



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

**A Organologia do instrumento multipercussão: para um
set-up de base**

Gonçalo Dias Cerqueira

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2024





Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

**A Organologia do instrumento multipercussão: para um
set-up de base**

Gonçalo Dias Cerqueira

Orientador(es) | Eduardo Lopes

Évora 2024



O relatório de estágio foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Mário Marques (Universidade de Évora)

Vogais | André Conde (Universidade de Évora) (Arguente)
Eduardo Lopes (Universidade de Évora) (Orientador)

Agradecimentos

Aos meus pais por toda a educação, apoio e conforto que me deram ao longo dos anos, para que tivesse a oportunidade de me tornar na pessoa que sou hoje;

Em particular, ao meu pai, por ser o responsável pelos meus primeiros passos no mundo da música e por ser o meu maior exemplo dentro desta arte;

À minha mãe, por ter sempre a preocupação de me ver bem e de acompanhar o meu percurso musical bem de perto;

À minha irmã, pelo apoio que sempre me deu em todos os momentos e ser um porto de abrigo;

Ao meu cunhado, por todas as nossas conversas e por ser, além de um amigo, família;

Ao meu professor Orientador Doutor Eduardo Lopes, por todos os ensinamentos ao longo das aulas, pelas conversas que me faziam refletir sobre o mundo da percussão e sobretudo por ter exponenciado em muito a minha evolução e por ser o meu grande mentor ao longo desta fase académica;

A todos os professores que fizeram parte do meu percurso, principalmente ao professor Vasco Ramalho, ao professor Miguel Herrera e ao professor Marco Fernandes que sempre me transmitiram os melhores valores e incentivaram a trabalhar sempre mais para alcançar os meus sonhos;

Ao professor Francisco Sequeira, por ser quem eu considero como um dos mentores do meu percurso, por todos os conselhos e por me incentivar a procurar ser sempre um melhor músico e profissional;

Ao professor Pedro Martins, que aceitou ser o meu professor cooperante durante o estágio e por todos os ensinamentos que me transmitiu, todas as conversas, bem como pela amizade que se criou;

Ao Conservatório Regional de Palmela, por me ter aceite enquanto estagiário e ter possibilitado todo o contacto com os alunos;

*Aos alunos com quem estagiei, por estarem sempre dispostos a
aventurarem-se através dos desafios que lhes lançava com base no projeto que
estava a desenvolver;*

*Aos meus colegas David e Miguel, por serem muito mais do que colegas
de naipe, pela amizade que desenvolvemos ao longo do nosso percurso
académico;*

*Aos meus amigos, por serem um motivo de descontração e apoio durante
os períodos mais difíceis;*

*A toda a família Carlista, por ter sido a casa que me lançou para os
primeiros passos no mundo da música e por ser a minha segunda casa.*

A Organologia do instrumento multipercussão: para um *set-up* de base

Resumo: O relatório da Prática de Ensino Supervisionada estará estruturado em duas partes distintas. Em primeiro lugar, o relatório debruça-se sobre o estágio realizado no Conservatório Regional de Palmela, onde resultara uma contextualização histórica e geográfica, bem como a exposição e respetiva análise das aulas realizadas durante a prática de ensino supervisionada e também uma observação sobre os alunos da classe de percussão do professor Pedro Martins, acompanhados ao longo do ano letivo 2023/2024.

A segunda seção será dedicada à investigação do tema do projeto, neste caso a organologia do instrumento multipercussão: para um *set-up* base. Esta investigação pretende enquadrar a multipercussão como um só instrumento e resolver algumas das problemáticas inerentes a este formato que em muito se relacionam com a disposição da configuração deste formato.

Deste modo e partindo de uma contextualização sobre a história deste instrumento, tal como uma análise de obras escritas para multipercussão e uma observação sobre a evolução de tais formas de composição. Ao considerarmos a multipercussão como um instrumento único, abre-se a oportunidade de explorar todas as suas possibilidades expressivas e técnicas. Nesse contexto, torna-se imprescindível assegurar que o ensino desta abordagem receba a atenção necessária, consolidando-a como uma ferramenta essencial para o desenvolvimento artístico, técnico e criativo dos alunos, enriquecendo assim a sua formação integral. A proposta da criação de um *set-up* base procura apoiar a evolução do instrumento e simultaneamente dar a conhecer os benefícios e a importância do estudo da multipercussão, combatendo as problemáticas que existem no que diz respeito ao ensino desta prática.

Palavras-Chave: Multipercussão, Ensino, Percussão

The Organology of the multipercussion instrument: for a basic *set-up*

Abstract: The Supervised Teaching Practice report will be structured into two distinct parts. Firstly, the report focuses on the internship carried out at the Conservatório Regional de Palmela, which resulted in a historical and geographical contextualization, as well as the exposure and respective analysis of the classes carried out during the supervised teaching practice and also an observation on the students from professor Pedro Martins' percussion class, accompanied throughout the 2023/2024 academic year.

The second section will be dedicated to investigating the project's theme, in this case the organology of the multipercussion instrument: for a base *set-up*. This investigation aims to frame multipercussion as a single instrument and resolve some of the problems inherent to this format, which are largely related to the configuration of this format.

In this way, starting from a contextualization of the history of this instrument, such as an analysis of works written for multipercussion and an observation on the evolution of such forms of composition. Framing multipercussion as a single instrument, there is the possibility of exploring all the capabilities of this format and ensuring that teaching receives the respective attention in order to facilitate the evolution and progress of all students. The proposal to create a base *set-up* seeks to support the evolution of the instrument and simultaneously raise awareness of the benefits and importance of studying multipercussion, combating the problems that exist with regard to teaching this practice.

Key Words: Multipercussion, Teaching, Percussion

Lista de abreviaturas e acrónimos

CRP – Conservatório Regional de Palmela

SFH – Sociedade Filarmónica Humanitária

PESEVM – Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música

Índice

Secção I – Relatório da Prática de Ensino Supervisionada.....	3
Caracterização da Escola.....	4
Localização e História.....	4
Oferta Educativa.....	6
Enquadramento da PESEVM.....	7
Prática Educativa.....	8
Caracterização dos Alunos.....	8
Aluno A.....	9
Aluno B.....	10
Aluno C.....	11
Aluno D.....	13
Aluno E.....	14
Aulas Lecionadas.....	16
Aluno A.....	16
Aluno C.....	18
Aluno E.....	21
Reflexões finais.....	25
Secção II – Projeto de Investigação.....	27
Descrição do Projeto de Investigação.....	28
Introdução.....	28
Problemáticas da Investigação.....	29
Metodologias de Investigação.....	30
Revisão da Literatura.....	30
Contextualização Histórica de Multipercussão.....	31
Bateria de Jazz – Origem e Influência na Multipercussão.....	36
Primeiras Utilizações de Configurações de Multipercussão.....	40
Primeira Geração.....	44
<i>Musica para la Torre</i>	45
<i>27’10.554”</i>	46
<i>Zyklus</i>	46
<i>The King of Denmark</i>	47
A Inclusão da Multipercussão nos Currículos Escolares.....	48
<i>Paul Price</i>	49
<i>Ron Fink</i>	49
<i>Michael Combs</i>	50

Segunda Geração.....	50
<i>Max Neuhaus</i>	52
<i>Sylvio Gualda</i>	53
Principais Obras da Segunda Geração.....	54
<i>Psappa</i>	55
<i>I Ching</i>	56
<i>Toucher</i>	57
<i>XY</i>	57
<i>Thirteen Drums</i>	58
<i>She Who Sleeps With a Small Blanket</i>	59
A Problemática dos <i>Set-up</i> de Multipercussão.....	59
Tipologias de Movimentos Técnicos.....	63
Movimento Vertical.....	64
Movimento Horizontal.....	65
Movimento Oblíquo.....	66
Organologia e Organização dos Instrumentos de Percussão.....	67
O <i>Set-up</i> de Base.....	71
Exercícios para executar no <i>Set-up</i> de Base.....	102
Conclusão.....	104
Referências Bibliográficas.....	106
Anexos.....	108

Índice de tabelas

Tabela 1. <i>Distribuição dos alunos da classe pelos graus de ensino.....</i>	9
Tabela 2. <i>Instrumentação necessária para a interpretação de 7 obras de multipercussão.....</i>	74
Tabela 3. <i>Frequência da utilização de diversos instrumentos nas obras analisadas... </i>	76

Índice de figuras

Figura 1. <i>Representação do movimento vertical</i>	66
Figura 2. <i>Representação do movimento horizontal</i>	67
Figura 3. <i>Representação do movimento oblíquo</i>	67
Figura 4. <i>Representação da sugestão de set-up do compositor Bruno Giner</i>	80
Figura 5. <i>Representação do movimento ao longo do set-up</i>	81
Figura 6. <i>Representação do movimento entre os dois timbalões mais graves</i>	82
Figura 7. <i>Representação do movimento de rotação do corpo do percussionista</i>	83
Figura 8. <i>Representação dos movimentos necessários para a execução da obra Etudes de Peaux.</i>	84
Figura 9. <i>Representação do movimento de constante rotação em torno do set-up</i> ...	85
Figura 10. <i>Proposta de Set-up para a execução da obra Etudes de Peaux.</i>	86
Figura 11. <i>Centro do Set-up sugerido para a execução da obra Etudes de Peaux</i>	87
Figura 12. <i>Representação do movimento horizontal no set-up sugerido.</i>	88
Figura 13. <i>Representação do movimento oblíquo no set-up sugerido.</i>	89
Figura 14. <i>Representação do movimento necessário para percorrer todos os elementos do set-up sugerido.</i>	90
Figura 15. <i>Representação do set-up usualmente utilizado para a interpretação da obra Recitativo</i>	92
Figura 16. <i>Sugestão de set-up para a execução da obra Recitativo</i>	93
Figura 17. <i>Representação do set-up, frequentemente utilizado para a interpretação de Asanga.</i>	95
Figura 18. <i>Sugestão do set-up para a performance da obra Asanga</i>	96
Figura 19. <i>Representação, através de outra perspetiva, do set-up proposto para a obra Asanga.</i>	97
Figura 20. <i>Sugestão de montagem de set-up para a obra Rebonds B</i>	98
Figura 21. <i>Set-up vendido pela Marca Kolberg para a execução de Rebonds B.</i>	99
Figura 22. <i>Representação, numa perspetiva lateral, da proposta de set-up de base</i>	100
Figura 23. <i>O centro do set-up de base – perspetiva aérea</i>	101
Figura 24. <i>Disposição dos acessórios no set-up de base</i>	102
Figura 25. <i>Notação musical para o set-up de base</i>	103

Introdução

As unidades curriculares designadas por Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música (PESEVM) I e II correspondem ao definido no plano de estudos do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora que, de acordo com o Decreto-Lei nº79/2014, confere a qualificação profissional necessária para a docência no nosso país.

Todos os docentes devem reconhecer a importância do papel que desempenham na formação dos alunos, pois o ensino de música contribui significativamente para diversos aspetos do desenvolvimento infantil e promove o bem-estar dos jovens. Assim, o ensino deve ser entendido como um processo gradual que favorece o crescimento humano.

A missão de cada docente enfrenta desafios que dificultam o alcance do objetivo final. Como mencionado por Barenboim (2009, p.11), no mundo atual, a música está constantemente presente de forma cacofónica em ambientes como restaurantes, aviões e muitos outros. No entanto, essa omnipresença é, paradoxalmente, o maior obstáculo à sua integração plena na sociedade. Nesse contexto, um dos principais deveres de cada professor é promover essa integração, inculcando em cada criança um genuíno apreço pela música que perdure ao longo da vida.

Enquanto percussionista, acredito que tenho a missão de entregar toda a dedicação possível para contribuir para a minha área, auxiliando de todas as formas possíveis, seja pela formação de alunos que possam tornar-se nos docentes do futuro, seja contribuindo para a evolução de cada instrumento. A pesquisa, com o intuito de propor uma configuração de um *set-up* de base, pretende não só aclamar a multipercussão enquanto instrumento fundamental da família da percussão como também facilitar um maior contacto dos alunos com este formato.

Ao longo da primeira parte existe um relato detalhado de todo o processo de estágio, realizado no Conservatório Regional de Palmela. De acordo com a regulamentação prevista para a PESEVM, o estágio prevê o cumprimento de 85 horas de estágio durante o primeiro semestre, distribuídas entre: 70 horas de aulas assistidas; 6 horas de aulas lecionadas e também 9 horas de participação em atividades escolares. No segundo semestre, são exigidas 212 horas, sendo que 184 horas correspondem a aulas assistidas, 18h para as aulas lecionadas e as restantes 10 horas para participação em atividades escolares.

O dia que marca o início da atividade, 4 de outubro de 2023, na classe de percussão do Professor Pedro Martins, serviu como primeiro contacto com alguns dos alunos, já que foi possível ao estagiário conhecer e assistir às aulas de alguns alunos, 6 dos 14 que completam a classe. No decorrer dos meses seguintes foi possível ao estagiário trabalhar com toda a classe de percussão, assistindo assim à evolução e crescimento de cada um dos alunos. Uma vez que a classe de percussão não possuía qualquer aluno no ensino secundário durante o ano letivo de 2023/2024, o mestrando decidiu acompanhar e relatar de perto o desenvolvimento de três dos discentes, do quinto grau, quarto grau e terceiro ano da iniciação respetivamente, cumprindo o plano de aulas assistidas pelo professor orientador, através de aulas lecionadas a estes três alunos, tentando deste modo presenciar o percurso destes alunos com níveis distintos e com fases de evolução diferentes.

