



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2004

**Mário Jorge Peixoto
Teixeira**

A Interpretação da Música Japonesa para Marimba



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2004

**Mário Jorge Peixoto
Teixeira**

A Interpretação da Música Japonesa para Marimba

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Percussão, realizada sob a orientação científica da Doutora Nancy L. Harper, Professora Associada com Agregação do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri
presidente

Professora Doutora Nancy Louisa Lee Harper (Orientadora)
Professora Associada com Agregação da Universidade de Aveiro

vogais

Professor Doutor István Matuz
Professor da Universidade de Debrecen, Húngria

Professor Doutor Jorge Correia
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professor Doutor Miguel Bernat
Equiparado a Professor Adjunto da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto

agradecimentos

Queria aqui agradecer à Fundação Oriente, na pessoa da Dr^a Isabel Carvalho, por me ter apoiado na incrível experiência que foi o contacto in loco com esta cultura fascinante.

Os meus agradecimentos à Professora Doutora Keiko Abe que aceitou em me receber como seu aluno, muito me honrando com tal acto. Obrigado, também, pela inspiração que despertou em mim, mostrando-me que o verdadeiro gosto pela música pode ser mantido ao longo de toda a vida.

Agradeço à Professora Doutora Keiko H. Arada sem a qual a minha ida ao Japão não teria sido possível.

Deixo, também, o agradecimento ao Consulado do Japão, que me facultou alguns vídeos.

Agradeço, também, à minha orientadora de dissertação, Professora Doutora Nancy L. Harper, pela paciência, bons conselhos e por ter sabido sempre mostrar-me o caminho a seguir.

Obrigado ao Professor Miguel Bernat por me ter dado a conhecer esta música fabulosa.

resumo

Actualmente a música japonesa tem uma importância no mundo inteiro, que não se pode ignorar, especialmente quando se trata de repertório para Marimba.

Tendo como objectivo a realização do recital de música japonesa para Marimba com uma interpretação o mais autêntica quanto possível, a pesquisa realizada resultou no estabelecer de bases de conhecimento que podem guiar o intérprete ocidental na prossecução deste propósito.

Para que se possa compreender o presente é necessário que conheçamos o passado, assim, numa primeira parte será dada uma breve perspectiva histórica do Japão, com o objectivo de facilitar a compreensão da forma como os japoneses chegam ao Séc. XX em termos estéticos.

Numa segunda parte o conceito de "MA" e a noção de Beleza dos japoneses são aqui também caracterizados.

Estes influenciam, sem dúvida alguma, a interpretação, pelo que, o conhecimento destas formas de pensamento, é essencial para uma abordagem desta música.

A técnica, os instrumentos, as salas de estudo usadas serão também factores de influência numa possível caracterização da música japonesa?

Será marcante o papel das artes marciais na execução musical?

Qual a contribuição da doutrina Zen para o pensamento e artes japonesas?

São estas algumas das pistas e interrogações sobre as quais se tentará, ao longo deste trabalho, conseguir uma maior elucidação.

Por fim, será mostrado no recital de música japonesa para Marimba como os conceitos aqui estudados são aplicados na prática.

abstract

Nowadays, Japanese music has become such an important part of contemporary music that we can not ignore it, especially when we are talking about Marimba repertoire.

Having as a main goal a true and authentic performance of Japanese music for Marimba, the present work proposes to establish a good basis of knowledge to guide western musicians.

This work is divided into two main parts: historical and interpretative.

In order to be able to understand the present we must know the past. In the first part, an overview of Japanese history will be presented with the objective of understanding how the Japanese progressed to the twentieth century aesthetically speaking.

In the second part, the Japanese concepts of "Ma" and of "Beauty" will also be explained, because without a doubt they influence musical interpretation. As such, knowledge of these concepts and philosophy is fundamental to the correct performance of this music.

Such questions and considerations will also be addressed as: "Are the techniques, the instruments, and the practice rooms that the Japanese use fundamental to the characterisation of their way of performing?" "Are the martial arts related to musical performance and if so, how?" "How does the doctrine of Zen contribute to the interpretation of Japanese art music?"

Finally, a recital of contemporary Japanese works for Marimba will demonstrate the practical application of the proposed thesis.

LISTA DOS QUADROS

QUADRO 1 - MÉTODO DE PERFORMANCE

Pág.
59

LISTA DOS EXEMPLOS MUSICAIS

KEIKO, ABE – DREAM OF THE CHERRY BLOSSOMS (1984)	91
TANAKA, TOSHIMITSU – GESTALT (2002)	98
YOSHIOKA, TAKAYOSHI – SUITE NR. 1 FOR SOLO MARIMBA (1994)	111
• A PEACEFUL MOMENT	111
• WHIMSICAL STORY	111
• RUNNING FROM A DREAM	112
• FOND MEMORIES OF LONG AGO	112
• A SUMMER NIGHT'S THRILL	113
• A DEEP SIGH ON A RAINY DAY	114
• TO THE SKY	115
AKIRA, MIYOSHI – RIPPLE FOR SOLO MARIMBA (1999)	116
TORU, TAKEMITSU – TOWARD THE SEA III (1981)	123
• THE NIGHT	123
• MOBY DICK	127
• CAPE COD	133

INTRODUÇÃO	10
1. OBJECTIVOS	10
2. CONTEXTO HISTÓRICO DA MARIMBA	12
3. CONTEXTO HISTÓRICO DA MÚSICA JAPONESA	14
4. METODOLOGIA	15
5. ESTRUTURA DESTA DISSERTAÇÃO	16
1ª PARTE	
CAPÍTULO I - O CONTEXTO HISTÓRICO	18
1. PERSPECTIVA HISTÓRICA E PRINCIPAIS GÉNEROS MUSICAIS	18
2. JAPÃO – ILHA OU CONFLUÊNCIA DE CULTURAS?	21
3. A ARTE NO JAPÃO	24
2ª PARTE	
CAPÍTULO II - CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DA MÚSICA JAPONESA POR MÚSICOS JAPONESES	28
1. O CONCEITO DE “MA”	31
2. A NOÇÃO DE BELEZA	35
3. A TÉCNICA E A SUA INFLUÊNCIA NA INTERPRETAÇÃO	38
3.1. A FORMA DE PEGAR NAS BAQUETAS	39
3.2. A CONSTRUÇÃO DA MARIMBA	41
3.3. AS SALAS DE ESTUDO	42
4. A INFLUÊNCIA DAS ARTES MARCIAIS NA POSTURA FÍSICA E MENTAL DO EXECUTANTE	43
4.1. A POSTURA FÍSICA	43
4.1.1. REFLEXÃO	49
4.2. A ATITUDE MENTAL	50
4.2.1. A INFLUÊNCIA DO BUDISMO ZEN	50
4.2.2. O ESTADO DE CONSCIÊNCIA DESCENTRADA	51
4.2.3. EXERCÍCIO PRÁTICO PARA ATINGIR A CONSCIÊNCIA DESCENTRADA	52
4.2.4. SUMÁRIO	54
CAPÍTULO III – CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS SOBRE O RECITAL	55

CONCLUSÃO	66
BIBLIOGRAFIA	69
ANEXOS	72
1. DICIONÁRIO DE TERMOS	72
2. SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO TÉCNICO DA MARIMBA	73
3. REFLEXÕES SOBRE A MARIMBA POR KEIKO ABE	77
4. ENTREVISTA A KEIKO ABE	80
5. QUADRO CRONOLÓGICO	83
6. LISTA DE OBRAS COMPOSTAS POR KEIKO ABE	84
7. MÚSICA TRADICIONAL JAPONESA QUE SERVIU DE INSPIRAÇÃO À PRIMEIRA PARTE DA PEÇA “DREAM OF THE CHERRY BLOSSOMS” DE KEIKO ABE	88
8. MÚSICA TRADICIONAL JAPONESA QUE SERVIU DE INSPIRAÇÃO À SEGUNDA PARTE DA PEÇA “DREAM OF THE CHERRY BLOSSOMS” DE KEIKO ABE	89
9. PARTITURAS DAS OBRAS EXECUTADAS NO RECITAL	91
10. GRAVAÇÃO EM CD DO RECITAL	
11. GRAVAÇÃO DVD DO RECITAL – EXEMPLOS RETIRADOS DO RECITAL QUE ILUSTRAM OS PONTOS 1 E 4 DO CAPÍTULO II	

INTRODUÇÃO

A Marimba moderna é um instrumento que nasceu e se popularizou durante o Séc. XX, muito embora, os seus antecessores sejam bastante antigos.

Ao propagar-se pelo mundo, este instrumento provocou o aparecimento de duas escolas principais, a Ocidental, composta pelos EUA e pela Europa, e a Oriental, liderada pelo Japão.

Esta divisão levou à utilização de técnicas e repertórios diferentes.

Nos dias de hoje, apesar da globalização, continua a haver uma clara separação entre estes dois mundos. O repertório está mais disseminado, ou seja, as obras compostas no Oriente são tocadas no Ocidente e vice-versa, mas ao nível da técnica e da interpretação estas continuam a possuir as características dos povos de onde são provenientes.

O que me ponho a estudar nesta dissertação é aquilo que caracteriza a interpretação dos marimbistas japoneses, com vista a eu próprio ser capaz de atingir uma interpretação autêntica da música japonesa para Marimba.

1. OBJECTIVOS

A finalidade deste estudo é a de procurar uma interpretação autêntica da música japonesa para Marimba.

Pretende-se estabelecer pistas que permitam ao intérprete ocidental aproximar-se de uma interpretação genuinamente japonesa.

Ao nível da interpretação, será perceptível ao ouvido ocidental esse carácter japonês?

Uma vez que a música é produzida pelo intelecto, e é produto e produtora de emoções, é natural que sendo criada por um determinado tipo de pessoas, essa música assuma características desse mesmo grupo.

Esta afirmação não é, no entanto, totalmente desprovida de discussão, uma vez que com a actual globalização, poderemos ter um compositor sul-africano de características marcadamente associadas a Webern ou um brasileiro de características “Debussyanas”.

No que respeita à interpretação, os traços marcantes de uma cultura ou estilo, necessitam, ainda mais, de serem característicos para que possam ser identificados.

A proximidade de culturas e de formas de sentir não ajudam a essa catalogação, fazendo com que uma obra de Mozart seja de impossível distinção, quando interpretada por um francês ou um português, no entanto, quando radicalizadas as formas culturais, podem permitir uma mais fácil identificação da origem da interpretação, como seria o caso da execução da mesma obra de Mozart por um alemão ou um japonês.

Certo é, que todo o ser humano está intimamente ligado à sua cultura histórica, costumes, formas de pensamento do seu país e que, toda a arte está, de certa maneira, condicionada por estes factores.

O povo do Japão pode ser considerado um povo de extremos no conceito ocidental.

Por um lado, isola-se, devido às suas características geográficas, por outro, tem tendências marcadamente expansionistas e imperialistas.

São de aparente fragilidade física, no entanto, têm uma capacidade bastante acima da média.

São extremamente competitivos, economicamente, no panorama nacional mas são capazes de juntar várias empresas concorrentes para fazer face a um desafio internacional.

Nas artes marciais o tamanho do lutador não é significativo para o resultado final de um combate, assim, aquele que aparente a maior fragilidade pode, no entanto, ser o mais forte.

Veja-se o teatro Noh e Kabuki, e facilmente nos apercebemos de todo o exagero que envolve esta manifestação cultural. A caracterização dos intervenientes, o gesto, a música, tudo é extremada.

Não é este povo que transporta a herança dos Samurais, do Harakiri e dos Kamikases?

Na actual época globalizante em que vivemos, o Japão desempenha, sem dúvida, um importante papel na música contemporânea, nomes como Takemitsu, Myiوشي, Tanaka ou Hosokawa, tornaram-se já comuns em todo o mundo e ultrapassaram a tradicional insularidade japonesa.

Continuará o Japão dos dias de hoje a ser uma ilha ou se terá transformado numa confluência de culturas?

Uma coisa é certa, as influências têm sido muitas e algumas têm sido integradas, no entanto, os elementos tradicionais e o pensamento japonês, são também, argumentos de peso num arreigado nacionalismo que continua a servir de impressão digital a uma música de características marcadamente japonesas.

Na prossecução dos objectivos aqui explanados, é importante que sejam apresentados alguns pontos relevantes respeitantes ao contexto histórico da marimba e da música japonesa.

2. CONTEXTO HISTÓRICO DA MARIMBA

Marimba é o termo que designa um grupo de idiofones percutidos.

Na América latina é usado para designar o xilofone com cabaças ressoadoras introduzido a partir de África. (...)

Em certos idiomas Bantu o termo “RIMBA” ou “LIMBA”, significam um xilofone com uma única nota. Marimba, é assim, o instrumento na sua totalidade consistindo no agrupar de vários “RIMBA.”¹

Muito se passou, desde a Marimba primitiva até à dos nossos dias.

No meu entender, podemos, assim, descrever o desenvolvimento da Marimba em cinco fases:

1ª Fase – Fase Primitiva

Marimba constituída por apenas uma lâmina colocada sobre as pernas ou sobre um buraco cavado no chão.

Julga-se ser originária de África mas algumas teorias situam o seu aparecimento no Sudeste da Ásia. Penso que tratando-se um instrumento tão rudimentar será difícil situar as suas origens, visto que poderá ter começado a ser utilizado em vários pontos do globo ao mesmo tempo, desde que o homem produz de forma consciente som, utilizando os elementos da natureza.

2ª Fase – Fase de Agrupamento

Marimba com várias lâminas agrupadas que permitiam tocar melodias.

Nesta fase posterior são adicionadas lâminas de diferentes tamanhos que produzem diferentes sons, amarradas entre si a uma estrutura feita geralmente de madeira.

3ª Fase – Fase Guatemalteca

Com a ida dos escravos de África para a América Latina, foram, também, a sua cultura e as suas Marimbas tendo sido na Guatemala que este instrumento mais se difundiu, adquirindo o estatuto de instrumento nacional.

Em finais do séc. XIX, Sebastian Hurtado, adicionou um segundo teclado, o que permitia o uso da escala cromática.

¹ Gerhard, Kubik, James Blades, James Holland, *Marimba The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Rev. Stanley Sadie, Londres Macmillan, 1989, and New Revised Edition, 2001, pág. 856, 857.

4ª Fase – Fase Moderna

Primeiramente construída nos E.U.A. em 1910, com apenas quatro oitavas, são adicionados tubos em metal de diferentes tamanhos, que aumentam em muito as capacidades acústicas do instrumento.

É nesta fase que a Marimba é introduzida na música erudita de conjunto e passa a ter repertório próprio, deixando de ser usado apenas na música tradicional.

5ª Fase – Fase Moderna de Expansão

Desde as primeiras experiências feitas por J. C. Deagan e U. G. Leedy, as quatro oitavas iniciais têm-se expandido até às seis oitavas de hoje, assim como, a forma de construção das lâminas, ressoadores e armação, que têm permitido, um desenvolvimento continuado das possibilidades acústicas do instrumento.

3. CONTEXTO HISTÓRICO DA MÚSICA JAPONESA

Existem indícios da existência de música no Japão desde o Séc. III a.c., mas a música tradicional que sobreviveu tem a sua origem no período NARA (552-794 d.c.).¹²

Nos 1200 anos que se lhe seguiram, a música tradicional japonesa, tal como a ocidental, passou por muitos e diferentes períodos criando muitos estilos e géneros musicais diferentes.

Desde a antiga música da corte japonesa, passando pelas narrativas e teatros medievais pela música religiosa, pelo período instrumental EDO (1700) e a música teatral até à música posterior a MEIJI (1850), muitas têm sido as mudanças, muito se perdeu e algo se terá mantido, mas é certo que não podemos falar da música tradicional japonesa, ou de qualquer outra, como

¹² Tito, Jeff Todd, *Words of Musica, Introduction of The Music of The World's Peoples*, Berkeley, California, 3ª Edição, Ed. University Press, 1996, pág. 48.

algo de imutável, guardado numa gaveta à espera que os musicólogos a descubram e a estudem, num período mais ou menos próximo.

Uma breve perspectiva histórica do Japão, julga-se ser relevante, com o objectivo de facilitar a compreensão da forma como os japoneses chegam ao Séc. XX em termos estéticos.

No primeiro capítulo veremos que a música tradicional japonesa sofreu numerosas influências ao longo do tempo, que resultaram em estilos próprios japoneses, fruto da fusão das “importações” com tendências autóctones.

A nível estético não houve até aos finais do Séc. XIX uma consciência da arte como tal, sendo o pensamento estético uma inovação do mundo moderno pós período MEIJI.

4. METODOLOGIA

A metodologia usada baseia-se no estudo de um caso, tendo por base a minha própria experiência.

Através desta metodologia pretende-se chegar a conclusões que me dêem pistas para atingir uma interpretação autêntica da música japonesa no meu recital de marimba.

A pesquisa histórica foi realizada com vista a contextualizar a forma como os japoneses são pensam a música nos nossos dias, uma vez que o homem é produto da cultura onde vive.

A experiência conseguida ao longo dos anos a observar músicos japoneses e o contacto *in loco* através da minha deslocação ao Japão para estudar com Keiko Abe as obras que executei no meu recital foram, também, de grande importância para o resultado final desta dissertação, não só a nível musical como ao nível do conhecimento dos costumes.

As entrevistas foram um outro instrumento usado no aprofundamento das matérias estudadas.

A entrevista a Keiko Abe foi fundamental para esta dissertação, no entanto, as outras entrevistas realizadas acabaram por não dar muitos frutos devido à barreira da língua e da complexidade dos assuntos abordados.

5. ESTRUTURA DESTA DISSERTAÇÃO

Esta dissertação divide-se em duas partes. Uma que se debruça sobre os aspectos históricos, composta pelo Capítulo I, e uma Segunda parte de índole interpretativa, composta pelos Capítulos II e III.

O Capítulo I dá uma resumida perspectiva histórica do Japão e dos seus géneros musicais. Através deste conhecimento espera-se que o leitor desta dissertação adquira um conhecimento geral dos principais géneros musicais que atravessaram a história daquele país, assim como, o interesse pela descoberta da música tradicional japonesa.

No ponto 2 deste Capítulo é demonstrada a forma como o Japão tem sido ao mesmo tempo fiel depositário de culturas importadas e ao mesmo tempo como se mantém firme nas suas tradições.

No ponto 3 deste Capítulo é descrito o percurso como o pensamento estético ganhou forma durante o período MEIJI.

O Capítulo II é dedicado à caracterização dos vários aspectos que possam, de alguma forma, influenciar a interpretação da música japonesa para Marimba.

O conceito de “*MA*” é aqui caracterizado, assim como, a forma como é aplicado à música.

A noção de Beleza é um conceito mutável em qualquer cultura, e o Japão não é excepção. No entanto, este conceito é caracterizado com vista a fornecer pistas sobre a forma como os japoneses pensam a arte e a vida.

Através de uma descrição comparativa da técnica de Marimba usada pelos japoneses foi mostrada a forma como a técnica influencia a maneira como os japoneses interpretam a música para Marimba.

As artes marciais fazem parte da cultura japonesa. São por isso, também, responsáveis pela postura física e mental do executante.

Com base neste pressuposto é aqui explicada a influência das artes marciais e da doutrina Zen, demonstrando de que forma estas afectam a execução na Marimba.

No Cap. III é feita uma descrição do recital do autor e intérprete com vista a mostrar e justificar as opções tomadas na execução do recital.

1ª PARTE
CAPÍTULO I
O CONTEXTO HISTÓRICO

1. PERSPECTIVA HISTÓRICA E PRINCIPAIS GÉNEROS MUSICAIS

A música tradicional no Japão, tal como em, qualquer outro país, é um conceito demasiado alargado que engloba variadíssimas épocas e estilos.

É evidente que onde existirem seres humanos, existe também uma forma de expressão musical, mas isto não é suficiente para se falar em música tradicional.

Assumindo-se como música tradicional, aquela que sobreviveu até aos nossos dias.

*A presença da música no Japão data, pelo menos, do Séc. III a.c.,
mas a música tradicional que sobreviveu é originária do período
NARA (552-794 d.c.).³*

Ao longo dos séculos, o Japão sofreu numerosas influências exteriores, como a dinastia T'ang (608-907 d.c.) e o Reino Coreano. Estas importações acabaram por passar a fazer parte da herança musical e cultural japonesa, tendo sobrevivido, em alguns casos, até aos dias de hoje, numa forma mais fiel à origina, do que a que existe actualmente nos países de origem.

A primeira importação de música de orquestra de corte (Gagaku) deu-se em 453 d.c. quando 18 músicos foram enviados do Reino Silla coreano (em japonês, Shiragi) para participarem num funeral imperial⁴

A música de corte, divide-se em puramente instrumental (Kangen), em música acompanhada de dança (Bugaku) e música vocal religiosa (Kagura).

³ Titon, *op. cit.*, pág. 48.

⁴ Titon, *op. cit.*, pág. 49.

Tal como na Europa, existia no antigo Japão trovadores e contadores de histórias.

O drama Noh, tal como o teatro no Ocidente, desenvolveu-se a partir de formas antigas, relacionadas com acontecimentos religiosos que se passavam em palcos exteriores nos templos Shinto e Budistas, sendo a partir dos vários tipos de peças e danças que se desenvolveu esta forma mais evoluída chamada Noh.

Tal como a conhecemos hoje, a música do Noh consiste nos recitativos e canções (Fushi) dos actores principais, assim como, nas cantigas dos coros.

