(Não) convencional: desafios, influências, intercâmbios e exploração tímbrica na criação de uma peça para xilofone solo^{1, 2}

Rita Torres

INET-md – Instituto de Etnomusicologia: Centro de Estudos em Música e Dança, Departamento de Comunicação e Arte (DeCA), Universidade de Aveiro, Portugal – rtorres@ua.pt

Helvio Mendes

INET-md, DeCA, Universidade de Aveiro, Portugal – helviomendes@ua.pt

Resumo: Os recursos tímbricos do xilofone têm sido pouco explorados. Para melhorar esta situação, o segundo autor deste artigo levou a cabo uma investigação para a qual contribuiu a primeira autora, criando interactivamente com ele uma peça para xilofone solo. Assim, ainda que se tenham mantido sempre nos seus papéis de compositora/performer, entraram nos domínios um do outro, fazendo sugestões que levaram a desenvolvimentos na composição e a modos de produção sonora que não encontraram na literatura para xilofone solista à qual tiveram acesso.

Palavras-chave: Investigação artística. Processo criativo. Relação compositor-performer.

(Un)conventional: Challenges, Influences, Exchanges and Timbral Exploration in Creating a Piece for Solo Xylophone

Abstract: The xylophone's timbral resources have been little explored. To improve this situation, the second author of this article carried out an investigation to which the first author contributed, creating interactively with him a piece for solo xylophone. They therefore remained always in their composer/performer roles, but entered each other's domains, making suggestions that led to developments in the composition and to sound production modes, which they did not find in the literature for soloistic xylophone to which they had access.

Keywords: Artistic Research. Creative Process. Composer–Performer Relationship.

Introdução

O xilofone foi o primeiro instrumento de lâminas a ter um papel solista na era da gravação acústica (Moersch, 2016). A maioria das peças eram transcritas e continuaram a sê-lo após o declínio da sua popularidade nas décadas de 1940 e 1950 em favor do vibrafone e da marimba (Moersch, 2016). Nas décadas de 1960 e 1970, o xilofonista japonês Yoichi Hirakoa (1907-1981) encomendou um total de seis peças, desempenhando assim um papel importante no desenvolvimento do xilofone como instrumento solista (Goto, 2013). Na década de 1970, membros do conjunto de percussão NEXUS realizaram esforços para reviver a música *ragtime* para xilofone (Moersch, 2016). Mais recentemente, Solomon (2010b) compilou uma coleção de novas obras curtas para xilofone solo por 50 compositores (18 convidados e 32 vencedores de competições), mas tal como a maioria das peças existentes para xilofone solo, muitas dessas obras consistem em estudos. Stokes (s.d.) também lançou uma chamada de peças para xilofone solo em 2014 e gravou cinco delas. Ainda assim, há pouco interesse pelo xilofone: em 2023, numa das maiores convenções mundiais de percussão, o xilofone esteve presente apenas numa

mostra de instrumentos (para além de um concerto de *Gyil*, o xilofone do Ghana) (PASIC, 2023).

Como tal, o repertório de concerto para xilofone solista permanece limitado, especialmente no que diz respeito a abordagens composicionais e produção sonora menos convencionais. As características da maioria das peças dos últimos 50 anos são as mesmas das que as precederam: segundo Brindle em 1970:

o caráter tonal algo inexpressivo do instrumento terá encorajado um tipo de virtuosismo que nem sempre é profundamente musical. Mas os compositores talvez também tenham sido culpados na escrita de banalidades brilhantes, que, embora altamente adequadas ao instrumento, têm um significado emotivo meramente superficial (Brindle, 1970, p. 37, tradução nossa).³

De facto, Schutz *et al.* (2008) mostraram que quando os compositores escrevem para o xilofone reconhecem implicitamente que os recursos acústicos deste (sons agudos essencialmente de curta duração e com timbres brilhantes) "são inconsistentes com as referências acústicas usadas para transmitir tristeza", levando a que o xilofone seja considerado um instrumento alegre (*happy instrument*; p. 130, tradução nossa).⁴ É possível que os compositores deste estudo não tivessem conhecimento de recursos menos ortodoxos, pois, apesar de todos os esforços, são composições com produção sonora convencional e abordagens composicionais caracterizadas por um fluxo musical contínuo e regular, as que mais se destacam no repertório — como o salientam Schutz *et al.* (2008), as composições *ragtime* são as mais populares entre as escolhas de peças para xilofone em recitais de percussão. Promovendo outras abordagens de produção sonora e composição, o xilofone talvez pudesse ser tido em mais consideração por compositores e percussionistas, em especial os que se interessam por repertório de caráter mais exploratório. Afinal, foi uma

constante busca no vibrafone por uma maior versatilidade técnica e musical explorada por instrumentistas [de jazz], aliada à grande possibilidade de exploração tímbrica, [o que] chamou a atenção de diversos compositores da música erudita ainda na primeira metade do século XX (Chaib, 2008, p. 57).