Na segunda parte do trabalho, aborda-se o tema de investigação, que tem como objetivo principal a criação de um *set-up* base para multipercussão. Esta proposta procura facilitar o estudo do instrumento, promovendo a padronização da configuração e auxiliando no ensino e prática da multipercussão.

Com vista a procurar esclarecer as problemáticas relacionadas com o tema, foi realizada uma recolha bibliográfica, bem como uma revisão da literatura, possibilitando o início da investigação do projeto, solidificando bases teóricas que levassem a uma correta e benéfica execução prática. Paralelamente, tentou-se compreender as dificuldades enfrentadas pelos alunos da classe do Professor Pedro Martins, sentiam no momento de estudar multipercussão, bem como perceber em que aspetos o *set-up* proposto com este projeto, ajudava os alunos no momento da performance.

O presente projeto é finalizado com a conclusão, onde são constatados os pontos mais relevantes desenvolvidos ao longo de todo este documento.

Secção I – Relatório da Prática de Ensino Supervisionada

Caracterização da escola

Procurando estabelecer uma ordem de informações relacionadas não só com questões históricas sobre a escola, bem como sobre os atuais alunos e a sua distribuição dentro das diversas ofertas formativas pretende-se que no início deste relatório se apresente de forma sucinta uma caracterização sobre o estabelecimento de ensino que acolheu a Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música (PESEVM)¹.

Localização e História

Localizado na vila de Palmela, o Conservatório Regional de Palmela é uma das instituições que mais contribui para diversas questões educativas e sociais dos habitantes da região. O concelho de Palmela agrupa 5 freguesias: Palmela, Marateca, Quinta do Anjo, Pinhal Novo e Poceirão. Com perto de 68852 habitantes distribuídos por uma área de 462 km² segundo os censos de 2021, o Conservatório torna-se parte integrante da vida de muitas das crianças que aqui habitam, sendo comum a presença de crianças que vivem em zonas próximas como Setúbal ou Montijo, o que demonstra a confiança que existe nesta entidade educacional, bem como a sua entrega para com o ensino de e com qualidade.

O concelho de Palmela apresenta-se com fortes traços de ligações à cultura, durante todo o ano é possível encontrar a programação de diversos concertos e eventos culturais que possibilitam a toda a população um acesso diversificado dentro de toda a oferta patrimonial e culturais.

Com duas bandas filarmónicas no concelho, coros amadores e até orquestras ligeiras, a presença de alunos do conservatório espalha-se por entre as entidades que procuram promover a cultura e neste caso em concreto, a área da música, ainda que de uma forma amadora.

A Sociedade Filarmónica Humanitária² foi fundada em 1864, facto que atesta a relevância desta associação sem fins lucrativos. Em 2014, foi reconhecida como Instituição de Utilidade Pública, um reconhecimento que valoriza o mérito do seu trabalho e das oportunidades que oferece aos seus integrantes e à comunidade em geral. Tendo como objetivo vincado viabilizar e fomentar a realização de atividades de carácter sociocultural, é na sua banda de música que

¹ Durante o Relatório de Estágio, a sigla PESEVM será utilizada para referir Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música

² Durante o Relatório de Estágio, a sigla SFH será utilizada para referir Sociedade Filarmónica Humanitária

se encontra a maior parte da história da sua associação, sendo a principal promotora da realização de eventos como encontros de bandas e coros, concertos, alguns concursos musicais ou então grandes festivais nacionais que colocam o foco cultural do país projetado para a vila de Palmela, como é o caso do Festival Internacional de Saxofone de Palmela, que à data da realização deste projeto de investigação já conta com a sua 18ª edição, no ano de 2023, ou o Festival Internacional de Artes de Rua que proporciona diversas atividades atraíndo uma camada turística que beneficia não só a população como a economia do conselho.

Criado pela SFH, foi em 2001 que o conservatório obteve a autorização para funcionamento enquanto escola de ensino artístico especializado de música, algo que contribuiu fortemente para o desenvolvimento das oportunidades de formação especializada na área da música.

O Conservatório Regional de Palmela conta com 393 alunos matriculados no ano letivo de 2023/2024, distribuídos pelas diferentes ofertas formativas, que incluem cursos de iniciação musical, cursos básico e secundário, com opções de regime articulado ou supletivo, e também a possibilidade de ingressar em cursos no regime livre.

Para além das condições de logística que os alunos podem usufruir e da qualidade das salas disponíveis para estudo ou para aulas, existe ainda a forte presença dos protocolos assinados pelo Conservatório com diversas escolas básicas e secundárias. Através das classes de conjunto, os alunos têm uma privilegiada fonte de aprendizagem não só pela qualidade do ensino como pelas questões sociais e de relações interpessoais, já que o conservatório possui 5 orquestras, 4 coros e ainda os ensembles criados no contexto de música de câmara.

Deste modo, a orquestra de cordas, a orquestra de sopros (A e B, estabelecendo uma divisão entre os alunos mais novos e os mais velhos), a orquestra de jazz, a orquestra barroca, o coro juvenil, o coro infantil, o coro dos jovens cantores, o coro de iniciação e os ensembles de música de câmara demonstra a excelente oportunidade de ensino que existe por parte do conservatório levando ao enriquecimento do currículo dos seus alunos bem como promovendo o convívio entre a comunidade escolar.

O CRP³ está radicado nas instalações da Sociedade Filarmónica Humanitária, no seu edifício que apesar de ter sido inaugurado no ano de 1964, passou recentemente por uma modernização que possibilita ao conservatório ter a seu dispor 10 salas de aulas, sendo quatro destinadas a aulas coletivas e seis para as aulas individuais, bem como uma sala de convívio e bar, uma biblioteca, o salão nobre, espaço que acolhe grande parte dos concertos e audições, e ainda a secretaria e o gabinete da Direção Pedagógica.

Uma das marcas de sucesso do CRP, relaciona-se diretamente com a forte aposta no corpo docente, já que todos os docentes são detentores da habilitação para a docência em Ensino de Música, cujo trabalho está interligado com a dedicação e disponibilidade do pessoal não docente, constituído por dois funcionários administrativos e ainda por dois auxiliares de ação educativa.

Os resultados do CRP são visíveis, não só pela qualidade de todos os que diariamente entregam a sua vocação durante as aulas no conservatório, mas também pelos alunos que se inscrevem no conservatório.

Deste modo, é possível enquadrar o CRP, como um verdadeiro promotor do Ensino de Música em Portugal, possibilitando um desenvolvimento positivo e completo a todos os alunos que estudam nesta instituição.

Oferta Educativa

No que diz respeito à oferta educativa, o CRP coloca à disposição dos alunos cursos de Ensino de Música em duas vertentes, o regime oficial e o regime não oficial. Relativamente ao primeiro existe a possibilidade de integração nos cursos de Iniciação, Básico e Secundário que podem ser integrados tanto no regime Articulado quanto no Supletivo, sendo que o regime não oficial é o que dá acesso aos Cursos Livres.

Atendendo ao projeto educativo do CRP, é possível frequentar diversas especialidades, incluindo:

- Aulas de Formação Musical;
- Aulas de Instrumento – que compreende uma oferta completa, existe a possibilidade de ter aulas de todos os instrumentos;
- Aulas de Orquestra – com a possibilidade de participação nas cinco orquestras;
- Aulas de Coro;

³ Durante o Relatório de Estágio, a sigla CRP será utilizada para referir Conservatório Regional de Palmela.

- Aulas de música de câmara;
- Participação em concertos e audições promovidos pelo conservatório.

Relativamente ao curso livre, existe a possibilidade de inscrição e frequência em todas as opções apresentadas relativamente ao curso de regime oficial.

Enquadramento da PESEVM

A Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música é constituída por duas unidades curriculares, PESEVM I e PESEVM II, respetivamente distribuídas por cada um dos semestres do 2º ano do Mestrado em Ensino de Música, tal como previsto no plano curricular disponibilizado pela Universidade de Évora, promovendo assim uma componente prática na formação dos estudantes. Conforme exposto no regulamento da unidade curricular, existem três requisitos para a realização desta unidade curricular e que devem ser exercidos pelos alunos:

- Aulas Assistidas: momento letivo que corresponde à presença do mestrando nas aulas do conservatório, resultando na observação e análise das mesmas;
- Aulas lecionadas: oportunidade de experienciar o mundo profissional na área da docência, trabalhando de perto com os alunos e assumindo o papel de docente ministrando as aulas;
- Atividades escolares: todas as atividades promovidas pelo conservatório onde participe a classe inserida na Prática de Ensino Supervisionada, tal como concertos, masterclasses, audições, ensaios entre diversos outros momentos;

Estes três requisitos são a base que permite a realização de 85 horas previstas para o primeiro semestre, bem como as 212 horas que correspondem ao segundo semestre.

Prática educativa

O dia 4 de outubro de 2023 marcou o início da Prática de Ensino Supervisionada por parte do mestrando na classe de percussão do professor Pedro Martins, no Conservatório Regional de Palmela.

Seguindo a linha guia que possibilita a conclusão do Mestrado, os alunos devem cumprir o plano de horas estabelecido pela Universidade e mencionado anteriormente, realizando um total de 85 horas de estágio ao longo do primeiro semestre e participando em 212 horas no decorrer do segundo semestre com divisões próprias para cada semestre. Durante a concretização de todas as horas necessárias, o autor deste relatório teve a oportunidade de trabalhar com os 14 alunos da classe tal como pode ser observado na tabela 1.

Ainda que não existissem alunos de ensino secundário, foi possível ter contacto tanto com alunos que revelavam capacidades mais desenvolvidas como também com alunos que tinham no presente ano letivo o seu primeiro contacto com o mundo da percussão.

Tabela 1

Distribuição dos alunos da classe pelos graus de ensino

Categoria	Grau	Nº de alunos
Iniciação	I	3
	II	1
	III	2
	IV	2
Ensino Básico	1ºGrau	2
	4º Grau	2
	5º Grau	1
Livre	-	1

Caracterização dos alunos

Neste tópico, será apresentada a caracterização da classe de percussão do professor Pedro Martins no Conservatório Regional de Palmela. Para uma descrição mais precisa, serão apresentados cinco alunos de níveis distintos e características variadas. Para garantir a privacidade dos alunos, foram atribuídas letras de A a E, mantendo uma caracterização concisa e estruturada.

Aluna A

O ano letivo 2023/2024 marcou o início do 3º grau da iniciação para a aluna A, na classe de percussão do CRP, integrando assim o curso de Iniciação. Com a duração de 30 minutos, a sua aula tinha horário das 17h40 até as 18h10 às quartas-feiras.

No primeiro contacto, observei a disponibilidade da aluna A para com as aulas de percussão, bem como de todo o entusiasmo demonstrado pelo início de um novo ano letivo. Estando ainda na iniciação, o professor cooperante forneceu desde cedo algumas revisões sobre conteúdos lecionados no ano transato, assim como novas matérias que iriam surgir ao longo deste ano.

De entre os diversos aspetos musicais que foram trabalhados com a discente, é importante salientar a disponibilidade por parte do professor cooperante em permitir que a aluna A tivesse contacto com todos os instrumentos de percussão, deste modo foram distribuídos diversos estudos principalmente para marimba, caixa e tímpanos. Este fator é de certo, um incentivo para uma correta projeção do que deverá ser a oferta curricular relativa à percussão.

Começando pela correção de aspetos técnicos, os estudos fornecidos à aluna tinham como objetivo fomentar uma relação entre a aluna e os instrumentos à medida que a sua técnica é desenvolvida e corrigida. Assim, diversos conceitos básicos foram trabalhados desde cedo, o posicionamento em relação aos instrumentos, a zona de ataque e a correta utilização dos membros superiores nas questões técnicas de cada instrumento. Com um entusiasmo visível desde a primeira aula, foi possível verificar a forma como a aluna A, respeitava as indicações do professor cooperante e, do mesmo modo, procurava obter mais conhecimentos, ainda que dentro da sua maneira tímida de interagir.

Com o objetivo de desenvolver a técnica de execução de cada um dos instrumentos, o professor cooperante distribuía os vinte e cinco minutos de aula pelos diversos instrumentos a lecionar, guardando o início de todas as aulas para a execução de escalas na marimba. Começando, geralmente, pela escala de dó Maior, o desenvolvimento da aluna foi de tal modo, que no final do ano letivo, já dominava de modo correto a execução de diversas escalas e mostrava um correto conhecimento do teclado. Em relação à caixa, o planeamento projetado para a aluna, foi um sucesso, os estudos básicos de desenvolvimento técnico projetaram capacidades na aluna que possibilitaram que no final do ano, tivesse o domínio e a habilidade suficiente para executar pequenas obras, conciliando com pequenos estudos que apenas tinham como objetivo fornecer apoio à peça.