A música religiosa é de difícil catalogação, uma vez que, o Shintoísmo e o Budismo se encontram bastante miscigenados, por vezes a mesma música é usada por ambas as religiões mudando apenas a letra.

A música Shinto pode ser dividida em três categorias:

MIKAGURA – Usada nas cerimónias do palácio Imperial.

OKAGURA – Usada nos Templos Nacionais.

SOTOKAGURA – Usada nos Eventos dos Templos Nacionais. (Ver Malm, William P., *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*, New York, Kodansha America, Inc., 2000)

Muito embora o Budismo tenha nascido na Índia, é a partir da China que esta religião chega ao Japão, tornando-se assim, um importante veículo de conhecimento da cultura chinesa.

Nas suas peregrinações a Yushan (China), os monges japoneses aprenderam a adorar Buda através do Shomyo – arte de cantar e de compor cânticos baseados em textos sagrados (Sutras) e hinos.

No período instrumental EDO (1615-1868) as músicas que assumiram maior importância foram a do Koto – cítara de treze cordas e a da música solo para Shakuhachi – flauta soprada pelo topo.

A música que não era da corte, que sobreviveu, foi a das escolas Ikuta e Yamada Kengyō.

O Shamisen – cordofone de três cordas tocado com um plectro, tinha variadas dimensões, conforme o género de música Shamisen a executar.

Os variados géneros musicais Shamisen dividem-se em dois tipos: o lírico e o narrativo. (Ver Malm, William P., *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*, New York, Kodansha America, Inc., 2000)

No período EDO, surgiu um teatro, que se pode equiparar à Ópera Ocidental em termos de popularidade. O Kabuki, esta forma dramática, é acompanhado de música em palco (Debayashi), assim como, música executada numa pequena sala fora de palco (Geza). É constituído por secções recitadas, cantadas a solo, acompanhadas, puramente orquestrais, e secções dançadas.

Em 1968 o Japão começa uma nova era de abertura ao Ocidente, dando origem ao período Meiji. Até aqui os compositores tinham pouca importância, sendo particularmente valorizada a tradição passada de geração em geração. No Séc. XIX, na década de oitenta, foi implementada uma política que visava dotar os músicos japoneses do conhecimento que lhes permitisse executar música ocidental ao mesmo nível de qualquer músico da Europa e dos E.U.A.

Um grande número de bolsas de estudo foi distribuído, para permitir a aprendizagem nos grandes centros culturais do Ocidente.

O desenvolvimento da rádio, teve também, um importante papel na popularização dos “clássicos” Ocidentais, dando a conhecer ao povo em geral a música Ocidental, mesmo àqueles que não podiam aceder a uma sala de espectáculos.

Durante oitenta anos, a música japonesa esteve completamente relegada para um “gueto”, sendo apenas, na segunda metade do Séc. XX que se começa a valorizar novamente a cultura japonesa.

Historicamente a música japonesa passou por vários estilos que evoluíram a partir de si mesmos, enquanto outros sofreram alterações vindas do exterior.

2. JAPÃO - ILHA OU CONFLUÊNCIA DE CULTURAS?

Como é sabido o Japão é um arquipélago e as ilhas são de difícil acesso devido às suas características naturais, o que impede, ou dificulta as trocas com os outros povos.

Tal como em todas as ilhas a difusão de informação no Japão foi dificultada, tornando os seus habitantes fechados sobre si mesmos e menos abertos a tudo o que é exterior. Característica essa que provavelmente se poderia generalizar a todos os habitantes insulares.

No entanto, as trocas comerciais entre o Japão e a Ásia ocorreram desde sempre, e com elas a troca de informação, sujeitando, assim, a ilha às influências do continente.

O Japão beneficiou de um grande privilégio, ou seja, a preservação em terra japonesa daquilo que, historicamente, era originário da Índia e da China mas, que no entanto, se teria perdido nos territórios de onde advinham. Por exemplo, o budismo tinha desaparecido na Índia, da mesma maneira que o budismo Zen tinha desaparecido daquele que tinha sido o seu berço, a China. Estas religiões sobreviveram no Japão e o mesmo se poderia dizer relativamente à arte.

O isolamento insular fez deste país o verdadeiro repositório de confiança do pensamento e culturas asiáticas. A história da arte japonesa transforma-se na história dos ideais asiáticos.

As influências são, por si só, difíceis de identificar e de datar porque são fenómenos que quando ocorridos ao nível popular, vão acontecendo sem data marcada, mas quando estes encontros se dão a um nível social mais alto, as probabilidades de serem documentadas aumentam.

Podemos identificar a primeira importação de música de corte (Gagaku) como tendo ocorrido em 453 d.c. quando foram enviados do Reino Silla Coreano (em japonês, Shiragi) 18 músicos para actuarem num funeral imperial.

Mimashi, um outro coreano, transportou consigo uma série de entretenimentos, que continuaram a subsistir na dança da corte real desde 612 d.c..

Nos períodos NARA e HEIAN (794 d.c. – 1185 d.c.) a permeabilidade às influências estrangeiras era grande, fazendo com que a avidez das cortes desta época fosse correspondida pelas outras partes da Ásia.⁵

A China foi uma das principais influências do Japão, tanto pela sua proximidade como também pela sua importância como cultura dominante, tendo-se registado esta influência a todos os níveis incluindo o religioso.

A Indonésia, encontra-se mais distante, mas teve, também, um papel preponderante durante muitos séculos no leste asiático.

As orquestras Gamelan, originárias da Indonésia, são compostas, essencialmente, por instrumentos de percussão, metalofones, xilofones e gongs.

Sabe-se que a cultura da Indonésia teve grandes influências em todas as culturas asiáticas, e até mesmo, segundo algumas teorias, no continente africano, logo é muito provável que esta forte cultura tenha, também, influenciado a cultura japonesa.

Julga-se que o xilofone, terá sido importado através das casas de prazer dos mercadores chineses de Nagasaki, porque alguns deles tinham vindo do sudeste da Ásia onde esse instrumento abunda.

⁵ Titon, *op.cit.*, pág. 48.

No Japão foi adoptado, inicialmente, para executar música chinesa, muito embora, não seja encontrado na China.

O xilofone é usado pela orquestra Nagauta do Kabuki, assumindo o nome de Mokkin – este é composto por dezasseis lâminas e tem uma função mais rítmica do que melódica, pelo que, a altura das notas tocadas é aleatória, sendo normalmente associado a personagens cómicas ou cegas.

Por alguma razão, este instrumento não se celebrizou como aconteceu com os Gongs. É certo que os Gongs se prestam mais à meditação dos actos religiosos e que, por isso, se terão difundido mais que os outros instrumentos estritamente dedicados à execução de música com fins recreativos.

No entanto, o xilofone permanece, muito embora, não possa ser considerado um instrumento muito difundido.

Cultura não é algo que possa ser importado e imposto.

No entanto, por vezes, as importações são facilmente assimiladas existindo uma empatia natural que não passa pela fase de choque, como é o caso da adopção da Marimba como instrumento extremamente difundido, sem razões históricas aparentes que justifiquem o grande interesse actual pelo mesmo.

Não parece, assim, haver razões na cultura japonesa que justifiquem o grande interesse actual pelos instrumentos de lâminas, podendo dizer-se que se trata de um fenómeno do Séc. XX, originado, em grande parte, pela importação da cultura norte-americana do pós-guerra, e pelo sucesso de Clair Omar Musser nos Estados Unidos, que o levou a efectuar concertos no Japão suscitando a curiosidade e o interesse pela Marimba neste país.

No nosso mundo existem acções humanas e emoções individuais expressas através da música que não o podem ser com palavras.

No entanto, a sensibilidade ao som, varia muito consoante o local e a sociedade. Naturalmente, com o desenvolvimento dos transportes, uma maior troca de valores culturais também se desenvolvem.

No futuro várias culturas serão unificadas e com a ajuda da tecnologia teremos, eventualmente, uma cultura global.

Até lá é importante que se tenha em consideração os vários povos com diferentes maneiras de pensar e emoções.

Como compositor penso na música não como um mero meio de recreação ou prazer mas como algo que é parte de uma maior experiência humana.⁶

3. A ARTE NO JAPÃO

A quase ausência de tradições indígenas levou a uma maior abertura ao estrangeiro, seleccionando e adaptando consoante as suas preferências e as suas próprias raízes artísticas.

Neste processo existem duas tendências: imitação directa e introspectiva. Na primeira dá-se um reproduzir, com poucas alterações das influências externas. Na segunda, a subtileza, o relaxamento e vulnerabilidade inatas deste povo, produzem uma delicadeza plena de imagens poéticas e suficientemente forte para suster o embate das influências estrangeiras.

Ao longo da sua história, o Japão tem alterado estes dois tipos de tendências, sendo durante as fases mais introspectivas e genuínas que os ocidentais, apreciam melhor a arte japonesa por oposição às fases em que a imitação resulta em cópias pouco interessantes dos modelos estrangeiros.

Os japoneses, no entanto, têm tendência a fazer uma adaptação ao seu próprio gosto, reagindo a características importadas como a monumentalidade, a evidência, a repetição, espaços rígidos ou a imutabilidade.

⁶ Takemitsu, Toru, *Confronting Silence – Selected Writings*, Berkeley, California: Ed. Fallen Leaf Press, 1995, pág. 59.

No princípio do período MEIJI, a "escola tradicionalista" dominava, no entanto, menos de uma década depois da fundação da Escola de Belas Artes de Tóquio, a escola ocidental veio substituir os tradicionalistas.

A adopção da escola ocidental provocou um paradoxo, sendo que, aquilo que era considerado como Avant Garde no Japão, era visto no Ocidente como meras cópias sem valor artístico, enquanto que os artistas que se baseiam na "escola tradicionalista" são aceites no Ocidente como sendo os mais Avant Garde.

É em meados do período MEIJI que a importação dos conceitos estéticos de Fenollosa, vai lançar as bases para a estética japonesa, dando origem a uma nova forma de pensamento estético e a uma nova forma de ver as artes, que influencia até hoje, a produção de arte no Japão.

Durante a sua estadia no Japão, Fenollosa encontrou valores na arte japonesa que transcendiam os do Ocidente moderno. Ele deu uma grande importância às artes japonesa e oriental, que ele achava superiores às tendências realísticas contemporâneas da pintura ocidental. Ao mesmo tempo, fez uma classificação e sistematização histórica das artes japonesas. Para isso foi ajudado pelo jovem Okakura Tenshin (1861-1913).⁷

A arte, como nós a entendemos no Ocidente, não existia no Japão. As artes tradicionais japonesas eram basicamente relacionadas com o dia-a-dia, não havendo, assim, uma distinção entre artes úteis e belas artes.

A arte não existe sem um conceito artístico que a sustente, pois, de outra forma, deixamos de ter belas artes para passar a ter artes mecânicas.

Apesar de, até então, a arte japonesa existir, o processo de entendê-la como "Arte" não tinha sido implementado. (Ver Marra, Michael F., A History of Modern Japanese Aesthetics: A Reader, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.)

⁷ Marra, *op.cit.*, pág. 43.

É este conceito de Arte que o americano Ernest Fenollosa (1853-1908) vai introduzir no Japão em 1878, tendo por base a sua palestra na Universidade de Tóquio intitulada “A Verdadeira concepção das belas Artes”.

A Teoria de Fenollosa da subjectividade e da natureza autónoma da arte – uma teoria irreigada no pensamento europeu, aparecia como algo de extremamente novo a um povo que procurava a modernidade. “A verdadeira concepção das belas artes” afirma o seguinte:

Ornamentação dá prazer ao coração.

O seu fim é elevar o espírito, chamarei a esta ornamentação “belas artes”.

De acordo com Fenollosa, uma segunda característica da arte é a de que mesmo que dê alegria ao coração, não é uma ferramenta para produzir prazer.

Apesar das artes não estarem directamente relacionadas a um uso prático na vida, não são um brinquedo que agrada à vista.

Afirmou, ainda, que o “benefício das belas artes não é dar alegria às pessoas.

É devido ao bem que produzem, que as belas artes dão azo à alegria de viver. A produção de prazer não devia ser considerada como item de avaliação artística, uma vez que, “é claro que o facto de dar prazer não é factor diferenciador da arte da não-arte”. (...)

Uma terceira estipulação de Fenollosa no que diz respeito às artes, foi a de que a analogia entre símbolo e representação do objecto real, não é uma característica intrínseca da arte, mas sim uma mediação por parte das “ideias” das belas artes, às quais as artes dão expressão.

Ou seja, o método para distinguir a arte da não-arte é-nos dado pela presença ou ausência de “ideias” de arte.⁸

⁸ Marra, *op. cit.*, pág. 58.

No presente a Arte no mundo e no Japão parece ter chegado a um daqueles momentos históricos em que não se encontram saídas, no entanto, há que continuar esta procura incessante do mundo artístico, procurando onde ainda não se viu e encontrando onde menos se espera, como tem sido a história do homem desde sempre.

Nos dias de hoje a grande massa de pensamento ocidental deixa-nos perplexos. O espelho de Yamato encontra-se enevoado.

Com a revolução, é verdade, que o Japão retorna ao seu passado, procurando aí a vitalidade de que precisa. Tal como todas as restaurações genuínas, esta é também uma reacção com uma diferença. Na medida em que a dedicação da arte à natureza, inaugurada no Reino Ashikaga, se transformou na consagração da raça do Homem em si mesmo.

Sabemos instintivamente que na nossa história está o segredo do nosso futuro e tentamos intensamente encontrar a pista certa. Mas se este pensamento é verdadeiro, se existe ainda alguma esperança de renovação escondido no nosso passado, temos que admitir que necessita neste momento de um grande reforço devido ao facto da asfixiante vulgaridade moderna estar a apertar a garganta da vida e da arte. Esperamos pela espada fulminante da luz que ilumine a escuridão. O terrível silêncio quebrado, e as gotas de chuva deverão trazer um novo vigor e refrescando a terra antes de novas flores nascerem e a cobrirem com o seu esplendor. Mas terá que vir da própria Ásia, ao longo dos antigos caminhos da raça, ao longo dos quais a grande voz será ouvida. Vitória vinda de dentro, ou então uma morte honrosa.⁹

⁹ Okakura, Kakuzo, *The Ideals of the East With Special Reference to The Art of Japan*, ICG Muse, Inc., New York, 2000.

2ª PARTE
CAPÍTULO II
CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS DA MÚSICA JAPONESA
POR MÚSICOS JAPONESES

A composição contemporânea de música japonesa tem poucas características identificativas da sua cultura, o que a torna dificilmente identificável no processo de audição, devido à abertura do Japão ao Ocidente, que levou à imitação das escolas mais marcantes da música europeia.

No que respeita à interpretação, esta parece ter estado menos sujeita a influências externas.

O facto de a Marimba ser um instrumento novo, e o próprio Japão ter sido um dos principais intervenientes no seu desenvolvimento levou os primeiros intérpretes a encomendar obras aos compositores conterrâneos, devido à inexistência de repertório específico.

A interpretação não é tão do domínio do intelecto como a composição, pelo que, as formas de estar e de sentir são mais reveladas na acção interpretativa. Enquanto os intérpretes formaram a sua própria escola, os compositores direccionaram-se para as escolas europeias, com o conseqüente esmorecer da sua identidade cultural.

Impõe-se, então, que se coloque a seguinte questão, será que a mentalidade ocidental é capaz de entender automaticamente os conceitos inerentes na interpretação da música japonesa contemporânea?

Julgo que não. É possível interpretar as obras de compositores japoneses de uma forma válida e musical mas se procurarmos uma interpretação genuinamente japonesa é necessário que se entendam alguns conceitos que são estranhos à mentalidade ocidental.

Esta opinião é partilhada por Keiko Abe, na entrevista realizada por mim, onde ela afirma o seguinte:

Quando penso na música para Marimba, penso nas diferentes formas de agarrar as baquetas, formas de execução e diferentes baquetas. Algumas formas de agarrar as baquetas estão associadas a alguns repertórios. Quando ouço a peça “Time for Marimba” interpretada por um japonês ou por um ocidental, sinto uma energia mais forte do intérprete japonês. É óbvio que os japoneses conhecem a sua cultura e a forma de agarrar as baquetas é diferente. Nós usamos as baquetas cruzadas o que proporciona mais energia e um som mais forte, com uma grande amplitude dinâmica, enquanto os americanos e os europeus usam a técnica de Musser e de Steven. Cada forma de agarrar tem um ponto forte e um ponto fraco, por isso, se pretendemos tocar as peças japonesas eu recomendo a forma de agarrar cruzada ou a técnica Burton.¹⁰

Cada homem é produto do seu tempo e do seu espaço cultural, pelo que a interpretação está sempre sujeita àquilo que o intérprete é na realidade.

O conhecimento da cultura japonesa e a forma dos japoneses pensarem, são certamente, elementos que influenciam a interpretação de um japonês.

Keiko Abe está também de acordo com esta afirmação respondendo o seguinte na entrevista realizada.

*(..) há uma cultura por trás da música. O Japão tem uma cultura específica, assim como, a cultura ocidental. Assim esse “background” cultural influencia a música e não só, também a pintura, o teatro e as artes em geral. Por isso penso que são diferentes. A história, a forma de abordagem das coisas e a emotividade são, também, factores que influenciam a música e em especial a música para Marimba. (...)
Mas por favor entenda, que o folclore afecta a música, cada país tem uma cultura diferente por isso cada um toca à sua maneira.¹¹*

¹⁰ Entrevista realizada em Tóquio a Keiko Abe em 19 Abril 2003, Traduzida pelo Autor.

¹¹ Entrevista, *op. cit.*

Tendo assumido como certo que a mentalidade ocidental é incapaz de entender automaticamente os conceitos inerentes da música japonesa, passo agora, na segunda parte desta dissertação a enumerar os quatro factores de maior importância na interpretação final, para que o objectivo principal de conseguir atingir uma interpretação genuinamente japonesa possa ser atingido.

Ponto 1

O conceito de “MA” e a forma como este é aplicado à música, obriga-nos a um conhecimento profundo do mesmo, na medida em que é fortemente influenciador da interpretação final.

Ponto 2

A noção de “Beleza”, aplicada à vida e às artes em geral, é, também, aplicável à música, sendo necessária a capacidade de perceber esta forma peculiar de ver e ouvir a beleza.

Ponto 3

A técnica, nas diferentes vertentes de forma de pegar nas baquetas, as Marimbas utilizadas e as salas onde se pratica o instrumento é também, um factor importante no resultado musical final, na medida em que, é bastante distinto da abordagem ocidental, tornando-se imprescindível que seja conhecido pelo executante.

Ponto 4

A influência das artes marciais é um factor que por se ter generalizado na sociedade japonesa passou a ser um elemento cultural que afecta de sobremaneira, a postura física e a atitude mental dos japoneses, sendo por isso importante compreender de que forma isto afecta a execução do intérprete.

Durante este capítulo, serão explanadas estas características japonesas, sendo ilustradas por referências directas ao recital do autor e demonstrando

como estes conceitos foram aplicados por um ocidental, com o intuito de conseguir uma interpretação a mais genuinamente japonesa possível.

1. O CONCEITO DE “MA”

“MA” é uma palavra japonesa, bastante antiga que define um determinado tipo de momento. Tentar caracteriza-la é como tentar descrever um sentimento.

“MA” é um poderoso silêncio, que antecede e/ou se segue a um som, dando-lhe vida, mas retirando-lhe, também, a sua primazia.

Enquanto no Ocidente se dá maior importância ao som em si mesmo, no Japão o momento de preparação é mais importante que o próprio som.

Conceito japonês

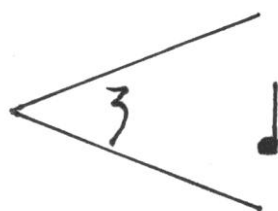


Fig. 1

Conceito ocidental

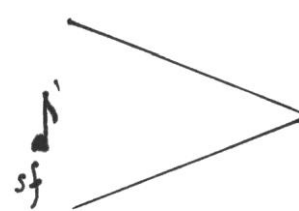


Fig. 2

Este é tão forte que pode sobreviver isolado, entre ele e esse ponto de intenso silêncio que o precede, existe uma continuidade metafísica que desafia qualquer análise.

O “MA” e o som não existem como relação tecnicamente definível, eles equilibram-se mutuamente, dando razão de existência a cada um deles.

Conceito japonês

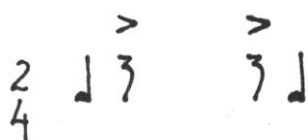


Fig. 3

Conceito ocidental



Fig. 4

Este conceito não significa pausa, mas sim, ausência de som, de contagem, de pensamento. Não existe enquanto relaxamento, é crescendo de tensão.

Na sua complexidade e integridade esse som vale por si só. Para o ouvinte japonês, atento, que aprecie esse som refinado, a ideia de “MA” (a parte

silenciosa desta experiência), tem ao mesmo tempo, uma profunda, poderosa e rica ressonância, que pode ser tão importante como o próprio som.

*Desejo encontrar aquele som único que seja em si tão forte que consiga confrontar o silêncio. Só nessa altura a minha insignificância pessoal cessará de me atormentar.*¹²

Dada a explicação do conceito “MA” irei agora tentar demonstrar através de três exemplos práticos tirados do meu recital, como esta abordagem se traduz em música.

Exemplo 1 “MA”

Observe-se que após um período de concentração, o intérprete se aproximou da Marimba colocando a baqueta sobre a nota em que a peça iria começar. Durante 6 segundos encontra-se imóvel criando um movimento de silêncio tenso, onde se poderia dizer que já se ouvem as primeiras notas do crescendo com que começa a peça.