O segundo autor deste artigo tem procurado novas formas de ressonância e variação tímbrica no xilofone. O seu trabalho colaborativo com outros compositores e/ou performers levou a novos modos de produção sonora e à dissolução das fronteiras entre arte, música e tecnologia, tendo contribuído também para a ampliação do repertório do instrumento, dando origem a obras que exploram as potencialidades da matriz sonora do xilofone através de

narrativas híbridas (Mendes, 2019; Mendes *et al.*, 2018; Mendes; Vieira, 2024). A primeira autora contribuiu para o projeto, procurando explorar tanto a produção sonora no xilofone, como nas abordagens composicionais da escrita para este instrumento. Até então, tinha centrado na guitarra as suas actividades de exploração tímbrica (Torres, 2015).

Partimos para o processo criativo nos papéis que costumamos desempenhar habitualmente. Torres como compositora, com experiência em compor para instrumentos de percussão (Torres, 2023), mas sem experiência no tipo de trabalho que iria realizar com Mendes, nem conhecimentos relativos à produção sonora não convencional no xilofone. Este último aspecto é, na realidade, vantajoso, pois tal como apontado por vários autores no que respeita à guitarra, a distância ao instrumento coloca um(a) compositor(a) numa melhor posição para descobrir novas possibilidades (Torres, 2015). Mendes, por seu lado, começou no papel de performer, com experiência em participar no processo criativo de outros compositores, mas sem conhecimento da música da compositora nem da sua forma de trabalhar.

A classificação da relação de trabalho entre um(a) compositor(a) e um(a) performer depende da forma como ocorrem a ideação e as tomadas de decisão. Quando estas provêm de ambas a partes, o trabalho é classificado como "colaborativo" (Hayden; Windsor, 2007, p. 33), podendo ser classificado como "cooperativo" quando a ideação ocorre paralelamente (Taylor, 2016, p. 570). Quando a criatividade e as tomadas de decisão são do compositor, a relação é "de circuito fechado" (*closed loop*) ou "directiva"; sendo "de circuito aberto" (*open loop*) ou "interactiva" quando o performer, para além de esclarecer questões técnicas, põe à consideração do/a compositor(a) ideias criativas, à qual este/a está aberto/a, mas não deixa de ter a palavra final sobre a sua inclusão, mantendo-se, portanto, como autor(a) da obra (Hayden; Windsor, 2007, p. 30-33). Neste caso, a relação pode ainda ser classificada como "hierárquica" quando a ideação ocorre em paralelo; e "consultiva" e quando esta ocorre em conjunto (Taylor, 2016, p. 570).

Neste artigo, começamos por mostrar como tem sido explorado o xilofone solista desde a segunda metade do século XX. Depois, relatamos auto-etnograficamente o nosso processo criativo em termos de cronologia de eventos, fontes de inspiração, pesquisa sonora e os resultados desta. Assim, mostramos como se desenrolou o processo e colocamos em evidência "a subjectividade, a emotividade e a influência do[s] investigador[es] na investigação" (Ellis; Adams; Bochner, 2011, secção 1, para. 3, tradução nossa)⁵, factores que, como salienta Benetti (2017), estão especialmente presentes na investigação artística. Para evitar imprecisões relacionadas com a memória, estes relatos foram sendo esboçados à medida que iam decorrendo

as sessões (geralmente, até três dias após cada uma delas). Por fim, resumimos o resultado artístico, as suas inovações e as principais características da nossa relação de trabalho.