Do mesmo modo e com um plano semelhante ao realizado para a caixa, os tímpanos tiveram um foco com base em pequenos estudos que desenvolvessem a técnica da aluna. Se por um lado, a altura da aluna não possibilitava a afinação dos tímpanos, já que não conseguia estar sentada e chegar aos pedais e se tocasse em pé não conseguia percutir corretamente a pele do instrumento, o trabalho técnico teve resultados visíveis. No final do ano, a aluna tinha a capacidade de compreender as características específicas do instrumento e tocar pequenas obras que eram apoiadas pela realização de pequenos estudos conhecidos como facilitadores, já que são baseados apenas em momentos difíceis da obra distribuída.

Ao longo do ano letivo foi possível observar semanalmente um progresso profundo na forma como a aluna tocava, para além de demonstrar que existia compreensão dos temas abordados, a aluna A correspondeu constantemente com estudo e dedicação, sendo provavelmente um dos casos de maior evolução na classe, apesar da idade. Foram diversos os momentos em que me deparei com a aluna A a estudar no conservatório fora do horário de aula, momentos em que depois de uma breve conversa a aluna A, declarava do seu modo tímido que tinha estudado todos os dias da semana, mas que se divertia a tocar antes das aulas, motivo pelo qual chegava sempre antes do horário de início da atividade letiva e se colocava na zona da entrada da porta a realizar aquecimentos e a rever os conteúdos que queria apresentar.

Estas características revelam uma maturidade bastante desenvolvida para a idade e também uma consciência bastante definida sobre a forma como o estudo pode influenciar o desenvolvimento, algo atípico para a idade.

Aluno B

O aluno B teve no ano letivo 2023/2024 o início da sua frequência no primeiro grau do ensino básico, porém este aluno não tinha frequentado a iniciação e, portanto, necessitava que lhe fossem ensinadas todas as bases técnicas que normalmente são desenvolvidas ao longo dos primeiros quatro anos de estudo. Com horário de aula compreendendo entre as 11h45 e as 12h30, o aluno B demonstrava muita felicidade ao longo das aulas de percussão, ilustrando a sua vontade de aprender todos os instrumentos dentro do mundo da percussão. O professor cooperante tomou a decisão de iniciar os estudos deste aluno através do livro *Método de Percussion*, de *Michael Jansen*, já que permitia que todos os instrumentos fossem trabalhados em simultâneo e de forma muito gradual. Ao

longo do ano foi notório a forma como o planeamento do professor cooperante estava a resultar num progresso muito agradável por parte do aluno B.

Toda a evolução do aluno, era acompanhada de uma dedicação consistente que permitia completar os diversos estudos do livro escolhido para iniciar o discente nos diversos instrumentos. A motivação do aluno era de um nível satisfatório, sendo possível relatar diversos momentos onde o aluno requeria a ajuda dos professores para trabalhar as obras que teria de tocar nas aulas de orquestra.

Todas as características demonstradas pelo aluno B, revelaram ao longo do ano letivo que o aluno tem condições para desenvolver as suas capacidades musicais a um bom nível à medida que progride nos graus de ensino.

Aluna C

A aluna C iniciou o ano letivo 2023/2024 no quarto grau do ensino básico, integrando assim a classe de percussão e sendo uma das discentes mais avançadas da classe. A sua aula, com a duração de 45 minutos, decorria todas as quartas-feiras no horário das 15h15 até as 16h.

Desde o primeiro contacto com a aluna C, no dia 4 de outubro de 2023 que compreendi a dedicação que a aluna colocava no seu desempenho de aula. Logo na primeira aula, existia a preocupação por parte da aluna em saber e clarificar qual seria a sua guia de trabalho no decorrer do seu ano letivo.

Com vista a fornecer conteúdos novos e em estabelecer a base técnica da aluna, o professor cooperante tomou a decisão de iniciar o ano com alguns estudos de caixa, nomeadamente através de métodos de percussão de renome como o caso do livro *Intermediate Studies for Snare Drum* de *Mitchel Peters*.

Num primeiro plano, foi possível verificar a preocupação da aluna C para com a dificuldade de alguns dos estudos que estavam presentes no livro, no entanto após uma breve explicação do professor cooperante sobre o objetivo de cada estudo, bem como o alerta de que mais tarde iriam ser entregues obras para todos os instrumentos e que o método seria apenas um apoio para garantir que as funções técnicas estavam dominadas, levando assim a um pico de forma no desempenho.

Assim, a aluna aceitou o desafio e mostrou-se feliz pela forma como iria iniciar o ano. Ainda que possua uma timidez muito característica da sua personalidade, foi visível desde o primeiro dia, a sua vontade em aprender, as questões pertinentes que colocava, tornavam a sua personalidade menos tímida

e a confiança que demonstrava nas escolhas do professor, demonstrava não só respeito como também admiração pelo docente.

Por forma a possibilitar o máximo de oportunidades durante este ano letivo, o professor cooperante distribuiu alguns estudos e peças para os restantes instrumentos, o que possibilitou que a aluna C tivesse contacto com instrumentos como a marimba, o vibrafone, os tímpanos ou até mesmo a multipercussão.

Ao longo do decorrer do primeiro período a evolução da aluna foi clara, em termos de membranofones foi possível observar uma clara melhoria técnica e um desenvolvimento substancial na execução de técnicas específicas como o caso do rufo.

No início do ano letivo a aluna, não tinha a capacidade de executar um rufo e quando conseguia era apenas em momentos específicos e de pouca duração, porém as escolhas de repertório exercidas pelo docente cooperante foram absolutamente fundamentais para chegar ao final do ano letivo e colocar a aluna num patamar completamente diferente, no caso dos rufos a aluna terminou o ano letivo com um domínio completo da técnica e tocando obras para tarola que necessitavam da execução desta técnica, algo que decorria com facilidade e qualidade devido também ao estudo da aluna.

Em relação aos tímpanos, a aluna C iniciou o ano a tocar estudos que de alguma forma ainda eram simples, já que a parte de maior dificuldade de execução estava refletida apenas em questões rítmicas e não de afinação, porém é de realçar novamente o desempenho da aluna e do professor cooperante que com um trabalho conjunto de ensino-aprendizagem possibilitaram a execução de peças com mudanças de afinação, executadas pela aluna no final do ano letivo.

Relativamente aos idiofones existem diversas melhorias por parte do desempenho da aluna, sobretudo a nível da confiança com que toca e executa. Dotada de uma sensibilidade que surpreende tendo em conta a idade, era comum no início do ano letivo, encontrar momentos de tensão em que a discente C não conseguia realizar exercícios ou executar obras no seu máximo desempenho por estar com algumas dúvidas relativamente às suas próprias capacidades, não obstante, sentia a responsabilidade de iniciar no próximo ano letivo a aprendizagem de uma das técnicas de 4 baquetas, algo que a motivava a estudar, mas que se refletia psicologicamente como um aspeto negativo.

O trabalho feito ao longo do ano letivo permitiu não só um desenvolvimento avultado por parte da aluna, quer na marimba, quer no vibrafone, como a execução e performance de obras que foram sendo gradualmente mais difíceis. A realização

de técnicas próprias de cada instrumento, como as questões de *dampening*⁴ no vibrafone foram completamente aprendidas pela aluna e no final do ano letivo foi possível verificar que a discente tinha capacidade para aplicar os seus conhecimentos no momento da performance.

Por último, a multipercussão foi parte importante do processo de aprendizagem da aluna C, já que desde a primeira aula que a aluna demonstrava interesse e até um especial carinho por este instrumento.

Evoluindo gradualmente na distribuição da complexidade das obras, tal como realizado nos outros instrumentos, o professor cooperante permitiu que a aluna tivesse um contacto quase permanente com diversos estudos e obras de multipercussão, algo absolutamente louvável, já que em muitos dos cursos do ensino básico de percussão, existe um certo desprezo para com este instrumento.

Sabendo que o tema de investigação deste trabalho é a multipercussão, a aluna procurou várias vezes obter informações relacionadas com o tema e mostrou-se sempre disposta a ajustar a montagem do seu *set-up* sempre que este não estivesse optimizado do ponto de vista ergonómico.

Se por um lado, no início do programa de estudos a aluna, tinha até algum receio da projeção sonora, na audição de final de ano executou com um grande desempenho uma pequena obra de multipercussão onde demonstrou não apenas conhecimento técnico de execução como também informações de carácter mais teórico e relacionado com as montagens do *set-up*.

Aluno D

O aluno D que frequentou o quarto grau do ensino básico de percussão durante o presente ano letivo, tinha a sua aula das 11h até às 11h45, às quartas-feiras. Apesar de ser um dos alunos com mais idade da classe, as suas aulas reservavam muito possivelmente um dos maiores desafios, pelas dificuldades que eram demonstradas pelo discente. Não obstante de ser um aluno muito educado e respeitador, era visível e até explícito que o aluno não tinha muito interesse nas aulas e na percussão de um modo geral.

⁴ Definição de *dampening*: técnica de execução musical que se traduz na capacidade de abafar o som de

Procurando fornecer as melhores ferramentas possíveis, o professor cooperante tentou sempre ao longo do ano retirar o melhor do aluno e promover a sua evolução, nem que fosse em níveis ligeiramente mais curtos.

Proporcionando a possibilidade de tocar em todos os instrumentos, o professor moldou por diversas vezes o caminho a seguir por parte do aluno, fosse trocando de obras para que conseguisse promover o progresso do aluno ou tentando até distribuir um repertório que motivasse o aluno.

Reparando que o progresso do aluno era pouco significativo, optou-se, em diversas situações por manter algumas das obras distribuídas anteriormente, para que o aluno tivesse a capacidade de se apresentar em audições e apresentações com um nível mais uniforme e para que a sua evolução tivesse melhorias.

Ainda que ao longo do ano, o aluno não tenha demonstrado maior desejo relativamente às aulas, o que não esteve em falta foi o incentivo por parte do docente e colocando toda a sua experiência em prática comprovou toda a sua qualidade enquanto professor e com isto promoveu diversos ensinamentos transmitidos ao mestrando.

Aluno E

Sendo o aluno mais avançado da classe de percussão do Professor Pedro Martins no CRP, o aluno E iniciou no ano letivo 2023/2024 a sua frequência no quinto grau do ensino básico oficial com a sua aula a ter lugar todas as quartas-feiras no horário das 10h15 até às 11h. Desde cedo foi possível observar de que se trata de um aluno com capacidades, porém a maior dificuldade no processo de evolução do aluno prende-se com a sua falta de empenho e estudo fora de aula.

O aluno conseguiu cumprir todos os objetivos propostos pelo professor e foi demonstrando maior ambição à medida que o tempo avançava, no entanto, as práticas de estudo continuavam pouco eficazes mesmo no final do ano. À semelhança do que aconteceu com a aluna C, o aluno E iniciou o seu processo através de estudos que consolidassem a sua técnica e promovessem o surgimento de um pico de forma.

Começando por estudos técnicos de caixa, depressa existiu o desafio de tocar pequenas obras na caixa e de cumprir o programa curricular previsto para o seu grau. Relativamente aos instrumentos de lâminas, surgiu neste ano, uma novidade importante no percurso do aluno, já que o início das aulas marcaram o primeiro contacto do discente para com a técnica de quatro baquetas.

O professor cooperante promoveu o bom ensinamento da técnica Burton⁵ e procurou não só enquadrar historicamente a técnica para o aluno, como também desenvolver exercícios que fossem fonte de progresso e evolução para o aluno.

Apesar de nutrir simpatia e um carácter aparentemente calmo, foram por diversas vezes possíveis de relatar momentos de frustração do aluno para com a nova técnica, o pouco estudo realizado fora do contexto de aula, levou a que a evolução não progredisse de forma tão rápida quanto o aluno desejava e por vezes, o discente interrompia a execução de obras e exercícios para refletir a sua frustração no material, fosse criticando os seus membros superiores ou até mesmo as baquetas.

De todo o modo e através do profissionalismo e calma do professor cooperante foi visível a evolução do aluno E com esta técnica, motivo que o levou a executar diversas obras e carácter técnico desde cedo e apresentando-se em audições e até mesmo masterclasses com a performance de obras para quatro baquetas.

Em relação aos tímpanos, o aluno foi capaz de tocar obras padrão com um nível de dificuldade correspondente ao do seu grau de ensino, conseguindo realizar as técnicas necessárias para tocar o instrumento, mas também revelando capacidade para decifrar o que cada partitura pedia e até efetuar alterações de afinação em cada um dos tímpanos.

Relativamente à multipercussão, enquanto instrumento, o aluno teve a possibilidade de ter contacto com diversas peças e diversos estudos de multipercussão, motivo pelo qual a sua evolução foi notável e o seu contacto com o *set-up* teve grandes progressos. Embora pese que devido à falta de estudo por parte do aluno, tenha sido necessário que muitas das obras de multipercussão fossem preparadas com o recurso a várias aulas e a uma dedicação louvável por parte do professor responsável pela classe.

Tal como acontecia com a técnica de quatro baquetas, o aluno E sentia por vezes a necessidade de exprimir alguma frustração para com o *set-up* e principalmente para mudanças na configuração que cada peça exigia. Procurando colocar em prática o objetivo de investigação deste projeto, foram variadas as vezes em que o mestrando abordou temas sobre a montagem de *set-up*, bem como a importância de estabelecer uma configuração base que possibilitasse a multipercussão tornar-se cada vez mais um instrumento único e independente.