Durante este silêncio a tensão é maior do que o ponto que o músico começa realmente a movimentar-se e a produzir som. A tensão aumenta à medida que os segundos passam e nenhum som é produzido, encontra-se no ar o elemento surpresa, ninguém sabe o que irá acontecer, dando a este silêncio carácter único do desconhecido.

Observe-se, ainda, que toda a atenção e o corpo do executante se concentram apenas naquela nota, estando o braço esquerdo em posição de relaxamento para que a atenção do espectador fique focada apenas na nota com que a obra inicia e no silêncio que a precede.

Exemplo 2 “MA”

Tal como no exemplo 1, o intérprete coloca as baquetas sobre as primeiras notas que vai tocar, concentrando-se nesse momento único que precede o produzir da primeira nota da obra, durante sete segundos a tensão aumenta, o público não sabe se o primeiro som produzido será forte ou piano, nem tão

¹² Takemitsu, *op.cit.*, pág. 52.

pouco que emoção será demonstrada nos segundos seguintes, provocando o desconforto tenso do desconhecido e inesperado.

Neste exemplo os momentos “MA” sucedem-se. Após os primeiros sete segundos de silêncio seguidos de uma primeira frase, voltamos agora a ter novamente quatro segundos de imobilidade tensa precedendo a segunda frase, após a execução desta voltamos a ter um novo momento de silêncio, agora com apenas três segundos menos tensos que os anteriores.

Neste terceiro momento de “MA” a tensão é menor porque o tempo que dura o silêncio é mais reduzido, assim como, o facto de o executante não se encontrar tão imóvel como nos momentos anteriores.

Exemplo 3 “MA”

Este terceiro exemplo é semelhante ao segundo, na medida em que os silêncios se repetem, diferindo apenas o trabalho das frases com que aqueles intercalam.

Após a primeira frase com que começa a obra acontece um momento de “MA” que dura quatro segundos. Aqui, a tensão é agravada por comparação com os momentos anteriores pois é introduzido um factor novo.

A primeira frase termina com um “dead stroke” em que as baquetas tocam a lâmina e permanecem em contacto com a mesma de forma a cortar, de forma imediata, o som não deixando qualquer ressonância provocando, em si, um silêncio mais tenso do que o dos exemplos anteriores.

A segunda frase é mais longa, com dinâmicas fortes e um débito de notas extremamente rápido provocando, também, uma tensão no “MA” de dois segundos que se seguem à segunda frase, sendo este, também, reforçado pelo silêncio consequente do “dead strock” da última nota, à semelhança da primeira frase.

Na música japonesa nem todos os momentos de ausência de som podem ser considerados momentos de “MA”.

Tal como na música ocidental, o silêncio pode ser tão só relaxamento, sem tensão, ou até uma mera ponte para algo novo que irá acontecer.

Assim, julgo ser necessário ilustrar com exemplos retirados do recital para que se possa compreender melhor, por contraposição, ao conceito de “MA”.

Exemplo 4 Silêncio sem Tensão

Aqui o silêncio não tem qualquer importância para aquilo que o precedeu nem para o que se lhe vai seguir.

A duração é de pouco mais de um segundo e serve apenas para abrir a porta a algo de novo que vai acontecer.

O executante não se imobiliza durante o silêncio, prepara o que vem a seguir, movimentando o seu corpo nessa direcção, não dando importância àquele momento de ausência de som.

Exemplo 5 Silêncio sem Tensão

Este momento de silêncio é curto (cerca de um segundo), não há imobilização do executante e serve apenas de ponte para um Da capo.

É um momento sem importância à semelhança do exemplo anterior.

Exemplo 6 Silêncio sem Tensão

Este exemplo, tal como nos anteriores, é um momento de curto silêncio. Não é mais do que o finalizar de uma frase e o início de outra. Não tem qualquer valor estrutural.

Como vimos pelos exemplos anteriores existem várias formas de silêncio, dependendo daquilo que o antecede e do que se lhe segue, assim como, da atitude do intérprete durante a ausência de som.

Podemos distinguir essencialmente dois tipos de silêncio: o “MA” e o Silêncio sem Tensão.

O “MA” é mais associado aos japoneses e o Silêncio sem Tensão é mais usado pelos ocidentais, não quero com isto dizer que não haja formas de “MA” na música ocidental ou Silêncios sem Tensão na música oriental, falamos aqui, apenas, de características predominantes.

O Silêncio, pela sua importância na música, torna indispensável o seu estudo e a sua caracterização de forma a podermos descrever a interpretação.

A forma de um povo sentir e estar é, sem dúvida, um elemento de influência na sua arte que está ligada, por natureza, ao conceito de Beleza. Este conceito pode ser ou não teorizado, mas é concerteza sentido por quem executa a arte e por quem a recebe.

É esta forma de sentir a Beleza que iremos tratar no ponto seguinte.

2. A NOÇÃO DE BELEZA

Julgo ser importante para a compreensão da arte japonesa, a forma como os japoneses pensam e sentem a Beleza, uma vez que, esta é pela sua afirmação ou pela sua negação elemento influenciador da execução e da compreensão da arte de um povo.

Beleza: Qualidade do que é belo ou agradável; mulher formosa; coisa bela; excelência; perfeição; lindeza; boniteza; formosura; beldade.¹³

Infelizmente o significado de beleza não é objectivo, pelo que todas as explicações acerca da mesma serão sempre relativas ao povo que a produz, assim como, à data em que esta é conceptualizada.

A cultura de um grupo fornece elementos comuns ao individuo, que estabelecem linhas transversais de conhecimento que influenciam a maneira como a sociedade sente aquilo que é belo.

Esta forma de sentir nem sempre é acompanhada de um conceito de Beleza explícito. Este é o caso do Japão que embora possua desde sempre uma arte sublime, nem sempre foi acompanhada da conceptualização filosófica de Beleza, tendo sido apenas em meados do Séc. XIX que este conceito passou a ser discutido como tal.

O conceito de Beleza, como é óbvio, não era estranho ao Japão antigo. Termos como MONO NO AWARE, OKASHI, YUGEN, WABI,

¹³ *Dicionário da Língua Portuguesa*, 8ª edição, Porto Editora, Maio 1998, pág. 224.

SUI e o gosto referem-se a aspectos da Beleza que foram descobertos e descritos na literatura tradicional japonesa. No entanto, a “ciência da beleza” (BIGAKU) como disciplina filosófica, foi, como tantos outros produtos, (sejam materiais ou intelectuais), primeiramente transplantados do Ocidente durante o período MEIJI.¹⁴

Podemos perceber como o Japão aprendeu com o Ocidente a ideia de que a Beleza é o fim último que qualquer “sociedade iluminada” tem que atingir (ou talvez seja melhor dizer, que o Japão importou do Ocidente no processo de fazer da Beleza um objectivo que valha a pena numa sociedade).

O que não é claro, é a definição vital de Beleza. Ou seja, Beleza como objectivo foi inicialmente adquirida como palavra sem explicação do seu significado. Seria mais apropriado, antes de mais, entender o significado de “Beleza” e, depois, torná-la num objectivo.¹⁵

Na verdade seguiu-se o caminho inverso, uma vez que, os debates sobre o significado de Beleza, ocorreram depois da importação da Beleza como objectivo.

Ao descrever aqui o conceito japonês de Beleza, irá ser feito tendo como objecto a forma tradicional de pensar a Beleza. Esta serve de base, sem dúvida, aos conceitos actuais, mas começa a estar adulterada pela invasão massiva de cultura europeia e americana. Sendo este um conceito em constante mutação em qualquer parte do mundo, ainda mais este fenómeno se faz sentir num país que sofreu tantas influências exteriores.

A Beleza para os japoneses é, de certa forma, a arte da sugestão. A vida das coisas é sempre mais profunda quanto menos evidente for. Não mostrar mas sugerir é o segredo do infinito. A perfeição, tal como a maturidade, falha na impressão que transmitem, devido à sua incapacidade de se desenvolver.

¹⁴ Marra, *op.cit.*, pág. 68.

¹⁵ Marra, *op.cit.*, pág. 30.

Esta forma de pensamento, torna-se evidente, no seu gosto peculiar de ornamentação, como por exemplo, o de uma simples caixa de tinta com um acabamento lacado no exterior, enquanto no seu interior se encontra ricamente trabalhado a ouro.

Um outro exemplo dessa forma de encarar a noção de Beleza é o da sala de chá que era decorada com uma simples pintura ou um vaso de flores, dando-lhe unidade, enquanto todas as colecções de riquezas eram guardadas na sala do tesouro. Até aos dias de hoje, as pessoas usam as suas peças de roupa mais cara debaixo da mais simples, tal como os Samurais se orgulhavam de possuir maravilhosas espadas guardadas em despreziosas bainhas.

A lei da mudança que é o fio condutor da vida é, também, a lei que governa a Beleza. Virilidade e actividade eram necessárias para criar uma boa impressão, mas deixar espaço à imaginação, sugerir uma ideia era essencial a todas as formas de expressão artística, pelo que o espectador formava uma unidade com o artista.

A parte não acabada de uma obra de arte é frequentemente mais repleta de significado do que a parte pintada em si mesma.

A noção de Beleza popular tem a sua maior expressão no artesanato, pela sua abrangência e por estar presente no quotidiano do povo.

No caso japonês, o gosto pela simplicidade, o amor pela natureza e o sentido de unidade, expressam bem o espírito deste povo.

No artesanato japonês, o artista e o material usado formam uma unidade indissociável do produto final.

O artista incorpora no seu trabalho os erros de produção, tais como, os acidentes de cozedura ou as impressões digitais do ceramista.

No caso do material usado ser de madeira, o serrim e as marcas das ferramentas usadas passam a fazer parte da obra de arte.

Podemos considerar que estas pistas são reveladoras do espírito de um povo em sintonia com a natureza e a vida, fruto da influência da religião SHINTO, que tem como deuses os elementos da natureza.

O conceito japonês tradicional de Beleza é bastante diferente do ocidental, pelo que, a descrição aqui apresentada deve servir de reflexão ao executante na busca de uma interpretação autenticamente japonesa.

3. A TÉCNICA E A SUA INFLUÊNCIA NA INTERPRETAÇÃO

A técnica de Marimba usada pelos japoneses na interpretação de música japonesa, difere bastante da técnica usada pelos ocidentais razão pela qual o seu conhecimento tem uma grande importância na caracterização da interpretação e conseqüente resultado.

Para tocar música tradicional japonesa é necessário um treino rigoroso por uma boa razão, que não apenas a técnica. Esse treino é dirigido à união da respiração do músico com a imensa “vida” na sua essência.¹⁶

É um facto que a técnica é decisiva no resultado final. Factores como a forma de pegar nas baquetas, o tipo de Marimba utilizada, as baquetas usadas, as salas de estudo onde se pratica, o clima do país onde é executada a música, são aspectos fundamentais que influenciam a interpretação.

Irei agora caracterizar a técnica seguindo os seguintes pontos:

- A forma de pegar nas baquetas;
- A construção da Marimba;
- As salas de estudo.

¹⁶ Takemitsu, *op.cit.*, pág. 24.

3.1. A FORMA DE PEGAR NAS BAQUETAS

A forma de pegar em quatro baquetas no Japão é a forma tradicional de baquetas cruzadas (Tradicional grip). Nesta técnica, a baqueta interior está encostada à palma da mão, estando a baqueta exterior encostada a esta formando uma cruz. Esta não é uma característica exclusiva deste país, uma vez que é usada em todo o mundo, mas é praticamente a única forma de pegar nas quatro baquetas usada pelos japoneses.

Esta técnica é frequentemente caracterizada como mais poderosa, sendo capaz de produzir um maior número de decibéis, devido a um uso mais preponderante dos braços e a uma menor flexibilidade dos pulsos.

Keiko Abe na entrevista em anexo afirma precisamente isto.

Nós usamos as baquetas cruzadas o que proporciona mais energia e um som mais forte, com uma grande amplitude dinâmica.¹⁷

No que diz respeito à capacidade de tocar grandes intervalos com duas baquetas na mesma mão, esta forma de agarrar apresenta limitações maiores do que as técnicas de Musser ou de Burton, porque o comprimento de baqueta que fica dentro da mão é maior do que na técnica de Musser, no entanto, a forma de segurar a baqueta exterior de Burton, com o dedo anelar (embora também seja uma técnica de baquetas cruzadas) permite um maior espaçamento das baquetas, praticamente equivalente ao da técnica de Musser.

As técnicas de baquetas cruzadas apresentam um outro problema, ao nível do ruído, provocado pelo frequente chocar entre baquetas.

A técnica de Musser, em que as duas baquetas em cada mão não se cruzam e praticamente não se tocam, tem uma grande difusão no Ocidente mas é praticamente desconhecida dos Orientais. Apresenta vantagens ao nível das

¹⁷ Entrevista, *op. cit.*

aberturas e da forma mais solta como se seguram as baquetas, permitindo produzir um som mais “doce”.

A técnica de Burton, que muito embora também seja uma forma cruzada de pegar nas baquetas, tem, no entanto, a ordem invertida passando a baqueta que ficava por baixo a estar por cima. Esta técnica, assim como, a técnica de Musser não tem grande aceitação no Oriente.

O que realmente interessa saber é se este factor técnico (de pegar nas baquetas) pode influenciar de alguma forma a interpretação e o resultado musical final.

As opiniões dividem-se, desde aqueles que afirmam não ser mais do que um fenómeno de moda que não tem qualquer influência na musicalidade, até àqueles que defendem que, se se quer tocar música japonesa a soar como tal, tem que se usar a técnica tradicional para que tal aconteça, e que a não ser assim, se torna uma impossibilidade, que quando muito, poderá ter o seu interesse no mundo interpretativo mas que não se assemelhará à interpretação de um japonês.

Keiko Abe defende esta opinião na entrevista afirmando o seguinte:

*Penso que se os americanos e os europeus poderem dar uma nova expressão criativa à peça, acho que também é válido.*¹⁸

Seja qual for a nossa opinião, não devemos, no entanto, esquecer outros factores que podem influenciar a interpretação, tais como as baquetas e as Marimbas usadas.

Muito embora, no Japão, existam diferentes sensibilidades, e por isso sejam usados diferentes tipos de baquetas, o denominador comum, parece ser o uso

¹⁸ Entrevista *op. cit.*

do cabo em cana, que imprime à baqueta uma flexibilidade inexistente nas baquetas com cabos de madeira.

A flexibilidade do cabo de cana parece compensar a menor liberdade das baquetas agarradas da forma tradicional. Quando as baquetas estão cruzadas, a onda de choque provocada pelo contacto da baqueta com a lâmina transmitida ao cabo e à mão é maior porque as baquetas encontram-se pressionadas uma contra a outra. No entanto, a flexibilidade da cana acaba por amortecer a maior tensão provocada pelo agarrar cruzado das baquetas.

Na técnica de Musser, como as baquetas se encontram mais soltas, e só se encontram em contacto com a própria mão, este fenómeno não se verifica com a mesma intensidade devido ao amortecimento provocado pelo contacto com a pele, pelo que o uso de cabos em madeira (com menor flexibilidade) torna-se mais facilitado, sendo desnecessário o uso de cabos de cana.

3.2. A CONSTRUÇÃO DA MARIMBA

O tipo de Marimba e a sua construção podem ser considerados factores intervenientes no resultado final.

A construção e forma de afinação das lâminas de algumas fábricas japonesas são diferentes das usadas pelos ocidentais, sendo a afinação dos harmónicos feita de forma distinta, conferindo, assim, a esta marca um som característico.

Esta forma de fabrico faz, também, com que o modo de vibração das lâminas seja diferente, alterando o seu timbre. A resposta da lâmina à percussão da baqueta é caracterizada por uma menor resposta em termos dinâmicos quando percutida a níveis de piano ou meio-forte, dando a sensação de uma menor vibração. No entanto, quando excitada a níveis dinâmicos de forte ou fortíssimo a resposta parece ser mais satisfatória produzindo, assim, níveis dinâmicos que ultrapassam os das outras Marimbas.

A largura das lâminas e o espaço entre as mesmas é, também, diferente em alguns modelos constituindo, também, factor de adaptação.

O espaço entre as lâminas (em especial graves) é maior do que nas outras Marimbas, pelo que, a capacidade de executar grandes aberturas com uma só mão é diminuída por este factor, se a isto juntarmos o facto de a “Traditional grip” ter já por si só, uma capacidade menor de abertura, podemos concluir que os executantes que utilizam Marimbas japonesas com distância entre lâminas diferente e usam “Traditional grip” estão duplamente limitados no que diz respeito à capacidade de abertura de 2 baquetas numa só mão.

3.3. AS SALAS DE ESTUDO

O tipo de salas de estudo usadas nos conservatórios e universidades do Japão ao longo dos anos, é também factor de influência na técnica e consequentemente na interpretação.

As salas são isoladas, e bastante “secas”, pelo que, os níveis acústicos de reverberação são muito reduzidos, explicando, de certa forma, a tendência dos japoneses interpretarem a música, com tempos metronómicos, geralmente superiores aos usados pelos Ocidentais.

Ao terem níveis de ressonância bastante baixos, as salas levam, também, a que as noções de dinâmica sejam também adulteradas, dando sempre a noção ao executante, de que, os decibéis produzidos pelo seu instrumento nunca são satisfatórios, criando a tendência de “bater” as notas de uma forma agressiva, o que altera, sem dúvida, a interpretação.

O clima é, também, um factor de influência na interpretação, na medida em que, altera as capacidades de vibração dos instrumentos acústicos. Um

instrumento japonês “habitado” ao clima seco do Japão ressentem-se quando trazido para a Europa mais húmida, baixando os seus níveis de ressonância.

Resumindo, não é certo que a técnica seja um elemento essencial para se atingir uma interpretação autêntica da música japonesa para Marimba. As opiniões dividem-se havendo quem defende que este aspecto não é condição para se atingir o mesmo resultado.

4. A INFLUÊNCIA DAS ARTES MARCIAIS NA POSTURA FÍSICA E MENTAL DO EXECUTANTE

4.1. A POSTURA FÍSICA

Certo dia, durante uma master-class a que assistia, o professor que estava a leccionar, pediu que executássemos um exercício, que consistia em tocar escalas sem instrumento, ao ver os colegas executar o que lhes tinha sido pedido, constatei a grande semelhança entre o marimbista e o executante de artes marciais, na verdade eram em tudo semelhantes.

Ao longo dos anos, a observação da execução de variadíssimos músicos, ajudou a confirmar a teoria da semelhança de postura física na execução destas duas artes.

Durante este processo de observação, executei o seguinte exercício: assistia à performance do marimbista, mas imaginando-o a tocar sem Marimba, ou seja, visualizava todos os seus movimentos como se tratasse de um executante de artes marciais, e também executava a abstracção inversa quando observava algum executante de artes marciais, colocando-lhe uma Marimba imaginária na sua frente.

Baixar a Posição

Verifiquei que a forma de baixar a posição do executante, (necessária em certas situações numa e outra arte) era semelhante, sendo dobradas as

pernas ao nível dos joelhos, o que permitia manter as costas numa posição vertical, mais salutar e que proporcionava melhor equilíbrio. No caso do marimbista, resulta ainda uma outra vantagem, a da posição vertical das costas, que advém do facto de se poder usufruir da totalidade da capacidade do ângulo de abertura proporcionado pelos pulsos que permite, assim, um maior levantamento das baquetas e conseqüente aumento da potência sonora e facilidade de execução. Tais capacidades são reduzidas quando o executante necessita baixar a sua posição e o faz dobrando-se sobre o instrumento.



Fig. 5



Fig. 6

19

Baixar a Posição (Exemplo 7)

O acorde executado, obriga a uma deslocação dos cotovelos para fora o que provoca uma inclinação indesejada do ângulo das baquetas em relação ao instrumento. É de lembrar que demasiada inclinação das baquetas leva a que seja a parte de lã a entrar em contacto com a lâmina e não o peso da bola que estas contêm, produzindo um som fraco mas fundamental.

Esta situação é compensada pelo baixar da posição do corpo, dobrando os joelhos e mantendo a coluna na vertical.

As pernas afastam-se para manter o equilíbrio.

Com esta posição o executante é capaz de tocar dinâmicas fortes porque continua a ser capaz de dobrar os pulsos de uma forma confortável.

¹⁹ Nakayama, M., *O Melhor do Karatê*, Gojushimo Daí, Gojushimo Sho, Meiko, São Paulo, Editora Cultrix, 1989, pág. 47.

Posição do tronco e dos braços quando se percute o teclado superior e o inferior em simultâneo

A posição do tronco e braços é também semelhante quando o marimbista tem de tocar com uma mão nas lâminas cromáticas e outra nas lâminas diatónicas.



Fig. 7



Fig. 8

20

A posição do tronco e dos braços quando se percute o teclado superior e inferior em simultâneo (Exemplo 8)

Neste momento o executante encontra-se na zona grave do instrumento, onde as distâncias entre o centro das lâminas do teclado inferior e o centro das lâminas do teclado superior são maiores.

O executante adopta uma posição em que um dos braços dobra o cotovelo e recua um pouco a sua posição para tocar no teclado inferior, enquanto o outro braço se encontra esticado para tocar no teclado superior.

É de verificar que existe uma ligeira torsão no tronco no sentido do braço esticado, com vista a tornar a posição mais confortável.