Composição para xilofone solista: estado da arte

Pitfield (1967) foi possivelmente o primeiro a explorar a escrita para xilofone, ao pedir diferentes tipos de baquetas em cada mão. Numa peça composta em 1974–75, Cahn requer que sejam percutidos os dois modos simultaneamente; que um cabo de baqueta friccione uma lâmina; e que as baquetas sejam arrastadas nas lâminas, produzindo glissandi curtos (The Recital Piece, 2013)⁶. Depois destes dois casos, encontramos inovação sonora no xilofone apenas em peças de 2010. Em Allen (2010), na qual o fluxo musical é variado, existem quatro tipos de sonoridades, cuja forma de produção (nas lâminas) é deixada à escolha do performer, dando o compositor apenas um exemplo para cada uma delas: maioritariamente com altura definida, com altura meio-definida (e.g., na extremidade), maioritariamente ruído (e.g., com cabo de baqueta), ruído total (e.g., raspar com as baquetas); há ainda uma forma não convencional que envolve bater cabos de baquetas uns contra os outros. É possível encontrar uma sonoridade semelhante a esta em Ueno (2010), que também tem um fluxo variado e contém elementos teatrais. Noutras peças, apesar da existência de um fluxo musical contínuo e regular, existem elementos menos convencionais: em Gilbert (2010), a um fluxo de notas tocadas com cabos de baquetas vão sendo gradualmente introduzidas notas tocadas convencionalmente e com uma dinâmica contrastante; e em Solomon (2010a) são introduzidos glissandi curtos e rápidos no fluxo musical de notas convencionais. Este mesmo efeito existe também em Curley (s.d.). Em Kunai (2015) de Traldi, também para xilofone solo, as sonoridades não convencionais são obtidas através do uso de berlindes (bolinhas de gude no Brasil) de duas maneiras diferentes: 1. um berlinde em cada mão, para tocar notas isoladas e glissandi; 2. vários berlindes são deixados cair no instrumento. Traldi também pede notas isoladas e glissandi tocados com cabos de rattan (material com o qual estes são muitas vezes produzidos) (Mendes, 2019).

Há também peças nas quais não há inovação sonora, mas que se destacam pelo seu fluxo musical irregular e, em alguns casos, descontínuo. Isto verifica-se por exemplo, em Stasi (1987), Matamoros (1991), Victorio (2009), Bunk (2010), Pfeiffer (The Nine Members, 2015) e Traldi (Ressonâncias #5, 2021), esta última composta em 2020. No entanto, Bunk (2010) aceita baquetas não convencionais, "em especial se produzem um som interessante" (p. 12, tradução nossa)⁷.

O uso de electrônica em tempo real surgiu possivelmente apenas em 2015. Em Wierenga há excitação de lâminas com um arco e são tocados *clusters* com baquetas preparadas (Red Wierenga, 2015). Numa obra de 2018 de Olencki, também são tocados *clusters*, mas neste caso é usada uma vara comprida. Nesta peça, destaca-se o seu final, no qual as lâminas são excitadas na extremidade com pequenas peças vibratórias; são ainda usados o *dead stroke*, *glissandi* curtos e repetidos e percussão com cabos de baqueta (FOR XYLOPHONE, 2019). Algumas destas três últimas formas, ou todas, estão também presentes em *Xyloops* (2018) de Mendes, Duarte e Traldi, da qual se destaca o início irregular e descontínuo no xilofone (Mendes *et al.*, 2018); e em Soto (2019), que tem uma componente de vídeo e usa também nas lâminas o arco e percussão com berlindes. Em Vieira (2021), há outras formas de produção sonora não convencionais: raspar uma lâmina com um tubo corrugado; *glissandi* nos ressoadores com os cabos das baquetas; e deixar cair bolas de ping-pong no instrumento. Entre as outras formas de produção sonora que Vieira explorou, mas acabou por não usar na peça e não localizamos noutras peças, encontram-se: *glissandi* com uma vassoura de palha; e friccionar um ou mais berlindes nas lâminas (Mendes; Vieira, 2024).

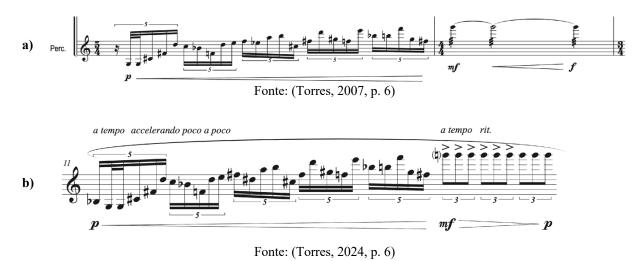
De todas as formas de produção sonora acima mencionadas, as únicas que coincidem com aquelas referidas por Solomon (2016) são a percussão em cima de um ou de dois nodos (p. 113-114) e a produção de *clusters* (p. 115), o que é curioso, já que primeira edição deste livro é de 2002, antecedendo, portanto, a maioria das peças mencionadas. Os restantes modos de produção que Solomon (2016) refere são: percutir a extremidade da lâmina com o cabo de uma baqueta (p. 112); *marimshot* (*i.e.*, a percussão da extremidade da lâmina com o cabo de uma baqueta ao mesmo tempo que o centro da lâmina é percutido com a cabeça da baqueta; p. 112-113); *pitch bend* (*i.e.*, o arrastar de uma baqueta do nodo para o centro da lâmina após a percussão desta com outra baqueta; p. 114); alterar a frequência das lâminas, colando nelas plasticina — o que também as silencia (p. 114-115); e o uso de folha de alumínio entre as lâminas e os ressoadores (p. 115).