⁵ Definição de técnica Burton: Técnica de execução a 4 baquetas criada pelo conceituado Vibrafonista Gary Burton (1943)

Apesar de demonstrar interesse e motivação após as conversas sobre a disposição do instrumento, o aluno continuou o seu processo habitual com lacunas de estudo até perto do final do ano letivo, momento em que seria necessário realizar a prova final do curso de ensino básico e onde foi possível ver uma entrega, esforço e ambição diferente.

O aluno E chegou até a pedir ao professor cooperante para trabalhar obras específicas que gostaria de executar e ficava por longos períodos de tempo, depois do horário da sua aula a estudar nos instrumentos que não estavam a ser utilizados nas aulas de outros colegas. Porém, tendo em conta a proximidade para com o final do ano letivo, optou-se por manter algum do repertório do aluno por forma a que o seu exame de final de 5º grau, fosse um momento justo de avaliação.

Aulas Lecionadas

No próximo capítulo, será apresentada uma explicação sucinta sobre a prática de ensino realizada durante o estágio promovido pela PESEVM

Serão descritas as aulas que lecionei e que foram observadas durante as visitas do professor orientador interno. O relato incluirá o projeto proposto para cada aula, uma descrição do seu desenvolvimento e uma análise dos resultados obtidos, assim como das dificuldades encontradas no processo de ensino-aprendizagem.

Optei deste modo, por descrever as aulas dos alunos A, C e E, por serem aqueles que para além de estarem presentes na visita do professor orientador interno, tiveram maior tempo de contacto em termos de aulas lecionadas.

De ressaltar que a presença e apoio do professor cooperante foi imprescindível para todo o desempenho ao longo da PESEVM, já que além de se mostrar sempre disponível para a concretização de todas as tarefas que seriam necessárias de realizar, o professor cooperante forneceu sempre todo o apoio logístico que foi necessário, bem como toda a permissão para a realização das propostas de aula que elaborei.

Aluna A

No primeiro momento de aula lecionada, ocasião em que o professor orientador interno assistiu à aula, projetei um planeamento, ver anexo A com base no repertório distribuído pelo professor cooperante e tentando estabelecer um contacto direto entre os objetivos previstos para a aluna A e a forma do estagiário

lecionar. Assim, a aula iniciou-se com uma breve conversa com a discente explicando que apesar de ser o mestrando a dar esta aula, o momento letivo seria absolutamente normal e semelhante ao que a aluna estaria habituada.

De seguida iniciou-se o primeiro contacto com os instrumentos, começando pela marimba, solicitei a execução de algumas escalas, não só com o objetivo de promover o aquecimento da aluna, como também incentivando o desenvolvimento do conhecimento do teclado, a execução correta da técnica do instrumento, bem como a postura correta para tocar marimba.

Com uma execução positiva das escalas, a aluna A demonstrou uma vez mais, o seu esforço e entusiasmo com o mundo da percussão, realizando as escalas sem dificuldade e demonstrando consciência sobre os conteúdos já lecionados.

Após este momento, foi tempo de escutar o pequeno estudo de marimba que a aluna tinha preparado. Novamente foi possível ver a capacidade da aluna que realizou a tarefa com uma alta taxa de sucesso e mereceu alguns elogios da minha parte, tendo apenas corrigido alguns detalhes e solicitando que a discente tivesse novamente oportunidade de executar a pequena peça, de modo a escutar as diferenças trabalhadas em aula.

Posto isto, foi altura de mudar de instrumento, passando para a tarola. Neste instrumento, o professor cooperante tinha designado alguns estudos técnicos para contribuir para o desenvolvimento da aluna nesta área específica. Surpreendentemente a aluna foi capaz, de realizar mais um estudo do que havia sido designado na aula anterior pelo professor cooperante, este facto foi motivo para que a aluna A esboçasse alguns sorrisos pelo sucesso obtido.

O último momento de aula foi realizado nos tímpanos. Neste instrumento e devido ao facto da aluna não possuir altura suficiente para percutir a pele do instrumento em pé, a aluna teve de tocar sentada, motivo que a impede de chegar aos pedais de afinação deste instrumento. Facilitando o processo de aprendizagem dos tímpanos afinei o instrumento, possibilitando assim que a aluna pudesse realizar os exercícios propostos.

Tal como seria de esperar, a realização dos estudos desenvolveu-se de modo positivo e comprovando uma vez mais que esta pequena aluna trabalha de modo a preparar-se para as aulas, revelando até um nível de maturidade musical acima da sua muito jovem idade.

No final da aula, agradei a disponibilidade da aluna e interagi de forma divertida recompensando a discente não só pelas capacidades demonstradas como pela felicidade que demonstra em todos os períodos letivos.

Na segunda visita do professor orientador interno, a aula da aluna A decorreu em parâmetros semelhantes ao que havia acontecido no primeiro momento de visita e observações, existiu um grande destaque para o facto de a evolução da aluna ter sido muito positiva e encontrar-se por isso com repertório diferente. Ainda que o seu programa distribuído conte com alguns estudos técnicos, a aluna já possuía as corretas capacidades para executar pequenas obras, por isso mesmo durante a aula foram ouvidas as obras *Polka* de *N. Zivkovic* para marimba e ainda *Elefanten Rondo* de *E. Kopetzki*.

Com uma planificação semelhante ao que tinha sido realizado na primeira aula lecionada, ver anexo B, solicitei a execução de algumas escalas na marimba, antes de escutar a obra que a aluna estava a preparar, destaque uma vez mais para o facto de a aluna já saber mais escalas e com mais segurança performativa do que na primeira visita.

Depois de ajudar a aluna a tocar com maior precisão e melhor desempenho a referida obra, foi momento de trocar de instrumento e passar para a caixa. Neste instrumento a aluna surpreendentemente já é capaz de executar uma pequena obra que tem um nível de dificuldade relativo para a sua idade, necessitando até da execução de técnicas menos comuns no grau de ensino da aluna, tal como a utilização do aro.

Porém a aluna não só revela domínio da obra, como se diverte e esboça sorrisos ao longo do seu desempenho.

De forma a divertir a aluna e recompensá-la pelo seu esforço e trabalho sugeri tocar com a aluna e interagir de uma forma descontraída, momento que a aluna gostou e agradeceu aquando do final da aula.

Apesar de existir vontade de utilizar os tímpanos no decorrer desta aula, o facto da discente ter obras no seu repertório mais extensas do que os habituais estudos técnicos do terceiro ano de iniciação levou a que não houvesse tempo para mais acontecimentos nesta aula, facto previsto pelo estagiário quando realizou a planificação.

No momento da terceira visita do professor orientador interno, a aluna A não esteve presente, motivo pelo qual não haverá um relatório detalhado deste terceiro momento de avaliação.

Aluna C

Para lecionar a aula da aluna C, realizei uma planificação pensada para proporcionar uma aula positiva e que fosse ponto de desenvolvimento por parte

da discente, ver anexo C. Deste modo, e sabendo do gosto da aluna pela multipercussão preparei quarenta e cinco minutos de aula para este instrumento, debruçando-se sobre o estudo nº 19 do livro de *Método de Percussion III* de Michael Jansen, já que era este o repertório distribuído pelo professor cooperante.

O momento letivo teve em primeiro lugar, destaque para uma conversa com a aluna, explicando a situação concreta desta aula e os motivos da sua realização, apelando à descontração da aluna, já que a mesma revelava alguns sinais de nervosismo e tensão em momentos de pressão.

Depois da primeira troca de palavras, o foco da aula rumou à interpretação do estudo referido anteriormente, deste modo procurei colocar em prática a minha vertente de pesquisa para o presente projeto e abordar algumas questões pertinentes sobre a configuração do *set-up* que a aluna estava a utilizar.

Explicando algumas abordagens de interação para com este instrumento, executei o que havia planeado e ensinei alguns exercícios de aquecimento a realizar no *set-up* e alertei a aluna para a importância de, à semelhança do que acontece com os restantes instrumentos de percussão, existir o devido aquecimento e abordagem de ligação com a configuração de multipercussão.

Realizando as tarefas de forma positiva foi possível verificar alguma dificuldade da aluna para com dois parâmetros: a distância a que os instrumentos do *set-up* estavam montados – os suportes disponíveis no Conservatório não possibilitam a montagem de todos os instrumentos à mesma altura, fator que leva ao surgimento de pequenos erros, já que com diferentes alturas a probabilidade de que o executante percuta o aro do instrumento em vez de tocar na pele aumenta; e também para com as intensidades solicitadas no estudo – por vezes era visível algum desconforto da discente para executar intensidade mais fortes.

Por estes motivos, fui parando a aula, para exercer algumas correções ou explicações, tentando sempre motivar a aluna para melhor resultados e concebendo palavras simpáticas quando o resultado positivo surgia.

Depois de compreender o modo com que deveria utilizar as baquetas no *set-up*, bem como a força que deveria ser utilizada em cada ataque, a aluna revelou que tinha dificuldades em tocar com intensidades fortes porque tinha algum receio de danificar o instrumento, motivo que me levou a exemplificar diversas secções da peça e esclarecer as dúvidas da aluna.

Reagindo de forma muito positiva, a aluna conseguiu uma execução melhorada e um maior relacionamento criado com o *set-up*. Finalizando a aula, lancei um pequeno desafio à aluna, equilibrar o som retirado de cada instrumento,

ensinando algumas questões específicas sobre os instrumentos que compõem a configuração.

O objetivo deste momento pedagógico foi de clarificar alguns detalhes sobre a multipercussão, inculcando na aluna a sensibilidade para adaptar a forma de tocar consoante o instrumento utilizando, isto porque a aluna revelou ao longo da aula, não moldar o seu ataque a nenhum dos elementos do *set-up*.

Explicando então que uma caixa possui mais ataque sonoro do que um timbalão, e que o facto de existirem sons mais agudos e mais graves no *set-up*, requer que a execução tenha ataques diferentes para que exista um equilíbrio no som e uma consonância do ponto de vista do ouvinte.

A aluna mostrou um claro entusiasmo para com a multipercussão e vontade de desenvolver o seu trabalho nesta obra. A título de curiosidade este estudo de multipercussão acabaria por ser escolhido para a audição de final de primeiro período, momento onde a aluna se apresentou a bom nível apesar do nervosismo evidente demonstrando no momento da sua performance.

No momento da segunda aula lecionada por mim com a visita do professor orientador interno, planifiquei uma aula com base no vibrafone e nas suas técnicas de execução, ver anexo D,

Deste modo, a aula iniciou-se com a realização de algumas escalas e por isso mesmo, aproveitei o momento por achar indicado para abordar temas relacionados com a técnica de abafar as lâminas, vulgarmente conhecida pela palavra inglesa “dampening” que define o ato de abafar uma nota enquanto se executam outras.

Explicando de forma breve e concisa à aluna que existem várias formas de realizar esta técnica, comecei por exemplificar o modo mais fácil de realização, utilizar uma baqueta para abafar uma nota, enquanto a outra baqueta produz som de uma diferente nota.

Inculcando na aluna a correta prática de execução, observei que por vezes a aluna não cumpria com a totalidade da técnica e acabava por deslizar a baqueta responsável por abafar as notas. Não estando de todo errado, expliquei que o que a aluna havia feito, também se trata de uma das técnicas possíveis para realizar a tarefa e por isso mesmo incentivei a aluna para a realização de alguns exercícios com técnicas distintas.

Posto isto, foi solicitado que a aluna C tocasse a peça de vibrafone que havia sido distribuída pelo professor cooperante. Após ouvir a peça na íntegra, forneci um feedback detalhado à aluna, promovendo um momento em que a obra

fosse trabalhada sob uma perspectiva puramente musical, já que, tecnicamente a aluna havia demonstrado uma execução irrepreensível.

Depois de um trabalho muito metódico e de estruturar as seções da obra, a aula terminou com a discente a executar novamente a obra na íntegra, revelando um desenvolvimento tremendamente positivo e mostrando imensa felicidade pelos resultados alcançados.

No terceiro momento de aula, estabeleci uma planificação de aula, ver anexo E, com o intuito de ajudar a discente na preparação da audição de final de ano, momento que se aproximava. Deste modo, o objetivo da aula era trabalhar a obra *Divertimento* de *Ney Rossauro*, por ser a peça com maior nível de dificuldade, dentro do repertório que a aluna iria interpretar no recital final.

Assim após uma breve conversa sobre o que seria o conteúdo de aula, solicitei que a discente C executasse a obra na íntegra, de modo a que fosse possível compreender o estado da performance da aluna.

Após este momento, a ocasião providenciou diversos aspetos a trabalhar, nomeadamente na tentativa de conseguir que a execução da aluna tivesse características com maior definição, isto porque a performance tinha diversas questões positivas, porém a forma de tocar da aluna C estava pouco natural.

Procurei então trabalhar de forma focada nos objetivos da aula e nesse sentido, pedi que a aluna voltasse a tocar, desta vez dividindo a obra em várias secções e trabalhando-as intensamente nos aspectos que poderiam ser aperfeiçoados. Como resultado deste trabalho, a discente C voltou a tocar a obra na íntegra, mostrando maior confiança e uma preparação completa para a audição final.