Ao nível dos pés houve um afastamento do instrumento que levou a uma posição perpendicular dos pés entre si, estando o pé recuado no sentido perpendicular às lâminas e o pé avançado no sentido longitudinal dos mesmos.

²⁰ Nakayama, *op.cit.*, pág. 31.

O baixar da posição nesta situação permite ao executante tocar o trémulo fortíssimo dando-lhe maior estabilidade, assim como, uma maior amplitude de pulsos.

Deslocação do eixo central do corpo

A deslocação do eixo central do corpo para um lado ou para o outro, sem deslocação dos pés é também semelhante, passando o peso do corpo a estar assente sobre uma das pernas, enquanto o pé livre se mantém em contacto com o chão, ajudando, apenas, ao equilíbrio.

Esta deslocação mantém a coluna vertebral na vertical e possibilita mudanças mais rápidas e mais bem posicionadas em relação ao teclado.

O objectivo deste tipo de posicionamento não é o de conseguir chegar a notas distantes, mas sim, o de colocar o tronco de frente para a parte do teclado a ser percutida nesse momento.



Fig. 9

21

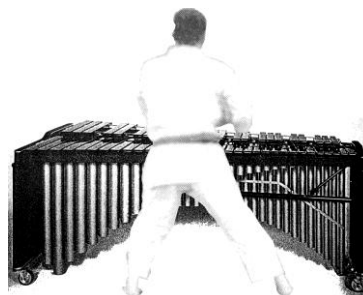


Fig. 10

Deslocação do Eixo central do corpo (exemplo 9)

Nesta situação musical o executante tem que tocar duas notas simultâneas com a mão direita no teclado superior e inferior obrigando a deslocar o peso do corpo nessa direcção. No entanto, o facto de ter que tocar logo a seguir na zona grave do instrumento não lhe permite deslocar os pés, vendo-se obrigado a deslocar o eixo do corpo.

²¹ Nakayama, *op.cit.*, pág. 84.

As pernas encontram-se afastadas, dando-lhe equilíbrio e capacidade de deslocar o corpo e as mãos para os dois pontos afastados da Marimba sem ter que deslocar os pés.

Após a execução da última nota os pés voltam a juntar-se restituindo a posição base do executante.

Golpe de Cima para Baixo

O movimento de braços do executante de artes marciais ao aplicar um golpe de cima para baixo é semelhante ao do marimbista que ataca a Marimba com duas baquetas numa mão, havendo, no entanto, aqui, um movimento adicional de pulso.

O executante levanta as baquetas dobrando os cotovelos e os pulsos, de seguida percute o instrumento fazendo descer as baquetas em direcção ao teclado. Após o contacto, existem duas formas de responder ao impacto: regressando imediatamente à posição original com as baquetas levantadas, o que permite repetir a operação (full-stroke), ou deixar as baquetas em baixo a uma distância aproximada de três centímetros do teclado (down-stroke).

Das artes marciais existem, também, estes dois tipos de ataque, que são usados consoante a situação exige.



Fig. 11

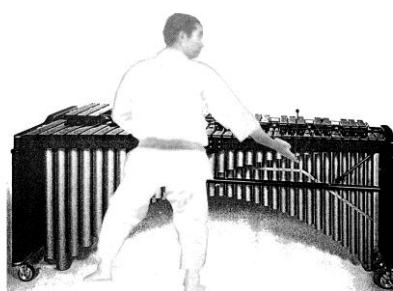


Fig. 12

22

Golpe de Cima para Baixo (exemplo 10)

No exemplo aqui apresentado é executado um acorde em que o golpe de cima para baixo é feito com as duas mãos em simultâneo.

²² Nakayama, *op.cit.*, pág. 35.

O executante encontra-se de frente para superfície a ser percutida e efectua o golpe dobrando os braços ao nível dos cotovelos.

Após o contacto das baquetas com as lâminas, os braços sustentam o embate recolhendo à mesma posição preparando, assim, novo ataque.

As palmas das mãos encontram-se viradas para dentro sendo espelho uma da outra.

Saltos Laterais

Quando existem mudanças repentinas dos graves para os agudos, ou vice-versa o marimbista vê-se obrigado a executar saltos laterais semelhantes aos efectuados pelos praticantes de artes marciais.

Saltos Laterais (Exemplo 11)

Neste exemplo é tocada uma melodia que alterna a zona aguda e a zona grave do instrumento.

O tempo é vivo e as deslocações do executante entre os dois pontos da Marimba são rápidas.

O marimbista executa saltos laterais com os pés paralelos que lhe permitem estar de frente para a zona do teclado que pretende percutir em cada momento, evitando, assim, o erro de tocar com o tronco torcido em relação ao teclado.

O Posicionamento dos Pés

Na execução da Marimba e das artes marciais o posicionamento dos pés difere na maioria das situações. O marimbista mantém-nos sempre paralelos porque necessita apenas de fazer deslocações laterais, enquanto, nas artes marciais, a necessidade de investir ou de sustentar embates, leva a que na maior parte das situações os pés estejam colocados um à frente do outro.

Não obstante, por vezes o marimbista necessita afastar-se ou aproximar-se do instrumento sendo obrigado a um outro posicionamento que não o paralelo. Posição perpendicular entre pés. Pé da frente longitudinal em relação às lâminas, pé de trás perpendicular ao pé da frente. Podemos considerar esta situação a excepção à regra.

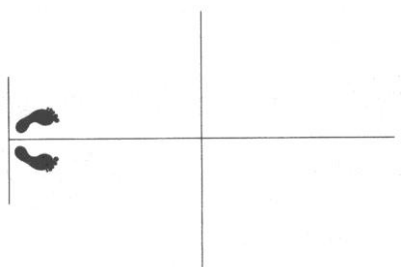


Fig. 13

23

O Posicionamento dos Pés (Exemplo 12)

Neste trecho musical o executante é obrigado a deslocar-se lateralmente, explorando quase todo o âmbito da Marimba.

Observando-se o posicionamento dos pés, verifica-se que a deslocação lateral é feita com o corpo de frente para o instrumento, enquanto os pés se deslocam paralelos entre si e perpendiculares em relação à Marimba.

Para melhor se perceber é aconselhável o visionamento do DVD em “fast-forward” para se apreender melhor a forma de deslocação lateral com os pés paralelos.

4.1.1. REFLEXÃO

Ao observar os orientais a tocar Marimba, todas estas semelhanças parecem acentuar-se, obviamente, por razões de fisionomia que os associam intrinsecamente às origens das artes marciais, mas também à sua constituição física, menor estatura e menor peso que lhes confere uma agilidade natural normalmente associada aos executantes de artes marciais.

Poderemos considerar a existência de uma maior aptidão natural para a Marimba por parte dos orientais?

²³ Nakayama, *op.cit.*, pág. 17.

Do ponto de vista orgânico parece existir uma maior adaptabilidade devido à sua constituição física.

O facto de as artes marciais terem estado sempre presentes e continuarem a estar na vida dos japoneses, é também, sem dúvida, um ponto importante.

Não se pretende com isto dizer que todos os marimbistas japoneses sejam também *karatecas*, nem que para se ser marimbista se tenha de dominar uma arte marcial, no entanto, toda a desenvoltura, velocidade e capacidade de concentração adquirida por um praticante de artes marciais, é sem dúvida, uma mais valia para qualquer músico e mais ainda para um marimbista.

Mesmo japoneses não praticantes de artes marciais, estão, com certeza, influenciados por uma forma física e psicológica de estar, característica daqueles que o praticam há séculos e foram passando às gerações de hoje. Faz parte da sua cultura.

Por oposição, os ocidentais têm uma constituição maior, mais pesada, logo menos ágil.

Culturalmente estão ligados a um militarismo pesado, marcham impondo o seu peso à terra.

Estas são características que não facilitam a mobilidade e que, por isso, não ajudam à execução na Marimba.

4.2. A ATITUDE MENTAL

A prática de artes marciais é indissociável do controlo da mente. Sem isto torna-se impossível desempenhar um papel de qualidade.

Entenda-se por controlo da mente, a capacidade de concentração, o regular consciente da respiração, o baixar dos níveis de ansiedade, o controlo da dor, etc.

Estas capacidades indispensáveis aos executantes musicais, são na maior parte das vezes negligenciadas, tornando-se impossível a execução de

qualidade das artes marciais ou das artes de performance sem este tipo de controlo.

4.2.1. A INFLUÊNCIA DO BUDISMO ZEN

O controlo da mente tem como base a doutrina do budismo Zen, estando a sua forma de ver a vida profundamente relacionada com a maneira de os japoneses viverem.

Ao longo dos séculos, o budismo DHYANA conhecido no Japão como Zen tem sido uma religião com grande adesão neste país. No entanto, não se quer com isto dizer que todos os japoneses tenham assimilado o conhecimento Zen.

Vejamos, então, de que forma a doutrina Zen pode auxiliar o executante de qualquer arte, caracterizando aqui, este pensamento.

Poderíamos resumir esta doutrina na figura do Samurai, celebrizada em numerosos filmes. Todos nós admiramos as suas qualidades espirituais, psíquicas e físicas, no entanto, não é evidente que a doutrina que serve de base a estes homens e a esta forma de vida possa ser, também, adaptada a outros homens, noutro tempo e a diferentes formas de vida.

Através de várias artes, como as artes marciais, a pintura, os arranjos florais, e tendo como base a doutrina Zen pode-se treinar a mente para atingir fins ainda mais sublimes.

4.2.2. O ESTADO DE CONSCIÊNCIA DESCENTRADA

O estado de consciência descentrada é semelhante à abordagem da criança “virgem” que executa uma determinada tarefa pela primeira vez, completamente desprovida de quaisquer preconceitos e conhecimentos. Todos nós já experimentamos a facilidade com que as crianças executam determinadas tarefas que para nós se afiguram difíceis, e que nos tomam, por vezes, horas ou meses de trabalho. Também já experimentamos situações

raras (na maior parte das vezes) em que a criança e o inconsciente em nós se sobrepuseram ao consciente, levando-nos a conseguir executar tarefas das quais nem nós mesmos sabíamos que éramos capazes, e que quando mais tarde tentamos repetir, não o conseguimos, devido à dificuldade de controlar a nossa consciência descentrada.

Se alguém deseja ser um mestre numa determinada arte, o conhecimento técnico não é suficiente. Tem que haver um transcender da própria técnica, para que a execução se transforme em algo, que é realizado sem pensar, vindo do inconsciente.²⁴

4.2.3. EXERCÍCIO PRÁTICO PARA ATINGIR A CONSCIÊNCIA DESCENTRADA

A doutrina Zen é um fenómeno espiritual e uma forma de vida. Esta serve de moldura a todas as acções daquele que a pratica, com excelentes resultados práticos, seja qual for a actividade em questão.

Mas, de que maneira se pode atingir esta forma de estar?

E como é que esta nos pode ser útil na nossa vida?

O caminho para atingir esta forma de conhecimento é longo, mas possível, se se for perseverante.

A aprendizagem da forma de respiração correcta é essencial, mas talvez fosse melhor chamar-lhe reaprendizagem, porque todos nós já fomos capazes de executar bem, enquanto bebés, e ainda o somos quando nos encontramos em estados de inconsciência como durante o sono.

A respiração deve ser profunda e pausada, ao nível do abdómen, em quatro fases:

²⁴ Herrigel, Eugen, *Zen in the Art of Archery*, Vintage Books, a Division of Random House, Inc., New York, 1981, pág. vii.

1. Inspiração até aos músculos abdominais estarem esticados e tensos;
2. Suster o ar neste ponto durante breves momentos;
3. Expiração lenta e tão regular quanto possível;
4. Novamente uma pequena pausa antes de repetir a operação.

Para uma melhor percepção da fase de expiração poderá murmurar-se uma nota enquanto se expelle o ar.

Esta deve ser repetida continuamente num ritmo que eventualmente se estabelecerá por si mesmo.

Com este tipo de respiração não só se consegue descobrir a fonte de toda a força espiritual, como também, faz com que esta flua mais abundantemente por todo o corpo, provocando um maior relaxamento.

Após ter assimilado este processo, tente aplicá-lo durante a execução no seu instrumento, no seu estudo diário.

Concentre-se na respiração, tente não pensar em mais nada, esqueça as preocupações técnicas, não se preocupe com eventuais falhas de memória, não entre em pânico porque está quase a chegar àquela passagem difícil que nem sempre consegue executar convenientemente, em suma, alheie-se de si mesmo e das suas preocupações o mais possível.

Deixe que a execução aconteça por si só, sem quaisquer preocupações, não pense que só conseguirá executar o que a sua vontade for capaz.

O desejo de executar correctamente é uma barreira que põe a si próprio no processo de alheamento do “Eu”.

Esqueça-se de si próprio, deixe-se a si e a tudo o que é seu ficar para trás ao ponto de que nada mais reste de si do que um vazio.

A exigência de que os sentidos se fechem ao mundo, não é conseguida com um afastamento intencional do mundo sensitivo, mas sim, através de um estado de alerta sem resistência.

Para que este estado de “Eu” (vazio e alerta) seja conseguido intrinsecamente, deverá concentrar-se na respiração. Quanto mais se concentrar na respiração mais os estímulos externos serão atirados para segundo plano.

A verdadeira arte é feita sem “intenção”. O objectivo não deve ser fazer arte, mas sim, deixar-se levar por uma experiência espiritual. A arte passa a ser uma cerimónia que reflecte a doutrina do budismo Zen.

A forma de instrução japonesa é aplicada no sentido de que a prática e a repetição se tornem instintivas, para que o executante se possa alhear do processo, para que a realização ocorra automaticamente, sem influência da inteligência ou controlo do executante.²⁵

A aparente falta de esforço numa actividade que implique grandes dificuldades é um espectáculo cuja estética é muito apreciada pelos japoneses.²⁶

4.2.4. SUMÁRIO

A doutrina Zen tem, assim, ao longo dos séculos, servido de base às artes e à vida, continuando a servir de moldura à forma de estar dos japoneses, mesmo daqueles que nunca estudaram a “grande doutrina”.

No entanto, com todos estes argumentos, os japoneses a quem eu perguntei a opinião na minha deslocação ao Japão, negaram a influência das artes marciais na sua forma de tocar. Talvez as suas respostas fossem, de alguma forma, superficiais não avaliando o quadro no seu todo, como foi apresentado aqui.

²⁵ Herrigel, *op.cit.*, pág. 31.

²⁶ Herrigel, *op.cit.*, pág. 27.

CAPÍTULO III

CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS SOBRE O RECITAL

Tendo em vista a unidade da minha dissertação, subordinada ao tema “A interpretação da música japonesa para marimba”, o recital aparece como o concretizar da informação aqui contida.

Neste ponto irei descrever o enquadramento em que o recital se desenrolou, justificar a escolha das peças tocadas e descrevê-las sumariamente.

Tentou-se criar um enquadramento no recital que estabelecesse um ambiente japonês, tendo como base conhecimentos históricos e noções do conceito de Beleza.

Criou-se um cenário de simplicidade minimalista, composto pela Marimba, pelo tabuleiro que suporta as baquetas e uma tela branca que serviu de base à parte luminotécnica.

Foi queimado incenso antes e durante o recital fazendo um apelo ao imaginário dos templos budistas e shinto japoneses.

Tal como no Kabuki foi tocada música numa sala fora de palco antes do recital começar intercalando com as obras executadas pelo autor. Tradicionalmente essa sala chamava-se Geza.

Este conceito foi adaptado, usando uma gravação de flauta japonesa Shakuhachi diferenciando-se das tradicionais claves e tambores tocados ao vivo mas não visíveis pelo público.

A cada obra executada foi associada uma cor projectada na tela branca anteriormente mencionada que, para além de criar um ambiente distinto para cada obra, também resultou num espectáculo de sombras provocado pela movimentação do executante na Marimba.

Como é sabido, tradicionalmente, o interior das casas japonesas era dividido por telas amovíveis que não só criavam espaços diferentes dentro do mesmo espaço, como também faziam com que as sombras fossem um elemento constante na vida dos japoneses.

O executante escolheu uma indumentária com fortes referências aos fatos usados nas artes marciais, procurando assim, mais um elemento de enquadramento que permitisse ao espectador imbuir-se, o mais possível, da sensação de tradicionalismo japonês.

Ligado à indumentária usada está a opção de ter executado o recital descalço aludindo não apenas às artes marciais, mas também, motivado por razões técnicas.

O facto da execução ser feita descalço permite ao marimbista uma maior agilidade e flexibilidade nas suas deslocações ao longo do instrumento.

Esta é, sem dúvida, uma solução mais salutar em termos de coluna vertebral e saúde dos pés. O grande número de horas diárias de pé a praticar Marimba pode ser altamente prejudicial ao executante se este não tiver alguns cuidados. Esta é uma tendência cada vez maior nos marimbistas não só no oriente como no Ocidente.

A atitude mental adoptada no recital é de difícil descrição por se tratar de um processo interior dificilmente perceptível pelos espectadores.

Nas horas que antecederam o recital a atenção foi totalmente dirigida para a parte musical. Todos os preparativos foram feitos no dia anterior.

Foi feito um aquecimento muscular com a finalidade de estar apto técnica e fisicamente a executar as exigentes passagens que continham as obras.

A par deste processo a regulação consciente da respiração ajudou à concentração e a baixar os níveis de ansiedade.

As obras foram executadas antes do recital, como mero avivar de memória mas sem preocupação de aperfeiçoamento, uma vez que todas as obras a solo foram executadas sem partitura.

No momento do recital, tentou-se que a execução fosse a mais despreocupada possível, com confiança no trabalho executado previamente para que a música acontecesse por si só.

Neste Quinto ponto deste Capítulo, pretendo mostrar o método pelo qual se chegou à performance final, através das seguintes alíneas:

1. Contextualização – Definição e enquadramento das obras executadas.
Neste ponto é definido o sistema usado pelo compositor e caracterizada a obra segundo a estrutura e a textura.
2. Emoção – Enumeração dos sentimentos que se pretendeu transmitir.
Aqui são enumeradas as emoções que o intérprete sentiu e pretendeu transmitir ao público, não querendo com isto dizer que exista uma correspondência directa entre aquilo que foi emitido e o que foi recebido, uma vez que a música é uma linguagem ambígua.
3. Forma de Comunicação – Forma de transmissão das Emoções.
São enumerados neste ponto os meios usados para fazer chegar as emoções sentidas pelo intérprete ao público receptor.
4. Recepção – Estudo da forma como as emoções foram recebidas pelo público.
Ao nível da recepção foi estudada a existência ou não de correspondência entre as emoções que o intérprete pretendeu transmitir e as emoções sentidas pelos públicos.²⁷

A escolha das obras teve como critério dar a conhecer cinco perspectivas diferentes da Música Japonesa para Marimba.

²⁷ Inspirado no modelo desenvolvido por Jorge Manuel Salgado de Castro Correia na tese de doutoramento em música, “Investigating Musical Performance as Embodied Socio-Emotional Meaning Construction: Finding an Effective Methodology for Interpretation”, University of Sheffield, U.K., 2002.

Programa do Recital:

Keiko, Abe – Dream of the Cherry Blossoms (1984)

Tanaka, Toshimitsu – Gestalt (2002)

Yoshioka, Takayoshi – Suite Nr. 1 for solo Marimba (1994)

- A Peaceful Moment
- Whimsical Story
- Running from a Dream
- Fond Memories of Long Ago
- A Summer Night's Thrill
- A Deep Sigh on a Rainy Day
- To the Sky

Akira, Miyoshi – Ripple for Solo Marimba (1999)

Toru, Takemitsu – Toward the Sea III (1981)

- The Night
- Moby Dick
- Cape Cod

A escolha da primeira peça “Dream of the Cherry Blossoms”, justifica-se devido à necessidade de ter aqui representado a intérprete/compositora de Marimba, mais famosa do Japão e do Mundo, Keiko Abe. Esta obra baseia-se em melodias tradicionais.

A segunda peça “Gestalt”, demonstra o repertório baseado numa linguagem contemporânea atonal, de estrutura simples e textura transparente.

A terceira peça “Suite Nr. 1 para Marimba” do intérprete e compositor Yoshioka, Takayoshi dá uma perspectiva da música para Marimba, baseada em soluções neo-clássicas de composição.

A quarta peça “Ripple”, foi escolhida com o intuito de ver aqui representado um dos maiores compositores contemporâneos do Japão e responsável pela composição de duas das mais famosas obras para Marimba (Conversation e

Torse II). Esta obra baseia-se também numa linguagem atonal, mas de estrutura complexa e textura densa.

A quinta peça é um duo de Marimba e Flauta. Esta foi composta inicialmente para Guitarra e Flauta, mais tarde o compositor fez uma transcrição para Arpa e Flauta. Esta versão com Marimba foi autorizada pelo compositor, pouco tempo antes de falecer.

Representa aqui o mais famoso compositor japonês contemporâneo, visto ele não ter escrito nenhuma peça para Marimba solo.

A linguagem é atonal mas com referências à música tradicional japonesa.