Processo criativo: cronologia e abordagem composicional

Na nossa primeira sessão de trabalho (18 mar. 2024), Mendes apresentou a Torres várias formas não convencionais de produção sonora no xilofone, incluindo aquelas que tinha testado em colaborações anteriores, mas Torres não ficou convencida de que pudesse escrever uma peça centrada em formas de produção não convencionais. Afinal, "o gênio do xilofone reside no seu brilho, na sua vitalidade no som e no movimento" (Brindle, 1970, p. 37, tradução nossa).⁸ A compositora decidiu, portanto, não se abster de usar também produção sonora convencional e, como em processos criativos anteriores seus, partir de peças suas.

A primeira peça que lhe veio à memória foi a primeira que escreveu: *Cyrano-Szenen* para guitarra solo (2004). Ao pensar em que material desta peça funcionaria no xilofone, recordou que tinha usado um motivo dela para desenvolver alguns momentos de marimba numa peça para pequeno ensemble (*um Lieder herum*..., 2007). Estes e outros momentos da marimba, poderiam ser adaptados e funcionariam no xilofone (Ex. 1). Torres começou a esboçar a peça pouco tempo depois, partindo desses momentos de marimba, bem como da assinatura das peças de percussão que tinha escrito até ao momento: três ataques isolados num bloco de madeira agudo — agora uma lâmina de madeira. Torres enviou a Mendes o que tinha esboçado (14 abr. 2024), para que pudessem experimentar as ideias no dia seguinte.

Exemplo Musical 1 – Apropriação de (a) *um Lieder herum...* para pequeno ensemble (2007) – linha da percussão (marimba) em (b) *CS/uLh* para xilofone solo (2024), ambas de Rita Torres.

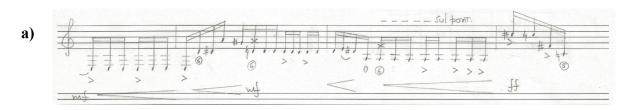


Torres chegou depois ao título da peça da mesma forma que nas suas outras peças para percussão. Para o título destas, usou letras do título da fonte de inspiração principal da peça — num caso, a primeira letra de cada palavra do título; e em outros dois, todas as letras que são

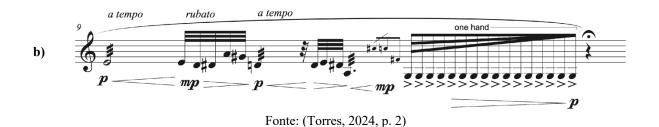
lidas como consoantes (Torres, 2023). Decidiu assim que o título da peça seria *CS/uLh*, já que se estava a apropriar de material de *um Lieder herum...*, o qual por sua vez tinha sido parcialmente desenvolvido a partir de material de *Cyrano-Szenen*.

A autora acabou por recorrer também a esta sua peça para guitarra de 2004, parafraseando material da parte III. Este material original é contínuo e regular, pelo que Torres optou por lhe dar contornos irregulares requerendo *rubatos*. Prontamente enviou a Mendes um novo esboço (17 abr. 2024), tendo ele sugerido na sessão seguinte (6 de maio de 2024) que alguns desses momentos se tornassem apojaturas, o que Torres aceitou (Ex 2). Depois dessa sessão e da seguinte (24 de maio 2024), Torres enviou novas revisões (10 e 26 de maio 2024):

Exemplo Musical 2 – Apropriação de (a) *Cyrano-Szenen* para guitarra solo (2004) em (b) *CS/uLh* para xilofone solo (2024), ambas de Rita Torres.



Fonte: (Torres, 2024, parte III)



Uma gravação enviada por Mendes (3 jun. 2024) permitiu a Torres ter uma ideia de como funcionavam as diferentes secções da peça, o que a levou a realizar várias alterações e a enviar logo uma nova versão (6 jun. 2024), a qual trabalharam duas semanas depois (18 jun. 2024), tendo realizado ligeiras alterações e escolhido as baquetas de entre aquelas pertencentes a Mendes. No ensaio geral do concerto (4 jul. 2024), não foram realizadas alterações.