Aluno E

De entre todas as aulas que lecionei e que foram assistidas pelo professor orientador interno, a primeira aula do aluno E foi o único momento onde existia a impossibilidade de cumprir toda a planificação elaborada por mim, consultar anexo F, já que o discente chegou atrasado à aula, motivo pelo qual foi necessário remodelar o planeamento e transformar alguns dos momentos da aula.

À semelhança do que aconteceu com as anteriores aulas lecionadas, o momento letivo foi iniciado com uma breve conversa com o intuito de esclarecer o discente sobre o acontecimento em questão. Num primeiro plano, tinha previsto abordar mais do que um instrumento nesta aula, mas o horário de chegada do

aluno levou a que fosse apenas possível realizar a execução e estudo de um instrumento.

Posto isto e tendo em conta que o aluno em questão iniciou o seu estudo da técnica de quatro baquetas apenas este ano, decidi focar as atenções da aula na marimba e na obra que o discente havia estado a preparar nas últimas aulas.

Assim, requeri a execução de algumas escalas ainda a duas baquetas, promovendo não só o aquecimento do aluno como também procurando afastar alguma tensão que naturalmente surge quando o aluno E pega nas quatro baquetas e se prepara para tocar.

Depois de executadas as escalas foi então momento de escutar a interpretação do aluno. Durante a execução da obra, estive atento não só a pormenores musicais como retive grande parte do meu foco para analisar a técnica do aluno e estabelecer diversos pontos que deveriam ser alvos de evolução.

Deste modo, e quando terminada a performance, iniciei uma pequena conversa com o aluno, sabendo a importância de transmitir o devido feedback aos alunos, procurando resumir todos os aspetos positivos, bem como as questões que deveriam ser trabalhadas de seguida.

Ainda que o discente demonstre alguma frustração para com esta nova técnica, certo é que a forma com que utiliza as quatro baquetas tem vários aspetos corretos e a pega interna das baquetas assume a forma concisa que lhe foi transmitida pelo professor cooperante, assim, o trabalho a desenvolver teria um caráter mais específico e não seria necessário adaptar exercícios para resolver quaisquer problemas de postura nas mãos.

Um dos aspetos mais críticos e que deveria ser melhorado em aula prendia-se com duas questões, em primeiro lugar a rotação das quatro baquetas, já que o aluno demonstrava pouco controlo sobre a forma como utilizava as baquetas individualmente, bem como a correta utilização dos pulsos no ataque de cada lâmina, isto porque o aluno tocava com os pulsos demasiado levantados, longe do teclado e criando barreiras e dificuldades ao seu processo de evolução.

Para contribuir para o desenvolvimento do aluno, decidi isolar algumas secções da obra e criar diversos exercícios que executei em conjunto com o aluno, não só para demonstrar a forma correta de execução, como também para tentar de algum modo motivar o aluno a expandir os seus conhecimentos e acreditar que com algum estudo poderia obter tais resultados.

Após a análise da realização dos exercícios, conclui que o aluno necessitava de uma prática de estudo que não obrigava a estar em permanente contacto com a marimba, motivo pelo qual o aluno não trabalhava tanto em

desenvolver a sua técnica de quatro baquetas, por isso, foi recomendado ao aluno que antes de começar o seu processo de estudo de qualquer instrumento, realizasse alguns padrões de movimento das quatro baquetas que poderiam ser executados num pad de estudo, ou até mesmo numa caixa, já que o grande objetivo seria progredir e consolidar o movimento de ataque do aluno.

Seguindo para o final da aula, solicitei ao discente que tocasse cada uma das partes escritas para as mãos de forma isolada, primeiro a mão direita e depois a mão esquerda, este tipo de solicitação promovia não só uma melhor compreensão isolada do que cada voz deveria tocar, mas também possibilitou ao aluno ouvir separadamente cada uma das mãos e consequentemente entender melhor as funções de harmonia e melodia que cada membro tem nesta obra em específico.

Terminando a aula, o aluno executou na íntegra as secções da obra que haviam sido trabalhadas neste momento de aula e forneci-lhe o feedback sobre o que havia acontecido neste momento letivo, clarificando algumas dúvidas e por outro lado deixando recomendações de trabalho a desenvolver na semana seguinte.

Para a segunda aula lecionada ao aluno E, estruturei a aula para ajudar o aluno numa das peças que maiores dificuldades estava a provocar no programa de estudos do aluno E, ver anexo G. A obra *Recitativo* de *Ney Rossauro* para multipercussão conferia sérias dificuldades ao aluno e a sua execução possuía alguns erros que necessitavam ser resolvidos de forma célere.

A configuração de multipercussão necessária para a performance da obra, criava visíveis desconfortos ao aluno, muito pela inclusão do instrumento glockenspiel na estrutura do *set-up*. Depois de ajudar o discente com a montagem do set, pedi ao aluno que registasse uma fotografia ao *set-up*, para que cada vez que fosse tocar não tivesse dúvidas sobre a colocação dos instrumentos e assim tivesse sempre uma montagem correta.

Ao longo da aula o aluno demonstrou alguma falta de estudo e de dedicação para com a obra em questão, foram possíveis encontrar diversos erros, bem como analisar a pouca musicalidade que o aluno estava a inerir no momento.

Para contribuir de forma positiva para o percurso do aluno na área da multipercussão, comecei por corrigir os erros ritmos que existiam, sobretudo no que diz respeito à execução de tercinas e depois de arrumar todas as questões rítmicas foi possível trabalhar a musicalidade e a expressividade a impregnar na obra.

A aula terminou com uma breve conversa onde o aluno se revelou nervoso para com o exame de conclusão do quinto grau do ensino básico, momento onde me foi possível tentar usar todas as ferramentas que possuo e que desenvolvi com as unidades curriculares do mestrado em Ensino de Música para tentar ajudar o aluno e transformar esse nervosismo em dedicação, ponto que considero ser um dos maiores fatores para que o discente E não tenha uma ainda maior evolução.

De modo semelhante ao que ocorreu no momento da terceira aula lecionada da aluna B, preparei a aula do discente E pensando nos momentos importantes que estariam próximos, a prova final de quinto grau e a audição de final de ano, consultar anexo H.

Analisando previamente o repertório do aluno, percebi que existia um domínio claro da maioria das obras, com a exceção da obra *Dragonfly* de *Mitchel Peters* para marimba, a quatro baquetas. Uma vez que esta obra requer uma execução difícil para todos os alunos que tenham iniciado a sua técnica de quatro baquetas, devido às rotações que exige, assim como a necessidade de que exista um domínio técnico que resulte numa execução fluída, tinha como consequência uma performance desprovida do nível a que o aluno se podia apresentar.

De modo a auxiliar o aluno, procurei isolar todos os aspetos técnicos que necessitavam de um progresso rápido. Explicando ao aluno que muitas das secções da obra poderiam ser trabalhadas longe do instrumento, já que o discente não tinha a possibilidade de ter contacto com a marimba todos os dias.

Para além desta ajuda, tinha o objetivo de tocar com o aluno, dividindo até as vozes escritas, fazendo com que o discente tivesse o seu foco apenas na sua mão esquerda enquanto que eu executava a mão direita e depois o contrário, executei a mão esquerda ao passo que o aluno tocava apenas a mão direita. Este exercício pretendia que o aluno tivesse uma visão mais clara de cada uma das vozes e deste modo tivesse um ato de descomplicação relativamente à independência necessária ao longo da performance.

Já perto do final da aula, o aluno E manifestou algumas inseguranças relativas à obra, sobretudo no que diz respeito à quantidade de notas que falhava. Esta dúvida do aluno resultou num novo exercício, onde expliquei ao aluno diversas estratégias que poderiam resolver este pequeno problema, nomeadamente explicando que em vários compassos o movimento do pulso do aluno não estava correto e que se existisse consciência sobre a forma como o corpo se deve colocar para que exista não só uma postura correta, mas também funcione como um fator que facilita a execução.

Terminando a aula com uma conversa com o aluno, tinha o intuito de esclarecer o aluno sobre possíveis dúvidas e também projetar um pouco do trabalho que o discente E deveria realizar até às datas das provas que teria que superar. Após este acontecimento, agradei a disponibilidade do aluno ao longo de todas as aulas lecionadas.

Reflexões finais

A conclusão da PESEVM, praticada no ano letivo 2023/2024 pelo mestrando, inserido na classe de percussão do Professor Pedro Martins, no Conservatório Regional de Palmela, manifestou-se uma experiência verdadeiramente enriquecedora, embora desafiante, promovendo a possibilidade de contacto com o mundo profissional assistindo às aulas lecionadas neste contexto e contando com o apoio e partilha de experiências por parte do professor cooperante.

A unidade curricular PESEVM, assumiu assim um dos papéis fundamentais no percurso do estudante do Mestrado em Ensino da Música, isto porque, permitiu uma profunda reflexão sobre diversos pontos de vista relacionados com a docência, bem como a possibilidade de observar diversas estratégias de ensino, levando a conclusões pertinentes por parte do mestrando.

O contacto direto com os alunos, permitiu compreender os diversos níveis de alunos com que poderá trabalhar, e também constatar de que modo um docente deve encaminhar e procurar todos os benefícios possíveis para a evolução dos alunos.

A classe de percussão do professor Pedro Martins, apresentou no ano letivo em questão, um ótimo nível de qualidade por parte dos discentes, sendo possível relatar um progresso muito agradável por parte de praticamente toda a classe. O modo simpático, profissional e empenhado demonstrado pelo professor cooperante refletiu na minha pessoa, não só ensinamentos para o seu futuro profissional, como também foi uma importante fonte de motivação em relação aos projetos futuros.

Quer nos momentos de aulas assistidas ou nos momentos em que foi possível lecionar, senti a simpatia e o apoio do professor cooperante para comigo e igualmente para com os alunos, a relação criada com o professor cooperante foi fundamental para todas as trocas de ideias e conselhos que foram partilhados para com o mestrando.

De salientar também o contacto do professor orientador interno, o professor doutor Eduardo Lopes, que desde o primeiro momento de contacto, forneceu-me diversos conhecimentos e ensinamentos que possibilitaram a existência de uma evolução. Procurando aperfeiçoar o modo de execução das minhas práticas letivas, o professor orientador interno forneceu um importante feedback em todos os momentos de observação de aulas lecionadas por mim, contribuindo assim para uma reflexão e aprimoramento das práticas de ensino, transmitindo-me os grandes valores da arte de ensinar.

O Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora, caracterizado pela alta exigência de rigor durante a sua frequência e conclusão, oferece aos discentes uma experiência verdadeiramente enriquecedora. Proporciona a cada mestrando as melhores ferramentas e uma base de conhecimentos que não só facilita a integração no mercado de trabalho, mas também incute a responsabilidade de se tornar um bom profissional.

A PESEVM é sem dúvida uma das muitas unidades curriculares que oferece uma experiência inesquecível por parte de quem a frequenta e um dos momentos do curso que mais contribuíram para o meu crescimento e evolução, preparando-me para uma carreira como docente.

Secção II – Projeto de Investigação

Descrição do projeto de investigação

Ao longo da próxima secção, decorrerá a exposição dos temas explorados no decurso do desenvolvimento do projeto de investigação, através de uma descrição das motivações que levaram à elaboração deste documento, dos objetivos específicos que se pretendiam alcançar, bem como das metodologias empregues no decorrer da pesquisa e investigação.

Posteriormente serão também apresentadas as propostas que surgiram no âmbito deste trabalho, assim como a interpretação e respetiva observação das conclusões retiradas através da exploração deste tema.

Introdução

Este projeto tem como tema principal *a organologia do instrumento multipercussão: para um set-up*⁶ de base, pelo que pretende não só dinamizar a multipercussão enquanto instrumento, mas também reunir e fornecer ferramentas pedagógicas na prática de percussão.

A percussão surge num primeiro momento enquanto movimento e gesto – o gesto de percutir – desde o início da Humanidade, já que sempre houve uma busca incessante e, por vezes até inconsciente, do ser humano para com a descoberta, quer seja relativamente a questões corporais ou em termos sonoros. Todavia, embora o ato de percutir tenha um contexto tão longínquo no tempo, o mundo da percussão enquanto instrumento, ainda é considerado recente, isto porque a sua organologia e as suas funções tem vindo a evoluir e a aumentar ao longo dos últimos dois séculos.

Por este motivo, as ferramentas pedagógicas que existem ao nível desta família de instrumentos necessitam de uma constante expansão, embora vários esforços têm sido feitos para que se criem condições cada vez melhores e para que os alunos tenham acesso ao máximo de informações possíveis.

Porém, a multipercussão sofre com um processo de desinformação quando comparada com os restantes instrumentos de percussão. Este facto pode estar relacionado com a complexidade deste instrumento e com as inúmeras configurações possíveis para que se execute uma obra de multipercussão. Contudo, não deverá ser motivo para que exista uma diferença tão significativa entre a literatura pedagógica que existe para um instrumento como a marimba em

⁶ Entenda-se por *set-up*, o conjunto que se define para uma determinada peça. Segundo Morais e Stasi (2010, p.63) *set-up* define-se por: a reunião de diferentes instrumentos num conjunto próprio (na maioria das vezes, específico e exclusivo de uma só obra em questão).

relação aos poucos livros e métodos que se direcionam completamente para o ensino da multipercussão.