Quadro 1
Método de Performance

	Contextualização	Emoção	Forma de Comunicação	Recepção da Mensagem
Keiko Abe “Dream of The Cherry Blossom” 1984	Música Modal tendo como base Melodias Tradicionais Japonesas. Marimba Solo	Ambiente de Sonho, Majestoso, com Humor.	Som, Expressão Corporal	Experiência realizada perante alunos, Professores de Música e Leigos.
Toshimitsu Tanaka “Gestalt” 2002	Música atonal de estrutura simples e textura transparente. Marimba Solo	Raiva Tristeza Ambiente de Sonho	Som Diferentes tipos de Baquetas Expressão Corporal	Idem
Yoshioka Takayoshi “Suite Nr. 1 for Marimba” 1994	Música Tonal, baseada em soluções Neo-clássicas de Composição. Marimba Solo	Calma Humor Medo Tristeza Alegria	Idem	Idem
Akira Myoshi “Ripple” 1999	Música Atonal de estrutura complexa e textura densa. Marimba Solo	Raiva Tristeza	Som Expressão Corporal	Idem
Toru Takemitsu “Toward The Sea III” 1981	Música Atonal com referências à Música Tradicional Japonesa. Duo de Flauta e Marimba.	Tristeza Alegria	Som Expressão Corporal	Idem

Explicação do Quadro “Método de Performance”

Keiko Abe “Dream of The Cherry Blossoms”

Esta obra é considerada uma das principais obras de Keiko Abe e é, sem dúvida, uma das mais tocadas em todo o mundo.

É baseada em melodias tradicionais japonesas.

A compositora foi buscar a inspiração para compor esta obra a um sonho seu em que ela via as pétalas das cerejeiras em flor serem levadas pelo vento formando um lindo e enorme véu branco que se estendia pelos campos. É de realçar o facto da flor de cerejeira ser a planta nacional japonesa.

O humor nesta obra é dado por uma das melodias tradicionais que serviu de base à composição da mesma. Esta melodia está ligada à história de um peregrino de características cómicas que, ao visitar o templo para rezar, executa o ritmo da melodia, cada vez que se coloca em frente ao altar.

O ambiente de sonho com que começa a obra, (o ostinato no Mi) é transmitido pelo crescendo saído do nada, que é demonstrado em termos de expressão corporal, através de um posicionamento ligeiramente dobrado sobre o instrumento, que sugere uma atmosfera mais intimista.

O ambiente majestoso acontece com o motivo do c.c.44 que reaparece várias vezes ao longo da obra, este é tocado forte e com movimentos grandes e majestosos para que, não só, se produza um som forte e cheio, mas também um posicionamento grandioso e imponente.

O elemento humorístico, acontece no c.c. 106, quando aparece a melodia que invoca o pequeno peregrino, que repetidamente executa o ritmo da mesma.

Toshimitsu Tanaka “Gestalt”

O compositor de “Two Movements for Marimba” (que é sem dúvida uma das peças mais famosas do repertório de Marimba) tem aqui a sua última obra para Marimba, nesta, a direcção da sua composição vai num sentido diferente da anterior, procurando a simplicidade da estrutura. Elabora sete quadros que alternam e reaparecem ao longo da obra, enquanto em “Two Movements for Marimba” tudo se passa como uma visita a uma exposição em que os quadros se vão sucedendo.

A emoção “Raiva” transmitida nesta obra é apresentada no primeiro compasso, onde a melodia é tocado fortíssimo, dobrada à oitava (para que seja ainda mais forte), muito rápida e seguida de um silêncio repentino, carregado de tensão.

As baquetas usadas são duras para que o som seja mais agressivo.

A expressão corporal é naturalmente tensa, devido à brutalidade da dinâmica e velocidade pretendida.

A tristeza acontece na secção “D” onde as poucas notas e os longos silêncios predominam, tocadas em piano.

Aqui optou-se por uma mudança para baquetas moles, (aproveitando o silêncio do final da secção “C”) de forma a suavizar e a contrastar esta secção com a anterior.

A expressão corporal usada foi a de movimento contínuo, redondo e suave no ataque das notas, seguido de imobilidade nos longos silêncios.

O ambiente de sonho cria-se na secção “J”, com o sucessivo ataque de acordes em diminuendo que o compositor pede para que imitem a sensação de eco (resemblance to echo).

As baquetas usadas nesta secção, são de novo duras, para que se possa criar melhor a sensação de ataque e eco, no entanto, a troca teve que ser efectuada no final da secção “H”, aproveitando a suspensão, uma vez que no final da secção “I” não é possível efectuar mudanças de baquetas.

Em termos corporais esta sensação de eco é conseguida com um ligeiro inclinar do corpo sobre o instrumento diminuindo a altura do executante, à medida que se efectua o diminuendo sonoro.

Yoshioka Takayoshi “Suite Nr. 1 for Solo Marimba”

Esta obra, como o próprio nome indica, baseia-se em soluções neo-clássicas de composição.

É composta por sete andamentos intitulados de forma sugestiva, que sugerem, à partida, os ambientes e sensações pretendidos pelo compositor.

A sensação de calma aparece no primeiro andamento “A Peaceful Moment” sendo transmitida pelo andamento “Adagio” e tempo rubato, pelas dinâmicas *pp*, *p* e *mp*, assim como pelo jogo de tensão que se cria durante breves momentos, mas que rapidamente é relaxada.

As baquetas usadas são moles para que os trémulos possam ser mais suaves e as melodias menos agressivas.

A expressão corporal empregue visa criar uma imagem introspectiva, para isso, usou-se um ligeiro inclinar do corpo sobre o instrumento nos trémulos e movimentos muito relaxados nos restantes gestos musicais.

No segundo andamento “Whimsical story” uma história extravagante é contada de forma alegre.

As baquetas usadas são duras, para que os ataques nos agudos em piano possam ser bem articulados.

O corpo acompanha as dinâmicas, subindo com as dinâmicas fortes e baixando com as dinâmicas piano.

O terceiro andamento “Running from a Dream”, é demonstrado musicalmente pelo débito constante de colcheias e uma melodia que serpenteia entre os graves e os agudos.

As baquetas usadas são médias, para que não sejam demasiado duras quando se toca nos graves e ao mesmo tempo sejam suficientemente duras para executar os *sf* nos agudos.

Corporalmente as constantes oscilações na melodia, obrigam o corpo a posicionar-se na Marimba, criando por si só uma sensação de movimento contínuo, como se estivesse a fugir de algo.

O quarto andamento “Fond Memories of Long Ago” é um coral, com uma melodia paralela à distância de duas oitavas, que se transforma num coral a quatro vozes.

É tocado em trémulo com um tempo “Lento ma non troppo”, como se de uma ária se tratasse, imitando a voz.

A emoção aqui é a tristeza de uma saudade, de uma memória querida do passado.

O quinto andamento “A Summer Night’s Thrill” é um tempo médio/rápido, tocado de forma a sugerir o swing do jazz, evocando o frenesim das emoções vivas de uma noite de Verão.

As baquetas usadas são duras, porque a melodia se desenvolve essencialmente nos agudos, com uma baqueta média nos graves, para poder criar a sensação de mais do que um executante em simultâneo, um que toca os baixos e o outro que toca a melodia.

O corpo exprime o swing, dançando ao ritmo da melodia.

No sexto andamento “A Deep Sigh on a Rainy Day” existem dois ambientes contrastantes, o inicial em trémulo que sugere profundos suspiros de lamento e a secção central de c.c. 13 em que o débito de colcheias procura imitar o som das pingas de chuva a cair.

As baquetas usadas são de som duplo, para que se possa usar o som suave da lã nos trémulos e o som mais percussivo da bola da baqueta na secção de colcheias rápidas, ajudando, assim, à diferenciação dos dois caracteres contrastantes.

O corpo ajuda à diferenciação de secções. Na primeira o ataque das baquetas é feito quase na vertical para que se ouça mais lã, o que obriga a subir a altura do executante, tendo este que se colocar em pontas dos pés, criando uma sensação de leveza. Na segunda secção, os pés passam a estar assentes no chão, baixando a altura do executante, permitindo tocar com as baquetas mais na horizontal e dando um sentido mais rítmico a esta parte.

O sétimo andamento “To The Sky” é um vivace com um débito constante de colcheias que começa ppp e vai crescendo dando uma sensação do levantar voo de um avião.

As baquetas usadas são médias para que possam ser percussivas nos ppp e ao mesmo tempo, não demasiado agressivas no *ff*.

A expressão corporal usada visa demonstrar fisicamente o crescendo, assim, parte-se de uma posição ligeiramente dobrada sobre o instrumento e vai-se endireitando as costas até se atingir a posição vertical no *f* do c.c. 3.

Miyoshi Akira “Ripple for Solo Marimba”

Nesta terceira obra para Marimba solo, Miyoshi continua a provar que é um grande compositor e que conhece bem o instrumento. Depois de “Conversation” em que a música é simples (característica do primeiro repertório escrito para a Marimba), segue uma direcção em “Torse II” que leva a uma maior complexidade do material usado, onde as texturas se tornam cada vez mais densas. Em “Ripple”, Miyoshi prossegue nessa mesma direcção, levando a uma cada vez maior complexidade, como ondas sucessivas provocadas na água por uma pedra atirada ao charco.

A emoção predominante é a Raiva, demonstrada logo no primeiro compasso, com um ataque repentino numa nota, seguido da sua ressonância e subsequente reiteração obstinada.

A tensão aumenta à medida que se elabora cada vez mais a nota inicial, aumentando o número de notas por grupo.

O sentimento de tristeza chega no número 4, com um coral que começa com duas vozes e passa a quatro vozes, após nove compassos.

O tempo é lento (colcheia = 60), a dinâmica oscila entre *pp* e *mp*, sendo tocado em trémulo. Elemento que no seu conjunto ajudam a estabelecer um novo ambiente.

As baquetas usadas são de som duplo, para se obter um som forte e agressivo, permitindo, no entanto, tocar os trémulos de uma forma suave e contrastante.

O corpo por si só acaba por espelhar a Raiva, devido à violência da velocidade a que é obrigado a tocar.

A secção contrastante (trémulos) torna-se mais relaxada porque não exige tanto fisicamente do executante.

Takemitsu Toru “Toward the Sea III”

É um duo de flauta e guitarra transcrito para flauta e marimba.

Esta obra é composta por três andamentos “The Night”, “Moby Dick” e “Cape Cod” e vem na senda de uma série de composições que tem a água como tema central.

O motivo de três notas, usado nos três andamentos, é formado pelas notas “Mi bemol”, “Mi” e “Lá”. Se usarmos o sistema alemão de notação, passamos a ter “Es”, “E”, “A”, que formam a palavra “SEA”.

O sentimento de tristeza, é dado pela oscilação constante de tempos, que lembra as ondas do mar.

A sensação de alegria é dada nas partes em que o elemento, dança ternária aparece, como é o caso, do terceiro andamento, nos c.c. 3 e c.c. 49.

As baquetas usadas são médias, produzindo um som “aveludado”, nada agressivo, que permite criar o ambiente de relaxamento de quem observa o mar.

A expressão corporal usada está intimamente ligada com as oscilações de tempo constantes, que obrigam o corpo a fluir juntamente com a música.

No que diz respeito à recepção da mensagem, foram realizadas várias performances perante diversos públicos. Quando indagados sobre as emoções ou ambientes que esta música sugeria, as respostas convergem sendo quase unânimes, comprovando que as emoções foram bem transmitidas.

CONCLUSÃO

Na tentativa de atingir uma interpretação autêntica da música japonesa para Marimba, foi necessário estudar vários aspectos teóricos e práticos.

O enquadramento teórico correspondente à primeira parte da tese foi retratado através de três pontos que visaram mostrar como os japoneses chegaram aos nossos dias em termos estéticos.

O primeiro ponto deu-nos uma reduzida perspectiva histórica dos principais géneros musicais tradicionais; o segundo ponto mostrou como o Japão foi sofrendo influências ao longo dos tempos e como as integrou na sua própria cultura; o terceiro ponto revelou como a arte era entendida pelos japoneses e como se deu a introdução de um pensamento estético inexistente até meados do séc. XIX.

Os aspectos práticos foram retratados na segunda parte desta dissertação, visando dar pistas a quem pretenda compreender a interpretação da música japonesa para Marimba.

Os pontos deste capítulo revelaram-se essenciais para atingir o meu objectivo, assim, o conceito de “MA”, a noção de Beleza, a técnica e a influência das artes marciais foram aqui retratados.

No capítulo III foi feita uma descrição do recital justificativa das opções tomadas.

Podemos descrever o Japão e a sua cultura como tendo uma identidade de traços bem marcados plena de paradoxos.

Esta afirmação é, por si só, um aparente paradoxo, ou seja, a cultura japonesa possui características marcantes, mas ao mesmo tempo é extremamente aberta às culturas exteriores, o que resulta numa aparente sã convivência de ambas.

O conceito de “MA” é uma das principais características japonesas e revelou-se imprescindível para que se possa entender a forma como os japoneses sentem o silêncio, e como isto afecta a sua forma de interpretar.

Este conceito não é exclusivo da música, aplica-se à vida em geral.

“MA” é um silêncio, não uma pausa, está carregado de tensão e de intenção, não é um momento de relaxamento. Por vezes, este momento que antecede, ou se segue ao som tem uma maior importância do que o som em si mesmo. Esta forma de abordar o silêncio é bastante díspar daquela a que os ocidentais estão habituados, conferindo, assim, uma característica bastante marcante à interpretação da música pelos japoneses.

A noção tradicional de Beleza dos japoneses, é também, um factor marcante na arte e na interpretação musical em geral. Caracteriza-se pela simplicidade, modéstia, mutabilidade, minimalismo, ambiguidade, qualidades estas que imprimem à obra de arte uma profundidade que ultrapassa em muito as tendências da moda.

A técnica revelou-se também um factor de influência na interpretação.

A forma tradicional (cruzada) de pegar nas baquetas, é a mais usada no Japão, por oposição as técnicas Burton e Musser mais habituais no ocidente. A pega tradicional permite produzir um som mais forte mas é mais limitada ao nível da capacidade de abertura.

Algumas marimbas japonesas têm uma construção diferente das ocidentais tendo uma maior distância entre lâminas, o que torna mais reduzida a capacidade de abertura de baquetas numa só mão.

A construção das salas de estudo no Japão é caracterizada por níveis acústicos de reverberação muito curtos, o que influencia os tempos metronómicos adoptados, assim como, a forma de “atacar” as lâminas.

A influência das Artes Marciais e da Doutrina Zen que lhes serve de base espiritual, são, também, elementos culturais que marcam a diferença, devido ao seu profundo enraizar no modo de vida japonês, reflectindo-se, assim, também, na sua Arte.

Julgo ter aqui sistematizado um conjunto de ideias que vêm suprir uma lacuna do conhecimento ocidental em relação à interpretação autêntica da música japonesa para Marimba.

Apesar desta pesquisa ter nascido da necessidade de reunir conhecimentos que me ajudassem a atingir a autenticidade no meu recital, resultou também num documento que poderá servir de base a qualquer marimbista que aborde o repertório de música japonesa para Marimba, qualquer que seja a opção de linha interpretativa escolhida.

Se consegui ou não atingir o meu objectivo de autenticidade é algo a que não sei responder neste momento devido ao facto do meu recital não ter sido observado por nenhum marimbista japonês, no entanto, o meu futuro como intérprete de música japonesa será sempre condicionado pelos conhecimentos adquiridos nesta pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS E REVISTAS

1. **Blades, James**, *Percussion Instruments and their History*, Londres, Faber and Faber, 1984.
2. **Cook, Gary D.**, *Teaching Percussion*, New York, Schirmer Books – A Division of Macmillan, Inc., 1988.
3. **Dahlhaus, Carl**, *Esthetics of Music*, England, Cambridge University Press, 1982.
4. **Eco, Umberto**, *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*, Lisboa, Presença, 1984.
5. **Henrique, Luis**, *Instrumentos Musicais*, Porto, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
6. **Herrigel, Eugen**, *Zen in the Art of Archery*, Vintage Books, a Division of Random House, Inc., New York, 1981.
7. **Hood, Mantle**, *Musics of many cultures, An Introduction*, Berkeley, University of California Press, 1979.
8. **International Society for Educational Information**, *The Japan of Today*, Tokyo, International Society for Educational Information, Inc, 1996.
9. **Machlis, Joseph**, *Introduction to Contemporary Music*, Norton, 1979.
10. **Malm, William P.**, *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*, New York, Kodansha America, Inc., 2000.
11. **Marra, Michael F.**, *A History of Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.
12. **Marra, Michael**, *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.
13. **Nakayama, M.**, *O Melhor do Karatê, Gojushiho Daí, Gojushiho Sho, Meikyo*, São Paulo, Editora Cultrix, 1989.
14. **Okakura, Kakuzo**, *The Ideals of the East with special reference to the Art of Japan*, ICG Muse, Inc., New York, 2000.
15. **O'Neill, Tom**, “Guerreiro – A Alma do Soldado”, *Revista National Geographic Portugal*, nr. 33, Press Mundo, págs. 80 - 113, Dezembro 2003.
16. **Rossing, Thomas D.**, *The Science of Sound*, New York, Addison – Wesley Publishing Company, Inc. 1990.

17. **Sha, Rosa**, *Provérbios Japoneses*, Cascais, ArtePlural Edições, 1ª Ed., 2003.
18. **Stanley-Baker, Joan**, *Japanese Art*, Thames & Hudson Ltd, London, *Revised and expanded edition 2000*.
19. **Takemitsu, Toru**, *Confronting Silence – Selected Writings*, Berkeley, California: Ed. Fallen Leaf Press, 1995.
20. **Takemitsu, Toru**, *Sound: Confronting Silence*, Tokyo, Schinchosha, 1995.
21. **Tamba, Akira**, *Musiques Traditionnelles du Japon, Des Origines au XVIe Siécle*, Mayenne, Éditions Actes Sud, Juin 2001.
22. **Titon, Jeff Todd**, *Words of Music, Introduction to the Music of The World's Peoples*, Berkeley, California, 3ª Edição, Ed. University Press, 1996.
23. **Yasuo, Yuasa**, *The Body Toward na Eastern Mind-Body Theory*, Albany, State University of New York Press, 1987.
24. *A Hundred Things Japanese*, Japan Culture Institute, 1975.

ENCICLOPÉDIAS E DICIONÁRIOS

1. *Dicionário da Língua Portuguesa*, 8ª edição, Dicionários Editora, Porto, Porto Editora, 1998.
2. **Griffiths, Paul**, “Toru Takemitsu” in *Enciclopédia das Música do Século XX*, São Paulo, Martins Fontes, 1995.
3. **Kubik, Gerhard, Blades, James, Holland, James**, “Marimba” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Rev. Stanley Sadie, Londres Macmillan, 1989, and New Revised Edition, 2001.
4. **Kishibe, Shiged, W. Hughes, David**, “Japan”, “Marimba” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Rev. Stanley Sadie, Londres Macmillan, 1989, and New Revised Edition, 2001

PARTITURAS

1. **Keiko Abe** – *Dream of the Cherry Blossoms* – Editado por Sigfried Fink, Zimmerman, Frankfurt, 1984.
2. **Tanaka, Toshimitsu** – *Gestalt for Marimba*, Zen-on Music, Japão, 2002.
3. **Takayoshi Yoshioka** – *Suite nr 1 – Zen* – on Music co Ltd, Tokyo 1995.
4. **Miyoshi Akira** – *Ripple for Solo Marimba*, não editado.
5. **Takemitsu, Toru** – *Toward the Sea III* – Schott Japan Company 1999.

GRAVAÇÕES

1. *Japan Shomyo Buddhist Ritual*, Auvidis / UNESCO, Comunidade Económica Europeia, 1999.
2. *Japon: Gagaku*, Radio France, Paris, 1987.
3. *Japon, Musique du Kabuki et du Jiuta-Mai*, Auvidis Ethnic, França, 1994.
4. **Keiko Abe**: *Conversation*, Keiko Abe and Michigan C.P. Xebec Music Publishing Co Ltd, 1997.
5. **Keiko Abe**: *Fantastic Marimba*, Xebec Music Publishing Co Ltd, 2001.
6. **Keiko Abe**: *Marimba Encores*, Xebec Music Publishing Co Ltd, 2001.
7. **Keiko Abe**: *Marimba Fantasy*, Wergo Schallplatten GmbH Mainz W. Germann 1990.
8. **Keiko Abe**: *Marimba Selections*, Nippon Columbia Ltd, 1987.
9. **Keiko Abe**: *Marimba Selections II*, Nippon Columbia Ltd, 1987.
10. **Keiko Abe**: *Marimba Selections III*, Nippon Columbia Ltd, 1987.
11. **Kroumata and Keiko Abe**, Bis, 1997.
12. **Mutsuko Fuji**: *Marimba by Akira Miyoshi*, Kosei Publishing Company, 2001.
13. **Robert Van Sice**: *Japanese Music for Marimba*, Etcetera Records Bv, 1992.
14. *Shakuhachi Japon*, Auvidis Ethnic, França, 1984.
15. *Splendeur des Instruments japonais*, Sunset France, França, 2002.
16. **Sumire Yoshihara**: *Ground*, Camerata Tokyo Inc. Japan, 1994.

VÍDEOS

1. *Kabuki*, Japon Culture Institute, Embaixada do Japão.
2. *Teatro Noh*, Japon Culture Institute, Embaixada do Japão.

TESES

1. **Correia, Jorge Manuel**, *Investigating Musical Performance As Embodied Socio-Emotional Meaning Construction: Finding an Effective Methodology for Interpretation*, Submitted for the degree of PhD in Music, at the University of Sheffield, U.K., 2002.
-

ANEXOS

Anexo 1

Dicionário de Termos

“Bigaku” – Ciência da Beleza.

“Biwa” – Alaúde de 4 cordas.

“Bugaku” – Música da Corte acompanhada de dança.

“Debayashi” – Música executada no Kabuki em palco.

