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mwFGvGMxotc>. Acesso em: 11 mar. 2023.

GRUPO DE PERCUSSÃO DA UFBA. **Ouçá Sfof Poc**. Brasil, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3k0BUngC-Us&list=OLAK5uy_kyFHK9AmmWHWp0AB17q-5-sWz56-XjRwc. Acesso em: 27 fev. 2023.

GRUPO DE PERCUSSÃO DA UFBA. **Pagodão Swingueira Dub**. Brasil, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nTPwd0-wNs8>. Acesso em: 27 fev. 2023.

HAMPTON, Lionel. **Bossa Nova Jazz**. Estados Unidos: Glad-Hamp Records, Inc., 1963. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SYgeb6OKm5U&t=463s>. Acesso em: 17 mar. 2022.

JACKSON, Milt. **Jazz 'N' Samba**. França: Impulse!, 1964. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qdgX9XPz_-g. Acesso em: 28 nov. 2022.

JOBIM, Tom. **Girl From Ipanema**. Estados Unidos: Rink Records, 1964. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r9ybtCKD8OY>. Acesso em: 1 dez. 2022.

JOBIM, Tom; BUARQUE, Chico; MORAES, Vinícius. **Olha Maria**. Brasil: PolyGram, 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=maGrV410OPA>. Acesso em: 3 dez. 2022.

JOBIM, Tom; MORAES, Vinícius. **Chega de Saudade**. Rio de Janeiro: Odeon, 1959. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tlp8iY4g--4>. Acesso em: 10 abr. 2022.

JOBIM, Tom; MORAES, Vinícius. **Modinha**. Portugal: BMG, 1987. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vy2wtvO-WOU>. Acesso em: 3 dez. 2022.

JOBIM, Tom; MORAES, Vinícius. **Soneto da Separação**. Brasil: Philips, 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sPBoIoXMgFw>. Acesso em: 3 dez. 2022.

JUAREZ, André. **Canja**. São Paulo: Pôr do Som, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xLGIoW1XB-k>. Acesso em: 13 maio 2022.

JUAREZ, André. **Vibrafone Solo I**. São Paulo: Estúdio Eldorado Ltda, 1997. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7LZxIHONuHw&list=PL5WKhQvrVTgdUqflc7x4gPT9e_iTGCu47. Acesso em: 16 jan. 2022.

JUAREZ, André. **Vibrafone Solo II**. São Paulo: Estúdio Eldorado Ltda, 1997. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DLU3t7dzdpI&list=PL5WKhQvrVTgdalzG6ZjMMm6TL3_qXyb-O. Acesso em: 16 jan. 2022.

MAIA, Lauro. **A Marcha do Balanceio**. Brasil: Odeon, 1946. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6o7zFnkPVoM>. Acesso em: 11 mar. 2023.

MAROTTA, Ugo. **Baião Rides Again**. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fkup5BFmJ-E&list=PLBCA2rT8e1WkSaJdFXg-BGFRVypaa0ic9>. Acesso em: 13 mar. 2022.

MIRANDA, Luperce. **Samba Nortista**. Brasil: Odeon Records, 1928. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/13269/luperce-miranda>. Acesso em: 12 mar. 2022.

MITRE, Duo. **Seiva**. Belo Horizonte: Savassi Records, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cxj78mWjAto>. Acesso em: 12 mar. 2022.

NASCIMENTO, Milton. **Travessia**. Brasil: EMI-Odeon, 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kDe3qOhrJLo>. Acesso em: 9 jan. 2023.

PINDUCA. **Carimbó e Sirimbó do Pinduca**. Rio de Janeiro: Beverly, 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oSmHuAxXrGU>. Acesso em: 13 maio 2022.

PIXINGUINHA. **Carinhoso**. Brasil: Victor, 1928. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jy5Dl8GwC1w>. Acesso em: 9 jan. 2023.

PIXINGUINHA. **Vou Vivendo**. Brasil: Victor, 1946. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bIeAi9_fmuk. Acesso em: 9 jan. 2023.

VALVERDE, Ricardo. **Ensemble Choro Erudito**. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NIPMhJZK2cA&list=PLBV5JUlrJAIkPi894JmSge-scZ0T3sPZB>. Acesso em: 14 ago. 2022.