Deste modo, este projeto de investigação pretende em primeiro lugar compreender as origens da multipercussão enquanto instrumento, bem como todas as evoluções organológicas que foram possíveis registar ao longo do tempo, para que seja possível, à semelhança do que já existe para outros instrumentos, como a bateria, criar um *set-up* de base.

O intuito desta proposta, pretende abranger todos os diferentes níveis do percurso escolar, promovendo um maior estudo da multipercussão sobretudo por parte dos alunos mais jovens, facto que muitas vezes não se verifica nos primeiros anos de ensino oficial. Por outro prisma, a conceção deste projeto pretende utilizar esta proposta de *set-up* de base como elemento facilitador para os alunos com mais experiência que desejam tocar obras para multipercussão com um grau elevado de dificuldade.

Problemáticas da investigação

Procurando sempre ter o processo de aprendizagem como principal motor de motivação, cada docente deve refletir sobre o que será necessário para que os seus discentes tenham acesso a uma educação completa, que forneça todas as bases necessárias ao longo do decorrer do percurso escolar. Deste modo e percebendo que a multipercussão assume um papel predominante em grande parte dos currículos de ensino superior, existe a necessidade de sensibilizar para o ensino deste instrumento de modo a que se elimine o choque de realidade, muitas vezes existente, quando os alunos transitam quer para o ensino secundário, quer para o ensino superior.

Assim, pretende-se que exista uma consciencialização sobre as questões mais pertinentes relativamente à multipercussão, sobretudo sobre a montagem de uma configuração. Ao analisarmos diversas obras escritas para multipercussão, podemos encontrar distintas sugestões de *set-up*, que nem sempre estão em concordância com a dificuldade da obra e que por outro lado, exigem que, no momento de estudar uma nova obra, os alunos estejam em contacto com um instrumento que parece completamente novo.

Por esta razão, a importância de estabelecer um *set-up* de base, pode trazer diversas vantagens para o ensino da percussão, possibilitando não só que os alunos mais novos tenham um contacto imediato com este instrumento, mas também promovendo um melhor desempenho nos graus de ensino seguintes.

Concluindo, a multipercussão é um dos instrumentos fundamentais da família da percussão, a nível da execução a solo, motivo pelo qual os docentes devem adotar práticas de ensino que possibilitem que os alunos tenham um estudo adequado do instrumento e, conseqüentemente, melhores performances quando executam este instrumento.

Metodologias de Investigação

Procurando examinar minuciosamente todo o contexto explícito no tema de investigação escolhido, foram alcançados os principais objetivos de pesquisa, através da devida recolha biográfica que possibilitou um maior e mais abrangente domínio do tema, como também uma adequada revisão da literatura.

Estas duas metodologias pretendem criar uma ligação que fortaleça as conclusões a que se pode chegar através deste projeto de investigação, tal como unir a contextualização histórica ao redor da multipercussão com diversas ideias e princípios propostos por outros autores.

Com o intuito de retirar ilações sobre o tema a investigar, foi fundamental o contacto com os alunos durante o estágio inserido na PESEVM, do mesmo modo que uma densa e importante reflexão sobre as diversas questões que se podem ramificar a partir do tema principal. Os resultados de todas as metodologias utilizadas no processo de investigação conduziram à elaboração de figuras ilustrativas e de exercícios aplicáveis na configuração de base proposta neste projeto.

Revisão da Literatura

Partindo do mesmo princípio de diversos estudos científicos como “Múltiplas Faces: surgimento, contextualização histórica e características da multipercussão”, “*Examination of the evolution of multipercussion*” ou “*Important works for drum set as a multiple percussion instrument*”, devemos em primeiro lugar encarar o percussionista como um multi-instrumentista, isto porque existe a necessidade de dominar diversas técnicas em distintos instrumentos.

Se por um lado, segundo Lambert (1983, p.1) o desenvolvimento da multipercussão como um género musical aceite entre 1957 e 1967 tem sido uma influência artística profunda nas apresentações atuais de música de percussão, a verdade é que esta família de instrumentos ainda está numa constante evolução e transformação, até na própria definição de percussão. Sobre o significado da palavra percussão, González (2014, p.1) relata o que esta definição realmente

significa, está em constante evolução como resultado das complexas interações de vários fatores.

Estes fatores podem ser entendidos através do extenso número de instrumentos que pertencem a esta família, mas também pelo facto de que na música escrita nos dias de hoje, existe cada vez mais a procura seja por novos sons, ou por instrumentos que possam surgir e ser executados por percussionistas. A multipercussão, enquanto instrumento inserido neste naipe instrumental, também está no centro de muitas transformações e modificações, se compararmos o seu papel atual com o que acontecia nos momentos que marcam os seus primeiros aparecimentos em palco.

Apesar de ser um instrumento relativamente recente, a verdade é que a multipercussão, tem, segundo González (2014, p.3), uma longa história. No entanto, passando por tantas transformações e até diferentes formas de encarar a música escrita para este instrumento, atualmente é possível compreender que, ainda estão em falta diversos esclarecimentos sobre temáticas relacionadas com o instrumento. Não deixando, porém, de que exista uma forte presença no mundo musical. Como Smith (2005, p.5) refere espera-se que os estudantes e profissionais atuem numa variedade de configurações em orquestras, bandas, conjuntos de percussão e recitais solo.

Não obstante, sem que exista um *set-up* de base estabelecido, estará inerente que se impede de certo modo a evolução total do instrumento e quando comparado com a bateria de jazz podem ser observadas as vantagens de agrupar uma configuração que serve como principal mote para a execução de muitas obras. A bateria é um caso de um instrumento que teve diversas vantagens e progressos na sua evolução desde o momento em que se começou a conceber e a pensar numa configuração que servisse de ponto de partida para todos os executantes. Segundo Robertson (2020, p.16) esta configuração permaneceria constante ao longo do século, com cada baterista adicionando o seu próprio sabor pessoal à sua versão.

Contextualização Histórica da Multipercussão

Apesar de o ato de percutir tenha estado sempre relacionado com o ser humano desde os primórdios da Humanidade, a verdade é que se a história da percussão possui um passado relativamente curto em relação a outros instrumentos, o histórico da multipercussão representa apenas uma pequena semente em relação a todo o seu potencial. Ao falarmos de multipercussão, não

iremos recuar muitos séculos atrás, já que a sua base provém maioritariamente dos anos 1900. Contudo, para que seja abordado o tema da multipercussão em pormenor, é necessário compreender o seu surgimento através da percussão. Para isso, é imprescindível despertar primeiro para a definição do conceito percussão enquanto palavra. Segundo González (2014, p.1) etimologicamente, a palavra percussão deriva do latim *percutere* (*per* + *quaterere*), que significa – *per* – através e – *quaterere* – golpear, sacudir.

Importa também, analisar o desenvolvimento da percussão de forma geral ao longo dos tempos e o modo como evoluiu de um instrumento com funções acessórias em termos orquestrais, para uma família de instrumentos complexa e exigente, com uma vertente solista cada vez mais imergente. Conforme Lopes (2019, p.125) ao longo da história da música de tradição europeia, muitos dos instrumentos de percussão têm tido como principais funções a produção de efeitos sonoros e/ou pontuações rítmicas. Ainda que estas atribuições continuem presentes nos dias de hoje, existem alterações significativas na forma como os percussionistas executam os seus instrumentos.

Começando pela presença dos tímpanos na orquestra, passando pela inclusão de outros instrumentos em contexto orquestral, como os pratos e o bombo, chegando até às bandas de metais de *New Orleans* de onde surgiria a bateria, este capítulo pretende refletir sobre um enquadramento histórico que levantará inúmeras hipóteses relativamente ao que levou ao surgimento da multipercussão.

Embora pretenda incluir todos os instrumentos de percussão neste enquadramento histórico, a história e evolução dos tímpanos não será explorada com muita intensidade, descartando de certo modo as reflexões sobre o uso dos tímpanos por parte de compositores como *Beethoven* e *Berlioz*, isto porque apesar de serem um elemento importante da evolução dos tímpanos enquanto instrumento, não contribuem diretamente para o surgimento ou evolução da multipercussão. Importa, porém, salientar que existem semelhanças entre os tímpanos e a multipercussão, em primeiro lugar por se tratar de um instrumento que é composto por uma configuração formada por outros instrumentos – no caso dos tímpanos, a sua configuração é formada por vários tímpanos de tamanho diferentes. Por outro lado, a multipercussão enquanto instrumento é constituída por um agregar de distintos instrumentos podendo até, em casos específicos encontrar a presença de um ou dois tímpanos dentro da configuração.

Ao longo dos anos, os instrumentos de percussão e a sua função orquestral acabaram por receber um tal destaque que elevaram os diversos patamares da arte de tocar percussão adquirindo novos papéis . Segundo Robertson (2020, p.9) estes novos papéis influenciaram substancialmente o desenvolvimento da multipercussão, pois permitiram aos compositores ver o potencial expressivo e solístico destes instrumentos.

Maioritariamente, os instrumentos de percussão orquestral provêm das bandas militares turcas e das suas influências, esta presença é visível ainda nos dias de hoje, se analisarmos com atenção a proveniência dos pratos. Estas bandas militares turcas, davam um papel de algum relevo à percussão e como refere Robertson (2020, p.9) o exército marchava com bombos, pratos, triângulo e o *Turkish crescent* - um instrumento que não fazia uma boa transição para a percussão orquestral, habitualmente traduzido para português pela designação de árvore de campainhas -. A presença destes instrumentos em termos orquestrais pode ser observada em diversas obras de diversos compositores como *Mozart* ou *Beethoven*. No 4º andamento da sua 9ª sinfonia, *Beethoven* escolhe utilizar o bombo, os pratos e o triângulo como uma clara referência a uma marcha turca e fazendo alusão às origens destes instrumentos. Embora, a execução de cada um destes instrumentos ainda se encontrasse relativamente longe da realidade com que seriam inseridos mais tarde pela multipercussão, já que nestes contextos, a ideia seria que cada percussionista tocasse apenas um dos instrumentos. Nestes casos, seriam necessários três músicos para a execução da parte de percussão desta obra – sem contar com o timpaneiro -, um deles tocaria bombo, outro tocaria pratos e o terceiro elemento tocaria triângulo.

Inclusive durante este período, a função destes instrumentos de percussão era muito rudimentar baseando-se apenas em criar diversos efeitos, Robertson (2020, p.10) diz-nos que acentuavam e enfatizavam os “movimentos harmónicos estruturais” o que era conseguido através da utilização de efeitos rítmicos e colorísticos. Confirmando a mesma informação, Charles (2014, p.1) afirma que o papel do percussionista antes do século XX era simples: fornecer acompanhamento rítmico ou uma cor de timbre.

Esta função básica seria mantida até perto do final do século XIX, momento em que o método de escrita para percussão começa a sofrer as suas primeiras evoluções e a encontrar papéis diferentes, com um maior número tanto de instrumentos quanto de músicos. Segundo Charles (2014, p.1) começaram a aumentar as demandas musicais que colocavam sobre os percussionistas.

Rimsky-Korsakov e *Debussy*, foram alguns dos primeiros compositores a depositarem maior confiança, através de funções diferentes no naipe da percussão. As suas obras *Capriccio Espagnol* e *La Mer*, respetivamente, para além de necessitarem de um número mais elevado de executantes na percussão, procuravam utilizar instrumentos novos no mundo orquestral e com um carácter mais específico, de certo modo até extravagante, como é o caso das castanholas na obra de *Korsakov*. Segundo Roberston (2020, p.10) o seu uso das castanholas para evocar um som espanhol exótico - é um dos exemplos que podemos facilmente encontrar. Deste modo conseguimos entender que a escolha e o uso deste instrumento em específico não foi fruto do acaso nem apenas uma tentativa de incluir instrumentos inovadores, a intenção do compositor vai mais além, pretendendo transparecer traços da cultura espanhola para os ouvintes.

Mais tarde, *Gustav Mahler* tem também uma responsabilidade de grande peso, quando inclui em algumas das suas sinfonias o uso de instrumentos que até então não possuíam lugar no contexto de orquestra. Na sua 4^a sinfonia, escrita em 1900, podemos encontrar logo no início a presença de *Sleighbells*, criando claramente um ambiente sonoro inovador e cativante. A vertente de inovação deste compositor pode ser observada através da presença do uso do martelo na sua 6^o sinfonia, que data a 1904, revelando um pensamento completamente genial, desafiando a lógica do que na época seria considerado a percussão.

Com cada vez mais presença no mundo das orquestras e com a necessidade de executar cada vez mais instrumentos incomuns para o período abordado, a função dos percussionistas começou a requerer cada vez mais técnica, controlo e uma evolução que acompanhasse o rumo que a parte instrumental estava a tomar. Robertson (2020, p.11) refere que à medida que essas partes eram escritas, esperava-se que os percussionistas fizessem mais escolhas musicais nas partes que estavam a interpretar.

Então começamos a deparar-nos com os primeiros registos de documentação relativos à técnica de percussão e ao modo de execução dos instrumentos, *Frank Eastein*⁷, publica o seu livro *Cymbalisms*, onde discute diversos golpes e os diversos resultados possíveis de cada um relativamente aos pratos.