“Gagaku” – Música da Corte.

“Geza” – Música executada no Kabuki numa pequena sala fora do palco.

“Kabuki” – Teatro tradicional japonês.

“Kagura” – Música Shinto.

“Kagura” – Música vocal religiosa Shinto

“Kangen” – Música instrumental da Corte Japonesa.

“Koto” - Cítara de treze cordas com cavaletes amovíveis.

“Limba” - Xilofone com uma só nota, no idioma Bantu.

“MA” – Conceito japonês de silêncio com tensão.

“Mikagura” – Música Shinto usada nas cerimónias do Palácio Imperial.

“Mokkin” – Xilofone usado pela Orquestra Nagauta do Kabuki.

“Mono No Aware” – Perspectiva de Beleza.

“Nagauta” – Agrupamento de instrumentistas do Kabuki.

“Noh” – Teatro tradicional representativo japonês.

“Okagura” - Música Shinto usada nos grandes Templos Nacionais.

“Okashi” – Perspectiva de Beleza.

“Rimba” – Xilofone com uma só nota, no idioma Bantu.

“Satokagura” – Música Shinto usada nos Templos Locais.

“Shakuhachi” – Flauta japonesa

“Shamisen” – Cordodofone.

“Shinto” – Religião indígena japonesa.

“Shiragi” – Reino Silla Coreano.

“Sui” - Perspectiva de Beleza.

“Taiko” – Tambor em forma de barril.

“Wabi” - Perspectiva de Beleza.

“Yugen” - Perspectiva de Beleza.

Anexo 2

KEIKO ABE

1. SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO TÉCNICO DA MARIMBA

Keiko Abe nasceu em Tokyo no seio de uma distinta família de médicos e homens de negócios. O seu avô foi uma das primeiras pessoas a trazer pianos para o Japão durante o período *MEIJI*. Em criança estudou piano, composição, xilofone (em 1947 o xilofone foi adoptado como um instrumento musical a utilizar na disciplina de música na escola básica no Japão) e outros instrumentos de percussão. Com doze anos ouviu um concerto do grupo *Lecours Mission* (dos EUA) que utilizaram a Marimba, a primeira Marimba alguma vez ouvida no Japão. A partir desse concerto escolheu a Marimba como seu instrumento musical.

Após a sua formação na escola de música, Keiko Abe formou o seu Trio *Xebec*, um trio de Marimbas com duas outras jovens músicas, que teve um considerável sucesso musical, ao tocar música clássica, ligeira e música popular.

Com o passar do tempo, sentiu-se limitada por este tipo de música. Rompeu com este Trio e dedicou-se à música que considerava mais adequada ao seu espírito musical. O mundo da composição contemporânea. A sua conquista começou muito cedo. Em 1962 juntou-se ao Grupo *Tokyo Marimba Group*. Pelo seu repertório limitado para Marimba, Keiko Abe pediu a vários compositores que compusessem para Marimba. Neste ano estreou-se com “*Conversation*” de Akira Miyoshi.

O período entre 1962 e 1968 foi um crescendo de actividade. Keiko Abe tocava frequentemente com a orquestra *NHK*. Gravou várias vezes (13 álbuns em cinco anos), conquistou o seu próprio programa na cadeia de televisão *NHK*,

na escola, para ensinar xilofone, e era ouvida todas as manhãs na Rádio *Kanto* no programa *Good Morning Marimba*. Apenas existem alguns registos dos seus programas na Rádio e Televisão.

Foi durante este período que os caminhos de Keiko Abe e da Yamaha Corporation se cruzaram. Em 1963 a Yamaha decidiu começar a pesquisa do design e construção das Marimbas. Shigeo Suzuki, o engenheiro da Yamaha responsável pelas pesquisas para as Marimbas, iniciou este projecto consultando os marimbistas profissionais japoneses a fim de recolher as suas ideias sobre o design da Marimba. Depois de muitas consultas e reuniões, a Yamaha decidiu que o conceito de Keiko Abe sobre a sonoridade da Marimba era o mais adequado. Era, também, o mais original. Escolheram, assim, Keiko Abe como consultora para o design da Marimba.

Keiko Abe tinha requisitos muito específicos no que se relacionava com a Marimba. Queria o seu instrumento com uma sonoridade impecável, capaz de uma vasta gama dinâmica, com uma projecção excelente, e uma sonoridade nos agudos e um som rico e aveludado nos baixos. Previa um futuro em que os marimbistas tocariam em igualdade de circunstâncias com outros instrumentos, e por isso exigia um som limpo com uma boa afinação e timbre, e não o som dos instrumentos populares e étnicos.

Aconselhou a que a Yamaha não tentasse copiar os instrumentos que já existiam, mas que construísse um instrumento completamente novo com estes requisitos musicais.

Em 1968, Keiko Abe tocou pela primeira vez Marimba num recital a solo de música contemporânea. Utilizou uma Marimba “Musser” de quatro oitavas. Neste concerto usou, também pela primeira vez, baquetas com duplo ataque. Trabalhou com Hidehiko Saito (Percussionista na *Japan Philharmonic*) num design que teve sucesso. Ela utilizou estas baquetas em *Time and in Torse III* (mvts. 1, 2, 4).

Enquanto isso, a Yamaha trabalhava no seu design. Durante muito tempo, Keiko Abe experimentou lâminas de diferentes formas e afinações de harmónicos. Em 1971 a Yamaha concluiu a sua Marimba de quatro oitavas, modelo YM4500. Keiko Abe passou a utilizar esta Marimba nos seus concertos.

Durante toda a década de 70, a Yamaha desenvolveu vários modelos de Marimbas fruto das ideias musicais de Keiko Abe. Ela acreditava que o registo médio e agudo da Marimba era mais bem conseguida tendo bons baixos. Aconselhou que os ressoadores pudessem ser ajustados um a um de forma a conseguir o melhor som nos diferentes locais em que os concertos se realizassem. Como as suas ideias musicais se foram desenvolvendo, chegou à conclusão de que necessitava de uma Marimba até FÁ e pediu à Yamaha que a construísse. Este instrumento estava pronto em 1973 e tornou-se no instrumento habitual de Keiko Abe. Esta foi a Marimba que ela trouxe para os EUA em 1977. Foi a sua primeira digressão pelos EUA. Michael Rosen organizou esta sua digressão, auxiliando Keiko Abe a dar a conhecer a sua música de Marimba em treze universidades diferentes e no PASIC'77 em Knoxville.

Ao ouvir um concerto de Marimba de Keiko Abe, sentimos intuitivamente que ela está, constantemente, a desafiar o instrumento, orientando-o ou forçando-o sempre até ao limite indefinível da perfeição artística.

Ao utilizar a Marimba de quatro oitavas e meia, Keiko Abe apercebeu-se que não se sentiria satisfeita enquanto não dispusesse de mais graves na sua música. A necessidade do design de uma Marimba de cinco oitavas exigia mais lâminas e uma nova técnica de utilização de baquetas e de execução. Ela não tinha a certeza absoluta que uma Marimba de cinco oitavas fosse um instrumento prático. Em 1980 pediu à Yamaha que construísse uma extensão para a Marimba de quatro oitavas e meia a fim de testar esta ideia. Quando começou a utilizar esta extensão de lâminas, Keiko Abe sentiu-se inspirada a compor "*Variations on Japanese Children's Songs*", "*Wind in the Bamboo*

Grove” e outras peças. A Marimba de cinco oitavas proporcionou-lhe energia e inspiração para compor as suas próprias peças. Keiko Abe esteve em digressão pelos EUA em 1981 usando esta configuração na Marimba. Para além dos concertos em universidades e escolas, ela actuou em Carnegie Hall, e em PASIC’81 em Indianápolis.

Anexo 3

REFLEXÕES SOBRE A MARIMBA POR KEIKO ABE

“Quando me apercebi da minha identidade como executante de Marimba, sentindo que este seria o único instrumento que me permitiria expressar totalmente a minha personalidade musical, praticamente ninguém conhecia este instrumento ou pensava que era utilizado apenas na música popular, na música latina ou no jazz. No entanto, a música que eu gostaria de tocar tinha natureza completamente diferente. O que eu queria fazer era confrontar directamente a Marimba, e proporcionar actuações a solo convincentes neste instrumento, não o utilizando, apenas, como um som singular num grupo de percussão, mas mais em jeito de piano.

Não existiam, praticamente, obras compostas para Marimba no repertório clássico, e assim tive de iniciar a minha carreira como marimbista compondo as minhas próprias peças. Foi a altura em que iniciei a minha relação de amizade com compositores. Comecei por tentar descobrir as características da Marimba que permitissem a este instrumento mostrar o que tinha de melhor, como por exemplo técnicas que tivessem efeito na música popular, técnicas que criassem a sensação de um maior dinamismo na passagem dos acordes, enfim, técnicas que permitissem mostrar características únicas da Marimba acrescentando uma nota extra que outrora pudesse ter sido encarada como supérflua. É muito interessante observar que muitas destas descobertas aconteceram durante sessões de ensaios depois de eu ter acabado de compor algumas peças, e trabalhava em improvisações no instrumento. A minha forma de expressão apesar de se expandir tornou-se fluente com o passar do tempo. Em certos casos os compositores escreviam peças usando livremente o instrumento e sem quaisquer preconceitos, e em outros casos, os problemas relacionados com o entrosamento com outros instrumentos tornava necessário manter discussões técnicas e o trabalho conjunto com o compositor de forma a descobrir métodos que ele achasse convincentes para, por exemplo, tocar uma

passagem vezes sem conta de formas diferentes. Uma grande parte de trabalhos depressa surgiu. No futuro, trabalhos de grande qualidade podem aparecer combinando a energia de compositores e músicos, e novos trabalhos de marimbistas com capacidade de compor e uma sensibilidade muito desenvolvida podem tornar-se proeminentes.

Penso que as correntes de opinião acerca da Marimba estão a ganhar terreno. No sentido do instrumento ser percutido para produzir som, a Marimba é, sem dúvida, um instrumento de percussão, mas possui, também, uma afinação fixa e um som único muito peculiar. O músico e o compositor têm liberdade de se concentrarem mais no seu aspecto rítmico, harmónico ou melódico, e, apesar de haver pessoas que não gostem deste instrumento precisamente por esta sua característica individual, é a sua faceta musical completa que permite à Marimba criar música que seria inconcebível criar com qualquer outro instrumento. Se o executante é um verdadeiro músico, será capaz de proporcionar um recital dinâmico e convincente com, apenas, uma Marimba. Voltando ao passado, as pessoas têm-se conformado e sentido satisfeitas com a sonoridade da madeira tipificada pela Marimba.

São necessários trabalhos de superior qualidade, de uma qualidade excepcional não restritos por classificações musicais, e melhores músicos. Existe, também, a possibilidade da Marimba, um instrumento com uma construção primitiva, ser melhorado no futuro de forma a resultar num novo instrumento.

Acredito que a Marimba é um instrumento, injustiçado pelas tradições, repleto de possibilidades musicais inexploradas. Durante o Séc. XXI a Marimba dará provas, sem dúvida, de ser indispensável na criação de nova música, tanto como instrumento a solo como em formações musicais, tanto em géneros de música definidos como em música que ultrapassa qualquer classificação de género.

Hoje em dia, existe um número crescente de percussionistas ambiciosos interessados na Marimba. O público sente-se cada vez mais próximo e confortável com o som da madeira da Marimba, e apreende o prazer da música. O Séc. XXI será, concerteza, um século rico em oportunidades”.²⁸

²⁸ Abe, Keiko, Manuscrito Original, 1977.

Anexo 4

ENTREVISTA A KEIKO ABE(Realizada a 19 de Abril de 2003, Tóquio)

A realização da entrevista a Keiko Abe teve como objectivo recolher a opinião de alguém que personifica por si só a forma de pensamento japonês.

Este testemunho é de um valor inqualificável para o mundo da percussão.

Pergunta (P): Acha que existe alguma diferença entre a música contemporânea japonesa e a ocidental?

Resposta (R): Sim, claro. Acho que são diferentes porque há uma cultura por trás da música. O Japão tem uma cultura específica, assim como, a cultura ocidental. Assim esse “background” cultural influencia a música e não só, também a pintura, o teatro e as artes em geral. Por isso penso que são diferentes. A história, a forma de abordagem das coisas e a emotividade são, também, factores que influenciam a música e em especial a música para Marimba.

P: Pensa que existe alguma diferença na forma como os japoneses tocam percussão?

R: Eu não tenho uma forma diferente de abordar a percussão ocidental, é claro que os tambores tradicionais japoneses (*Taiko*) têm regras, padrões, maneira de tocar e uma diferente forma de abordagem dos instrumentos ocidentais, mas eu nunca toquei muito os tambores japoneses. Quando eu era estudante tive aulas com um professor que tinha estudado percussão ocidental (caixa, tímpanos, estudos orquestrais). Nesse tempo eu pensava apenas em música e os instrumentos eram um meio para me exprimir. Concentrei-me na música e na composição e foi, também, nesta altura que descobri a cultura europeia.

P: O que faz a diferença entre as duas formas de interpretar?

R: Quando penso na música para Marimba, penso nas diferentes formas de agarrar as baquetas, formas de execução e diferentes baquetas. Algumas formas de agarrar as baquetas estão associadas a alguns repertórios. Quando ouço a peça “Time for Marimba” interpretada por um japonês ou por um ocidental, sinto uma energia mais forte do intérprete japonês. É óbvio que os japoneses conhecem a sua cultura e a forma de agarrar as baquetas é diferente. Nós usamos as baquetas cruzadas o que proporciona mais energia e um som mais forte, com uma grande amplitude dinâmica, enquanto os americanos e os europeus usam a técnica de Musser e de Steven. Cada forma de agarrar tem um ponto forte e um ponto fraco, por isso, se pretendemos tocar as peças japonesas eu recomendo a forma de agarrar cruzada ou a técnica Burton.

Tenho muita sorte porque tive o privilégio de poder contactar com os compositores e trocar ideias acerca de como compor esta música, como escreve uma peça para Marimba. Quando encomendei “Time for Marimba” a Minoru Miki, em 1968, os compositores diziam que poderia ser difícil compor para Marimba. A minha resposta foi: “o meu recital está já marcado, mas se tu tiveres alguma ideia, por favor diz-me”. Então, esperei, esperei...., e um dia recebi um telefonema de Minoru Miki. Ele estava na Indonésia e disse-me: “Agora tenho algumas ideias para escrever um solo para Marimba”.

Quando ele se encontrava no meio da natureza conseguiu ouvir uma orquestra Gamelan a tocar à distância, trazida pelo vento que ia e vinha. Nesse momento ele teve a inspiração necessária para compor “Time for Marimba”, por isso a peça começa tão piano, a parte central de acordes tem o tipo de acentuações da música indonésia e asiática.

Na cultura asiática, a dança tem que percutir o chão, e aqui está esse tipo de sentimento.

Os indonésios têm feições exageradas, grandes olhos pintados e longas unhas, assim, Minoru Miki, sofreu influências da Indonésia para escrever “Time for Marimba”.

Por isso, quando toco esta peça, tento o mais possível explorar estes sentimentos, procurando sempre imaginar a descrição do compositor porque ele tem uma ideia muito profunda da peça.

Habitualmente dou lições a estudantes europeus e explico-lhes do que trata a peça e a atmosfera em que foi composto. Mas por vezes, é um pouco difícil. No entanto, penso que se os americanos e os europeus puderem dar uma nova expressão criativa à peça, acho que também é válido, mesmo que não seja aquilo que o compositor tinha pensado.

É claro, que toda a gente deveria perceber do que trata a peça, mas cada país tem uma cultura diferente, um background musical e uma personalidade próprias.

Se os executantes compreenderam o essencial desta composição e a após isto, tocarem com um espírito criativo, também acho bom.

Mas por favor entenda, que o folclore afecta a música, cada país tem uma cultura diferente por isso cada um toca à sua maneira.

Mas os compositores têm uma determinada abordagem da peça. Depois de entender e conhecer bem a partitura, o executante pode tocar mais livremente.

Anexo 5

Quadro cronológico

QUADRO CRONOLÓGICO

				MÚSICA NATIVA
		552		
Período Asuka				
		645		
		710		
Período Nara				MÚSICA INTERNACIONAL
		794		
Período Heian				
		897		
Período Heian tardio				
		1185		
Período Kamakura				1º PERÍODO DE MÚSICA NACIONAL
		1338		
Período Muromachi				
		1573		
Período Momoyama		1603		
Período Edo				2º PERÍODO DE MÚSICA NACIONAL
		1868		
Período Meiji				MÚSICA DO MUNDO

Anexo 6

Lista de Obras compostas por Keiko Abe

	Title	Year Composed	Premier Year/Place	Premier Performer	Publisher
1	Frog	1958	1964 Tokyo	Keiko Abe	Studio 4 Productions
2	Michi	1978	1979 U.S.A.	Keiko Abe	Music for Percussion
3	Michi II	1998	1998 U.S.A.	Keiko Abe	Unpublished manuscript
4	Variations on Japanese Children's Songs	1982	1982 Austria	Keiko Abe	Yamaha Music Foundation
5	Dream of the Cherry Blossoms	1984	1984 Germany	Keiko Abe	Zimmermann
6	Sea of Galilee for Six Mallets	1984	1984 U.S.A.	Keiko Abe	Unpublished manuscript
7	Wind in the Bamboo Grove	1984	1984 U.S.A.	Keiko Abe	Schott
8	Ancient Vase	1986	1986 Germany	Keiko Abe	Schott
9	Memories of the Seashore	1986	1986 Poland	Keiko Abe	Schott
10	Memories of the Seashore - for Two Marimbas	1988	1988 Canada	Keiko Abe/Angela Knight	Unpublished manuscript
11	Memories of the Seashore - for Marimba Ensemble	1997	1998 Tottori	Keiko Abe/Sekar Sakura	Xebec
12	Prism - for Solo Marimba	1986	1986 Poland	Keiko Abe	Xebec
13	Prism - for Two Marimbas	1992	1992 Osaka	Keiko Abe/Kuniko Ueda	Unpublished manuscript
14	Little Windows	1986	1986 Poland	Keiko Abe	Schott
15	Conversation in the Forest I – for Solo Marimba and 3 Percussionists	1988	1988 Tokyo	Keiko Abe/Michigan Percussion Ensemble	Xebec
16	Conversation in the Forest II - for Marimba, Oboe and 2 Percussionists	1993	1993 U.S.A.	Keiko Abe/Michigan Chamber Players	Unpublished manuscript
17	Conversation in the Forest - for Two Marimbas	1997	1997 Tokyo	Mayuko Matsumura/Yoshiko Nakagawa	Xebec
18	Conversation in the Forest - for Marimba Ensemble	1998	1998 Osaka	Toho Marimba Ensemble	Unpublished manuscript
19	Conversation in the Forest - for Marimba Ensemble, 3 Percussionists and Gamelan Jegog	1998	1998 Tottori	Keiko Abe/Sekar Sakura	Unpublished manuscript

**Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte
2003/2004**

20	Conversation in the Forest III - for Two Marimbas and 3 Percussionists	2000	2000 England	Keiko Abe/Royal Northern College of Music Percussion Ensemble	Xebec
21	In Praise of Nature - for Marimba and Tape	1990	1990 Tokyo	Keiko Abe	Unpublished manuscript
22	Sylvan Stanzas - Mountain Stanzas	1990	1991 Tokyo	Keiko Abe	Unpublished manuscript
23	Voice of Matsuri Drums	1992	1992 Sweden	Keiko Abe	Unpublished manuscript
24	Wind Across Mountains - for Six Mallets	1992	1992 Tokyo	Keiko Abe	Unpublished manuscript
25	Wind Across Mountains - for Solo Marimba	1992	1992 Tokyo	Keiko Abe	Xebec
26	Wind Across Mountains - for Two Marimbas	1997	1997 Tokyo	Mayuko Matsumura/Yoshiko Nakagawa	Xebec
27	Wind Sketch - for Solo Marimba	1993	1993 U.S.A.	Keiko Abe	Xebec
28	Wind Sketch III - for Solo Marimba and Percussion Players	1997	1997 Tokyo	Keiko Abe/Michael Udow/Anthony DiSanza	Unpublished manuscript
29	Wind Sketch II - for Two Marimbas	1999	2000 Germany	Keiko Abe/Marta Klimasara	Xebec
30	Wind Sketch IV - for Two Marimbas and 2 Percussionists	2001	2001 U.S.A.	Keiko Abe/Michael Udow/Anthony DiSanza/Christopher Froh	Unpublished manuscript
31	Itsuki Fantasy - for Six Mallets	1993	1993 U.S.A.	Keiko Abe	Xebec
32	Ban-ka - for Solo Marimba	1993	1993 U.S.A.	Keiko Abe	Unpublished manuscript
33	Ban-ka - for 4 Players	1994	1994 Tokyo	Keiko Abe/D.Samuels/P.McCandless/G.Cronkhite	Unpublished manuscript
34	Ban-ka - for Solo Marimba and Percussion Group	1994	1994 Tokyo	Keiko Abe/Nexus	Unpublished manuscript
35	Tambourin Paraphrase - for Solo Marimba	1993	1993 Osaka	Keiko Abe	Xebec
36	Tambourin Paraphrase - for Two Marimbas	1994	1994 France	Keiko Abe/Pascal Zavarro	Xebec
37	Tambourin Paraphrase - for Marimba Ensemble	1997	1997 Tokyo	Toho Marimba Ensemble	Xebec

Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte
2003/2004

38	Prism Rhapsody - for Solo Marimba and Wind Ensemble	1995	1995 Hamamatsu	Keiko Abe/Royal Northern College of Music Wind Ensemble	Xebec
39	Prism Rhapsody - Piano Reduction for Solo Marimba and Orchestra or Wind Ensemble (Marimba Concerto)	1995	1995 Nagano	Keiko Abe/Takashi Saiki	Xebec
40	Prism Rhapsody - for Solo Marimba and Orchestra	1996	1996 Sweden	Keiko Abe/Umea Symphony Orchestra	Xebec
41	Prism Rhapsody 2nd Edition - for Solo Marimba and Orchestra	2001	2001 Korea	Keiko Abe/Seoul Philharmony Orchestra	Xebec
42	Prism Rhapsody 2nd Edition - for Solo Marimba and Wind Ensemble	2001			Xebec
43	Prism Rhapsody II - for Two Marimbas and Orchestra	2001	2001 Germany	Katarzyna Mycka/Frantz Bach Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken	Xebec
44	Prism Rhapsody II - for Two Marimbas and Wind Ensemble	2003	2003 U.S.A.	Keiko Abe/Mark Ford, UNT Wind Symphony	Xebec
45	Prism Rhapsody II - Piano Reduction - for Two Marimbas and Orchestra or Wind Ensemble (Marimba Concerto)	2003			Xebec
46	Marimba d'Amore	1998	1998 Sweden	Keiko Abe	Schott
47	Ancient Letter	2000	2000 Holland	Keiko Abe	Unpublished manuscript
48	Marimba Concertino "The Wave" - for Solo Marimba and 4 Percussionists	2000	2000 Holland	Keiko Abe/Amsterdam Percussion Group	Xebec
49	Wave Impression - for Marimba Ensemble and 2 Percussionists	2002	2002 Gifu	Keiko Abe/Gifu Marimba Ensemble	Unpublished manuscript
50	Reflections on Japanese Children's Songs - for Two Marimbas and Percussionist	2003	2003 Tokyo	Infinity	Unpublished manuscript
51	Reflections on Japanese Children's Songs II - for Two Marimbas	2003	2003 Germany	Katarzyna Mycka/Frantz Bach	Unpublished manuscript
52	Alone - for Solo Marimba	2003	2003 Austria	Bogdan Bacanu	Unpublished manuscript

**Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte
2003/2004**

53	Wind Across Mountains - for Marimba Ensemble	2003	2003 Tokyo	Toho Marimba Ensemble	Xebec
54	Wind in the Bamboo Grove II - for Two Marimbas	2003	2003 Tokyo	Keiko Abe/Christophe r Froh	Schott

	Collaborative Pieces	Year Composed	Premier Year/Place	Composer	Premier Performer
55	She Dies, My Water Lily Tonneke	1989	1989 Tokyo	Keiko Abe- Walter van Hauwe	Keiko Abe/Walter van Hauwe
56	Torrent	1989	1989 Holland	Keiko Abe- Walter van Hauwe	Keiko Abe/Walter van Hauwe
57	Sylvan Stroll	1990	1990 Tokyo	Keiko Abe- Dave Samuels	Keiko Abe/Dave Samuels
58	Early Spring	1990	1990 Tokyo	Keiko Abe- Dave Samuels	Keiko Abe/Dave Samuels
59	Autumn in Nara	1990	1990 Tokyo	Keiko Abe- Dave Samuels	Keiko Abe/Dave Samuels
60	Sunday Afternoon	1990	1990 Tokyo	Keiko Abe- Dave Samuels	Keiko Abe/Dave Samuels
61	Dream	1990	1990 Tokyo	Keiko Abe- Dave Samuels	Keiko Abe/Dave Samuels
62	Labyrinth	1990	1990 Tokyo	Keiko Abe- Dave Samuels	Keiko Abe/Dave Samuels
63	Aqua-Harmonia based on "Memories of the Seashore"	1992	1992 Tokyo	Keiko Abe- Masakazu Natsume	Dave Samuels/ Keiko Abe/ Saburo Ueki/ Midori Kubota/ Kroumata/ Sweden Percussion Ensemble

Anexo 8

Música Tradicional Japonesa que serviu de inspiração à segunda parte da peça “Dream of the Cherry Blossoms” de Keiko Abe

11. 向う横町 (江戸時代童謡) 本居長世編.作曲

早く可愛らしく

むこうよこちの おいなりさんへ

いっせんあげて さつとおがんで おせんのおやへ

こしをかけたらしぶちやをだして しぶちよこよこ

よこめでみたらば こめのだんごか つちのだんごか おだんごだ ー んご

このだんごを いぬにやろうか ねこにやろうか とさ-とさ-とん びに

さらわ れ た

向う横町

江戸時代童謡

向う横町のお稻荷さんへ
一錢上げて
ざつと拜んでお仙の茶屋え
腰を掛けたら澁茶を出して
澁茶よくよく横目で見たらば
米の團子か 土の團子か
お團子だんご
この團子を
犬にやろうか 猫にやろうか
とうとう鳶に攫われた

Anexo 9

Partituras das Obras executadas no Recital

2

Dream of the Cherry Blossoms

Keiko Abe

$\text{♩} = 144$

© 1984 by Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main / Fotokopieren unserer Ausgaben ist verboten und wird rechtlich verfolgt.
Nachdruck 2001 ZM 25100

Fotokopieren
grundsätzlich
verboten

The musical score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece begins in 3/16 time, changes to 4/8 in the second system, and returns to 3/16 in the third system. Dynamics include *p*, *mf*, *mp*, *f*, and *mp*. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and eighth notes, and various articulations such as accents and slurs. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) in the fourth system. The piece concludes with a *mf* dynamic in the final system.

4

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a slur and accents, starting with a *p* dynamic. The lower staff has a bass line with a *f* dynamic. The system concludes with a *mf* dynamic.

Second system of musical notation. The upper staff begins with a *mp* dynamic, followed by a *f* dynamic. The lower staff starts with a *mp* dynamic and ends with a *mf* dynamic.

Third system of musical notation. The upper staff has a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic. The lower staff has a *ff* dynamic. A first ending bracket is present with the instruction "1) siehe 3. Umschlagseite see cover page 3".

Fourth system of musical notation. The upper staff has a *mf* dynamic. The lower staff has a *ff* dynamic. The system ends with the instruction "poco a poco accel."

Fifth system of musical notation. The upper staff has a *f* dynamic, followed by a *ff* dynamic. The lower staff has a *ff* dynamic. The system ends with the instruction "poco rit."

SOLO for PERCUSSION

Adagio ♩ = 58
X = dämpfen (dead Stroke)

pp

Tempo I

ppp

f

p

mp

f

mp

poco a poco cresc.

mf

sf

f

mf

f

Cadenza

ff

mp

6

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various accidentals (sharps, naturals, flats) and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with fewer notes, including a prominent flat note.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many notes, slurs, and accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with fewer notes, including a prominent flat note.

3) siehe 3. Umschlagseite
see cover page 3

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many notes, slurs, and accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with fewer notes, including a prominent flat note.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many notes, slurs, and accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with fewer notes, including a prominent flat note.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many notes, slurs, and accidentals. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with fewer notes, including a prominent flat note.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics used are *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). There are also articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and a final chord. A faint watermark is visible at the bottom of the page.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system features a treble and bass staff with a 7/16 time signature, followed by a 6/16 time signature, and ending with a 4/8 time signature. The second system is in 4/8 time and includes the dynamic marking *mf*. The third system includes the dynamic marking *p*. The fourth system continues with piano dynamics. The fifth system includes dynamic markings *pp*, *p*, *pp*, *poco rit.*, and *ppp*. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

Gestalt

for Marimba

ゲシュタルト (マリンバのための)

TANAKA, Toshimitsu
田中利光 作曲

A Allegro con fuoco ♩ = 120

The musical score is written for Marimba in 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system includes fingerings (6, 5, 6, 5) and dynamics (ff, sf). The second system includes fingerings (6, 5, 6, 5, 6) and dynamics (pp). The third system starts with a measure marked '9'. The fourth system features a dynamic marking 'f'.

First system of musical notation, measures 1-5. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked *ff*. The music consists of chords and eighth notes.

Second system of musical notation, measures 6-10. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The first measure of this system is marked *p*. The music consists of chords and eighth notes.

Third system of musical notation, measures 11-15. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The first measure of this system is marked *mf*. The first measure of the system is marked with a '5' above the staff. The second measure is marked with a '4' above the staff. The third and fourth measures are marked with *sf sf* above the staff. The fifth measure is marked with a '5' above the staff. The sixth measure is marked with a '4' above the staff.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The first measure of this system is marked with a '6' above the staff. The first measure of the system is marked with *sf sf* above the staff. The music consists of chords and eighth notes.

Fifth system of musical notation, measures 21-25. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The first measure of this system is marked with a '5' above the staff. The second measure is marked with a '6' above the staff. The third measure is marked with a '5' above the staff. The fourth measure is marked with a '6' above the staff. The fifth measure is marked with a '5' above the staff. The first measure of the system is marked with *sf* above the staff. The fifth measure of the system is marked with *mp* above the staff.

Sixth system of musical notation, measures 26-30. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The first measure of this system is marked with a '9' above the staff. The first measure of the system is marked with *molto cresc.* above the staff. The music consists of chords and eighth notes.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The first system begins with a boxed letter 'B' and a measure number '6'. The right-hand part (treble clef) features a melodic line with slurs and fingerings (6, 5, 6, 5, 6). The left-hand part (bass clef) provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The second system continues the melodic and harmonic development, with dynamics *ff* and *p*. The third system shows a more rhythmic accompaniment in the left hand, with a measure number '9' at the start. The fourth system features a strong *ff* dynamic in both hands. The fifth system continues with a consistent accompaniment pattern. The sixth system concludes with a measure number '5' and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The score is presented on a light gray background with a faint watermark.

6

Musical notation for measures 4 and 5. Measure 4 is marked with a '4' above the staff and contains a piano part with a forte (*sf*) dynamic. Measure 5 is marked with a '5' above the staff and contains a piano part with a forte (*sf*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various note values and rests.

Musical notation for measures 6 and 5. Measure 6 is marked with a '6' above the staff and contains a piano part with a forte (*sf*) dynamic. Measure 5 is marked with a '5' above the staff and contains a piano part with a forte (*sf*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various note values and rests.

Musical notation for measures 6, 5, 6, and 5. Measure 6 is marked with a '6' above the staff and contains a piano part with a forte (*sf*) dynamic. Measure 5 is marked with a '5' above the staff and contains a piano part with a forte (*sf*) dynamic. Measure 6 is marked with a '6' above the staff and contains a piano part with a forte (*sf*) dynamic. Measure 5 is marked with a '5' above the staff and contains a piano part with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various note values and rests.

Musical notation for measure 9. Measure 9 is marked with a '9' above the staff and contains a piano part with a forte (*sf*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various note values and rests.

Musical notation for measures 3 and 6. Measure 3 is marked with a '3' above the staff and contains a piano part with a forte (*f*) dynamic. Measure 6 is marked with a '6' above the staff and contains a piano part with a forte (*f*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various note values and rests.

Musical notation for measures 3 and 5. Measure 3 is marked with a '3' above the staff and contains a piano part with a piano (*p*) dynamic. Measure 5 is marked with a '5' above the staff and contains a piano part with a forte (*sf*) dynamic. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various note values and rests.

176

J. 138

D 6+4

The musical score is for a piece in D major, 6+4 time signature. It is divided into three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'p' and the second system is marked 'mf'. The third system is marked 'sf' and includes dynamic markings like '>' and 'sf'. The score is written for piano and includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff contains a melodic line with various accidentals and dynamics markings such as *sf* and *sf*. The lower staff contains a bass line with simple rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff features a melodic line with chords and dynamics markings like *sf*. The lower staff continues the bass line accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff has a melodic line with accents and dynamics markings. The lower staff provides the bass line accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff contains a melodic line with accents and dynamics markings. The lower staff continues the bass line accompaniment.

Fifth system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff has a melodic line with accents and dynamics markings. The lower staff continues the bass line accompaniment.

Sixth system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff features a melodic line with chords and dynamics markings like *sf*. The lower staff continues the bass line accompaniment.

The image displays a musical score for piano, organized into six systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system features a melody in the right hand with accents and a forte (*sf*) dynamic, while the left hand provides a steady accompaniment. The second system introduces a fermata over the final measure of the right-hand line. The third and fourth systems continue the melodic and accompanimental patterns. The fifth system shows a change in the right-hand melody with a key signature change to one sharp (F#) and a forte (*sf*) dynamic. The sixth system concludes with a final melodic phrase in the right hand and a corresponding accompaniment in the left hand.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a sequence of chords and eighth notes, while the lower staff provides a simple bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and chord progressions.

Third system of musical notation, maintaining the established musical structure.

Fourth system of musical notation, featuring some dynamic markings such as accents (>) on the upper staff.

Fifth system of musical notation, including dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) on the upper staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page with dynamic markings like *mf* and *f* (forte).

The image displays a page of musical notation for piano. It is divided into two main systems of music.

The first system consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff begins with a forte (*ff*) dynamic marking and contains a sequence of notes with a 'G' section indicated by a box containing the number '8'. The bass staff provides a harmonic accompaniment. This system concludes with a series of chords, with fingerings '7', '5', '8', '7', and '5' indicated above the notes.

The second system is marked 'Più mosso' and '8va', indicating a change in tempo and register. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The treble staff contains a melodic line with a '6' section indicated by a box. The bass staff provides a steady accompaniment. This system includes several measures of music with various dynamics and articulations, including a *sf* (sforzando) marking.

12

Musical score for piano, measures 1-5. The score is written for both left and right hands. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure shows a right-hand chord of F#4 and A4, and a left-hand bass line starting with a quarter rest followed by eighth notes. The second measure continues the bass line. The third measure has a dynamic marking *p* and includes the instruction 'L.H., R.H.'. The fourth measure continues the bass line. The fifth measure has a dynamic marking *sf* and includes the instruction 'L.H., R.H.'. The piece ends with a fermata over the final notes.

Musical score for piano, measures 6-10. The score is written for both left and right hands. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure has a dynamic marking *mf* and includes the instruction 'I'. The right hand plays a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a sequence of quarter notes: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

Musical score for piano, measures 11-15. The score is written for both left and right hands. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The right hand continues the eighth-note sequence from the previous system. The left hand continues the quarter-note sequence.

Musical score for piano, measures 16-20. The score is written for both left and right hands. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The right hand continues the eighth-note sequence. The left hand continues the quarter-note sequence. Dynamic markings *sf* appear in measures 17 and 19.

Musical score for piano, measures 21-25. The score is written for both left and right hands. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The right hand continues the eighth-note sequence. The left hand continues the quarter-note sequence. Dynamic markings *sf* appear in measures 22 and 24.

Musical score for piano, measures 26-30. The score is written for both left and right hands. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The right hand plays a sequence of chords: F#4-A4, G4-B4, A4-C5, B4-A4, G4-F#4. The left hand continues the quarter-note sequence. Dynamic markings *sf* appear in measures 27 and 29.

First system of musical notation, measures 1-5. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation, measures 6-10. Similar to the first system, it features a melodic line in the right hand and a quarter-note accompaniment in the left hand.

Third system of musical notation, measures 11-15. This system introduces more complex textures with slurs and accents. The right hand has a more active melodic line, and the left hand includes some chords and rests. Dynamics include *f* and *sf*.

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a more active accompaniment with slurs and accents. Dynamics include *f*.

176

J Resemblance to echo

Fifth system of musical notation, measures 21-25. This system is marked with a '3' and features a rhythmic pattern of eighth notes in both hands. Dynamics alternate between *f* and *p*.

Sixth system of musical notation, measures 26-30. Continues the rhythmic pattern of eighth notes in both hands. Dynamics alternate between *f* and *p*.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. The lower staff features a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. The lower staff features a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. The lower staff features a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *pp*.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. The lower staff features a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. The lower staff features a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. The lower staff features a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system features a complex texture with rapid sixteenth-note patterns in both hands, marked with dynamics *p* and *f*. The second system begins with a key signature change to one flat and includes a tempo marking of **2.5**. The third system continues with similar rhythmic patterns. The fourth system features a *sf* dynamic and includes an *8va* instruction for the right hand. The fifth system contains a section with a tempo marking of **2**, followed by a **2.5** tempo, then another **2** tempo, and finally a **6 Pesante** section with a *ff* dynamic. The sixth system concludes with a *ff* dynamic and features complex chordal textures with five-fingered patterns in both hands.

SUITE “No. 1” for Solo Marimba

マリンバのための組曲「第1番」

YOSHIOKA TAKAYOSHI

1 A Peaceful Moment かつろぎのひととき

YOSHIOKA TAKAYOSHI

Adagio

tempo rubato

Tempo I

a tempo

p, *accel.*, *rit.*, *esp.*, *mp*, *p*, *pp*, *accel.*, *rit.*, *mp*, *poco dim.*

Detailed description: This is the musical score for the first movement, 'A Peaceful Moment'. It is written for solo marimba in 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes markings for acceleration (*accel.*) and deceleration (*rit.*). The second system begins with a piano rubato section, followed by a section marked 'Tempo I' starting at a piano (*p*) dynamic. The piece concludes with a section marked 'a tempo' and a piano (*mp*) dynamic, ending with a gradual decrescendo (*poco dim.*).

5

14

2 Whimsical Story 気まぐれなお話

Allegro ma non troppo

mp, *mp*, *mp*, *p*, *mf*, *sub. p*, *p*

p, *mf*, *mf*, *p*, *f*, *f*, *f*, *p*, *molto*, *f*, *ff*

sub. p, *molto*

Fine

D. C.

Detailed description: This is the musical score for the second movement, 'Whimsical Story'. It is written for solo marimba in 7/8 time. The score is divided into three systems. The first system is marked 'Allegro ma non troppo' and features a variety of dynamics including mezzo-piano (*mp*), piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and piano (*p*). The second system continues with dynamics like piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), piano (*p*), and forte (*f*). The third system includes markings for piano (*p*), molto (*molto*), forte (*f*), and fortissimo (*ff*). The piece concludes with a 'D. C.' (Da Capo) instruction.

3] Running From A Dream 夢からの逃走

Allegro con brio

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic. The second system features a complex texture with multiple chords and a forte (f) dynamic. The third system includes handwritten fingering numbers (3, 2, 3, 4) above the notes and a forte (f) dynamic. The fourth system features a melodic line with handwritten fingering numbers (2, 3, 4, 2, 3, 2, 4, 3, 2, 2) above it, and a dynamic marking of sf sf sf sf mp dim. pp. The piece concludes with a final chord and a fermata. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

4 Fond Memories Of Long Ago 遠い昔のやさしい思い出

Lento ma non tanto

pp sempre tremolo

poco

poco sf

pp

poco sf

mp dim.

ppp

mp cresc.

(mf)

p cresc.

f

p

pp

poco rit.

a tempo

The score consists of four systems of piano and bass staves. The first system is marked 'Lento ma non tanto' and 'pp sempre tremolo'. The second system includes 'poco sf' and 'mp dim.'. The third system includes 'mp cresc.', '(mf)', and 'p cresc.'. The fourth system includes 'f', 'p', 'pp', 'poco rit.', and 'a tempo'. Handwritten annotations include fingerings (e.g., 4 2, 3 1, 4 2) and dynamic markings.

5 A Summer Night's Thrill 夏の夜のときめき

Medium Fast Swing

p

cresc.

sf cresc.

f

f

sub. p

p

cresc.

fp cresc.

ff

p

The score consists of five systems of piano and bass staves. The first system is marked 'p' and 'cresc.'. The second system includes 'sf cresc.'. The third system includes 'f' and 'sub. p'. The fourth system includes 'p', 'cresc.', and 'fp cresc.'. The fifth system includes 'ff' and 'p'. Handwritten annotations include fingerings (e.g., 3 2 4 2, 3 1 4 2, 2 2, 3 3, 4 3) and dynamic markings.

6 A Deep Sigh On A Rainy Day 雨の日の深いためいき

Largo dolente, tempo rubato
(Sigh) *pp* *poco rit.*

Più mosso
p *pp* *ppp* *rit.*

Allegro
(Rain) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 (about 13 times)
p cresc.

(about 9 times) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 *più f* *sub. p cresc.* *più f* *sub. p cresc.*

(about 10 times) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 *più f* *sub. p cresc.*

(about 7 times) 1 2 3 4 5 6 7 *f* *ff* *dim.* *p senza cresc.*

(about 7 times) 1 2 3 4 5 6 7 *dim. e rit.* *molto rit. ppp*

Largo dolente, tempo rubato

poco a poco dim. *poco a poco cresc.* (repeat 4 times)

f

poco a poco dim. *mf* *poco a poco dim.*

(repeat 4 times) *D. C.* *Coda* *poco a poco dim.* *mf* (repeat many times) *fade-out* *Fine.*

7 To The Sky 空へ

Vivace *poco a poco cresc.* (repeat 8 times) *ppp* *f* *sub. p*

poco a poco cresc. (repeat 4 times) *pp* *ff*

□
○
A
?
X

1999

《RIPPLE》 for Solo Marimba

Akira MIYOSHI

© 1999 by Akira MIYOSHI

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. The score is heavily annotated with performance directions and dynamic markings.