Processo criativo: pesquisa sonora

Relativamente à pesquisa sonora que realizamos durante os nossos encontros, há seis situações a relatar. No final da primeira sessão, Torres experimentou largar um lápis na vertical

em cima de uma lâmina, voltando a agarrá-lo (Fig. 1a); e gostou do som resultante. Experimentamos então também com o cabo de uma baqueta, tendo ficado a intenção de vir a explorar este tipo de gesto.

Para o início da peça, antes da tal assinatura, Torres tinha pensado em *glissandi* caóticos tocados com um berlinde em cada mão, mas não gostou quando escutou esta ideia durante a terceira sessão. Mendes sugeriu então raspar um berlinde grande numa única lâmina. O resultado agradou a Torres, recordando-lhe de imediato um efeito semelhante que tinha usado na guitarra: raspar uma aresta de uma palheta numa corda sem enrolamento. No entanto, tinha usado este efeito na guitarra amplificada e o xilofone precisava também de ser amplificado, o que estava fora de questão.

Para prosseguir a peça após a assinatura, Torres pensou inicialmente em alterar gradualmente o timbre de notas repetidas na mesma altura que as da assinatura, acelerando-as e tocando-as mais forte. A variação deveria ser desde o timbre num dos nodos da fundamental (localizados nos pontos onde o cabo segura a lâmina) até ao timbre no centro da lâmina. Mas, ao experimentar isto na segunda sessão, não soou bem porque, afinal, promovia-se ao mesmo tempo uma maior excitação da fundamental — que atinge o seu máximo vibratório no centro da lâmina (Dierstein *et al.*, 2018, p. 74; Walker, 2001) — e de um maior número de parciais — através do aumento da dinâmica — o que levava a um aumento exagerado do volume sonoro. Assim, Torres pediu para se inverter o sentido do movimento, indo do centro para perto de um dos nodos, diminuindo, portanto, a presença da fundamental e aumentando a de muitos outros parciais, não só pelo aumento da dinâmica, mas também pela proximidade a um nodo da fundamental. Após permanecer neste local, a excitação das notas repetidas desloca-se para o nodo, onde permanece, desacelerando e diminuindo a intensidade do ataque.

Na terceira sessão, Torres disse que gostaria de experimentar silenciar o registro mais grave do instrumento. E que pensara num rolo para travar correntes de ar debaixo de portas. Mas Mendes fez notar que tal objecto não silenciaria ao mesmo tempo as lâminas de baixo e de cima; uma toalha entre estas seria melhor. Após silenciar então com uma toalha a oitava mais grave (Fig. 1b), Mendes tocou com baquetas médias o material que Torres tinha apropriado da peça de guitarra. Tendo gostado de ouvir este material com um timbre mais escuro e próximo do da marimba, Torres decidiu que toda esta secção seria tocada assim. Para além disso, há adicionalmente abafamento individual de lâminas com os dedos durante o ataque (Fig. 1c).

Na quarta sessão, Torres decidiu experimentar a utilização de ruído. Mendes já tinha sugerido algumas vezes produzir ruído através da percussão dos ressoadores com um cabo de

baqueta, mas isto não agradava a Torres. Esta decidiu-se antes pelo ruído (de contato) resultante da percussão (com *dead stroke*) da superfície da estrutura do instrumento com a ponta do cabo de uma baqueta. Querendo Torres vários ataques seguidos (apenas com uma mão), Mendes sugeriu o ruído da vibração do cabo quando este percute a extremidade da estrutura, fazendo variar a altura (indefinida) do som — o que se realiza através da variação do comprimento da parte do cabo que vibra. Torres aceitou a sugestão e usou ambas as possibilidades.

Por fim, destacamos que, durante as sessões, foram sendo experimentadas baquetas de durezas diferentes, a partir da gama de timbres pretendidos por Torres. Por sugestão de Mendes, juntamente com o símbolo que indica a dureza da baqueta, a compositora descreveu verbalmente o brilho do som pretendido, usando genericamente os termos *bright sound* e *dark sound*. Mendes começou por usar baquetas de xilofone com dureza alta e baixa, respectivamente. Mas as baquetas com dureza baixa revelaram-se limitadas na obtenção da resposta sonora clara que era pretendida, principalmente na região mais aguda do instrumento. A solução neste caso foi utilizar baquetas de linha (normalmente utilizadas no vibrafone) com dureza média ou alta. Na região grave do xilofone é usada a parte superior da cabeça da baqueta; e, ao se deslocar para a região aguda do instrumento, a zona que percute a lâmina desloca-se gradualmente para o centro da cabeça. Deste modo, foram selecionadas três pares de baquetas diferentes (Fig. 1d): baqueta de plástico com dureza alta quando são requeridos uma dureza alta e um som brilhante; baqueta de linha com dureza alta quando são requeridos uma dureza média e tanto um som brilhante como um som escuro; e baqueta de linha com dureza média quando são requeridos uma dureza baixa e um som escuro.