⁷ Frank Eastein nasceu a 7 de maio de 1948, em Amesterdão, Holanda. Durante a sua carreira destacou-se nomeadamente na posição de percussionista da Orquestra Sinfónica de Boston, onde ocupou o cargo desde 1968 até 2011. Foi um renomado docente de percussão em instituições como *Tanglewood Music Center* e *New England Conservatory of Music*.

Inevitavelmente, o mundo da percussão começa a crescer e a evoluir com um ritmo completamente acelerado, inicia-se uma forte procura seja pela função de cada instrumento, ou por características únicas que pudessem oferecer timbres e execuções distintas, o que conseqüentemente levou a que os instrumentos fossem cuidados e preservados com um maior detalhe.

O estudo da percussão começa então uma vertente, onde procura entender o que pode afetar o som para além do ataque, os tamanhos, pesos e formatos dos instrumentos começam a ser explorados pelos músicos e a abrir um leque incrivelmente vasto de opções sonoras que ainda mais entusiasmaria os compositores a escrever e a destacar o naipe de percussão. Segundo Lopes (2019, p.125) é perfeitamente aceite a utilização de um tipo diferente de baquetas, ou o mesmo ataque num diferente ponto do instrumento por forma a obter-se uma sonoridade renovada.

Para esclarecer a importância do timbre que pode ser produzido pelos instrumentos de percussão, Robertson (2020, p.12) utiliza uma citação de John Beck (1995, p.257) revelando que os instrumentos de percussão têm uma grande eficiência de timbre, já que são instrumentos que podem produzir uma enorme variedade de sons nas mãos de apenas alguns músicos.

Estas características contribuíram para que progressivamente os compositores explorassem as capacidades de timbre dos instrumentos de percussão, o que inevitavelmente mudou o seu papel na orquestra, já que o mundo da composição começou a alterar o seu foco para as mudanças de timbre e não apenas para questões melódicas e harmónicas, como era comum até então.

Tais evoluções auxiliaram o processo de transição para que os instrumentos de percussão também fossem incluídos em obras que escritas num contexto de música de câmara, Charles (2014, p.2) diz-nos que *Arnold Schoenberg* foi talvez o primeiro a destacar um percussionista num papel proeminente na sua canção *Nachtwandler* (1901).

Um ponto de viragem acontece por volta de 1918 quando Igor Stravinsky escreve a sua obra *L'a histoire du soldat*, considerado por muitos investigadores e historiadores como a primeira presença de uma espécie de configuração de multipercussão, isto porque a obra tornava necessário que um só executante tocasse diversos instrumentos como por exemplo, caixa, bombo, pratos, triângulo e pandeiro.

Morais e Stasi (2010, p.64) referem que esta obra foi pensada para um pequeno contingente de intérpretes que pudesse viajar com o espetáculo, o que faz com que a parte do percussionista necessitasse de uma montagem múltipla.

Ainda que esta data seja precoce para se falar da contribuição da bateria de jazz em relação ao aparecimento da percussão, é notória a presença de instrumentos integrantes da configuração base da bateria, como será abordado posteriormente.

Toda esta mudança de paradigma para além de dar um maior destaque ao papel do percussionista, abria cada vez mais oportunidades de incluir estes instrumentos noutra tipo de situações. Muito possivelmente todas estas rápidas transições de paradigma culminariam com a grande inovação composta por *Alexander Tcherepnin* que em 1927 quando inicia o processo de composição da sua primeira sinfonia, decide atribuir todo o destaque do seu segundo andamento para o naipe da percussão. Segundo Robertson (2020, p.12) este uso radical da percussão aparece no seu segundo andamento da sinfonia que ele escreveu para ser tratado como um concerto para instrumentos de percussão pela primeira vez na história da música orquestral onde a percussão foi utilizada desta forma.

No fundo, a ideia do compositor foi libertar-se de alguns paradigmas que ainda existiam na época, tendo sofrido com duras críticas por parte do público que considerava a obra demasiado intensa e repleta de brutalidade.

Este momento da história fica marcado pelo constante interesse dos compositores em explorar todo o potencial da percussão e tentar descobrir novas formas de incluir este naipe nos seus projetos. Parafraseando Charles (2014, p.2) este foi claramente um período em que os mestres compositores estavam a começar a perceber o potencial inexplorado de escrever para múltiplos instrumentos de percussão. Durante esta época diversos compositores incluíram a percussão nas suas criações, contribuindo para um pensamento mais amplo e evolutivo em relação a estes instrumentos, nomeadamente *Paul Hindemith* com a obra *Kammermusik no.1* ou por exemplo *Bela Bártok* com a sua Sonata para dois pianos e percussão datada de 1937.

Porém, não é possível seguir diretamente para configurações de multipercussão, uma vez que importa refletir sobre as influências que a bateria de jazz teve para que mais tarde a multipercussão se assumisse como um instrumento único.

Bateria de Jazz – Origem e influência na multipercussão

A origem da bateria remonta, citando Lopes (2019, p.125) às últimas décadas do século XIX. Este momento marca o início do período onde podemos examinar uma evolução organológica do instrumento, da mesma forma que a sua independência relativamente à multipercussão. Terminando com a atualidade,

onde a bateria é identificada como uma unidade instrumental, isto é um único instrumento.

A bateria enquanto instrumento, bem como o estabelecimento de uma configuração que apesar de diversas alterações, mantém uma base, deve-se em muito às *brass bands* de *New Orleans*, que por volta do final do século XIX, tiveram um impacto fundamental naquele que seria o desenvolvimento da percussão, quer em termos da sua utilização como também do destaque que iria receber. Estando espalhadas por praticamente todo o território dos Estados Unidos da América, as *brass bands* tinham uma inspiração forte nas bandas militares europeias, no que diz respeito ao formato de tocar na rua em estilo de marcha. Contudo, de entre as diversas bandas que existiam no continente americano, era em *New Orleans* que existia o maior destaque e influência. Misturando as tradições dos ritmos africanos, transmitidos pelo contexto da escravidão existente no país, juntamente com a transmissão de conhecimentos por partes das bandas militares, esta zona do país teve uma forte presença no que diz respeito à evolução e aos contributos para o mundo da percussão.

Com a crescente popularidade destes agrupamentos musicais, as suas apresentações passam a ser cada vez mais concorridas e surge a necessidade de se adaptarem a outros tipos de espetáculos, nomeadamente a concertos em palco. Robertson (2020, p.15) refere que à medida que a popularidade dessas bandas aumentava, também cresciam as oportunidades de apresentação. Com a transição de espetáculos da rua para o palco, surge então a necessidade de adaptar diversas questões pertinentes.

Por exemplo, no formato de rua, cada *brass band* necessitava de três percussionistas, um que tocava pratos, outro bombo e o terceiro elemento ficaria responsável pela execução da caixa. Nichols (2012, p.9) diz-nos que à medida que a atividade evoluiu, vários fatores influenciaram a mudança de um modelo de múltiplos intérpretes dentro da *brass band* para um único intérprete.

Numa tentativa de redução do número de elementos em palco, existia então esta necessidade de passar de três percussionistas para um único, contudo esta alteração oferecia distintas complicações para a situação, como poderia um único músico executar os instrumentos que estariam destinados a três percussionistas? A resposta que solucionaria o problema ficou conhecida como *double drumming*, um processo que consistia na execução de dois instrumentos, caixa e bombo, por apenas um intérprete. Lopes (2019, p.126) refere que poder-se-á, assim, considerar o início da prática de um só músico tocar simultaneamente

mais que um instrumento de percussão como um marco importante na história e desenvolvimento da bateria.

Esta inovação traria consigo algo inédito, uma rudimentar e básica configuração em que os dois instrumentos estivessem próximos o suficiente para que fossem executados, por uma única pessoa, sem dificuldades em termos de espaço e da colocação entre ambos. Nichols (2012, p.10) salienta que com este conceito, o interprete sentava-se atrás da caixa e com o bombo no chão, existindo assim a possibilidade de o músico facilmente estender a mão e tocar nos dois instrumentos. Podemos então perceber que o posicionamento onde eram dispostos estes dois instrumentos iniciaram um longo processo que estabeleceu a ordem de montagem de uma bateria, ainda que de modo primitivo, existia nesta época, uma preocupação pela evolução deste instrumento.

A evolução seguinte surge com o *Trap Set*, uma configuração que consistia, de acordo com Lopes (2019, p. 126), num set de multipercussão que partindo da base de um bombo e uma caixa de rufo, incorporava vários tipos de tambores e pratos, bem como um tabuleiro anexado à parte superior do bombo que sustentava vários acessórios de efeitos. Todavia, o controlo e técnica deste instrumento ainda não estavam muito desenvolvidos, como pode ser comprovado através das palavras de Robertson (2020, p.15) que relata que devido a esta configuração os ritmos dos percussionistas não podiam ser excessivamente complicados.

E as dificuldades não ficariam apenas pela capacidade técnica de cada instrumentista, já que Nichols (2012, p.11) informa que algumas técnicas e gestos musicais que exigiam ambas as mãos na caixa tornavam impossível a integração do bombo. É lógico que se um trecho musical fosse muito exigente no que diz respeito à execução da caixa, o percussionista não teria modo de executar a parte de bombo com precisão, surgindo então uma nova problemática que necessitava de uma resolução.

Surge então outra importante evolução, o pedal de bateria que é criado com um objetivo claro, citando Nichols (2012, p.11) para facilitar os ritmos do bombo, os inventores desenvolveram vários mecanismos que permitissem ao músico usar o pé para executá-los. Noutra perspetiva, existem até dados bastante mais concretos com Robertson (2020, p.15) a transmitir a ideia de que o pedal de bombo foi inventado em 1909 pela *Ludwig Drum Company*. Contudo, é necessário compreender que efetivamente existiram diversos mecanismos até chegar ao pedal que conhecemos e nesse campo as informações deste autor podem ser complementadas com as palavras de Nichols (2012, p.11) que relata que *Cornelius Ward*, um construtor de instrumentos do século XIX em Londres, inventou o

primeiro pedal de bombo. Esta invenção tornou-se num dos pontos mais importantes da história organológica deste instrumento e como refere Lopes (2019, p.127) serviu de marco para aquilo que é considerado pela maioria dos investigadores como o nascimento da bateria.

Assim, podemos compreender que existiam várias opções no que dizia respeito aos tipos de pedal possíveis de utilizar. Os três tipos mais conhecidos na época seriam o pedal de calcanhar, o pedal do dedo do pé e o pedal saliente, todas as opções ofereciam técnicas de execução diferentes. Importa evidenciar que *Ludwig* teve a preocupação de perceber qual seria o estilo de pedal mais eficiente e fazer a sua escolha para criar uma patente que enfrentava o pedal mais popular na época, o saliente. Nichols (2012, p.12) refere que *Ludwig* projetou o pedal que estabeleceria o padrão para o futuro: o seu pedal permitia ao percussionista aplicar o movimento mais natural para executar o som. Esta invenção tinha de facto, diversos pontos positivos, sendo importante referir que este estilo de pedal permitia também que o batente agregado ao pedal, percutisse a pele na zona mais correta onde o som seria produzido com maior consistência e qualidade.

Mais tarde, surge o desenvolvimento do prato-de-choque, que num primeiro momento seria uma inovação até rudimentar, já que consistia, pelas palavras de Lopes (2019, p. 127) num batente de metal que, aplicado ao pedal do bombo, tocava simultaneamente num pequeno prato. Este prato estaria acoplado ao bombo, permitindo que quando se executasse o movimento no pedal de bombo, soasse em simultâneo o som deste prato. Prosseguindo no seu processo de transformações, existe novamente um progresso, um mecanismo cujo o intuito possibilitava o uso do pé esquerdo. Esta invenção surge para que fosse possível ao músico executar as sonoridades de bombo e de pratos de modo separado e com autonomia entre as duas sonoridades.

Ao procurar um maior controlo dos pratos por parte dos percussionistas, bem como a sua execução através das baquetas, dá-se um novo avanço, a elevação deste rudimentar sistema, de modo a que se fosse colocado ligeiramente mais acima em termos de altura e possibilitasse, deste modo, uma comoda execução com baquetas. Deve-se entender este aprimoramento enquanto um elemento muito mais próximo ao prato-de-choque que conhecemos nos dias de hoje. Citando Lopes (2019, p.128) este momento da história da evolução da bateria poderá ser considerado como “final” para a “convencionalidade” do instrumento, permitindo assim novas possibilidades técnicas e de texturas, o que acabou por influenciar também certos estilos de música.

Em paralelo com a evolução da bateria, podemos compreender que desde o formato de *double drumming* existe um despertar de interesse por parte dos compositores nas capacidades das configurações de multipercussão. Uma vez que este formato ainda rudimentar de executar dois instrumentos ao mesmo tempo – o primeiro formato de bateria, consistia, de forma concreta num arcaico modelo de percussão múltipla - deu asas para que a imaginação dos compositores desenvolvesse um fascínio com a possibilidade de que um músico apenas tivesse condições para tocar diversos instrumentos. Nomes importantes do mundo da composição, como por exemplo, John Cage (1912-1992), Edgard Varèse (1883-1965) ou Karlheinz Stockhausen (1928-2007), colocariam a sua atenção focada quase num modo de interesse absoluto sobre este formato tal como veremos mais em diante.