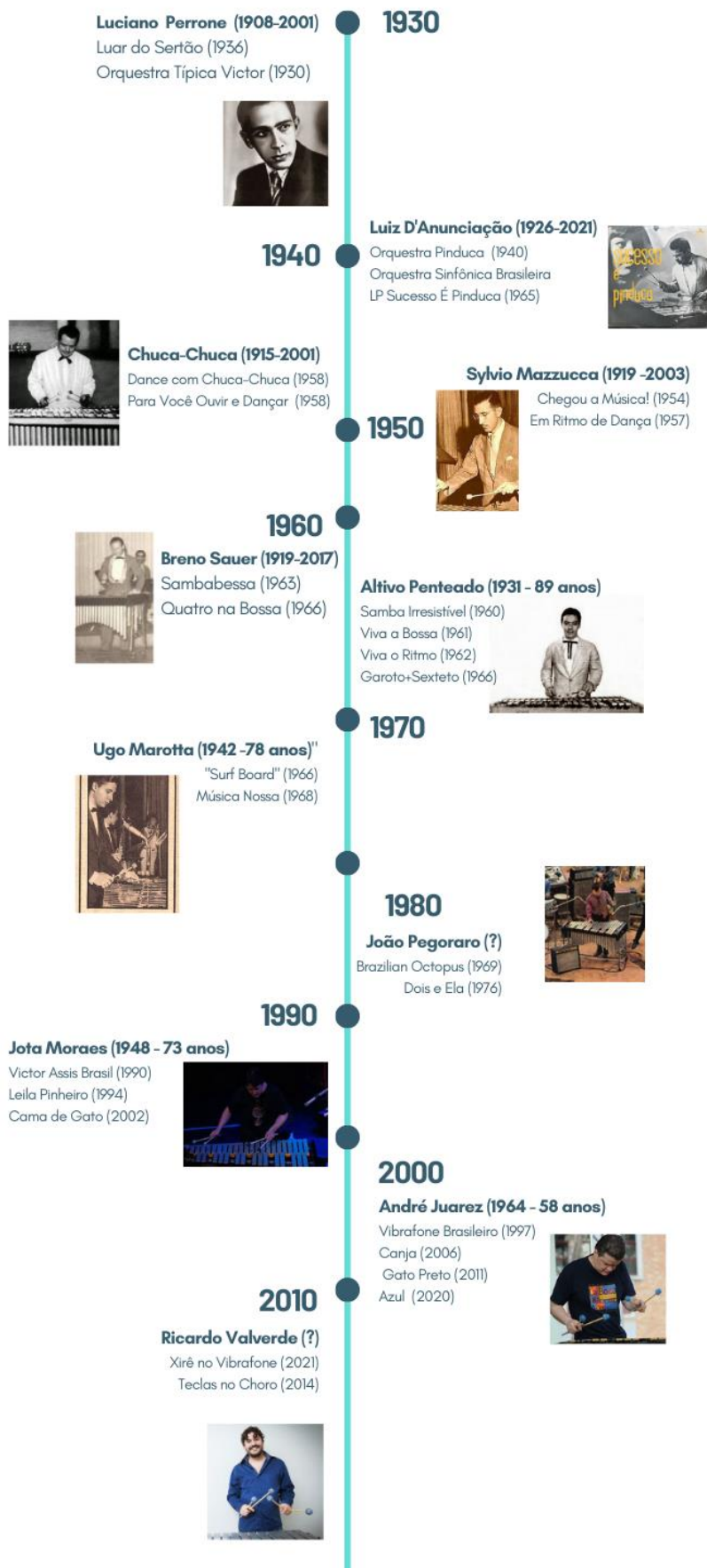
VALVERDE, Ricardo. **Teclas no Choro**. São Paulo: CPC-UMES, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xtyMgbeVndM&list=OLAK5uy_1AokE-Wm-76SXUOGcdw7Go5nWsEr6_gpg. Acesso em: 14 ago. 2022.

VALVERDE, Ricardo. **Trios**. Brasil: GRV, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zh2DB2oZtOc&list=OLAK5uy_mz2AT-du1bxCuan18UxPGCaFOtZXl4gyE. Acesso em: 14 ago. 2022.

VALVERDE, Ricardo. **Xirê de Vibrafone**. Brasil: Produção Independente, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JPbIi4dPw48&list=OLAK5uy_nQw074i42tnXcqQMIP7aCWwkl-JNLYNGs. Acesso em: 14 ago. 2022.

VIOLA, Paulinho. **Choro Negro**. Brasil: World Network, 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JtqBKzJSI8c>. Acesso em: 9 jan. 2023.

APÊNDICE A – LINHA DO TEMPO DE VIBRAFONISTAS BRASILEIROS (1930-



2010)

APÊNDICE B – ARRANJO BALAIÓ PARA VIBRAFONE

Balaio

Vibrafone Solo

Arr. Byanca Mandelli

Inezita Barroso

$\text{♩} = 80$

The musical score is written for a vibraphone solo in 2/4 time, key of B-flat major. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked as quarter note = 80. The piece starts with a melodic line marked *f* (forte) and a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, and 36 indicated. Dynamics include *f*, *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The piece concludes with a double bar line and two first/second endings.

APÊNDICE C – ESTUDO: *BAIÃO DE DOIS* (2020) PARA VIBRAFONE

Baião de dois

Dedicada ao amigo Henrique Brzezinski

Byanca Mandelli

Vibrafone solo

♩ = 95

Measures 1-6 of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first four measures feature a rhythmic pattern of eighth notes with a fermata on the first eighth note of each measure. The fifth and sixth measures feature a melodic line with eighth notes and a fermata on the first eighth note of the fifth measure. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte).

Measures 7-12. The melodic line continues with eighth notes and a fermata on the first eighth note of the seventh measure. The bass line consists of eighth notes. Dynamics include *f* (forte).