- System 1:** Features a tempo marking of $\text{♩} = 60$. It includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, and *pp*. Technical instructions include *gliss.* (glissando) and *estinto* (faded).
- System 2:** Contains a *mf* marking and a *dim.* (diminuendo) instruction. A circled section of the music is marked with a *pp* dynamic.
- System 3:** Shows a *pp* marking and the instruction *simile tremollo* (similar tremolo). Dynamics range from *mp* to *mf*.
- System 4:** Begins with a *rall.* (ritardando) instruction. It features triplets and a *cresc.* (crescendo) marking. Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*.
- System 5:** Continues with triplets and dynamics of *mp*, *mf*, and *pp*. A *cresc.* marking is present.
- System 6:** Includes a *ff* (fortissimo) marking, a *dim.* instruction, and dynamics of *mp*, *mf*, and *pp*. It concludes with a circled section and a *3* (triple) marking.

Handwritten annotations in blue ink are visible throughout the score, including a circled section in the first system and various markings in the second and third systems. The signature "V.S." is located at the bottom right of the sixth system.

Handwritten musical score for a piece, featuring bass and treble clefs, dynamic markings (*p*, *mp*, *mf*, *ff*, *fff*), and performance instructions like *poco a poco cresc.* and *simile accentuare*. Includes handwritten annotations such as "200", "22", "33", "44", "3 3", "1 3 3", "3 1", and "3 3".

The musical score consists of several systems of staves. The first system features a treble clef staff with a *8va* marking and a *loco* marking. It includes dynamic markings such as *fff* and *ff*, and articulation like accents and slurs. The second system continues with dynamics *ff*, *f*, *sf*, *mf*, and *ff*, along with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The third system is a bass clef staff with dynamics *f*, *ff*, *f*, *ff*, *sf*, *mf*, and *cresc.*. The fourth system is a grand staff with a tempo marking of $\text{♩} = 60$, a *Tremollo* marking, and dynamics *mp* and *mf*. The fifth system is marked *Animato* and includes *cresc.* and dynamics *f* and *mf cresc.*. The sixth system features dynamics *f*, *ff*, and *fff*, with a *riten.* marking. The seventh system is marked *loco* and includes a tempo marking of $\text{♩} = 100$, dynamics *fff* and *mf*, and articulation like slurs and accents. Handwritten annotations include '22', '22', '33', '1', '5'30', and '9'.

Handwritten musical score for piano and voice. The score consists of seven systems of staves. The first system is a piano introduction with treble and bass clefs, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings like *mf* and *f*. The second system continues the piano part. The third system introduces a voice part with the lyrics "Ha!!" and dynamic markings *sf* and *mf*. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system is marked *poco a poco animato* and includes measure numbers 10, 118, and 120. The sixth system continues the piano part with measure number 122. The seventh system concludes the piano part. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

144 4

Musical score for measures 144-150. The piece is in 4/4 time. Measure 144 starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measures 145-147 feature a triplet of eighth notes with a 3-4-2-2 fingering. Measure 148 has a fortissimo (*ff*) dynamic. Measures 149-150 continue with a triplet of eighth notes and a forte (*f*) dynamic.

150

Musical score for measures 150-156. Measure 150 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measures 151-153 feature a triplet of eighth notes with a 2-2-3-3 fingering. Measure 154 has a fortissimo (*ff*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measures 155-156 continue with a triplet of eighth notes and a forte (*f*) dynamic.

176

Musical score for measures 176-182. Measure 176 starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 177 has a fortissimo (*ff*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 178 features a triplet of eighth notes with a 3-3-2-2 fingering and a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 179 has a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 180 features a triplet of eighth notes with a 2-2-3-3 fingering. Measure 181 has a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 182 continues with a triplet of eighth notes and a forte (*f*) dynamic. A *sva* (sustained) marking is present above the staff in measures 178-180.

Animato

Musical score for measures 182-188. Measure 182 starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 183 has a fortissimo (*ff*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 184 features a triplet of eighth notes with a 3-3-3-3 fingering. Measure 185 has a fortissimo (*ff*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 186 features a triplet of eighth notes with a 3-3-3-3 fingering. Measure 187 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 188 continues with a triplet of eighth notes and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

♩ = 200

Replicato cresc. molto e accel.

Musical score for measures 188-194. Measure 188 starts with a fortissimo (*fff*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 189 has a fortissimo (*fff*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 190 features a triplet of eighth notes with a 3-3-3-3 fingering. Measure 191 has a fortissimo (*fff*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 192 features a triplet of eighth notes with a 3-3-3-3 fingering. Measure 193 has a fortissimo (*fff*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 194 continues with a triplet of eighth notes and a fortissimo (*fff*) dynamic.

Musical score for measures 194-200. Measure 194 starts with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 195 has a fortissimo (*ff*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 196 features a triplet of eighth notes with a 3-3-3-3 fingering. Measure 197 has a fortissimo (*fff*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 198 features a triplet of eighth notes with a 3-3-3-3 fingering. Measure 199 has a fortissimo (*fff*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 200 continues with a triplet of eighth notes and a fortissimo (*fff*) dynamic.

First system of piano accompaniment. The right hand features a series of chords with accents and a triplet of eighth notes. The left hand has a few notes, including a triplet of eighth notes. Dynamics include *fff* and *ff*.

Voice line for the first system. The lyrics are "Ya Ha!", "E Ya!", and "O Ha!". The melody is marked with accents and dynamics such as *sf* and *fff*.

Second system of piano accompaniment. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The right hand has a triplet of eighth notes. Dynamics include *fff*, *ff*, *mp*, and *dim.*.

Third system of piano accompaniment. It features a long melodic line in the right hand with a *cresc.* marking. Dynamics include *pp*, *mf*, and *dim.*.

Fourth system of piano accompaniment. It starts with a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The right hand has a melodic line with a *rall.* marking. Dynamics include *pp*, *mp*, and *smorz.*.

Fifth system of piano accompaniment. It starts with a tempo marking of $\text{♩} = 100$. The right hand has a melodic line with a *rall.* marking. Dynamics include *fff*. There are also some handwritten annotations like "6 4 3 3" and "5".

Toward the Sea III

海へIII

Toru Takemitsu
武満徹

1 The Night

夜

Alto flute in G (transposed)

Hollow tone
Normal
H-tone
Norm.

pppp cresc. *p cresc.* *poco mf* *p* *mp* *mf* *poco f*

poco accel. ♩ = Approximately 63

Harp

{ Mi♭, Fa♯, Sol♯, La♯,
Si♯, Do♯, Ré♯,

p *poco mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *pp*

poco rall. *very long* *dying away naturally* *mfpp* *p*

poco rall. ♩ = 63 *legato sonorous* *poco rall.* *Let vibrate (l.v.)* *mf* *pp* *pp*

{ Sol♯
Do♯

{ Fa♯
Ré♯

Norm. *H-tone* *Norm.*

f *mf* *molto f* *pp* *cresc. as much as possible* *mf* *p* *sfp*

p *molto* *f* *l.v.* *mf* *étouf.*

wait

rapidly
very long
♩ = 48~52

f *pp* *molto* *fff* *mp* *p*

Sol[♯]
Ré[♯]

La[♯] *poco* *f*

p *mf* *f* 5

ritenu. *mp* *p* *poco accel.* *f* *p espr.* ♩ = 63

ritenu. *p* *poco accel.* ♩ = 63

La[♯] 7 { Mi^b Do[♯] } Sol[♯] Si^b { Mi[♯] Do[♯] } { La^b Si[♯] } Si^b

p *f* *p* *poco* *p* *mp* *f* *poco*

as long as possible
f *mp* *p* dying away naturally

+ RALL.
poco rall.

Do[♯]

p *mf* *ppp*

1.5" 1.5" 1.5"

♩ = 52 ~ 63

poco accel.

pp *poco f* *sub. p* *mf* *p*

♩ = 52 ~ 63

poco accel.

pp dolciss. *p* *poco f* *sub. p* *p*

tr.

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

6 *6* *flutt.*

(legato sonorous) *Sol♯* *La♯* *Do♯* *Sol♯* *Do♯*

p *f* *f* *p*

poco a poco rall. *molto*

ord. *tr.* *3~* *3~*

mf *p* *mp* *p*

poco a poco rall. *molto*

3~ *3~* *♩ = 63* *Fa♯*

Sol♯ *Sol♯* *l.v.* *Mik, Fa♯, Sol♯, Si♯*

mfz *mfz* *p* *f*

Musical score system 1. The upper staff (treble clef) features a melodic line starting with a *ppp* dynamic, followed by a crescendo to *p << p*. A tempo marking of $\text{♩} = 63$ is present. The phrase concludes with a *Hollow tone* and the instruction *dying away naturally*. The lower staff (bass clef) provides harmonic accompaniment, including a *l.v.* (left hand) section with *mfz* dynamics and a *étouf.* (staccato) section. Chord symbols *Sol♯, Lab* and *Mi♯* are indicated. A *mp* dynamic is also present.

Musical score system 2. The upper staff (treble clef) shows a melodic line with *pp* dynamics, a *p* dynamic, and the instruction *dying away naturally*. It includes two *H-tone* markings. The lower staff (bass clef) features a *mf* dynamic, a *p* dynamic, and a *mp* dynamic. A *l.v.* (left hand) section is also present.

Musical score system 3. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with dynamics ranging from *ppp* to *f*, including *mf*, *p*, and *ppp*. It features *tr* (trills) and *rall.* (rallentando) markings. The lower staff (bass clef) provides accompaniment with dynamics from *ppp* to *p*, including *poco* and *dolciss.* markings. Chord symbols *Sol♯, Lab*, *Do♯*, and *Sol♯* are present. A *long* (long note) marking is also included.

7

gradually accel. *flutt.* *retenu.* *Norm.* *rall.* *long* *2"*

ppp *p* *cresc.* *mf cresc.* *ff>mf* *p*

ppp *mf* *f* *>mf* *molto* *ppp*

gradually accel. *retenu.* *rall.* *long* *2"*

flutt. *Norm.* *very long* *Norm.* *very long* *dying away naturally*

sfz pp *poco mfz* *pppp pp* *p*

l.v. *étouf.* *Fa⁴* *Do⁴, Ré⁴* *La⁴* *Ré⁴* *étouf.* *long enough* *pp* *dolce* *ppp* *dolceiss.*

2
Moby Dick
白鯨

Alto flute in G (transposed) *rall.* *4~5"* *ppp* *poco* *molto*

♩ = 60~72 *(mfz)* *rall.*

Harp *étouf.* *La⁴* *Ré⁴* *p* *poco* *f*

f *(p)* *mf* *f*

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a *p* dynamic and a *dying away* instruction. The piano accompaniment includes a first ending (*l.v.*) with a *2"* measure rest. The tempo is marked $\text{♩} = 60$. The piano part contains several sixteenth-note passages with fingering (6) and dynamic markings (*p*, *mf*). A *legatiss.* instruction is present. The system concludes with a *rall.* marking.

Second system of the musical score. The vocal line features a *Hollow tone* instruction and a *rall.* marking. The piano accompaniment includes a first ending (*l.v.*) with a *2"* measure rest. The tempo is marked $\text{♩} = 40$. The piano part contains several sixteenth-note passages with fingering (6) and dynamic markings (*pp*, *mf*, *sub. f*, *p*, *mf*, *poco ff*, *fff*). A *legato* instruction is present. The system concludes with a *rall.* marking and a *poco agitato* instruction.

Note 1) Gradually bring in the first overtone until both tones are sounding.

Third system of the musical score. The vocal line includes the lyrics "diminuendo" and "dying away". The piano accompaniment includes a first ending (*l.v.*) with a *2"* measure rest. The tempo is marked $\text{♩} = 40$. The piano part contains several sixteenth-note passages with fingering (6) and dynamic markings (*mf*, *poco*, *pp*, *f*). A *legato sonorous* instruction is present. The system concludes with a *rall.* marking.

$\text{♩} = 40$
p *poco f* *p* *ppp* *p* *pp* *poco f* *p*
as echo
 $\text{♩} = 40$ *as echo*
Mi#
Do#
Ré#
Mi#
Mi#
l.v.
Si#
l.v.
p
p *mf* *mp* *pp* *mp* *p*
1 2 3 2 3 4 1 3 2 3 2 4

pp *molto* *f* *cresc.* *ff* *endo*
 $\text{♩} = 60$
pp *mf* *p*
as echo
Si#
Mi#
Mi#
Fa#
Si#
pp *mf* *p*
1 2 3 4

fff *ord.* *mf* *dying away*
 $\text{♩} = 40$
f *molto dim.* *mp* *dolce* *p*
Ré#
Si#
l.v.
Mi#
Si#
La#
Fa#
Do#
Si#
Ré#

♩ = 60 ~ 72

pp *mf*

♩ = 60 ~ 72

pp *poco a poco rall.*

Ré# l.v. étouf.

strings

(ord.) ♩ = 40 (ord.)

ppp *poco* *p* *molto* *f* *p* *p* *mf*

♩ = 40

poco accel.

Ré# *mf* *pp*

very long *tr*

slow ← fast → slow

(ord.) *pp* *f* *dying away* *pp* *mp* *pp*

shortly

bisbigliando *pp* *poco* *f* *sub.* *mf* *l.v.* *étouf.*

Note 2) Colour trill, achieved by alternating between various fingerings.

11

Musical score system 1, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked $\text{♩} = 60$ and $\text{♩} = 40$. The vocal line includes dynamics *poco mf*, *dim.*, *p*, *dim.*, and *dying away*. The piano accompaniment includes dynamics *poco f* and *(mfz)*. Chordal annotations include $\{ \text{Mi}^\sharp, (\text{Fa}^\sharp), (\text{Sol}^\sharp), \text{La}^\sharp \}$, $\{ (\text{Si}^\sharp), (\text{Do}^\sharp), \text{Re}^\sharp \}$, Re^\sharp , and $\{ \text{La}^\sharp, \text{Si}^\sharp, \text{Re}^\sharp \}$.

Musical score system 2, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked $\text{♩} = 40$. The vocal line includes dynamics *pp*, *poco (p)*, and *dim.*. The piano accompaniment includes dynamics *fz*, *p*, *quasi tremollo*, *mf*, *poco*, *f*, *ord.*, *mf*, and *p*. Chordal annotations include $\{ \text{Sol}^\sharp, \text{mi}^\sharp \}$, $\{ \text{Si}^\sharp, \text{Do}^\sharp \}$, Re^\sharp , and Si^\sharp . Handwritten notes include "lento imico" and "4 2 3".

Musical score system 3, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked $\text{♩} = 60 \sim 72$. The vocal line includes dynamics *p*, *mfz*, *p*, *dim.*, *pp <-> p*, and *dying away*. The piano accompaniment includes dynamics *flutt.*, *tr*, *ord.*, *rall.*, and *as echo very long*. Chordal annotations include Mi^\sharp and Do^\sharp .

The image displays a musical score for piano and flute, consisting of three systems of staves. The first system features a flute part (flutt. ord.) and a piano part. The tempo is marked as quarter note = 40. The flute part includes dynamics such as *p*, *poco f*, *p*, *ppp*, *p*, *pp*, *mfz*, *p*, and *pp*. Performance instructions include *as echo*, *rit.*, and *flutt. ord.*. The piano part includes dynamics *p*, *mf*, *mp*, *pp*, *mp*, and *p*. Instructions include *legato*, *as echo*, *poco rall.*, *l.v.*, and *étouf.*. The second system continues the piano part with dynamics *p*, *mf*, *mp*, *pp*, *mp*, and *p*. The third system features a piano part with dynamics *p*, *f*, and *mp*. Instructions include *accel.*, *rall.*, *very slow*, *pp*, and *dying away*. A chord symbol \oplus is present in the piano part of the third system, with the instruction *étouf.* below it. The piano part of the third system also includes a list of notes: { Fa \sharp , Si \sharp , Ré \sharp } and { Fa \sharp , Si \sharp , Mi \sharp , Ré \sharp }.

3
Cape Cod
鋼琴

The musical score is divided into three systems. The first system features an Alto flute in G (transposed) and a Harp. The Alto flute part begins with a tempo of quarter note = 85, followed by a *poco rall.* and a tempo change to quarter note = 60, ending with a *rit.* The Harp part starts with a *p* dynamic, followed by *poco mf* and *mf*. The second system continues the Harp part with dynamics *p*, *mf*, *p*, *mf*, and *p*. It includes a section for the flute labeled *flutt.* with a *rall. molto ord.* marking. The Harp part in this system has dynamics *poco mf*, *(mf)*, and *p*. The third system features the Alto flute with dynamics *p*, *f*, *p*, and *p*, and a *rit.* marking. The Harp part has dynamics *pp*, *poco mf*, *mfz*, and *p dolce*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Tempo: ♩ = 48
Flute dynamics: *mf*, *p*, *pp*, *pp*, *p*, *p*, *p*, *f*, *sub. f*, *sub. p*
Piano dynamics: *mfz*, *p*
Notes: Do₄, Ré₄, Mi₄, La₄, (La₄) Ré₄, La₄, (La₄) Ré₄, (Fa₄) Ré₄
Performance instructions: *shortly*, *flutt. 4:3*, *Normal*

Tempo: ♩ = 85
Flute dynamics: *mf*, *sub. pp*, *mf*, *molto dim.*, *pp*, *mf*
Piano dynamics: *pp dolce*, *pp*
Notes: Fa₄, Ré₄, La₄, Fa₄
Performance instructions: *poco rall.*, *flutt.*, *ord.*
Handwritten: 1-85, 1 2 3, 1 2 3

Tempo: ♩ = 85
Flute dynamics: *p*, *mf*, *f*, *mf*, *p*
Piano dynamics: *mf*
Notes: La₄, Do₅, Do₅, Mi₅, Ré₅, Fa₅, Ré₅
Performance instructions: *poco rall.*, *rit.*, *Normal*, *rit.*, *2~3*
Handwritten: 2 2 3 3, 2~3

Musical score for the first system. The vocal line (top staff) begins at tempo $\text{♩} = 63$ with dynamics p , mf , and p , ending with the instruction "dying away". The piano accompaniment (bottom staff) starts at p and includes a $3 \sim 4$ measure rest. The system concludes with a tempo change to $\text{♩} = 40$ and $\text{♩} = 60 \sim 72$, with dynamics p and p . The piano part includes notes for Mi^\sharp and Ré^\flat .

Musical score for the second system. The vocal line (top staff) starts with dynamics p and f , and includes the instruction "poco". The piano accompaniment (bottom staff) features a p dynamic and includes notes for La^\flat , Ré^\flat , Sol^\sharp , and La^\flat . A handwritten "DDD" is present above the piano part. The system ends with dynamics p and p .

Musical score for the third system. The vocal line (top staff) maintains a p dynamic. The piano accompaniment (bottom staff) includes notes for Ré^\flat and continues with a p dynamic throughout the system.

First system of a musical score. It consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. A slur covers the first five notes. The grand staff contains a piano accompaniment with notes labeled *Sol*^b, *Fa*[#], and *Mi*^b.

Second system of the musical score. The treble staff features trills (*tr*) and a *Norm.* marking. Above the staff are three diagrams of trill fingerings for *Et* (E-flat), *Et* (E-flat), and *Et* (E-flat). A *5:6* ratio is indicated. The grand staff accompaniment has notes labeled *Mi*[#], *Fa*[#], and *Sol*[#].

Third system of the musical score. The treble staff includes dynamics *ff*, *sfz*, and *p*, along with markings for *flutt.*, *ord.*, and *rall.*. A tempo marking of $\text{♩} = 48$ is present. The grand staff accompaniment starts with *mf* and ends with *p dolce*. Notes are labeled *Dol*, *Si*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, and *L.v.*. A bracket on the right side groups *Sol* and *Re*.

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 85-96) features a flute line with a 4:3 ratio and a piano accompaniment. The flute part includes dynamics *p*, *sub. f*, *sub. p*, and *mf*. The piano part includes dynamics *p* and *pp dolce*. The second system (measures 85-96) features a flute line with dynamics *sub. pp*, *mf*, *molto dim.*, *pp*, *espr.*, *mf*, and *p*. The piano part includes dynamics *p* and *pp*. The third system (measures 85-96) features a flute line with dynamics *f*, *mf*, and *p*. The piano part includes dynamics *f*, *mf*, and *p*. The score includes performance instructions such as *flutt.*, *4:3*, *Norm.*, *poco rall.*, and *rit.*. Chordal accompaniment is indicated with notes like *Lab Do*, *Fa*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *La*, *Do*, *Mi*, *Ré*, *Do*, *Mi*, *Ré*, *Do*, *Mi*, *Ré*.

accel. poco a poco

$\text{♩} = 63 \sim 72$

pp *p cresc.* *mf* *ff* *mf* *p* dying away

flutt.

mf *f* *mf* *molto dim.* *ppp*

$\text{♩} = 63 \sim 72$ *rit.*

pp *dolciss.* *mf* *f* *mf* *molto dim.* *ppp*

accel. poco a poco *rall.* $\text{♩} = 63 \sim 72$ *rit.*

Chord symbols: Eb, Eb, C#

Notes: Eb, Eb, C#

$\text{♩} = 40$ *p* *mf* *p* *dying away* *very long*

$\text{♩} = 40$ *p dolce* *rall.* *mf* *p* *rall.* *very long*

Chord symbols: Fa#, La#, Sol#, Fa#, Mi#, Sib, Fa#, Re#, Si#, l.v., Mi#, La#, etouf.

Notes: Fa#, La#, Sol#, Fa#, Mi#, Sib, Fa#, Re#, Si#, l.v., Mi#, La#, etouf.