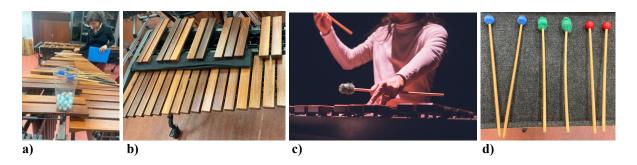
Resultados

Deste trabalho de investigação artística resultou uma composição com cerca de três minutos intitulada *CS/uLh*. Nesta peça são requeridos modos de produção sonora tanto convencionais como não convencionais. Destes últimos, destacamos aqueles que não encontrámos em nenhuma das peças para xilofone solista às quais tivemos acesso: o percutir da estrutura do instrumento com o cabo de uma baqueta, no sentido de produzir ruído, tanto de contacto, como de vibração do cabo da baqueta; e o silenciar de lâminas, tanto de várias lâminas simultaneamente com recurso a uma toalha, como individualmente com dedos.

O fluxo musical da peça é irregular. Na primeira e terceira (última) secção da peça é intermitente, contrariando assim a tendência composicional na maioria das peças escritas para o instrumento. O início da peça foi já descrito a propósito da variação de timbre ao longo de

uma lâmina. Seguem-se a esta introdução com notas repetidas, os momentos de múltiplos ataques de ruído, também já descritos, os quais são intercalados com notas isoladas e um motivo de quatro notas. A segunda sessão da peça contém toda a apropriação da peça de guitarra, terminando com um dos momentos apropriados da peça para ensemble. A última sessão o da peça contém o outro momento apropriado da peça para ensemble e que é desenvolvido em torno de um motivo de quatro notas reminiscentes do motivo da primeira secção.

Figura 1 – a) Experimentação sonora durante a primeira sessão de trabalho; b) silenciamento simultâneo de várias lâminas com recurso a uma toalha; c) abafamento adicional de uma lâmina com dedos (foto captada durante um ensaio aberto de *CS/uLh*); d) conjunto de baquetas usado na estreia de *CS/uLh*.



Fonte: a)/b)/d) Helvio Mendes; c) Andreia Parente/INET-md.

Conclusão

A experimentação foi essencial para o desenvolvimento da composição e a exploração de sonoridades. Para isto, contribuiu também o facto de a compositora não tocar o instrumento. Cada um de nós manteve-se no papel que começou por assumir, mas não deixou de entrar no domínio do outro: Torres introduziu ideias performativas (silenciar o instrumento; percussão na estrutura do instrumento), enquanto que Mendes introduziu ideias composicionais a partir das ideias iniciais de Torres (transformar figuras em rubato em apojaturas; variar altura do ruído resultante da percussão na estrutura do instrumento), sendo que a decisão sobre a inclusão destas coube sempre a Torres — tratou-se portanto, segundo as classificações discutidas na introdução deste artigo, de uma relação de trabalho interactiva de carácter consultivo.

Uma possível continuação do trabalho em conjunto permitirá ampliar e consolidar a peça e dar então um contributo mais significativo para a literatura do xilofone solo. Neste caso serão exploradas mais aprofundadamente as sonoridades menos convencionais da peça e, eventualmente, aquelas resultantes de deixar cair numa lâmina o cabo de uma baqueta. Não fica

excluída a criação de uma peça com amplificação na qual se explore o resultado da amplificação dos ruídos produzidos quando as lâminas são raspadas por um berlinde grande.

Referências:

ALLEN, Andrew S. Rats. Xilofone. *In:* Samuel Z. Solomon (Org.). **The MassChap 2010 xylophone collection**. N. Zeltsman; W. L. Vinson; K. Aleo (Eds.). New York: Bachovich Publications, p. 4-8, 2010. Colectânea de partituras.

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **Opus**, Goiânia, v. 23, n. 1, 2017, p. 147-165. Disponível em: http://doi.org/10.20504/opus2017a2306. Acesso em: 9 out. 2024.

BRINDLE, Reginald S. Contemporary percussion. Oxford: Oxford University Press, 1970.

BUNK, Lou. Etude: Being and Becoming. Xilofone. *In:* Samuel Z. Solomon (Org.). **The MassChap 2010 xylophone collection**. N. Zeltsman; W. L. Vinson; K. Aleo (Eds.). New York: Bachovich Publications, p. 12–14, 2010. Colectânea de partituras.