Measures 13-18. The melodic line continues with eighth notes and a fermata on the first eighth note of the thirteenth measure. The bass line consists of eighth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Measures 19-24. The melodic line continues with eighth notes and a fermata on the first eighth note of the nineteenth measure. The bass line consists of eighth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Measures 25-28. The melodic line continues with eighth notes and a fermata on the first eighth note of the twenty-fifth measure. The bass line consists of eighth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Improviso (2x livre)

Measures 29-32. The melodic line continues with eighth notes and a fermata on the first eighth note of the twenty-ninth measure. The bass line consists of eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

33

Musical staff 33: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A fermata is placed over the first eighth note of the melodic line.

37

Musical staff 37: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A dynamic marking *mp* is present below the first eighth note of the melodic line.

41

Musical staff 41: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Accents are placed under the eighth notes of the melodic line.

45

Musical staff 45: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Accents are placed under the eighth notes of the melodic line.

49

Musical staff 49: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A first ending bracket labeled **1.** spans the final two measures of the staff.

53

Musical staff 53: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A second ending bracket labeled **2.** spans the first two measures of the staff. A dynamic marking *mf* is present below the first eighth note of the melodic line.

57

Musical staff 57: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Accents are placed under the eighth notes of the melodic line.

63

Musical notation for measures 63-68. The key signature is one sharp (F#). The notation consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a accompaniment. The melody features eighth notes and quarter notes with accents. The accompaniment consists of chords and eighth notes.

69

Musical notation for measures 69-74. The key signature is one sharp (F#). The notation consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a accompaniment. The melody features eighth notes and quarter notes with accents. The accompaniment consists of chords and eighth notes.

f _____

APÊNDICE D – PROPOSTAS DE COMBINAÇÕES RÍTMICAS PARA QUATRO BAQUETAS

The image displays eight rhythmic patterns, labeled A through H, for four snare drums. Each pattern is written on a grand staff consisting of a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The patterns are as follows:

- A:** Treble clef: quarter rests, quarter rests, quarter rests, quarter rests. Bass clef: dotted quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest.
- B:** Treble clef: quarter rests, quarter rests, quarter rests, quarter rests. Bass clef: dotted quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest. Treble clef has accents (>) over the second and fourth measures.
- C:** Treble clef: quarter rests, quarter rests, quarter rests, quarter rests. Bass clef: dotted quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest. Treble clef has a triplet bracket over the first three measures.
- D:** Treble clef: quarter rests, quarter rests, quarter rests, quarter rests. Bass clef: dotted quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest. Treble clef has a quarter note with a colon (:), quarter rests, quarter rests, quarter rests.
- E:** Treble clef: quarter rests, quarter rests, quarter rests, quarter rests. Bass clef: dotted quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest. Treble clef has a triplet bracket over the first three measures.
- F:** Treble clef: quarter rests, quarter rests, quarter rests, quarter rests. Bass clef: dotted quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest. Treble clef has quarter rests, quarter rests, quarter rests, quarter rests.
- G:** Treble clef: quarter rests, quarter rests, quarter rests, quarter rests. Bass clef: dotted quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest. Treble clef has a quarter note with a colon (:), quarter rests, quarter rests, quarter rests.
- H:** Treble clef: quarter rests, quarter rests, quarter rests, quarter rests. Bass clef: dotted quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest, quarter, eighth rest. Treble clef has quarter rests, quarter rests, quarter rests, quarter rests.

APÊNDICE E – ARRANJO *EU SÓ QUERO UM XODÓ* PARA VIBRAFONE SOLO

Eu Só Quero um Xodó

Vibrafone Solo

Arr. Byanca Mandelli

Anastácia e Dominginhos

$\text{♩} = 90$

mf

p

7

f

14

mf

21

27

33

39

45

1. 2.

50

APÊNDICE F – ARRANJO ASA BRANCA PARA VIBRAFONE SOLO

Asa Branca

Vibrafone Solo

Arr. Byanca Mandelli

Luiz Gonzaga

♩ = 110

f *Rall e dim.*

8

♩ = 80
mf

15

22

Accel.

29

♩ = 110
f

35

40

45

51

57

1.

63

2.

69

APÊNDICE G – PROGRESSÃO DE ACORDES EM BLOCOS (II-V-I) – SEM
CONDUÇÃO DE VOZES

Dó Maior Ré Maior

5 Mi Maior Fá Maior

9 Sol Maior Lá Maior

13 Si Maior Fá# Maior

17 Dó# Maior Sib Maior

21 Mib Maior Lab Maior

25 Réb Maior Solb Maior

29 Dób Maior

APÊNDICE H – PROGRESSÃO DE ACORDES UTILIZANDO CONDUÇÃO DE VOZES (II-V-I)

Dó Maior Ré Maior

5 Mi Maior Fá Maior

9 Sol Maior Lá Maior

13 Si Maior Fá# Maior

17 Dó# Maior Sib Maior

21 Mib Maior Lab Maior

25 Réb Maior Solb Maior

29 Dób Maior