CHAIB, Fernando. Let vibrate: Um breve panorama sobre o vibrafone na música do século XX. **Opus**, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 50-64, 2008. Disponível em: http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/235. Acesso em: 9 out. 2024.

CURLEY, Matthew. **Catapult**. Xilofone [composta em 2017]. O compositor, n.d. 1 partitura. Disponível em:

http://www.mattcurley.com/uploads/1/1/2/6/112627219/catapultxylophone.pdf. Acesso em: 9 out. 2024.

DIERSTEIN, Christian; ROTH, Michel; RULAND, Jens. The techniques of percussion playing: mallets, implements and applications. Kassel: Bärenreiter, 2018.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: an overview. **Forum Qualitative Social Research**, v. 12, n. 1, artigo 10, 2011. Disponível em: http://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589. Acesso em: 9 out. 2024.

FOR XYLOPHONE [2018]. 1 vídeo (12 min). 2019. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=nhtOB7DRDx4. Acesso em: 9 out. 2024.

GILBERT, Peter. Etude for Xylophone. Xilofone. *In:* Samuel Z. Solomon (Org.). **The MassChap 2010 xylophone collection**. N. Zeltsman; W. L. Vinson; K. Aleo (Eds.). New York: Bachovich Publications, p. 34–35, 2010. Colectânea de partituras.

GOTO, Akiko. **Yoichi Hiraoka**: his artistic life and his influence on the art of xylophone performance. Tese, doutorado em artes musicais, University of North Texas, 2013. Disponível em: http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500161. Acesso em: 9 out. 2024.

HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. Collaboration and the composer: case studies from the end of the 20th Century. **Tempo**, v. 61, n. 240, 28-39, 2007. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/4500495. Acesso em: 9 out. 2024.

MATAMOROS, Gustavo. **Truly yours**. Xilofone e tape [composta em 1987]. Percussion publications, 1991. 1 partitura.

MENDES, Helvio. Kunai e Xyloops: novas perspectivas de abordagens performativas para xilofone solo. *In:* CONGRESSO BRASILEIRO DE PERCUSSÃO, 2., 2019, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2019. p. 346–354. Disponível em: http://scribd.com/document/414360256/Caderno-do-2o-encontro-de-Percussao-Brasil. Acesso em: 9 out. 2024.

MENDES, Helvio; DUARTE, Alexander; TRALDI, Cesar. XyLoops para xilofone e eletrônica em tempo real (Live Looping). **Revista Vórtex**, Curitiba, v.6, n. 2, 2018, p. 1-22. Disponível em: http://doi.org/10.33871/23179937.2018.6.2.2623. Acesso em: 9 out. 2024.

MENDES, Helvio; VIEIRA, Samuel. P. (2024). Quasitude: the processes and methods of the composition work for xylophone and live looping. *In:* A. Duarte & S. Sardo (Orgs.), **Live looping in musical performance**: lusophone experiences in dialogue. Abingdon: Routledge. p. 78–89

MOERSCH, William. Marimba revolution: mallet instruments, repertoire, and technique in the twenty-first century. *In:* R. Hartenberger (Org.), **The Cambridge companion to percussion**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 43–54. Disponível em http://doi.org/10.1017/CBO9781316145074.004. Acesso em: 9 out. 2024.

PASIC: event program. Percussive Arts Society, 2023. Disponível em: http://pas.org/wp-content/uploads/2024/04/PASIC-2023-Program.pdf. Acesso em: 9 out. 2024.

PITFIELD, Thomas. Sonata. Xilofone, Y. Hiraoka (Ed.). Peters, 1967. 1 partitura.

RED WIERENGA – Xylocybin (2015). 1 vídeo (9,5 min). 2015. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=9ETp25wSQQ0. Acesso em: 9 out. 2024.

RESSONÂNCIAS #5 (xylophone and tape) – Cesar Traldi. 1 vídeo (4,5 min). 2021. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=hm1ws9hEBZE. Acesso: 9 out. 2024.

SCHUTZ, M.; HURON, D.; KEETON, K.; LOEWER, G. The happy xylophone: acoustic affordances restrict an emotional palate. **Empirical Musicology Review**, v. 3, n. 3, 126–135, 2008. Disponível em: http://doi.org/10.18061/1811/34103. Acesso em: 9 out. 2024.

SOLOMON, Samuel Z. Gliss Ditty. Xilofone. *In*: Samuel Z. Solomon (Org.). **The MassChap 2010 xylophone collection**. N. Zeltsman; W. L. Vinson; K. Aleo (Eds.). New York: Bachovich Publications, p. 90–91, 2010a. Colectânea de partituras.

SOLOMON, Samuel Z. (Org.). **The MassChap 2010 xylophone collection**. N. Zeltsman; W. L. Vinson; K. Aleo (Eds.). New York: Bachovich Publications, 2010b. Colectânea de partituras.

SOLOMON, Samuel. Z. **How to write for percussion**: a comprehensive guide to percussion composition, 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2016.

SOTO, Michel. Malware II. Xilofone. O compositor, 2019. 1 partitura.

STASI, Carlos. Mapselpha 4r. Xilofone. O compositor, 1987. 1 partitura

STOKES, Samuel. 2014 xylophone composition call. [*n.d*]. Disponível em: http://www.samuelstokesmusic.com/xylophone.html. Acesso em: 9 out. 2024.

TAYLOR, Alan. 'Collaboration' in contemporary music: a theoretical view. **Contemporary Music Review**, v. 35, n. 6, 562-578, 2016. Disponível em: http://doi.org/10.1080/07494467.2016.1288316. Acesso em: 9 out. 2024.

THE NINE MEMBERS of the Asian dawn. Compositor: Greg Pfeiffer [composta em 2014]. Xilofone: Samuel Stokes. 2015. *Faixa sonora*. Disponível em: http://soundcloud.com/greg-pfeiffer/the-nine-members-of-the-asian-dawn. Acesso em: 9 out. 2024.

THE RECITAL PIECE (Bill Cahn). 1 vídeo (14 min.). 2013. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=ZB04lDapnUw. Acesso em: 9 out. 2024.

TORRES, Rita. **A new chemistry of sound**: the technique of multiphonics as a compositional element for guitar and amplified guitar. Tese, doutorado em ciência e tecnologia das artes, Universidade Católica Portuguesa, 2016. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.14/21230. Acesso em: 9 out. 2024.

TORRES, Rita. Cyrano-Szenen. A compositora, 2024. 1 partitura.

TORRES, Rita. CS/uLh. A compositora, 2024. 1 partitura.

TORRES, Rita. **Fontes de inspiração em composição musical**: 16 relatos retrospectivos. Zenodo, 2023 (2 de Maio). Disponível em: http://doi.org/10.5281/zenodo.7754383. Acesso: 9 out. 2024.

TORRES, Rita. um Lieder herum.... A compositora, 2007. 1 partitura.

UENO, Ken. Three Xylotudes. Xilofone. *In:* Samuel Z. Solomon (Org.). **The MassChap 2010 xylophone collection**. N. Zeltsman; W. L. Vinson; K. Aleo (Eds.). New York: Bachovich Publications, p. 98–101, 2010. Colectânea de partituras.

VICTORIO, Roberto. Tetragrammaton X. Xilofone. O compositor, 2009. 1 partitura.

VIEIRA, Samuel P. Quasitude. Xilofone e live looping. O compositor, 2021. 1 partitura.

WALKER, James. Tone production on mallet instruments. 2001. http://www.malletjazz.com/lessons/tone_les.html. Accesso em: 9 out 2024.

| Earta Einamaiadama, Os autama

¹ Fonte Financiadora: Os autores agradecem à FCT/MCTES pelo apoio financeiro no âmbito da celebração do contrato-programa de emprego científico institucional com Rita Torres; e do projecto Xperimus (Referência POCI-01-0145-FEDER-031380) do qual foi bolseiro Helvio Mendes.

² Os autores agradecem a Helena Marinho e Nuno Aroso pelos seus comentários durante a preparação do artigo.

³ Versão original: "But the somewhat inexpressive tonal character of the instrument has perhaps encouraged a type of virtuosity which is not always deeply musical. Perhaps too, composers have been at fault in writing brilliant banalities, which though highly suited to the instrument, have only a superficial emotive significance."

⁴ Versão original: "its acoustic affordances are inconsistent with the acoustic cues used to convey sadness."

⁵ Versão original: "subjectivity, emotionality, and the researcher's influence on research."

⁶ O título completo desta peça é *The Recital Piece: A Drama for Solo Xylophonist and Tape*.

⁷ Versão original: "particularly if they make an interesting sound."

⁸ Versão original: "Nevertheless, the xylophone's genius does lie in its brilliance, its vitality in tone and movement."

⁹ Uma gravação da estreia da peça encontra-se disponível em http://youtu.be/CdGuh Jg39k.