Primeiras utilizações de configurações de multipercussão

Podemos então considerar que o primeiro *set-up* de multipercussão de que há registo é o formato do *double drumming*, já que pela primeira vez na história da percussão existe a montagem de uma configuração de dois instrumentos, neste caso um bombo e uma caixa de rufos, lado a lado e executados por um só intérprete.

Com os progressos constantes do mundo da percussão, a chegada do século XX torna-se no epicentro da evolução de todos estes instrumentos. Morais e Stasi (2010, p.62) referem que o século XX foi caracterizado por uma grande expansão de composições musicais escritas, com especial atenção para os instrumentos de percussão. Com a origem do formato da bateria de jazz e com a possibilidade de um único executante tocar vários instrumentos, inicia-se então o processo de escrita para múltiplos instrumentos de percussão que daria origem à multipercussão enquanto instrumento. Payson (1973, p.16) define multipercussão como um termo aplicado à prática em que um executante tem a possibilidade de tocar dois ou mais instrumentos de percussão ao mesmo tempo ou em rápida sucessão.

Ainda que de uma forma um pouco arcaica e sem qualquer tipo de preocupação para com a configuração a utilizar, é notória a presença deste contexto de percussão múltipla em diversas obras. González (2014, p.4) defende que a multipercussão em contextos ocidentais foi cultivada e desenvolvida de 2 maneiras diferentes: por razões práticas (eficiência de custos) e por razões estéticas (principalmente de timbre). Tal interesse, é motivado pela diversidade que cada conjunto de instrumentos de percussão pode oferecer em termos

sonoros e toda a riqueza que pode ser explorada, motivando conseqüentemente os percussionistas a procurarem diversas configurações que possibilitassem a correta execução dos trechos musicais que teriam que interpretar.

Deste modo tornou-se gradualmente mais habitual a existência de configurações com diversos instrumentos de percussão. Júnior e Traldi (2023, p.111) denotam a junção de diversos instrumentos de percussão com estruturas adotadas para torná-los uma unidade instrumental, permitindo a sua execução por um só músico. Estamos então perante os primórdios da multipercussão enquanto um instrumento estabelecido, algo que vai além da designação de multipercussão enquanto definição que pode descrever a utilização de vários instrumentos que pertencem ao naipe da percussão.

Morais e Stasi (2010, p.62) dizem-nos que se manifesta assim a busca por uma riqueza de timbres a partir da diversidade de instrumentos de percussão pensados para a composição. Da mesma forma, começam a surgir cada vez mais significados para o termo multipercussão, para Schick (2006) um instrumento de multipercussão consiste numa série de instrumentos individuais arranjados de tal maneira que um percussionista possa tocar todos como uma unidade poli-instrumental singular. Interessa realçar que todas as definições que surgiram ao longo do tempo, serão também de grande importância para a concepção de um *set-up* base, no entanto, inseridas neste tema, servem apenas como referência histórica e contribuição de dados.

Tal como referido anteriormente, a obra *L'a Histoire du Soldat* de Igor Stravinsky, é muitas vezes classificada como sendo a primeira obra onde podemos encontrar a presença de um, ainda que primitivo, *set-up* de multipercussão. Morais e Stasi (2010, p.64) relatam que um exemplo bem conhecido do uso da percussão múltipla e no qual a necessidade económica ditou uma séria restrição do contingente de executantes foi *A história do soldado* (1918) de Igor Stravinsky. Ao escrever esta obra, Stravinsky seleccionou um número limitado de instrumentistas, uma vez que a sua ideia seria utilizar um pequeno grupo de músicos que tivesse a possibilidade de viajar com o espetáculo e interpretar a sua obra em diversas ocasiões. Este facto pode ser um dos motivos pelos quais, o compositor decide escrever para diversos instrumentos de percussão, mas requisitando apenas a presença de um executante.

Além desta presença, Charles (2014, p.2) refere que os compositores em torno do virar do século XX também utilizam percussionistas em obras de música de câmara. Esta presença em contextos limitados de interpretes possivelmente também surgiu como um dos motores que mais contribuiu para o reconhecimento

da multipercussão enquanto instrumento, já que ao reduzir o número de intérpretes sem retirar o número de instrumentos, seria necessária uma solução que possibilitasse a execução das obras. Deste modo, seria lógico que ao colocar um percussionista a tocar diversos instrumentos, existia a possibilidade de continuar a inserir a percussão em cada vez mais contextos.

Não importa apenas referir Stravinsky, já que Milhaud foi outro dos compositores que escolheu utilizar uma configuração de instrumentos numa das suas obras. Datada de 1923 *La Creation du Monde* contém uma secção cujo objetivo é de que um único executante toque uma diversidade de instrumentos, no entanto, a atenção de Darius Milhaud para com o formato de percussão múltipla foi de tal modo especial que levou mesmo a que entre 1929 e 1930, o compositor escrevesse aquele que se acredita ser o primeiro concerto para multipercussão e orquestra, *Concert pour batterie et petite orchestre*.

Independentemente de que o compositor classifique o instrumento enquanto bateria, a atenção e o interesse por tal formato é tão intenso que segundo Morais e Stasi (2010, p.64) a instrumentação desejada e a disposição da montagem é pensada e sugerida pelo compositor no início da partitura. Não obstante de creditar o respetivo mérito e reconhecimento devidos, esta obra conferia sérias dificuldades de execução na época. O primeiro concerto para este tipo de instrumento acaba por surgir quando ainda não se registavam quaisquer opções de obras a solo para este tipo de formato, o que se revela um dado curioso.

No decorrer da década de 1920, é visível que a escrita para percussão sofre diversas alterações, Júnior e Traldi (2023, p.113) ressaltam que em especial após 1920, o surgimento de acessórios fornecia novas configurações aos instrumentos de percussão. Como consequência as possibilidades de montagem de um *set-up* aumentavam assim o seu leque de opções.

Porém, durante a década de 1930, são vários os compositores que destacam de tal forma a percussão que escrevem obras de música de câmara onde a instrumentação é composta exclusivamente por instrumentos desta família, resultando no aparecimento de ensembles de percussão. Roberston (2020, p.21) diz que o conjunto de percussão foi o próximo cenário importante na escrita de multipercussão. E o mesmo autor destaca mesmo compositores como Amadeo Roldan (1900-1939), Edgard Varèse e John Cage.

Amadeo Roldan foi o compositor responsável pelos primeiros registos de obras para ensemble de percussão, com as suas criações denominadas por *Ritmica nº5* e *Ritmica nº6*. Em adição à sua escrita para música de câmara, o seu historial de criação levou a que Amadeo seja conhecido pelo seu gosto exuberante

em utilizar extensas secções de percussão nas suas composições para orquestra. Roberston (2020, p.21) salienta que este trabalho não apresenta quaisquer partes de multipercussão, mas é de grande interesse para este tema, já que representa a primeira vez em que o público ocidental poderia ter experimentado uma música de camara composta inteiramente por percussionistas.

Ainda que diversos instrumentos de percussão estivessem numa fase de grande desenvolvimento, tal como a multipercussão, Edgard Varese escreveu, em 1931, a sua obra *Ionisation*. Segundo Morais e Stasi (2010, p.66) com a sua peça *Ionisation* (1931), Varese deu um destaque central ao elemento timbrístico e à densidade arquitetural, construindo uma obra-marco para o movimento vanguardista de então e para a composição para percussão.

Vanlandingham (1972, p.11) relata que Roldán e Varese ilustraram a possibilidade de separar a secção de percussão da orquestra e criar música que não fosse estritamente dependente das frequências das notas e das relações harmónicas, mas do ritmo e do timbre.

Em seguida, o foco vai diretamente para John Cage, compositor que em muito contribuiu para a evolução deste contexto, mas neste caso em concreto foram as suas obras *Construction* que foram revolucionárias no contexto de ensemble. Roberston (2020, p.24) afirma que a mais popular desta série é a *Third Construction* que é para quatro músicos, cada um tocando uma configuração de multipercussão de instrumentos comuns e está repleta de ideias rítmicas complicadas.

A multipercussão, progressivamente com maior destaque neste cenário musical, alcançou um patamar de notoriedade, nunca antes visto, o requisito de momentos a solo. Determinadas obras como o concerto para percussão e pequena orquestra de Milhaud, de 1929, assim como a sonata para dois pianos e percussão de Béla Bartok, datado de 1937 são referências musicais que claramente marcam a transição da utilização da multipercussão para as obras a solo.

González (2014, p.6) relata que estas obras constituíram um avanço histórico na música ocidental porque a importância da harmonia e da melodia foram superadas por um novo interesse pelo ritmo e timbre como principais elementos musicais na composição.

Após este momento intenso de escrita para grupos de percussionistas, esta vertente acaba por ficar ligeiramente adormecida, porém o foco dos compositores passa a ter maior incidência na escrita solo, sendo possível enquadrar um novo

impulso nesta área apenas em 1970 quando Steve Reich escreve a sua obra *Drumming*.

Este período instaura um movimento que procurava expandir todos os conhecimentos que já existiam sobre o instrumento, mas também alargar as capacidades técnicas de execução e procurar que se estabeleçam diretrizes em relação à multipercussão. Neste período, é possível perceber que a multipercussão começa a ser um instrumento cada vez mais legítimo e que os compositores iniciam então o processo de escrita de obras de distintas características relativamente ao cenário da percussão.

Assim, será necessário analisar as obras que ao longo do tempo, fizeram parte do percurso da multipercussão e trouxeram até aos nossos dias as inúmeras informações que temos sobre a arte de tocar percussão.

Primeira Geração

O desenvolvimento da multipercussão decorreu com uma grande responsabilidade por parte dos compositores, que se aventuravam a escrever para este instrumento. As possibilidades que a multipercussão oferecia em termos de execução era o grande motivo de vermos o seu mediatismo a aumentar e por isso, surge então aquela que é para muitos considerada a primeira geração de solos de multipercussão pela mão de compositores como Stockhausen, Cage e Feldman. Roberston (2020, p.28) refere que John Cage, Karlheinz Stockhausen e Morton Feldman escreveram grandes solos de percussão que mudaram o que era esperado dos percussionistas.

Por outro lado, existe a corrente de investigadores que advoga que esta lista de compositores poderá ser ligeiramente diferente. Enquanto os nomes de Stockhausen e Cage são considerados unânimes, existem vertentes que preferem sobrepôr outros compositores a Feldman, como é o caso da investigação de Morais que considera Mauricio Kagel como parte integrante desta primeira geração de compositores com a sua obra *Musica para la torre*, escrita entre 1953 e 1954. Podemos mesmo observar que Morais e Stasi (2010, p.69) relatam que será feita uma breve descrição das três primeiras peças para multipercussão, *Musica para la torre*, 27'10.554" e *Zyklus*. Fazendo uma clara referência a Kagel e deixando de parte Morton Feldman.

Não obstante de que a obra de Kagel, não tenha alcançado tanto impacto a nível de sucesso e que as suas referências possam ser escassas, existe uma grande possibilidade de que esta obra tenha sido o primeiro solo escrito para multipercussão e não 27'10.554" de John Cage. Todavia, o diferente mediatismo

que existia entre estes dois compositores pode ser o responsável por ter feito com que a obra de Cage tenha chegado até mais músicos e ouvintes e ser muitas vezes classificada como o ponto de partida para a multipercussão solo.

O facto de *Musica para la torre*, ser uma obra composta para quatro partes, onde apenas a segunda é para multipercussão solo, pode dividir opiniões e iniciar um debate intenso. Não sendo o foco deste tema, a sua presença neste capítulo pretende apenas reconhecer a importância que a escrita de Kagel teve no desenvolvimento da multipercussão e não debater sobre qual foi a obra responsável pelo ponto de partida para a escrita a solo.

Júnior e Traldi (2023, p.114) relatam que estas obras, por serem concebidas e envolverem a percussão de modo inédito e peculiar, e em contexto solo, são grandes referências ao repertório que surgiu posteriormente no que diz respeito à composição e performance.

Apesar de existir uma divisão sobre que compositores poderão fazer ou não, parte da primeira geração, este capítulo pretende abordar os solos para multipercussão que maior impacto tiveram na época e por essa razão, serão inseridos todos os compositores anteriormente mencionados: Mauricio Kagel, John Cage, Karlheinz Stockhausen e Morton Feldman.

Musica para la torre (1953-1954)

Esta obra foi escrita quando Kagel era membro do grupo *Nueva Musica* e poderá ter sido este ensemble que tenha levado a que o compositor desenvolvesse esta ideia. Morais e Stasi (2010, p.70) dizem-nos que foi possivelmente para os integrantes deste grupo que certas partes da obra teriam sido idealizadas.

Tal como foi mencionado anteriormente, a obra foi composta com quatro secções, sendo a primeira para orquestra, a segunda para multipercussão, a terceira para um contexto de música de câmara e a quarta seja um ensaio de música concreta. Ainda que existam documentos que comprovem a existência desta obra, como algumas listas das composições de Kagel, não existe qualquer registo da partitura.

O desaparecimento de algumas das suas partituras é relatado por Morais e Stasi (2010, p.70) afirmando que parece perdida, esquecida ou impossível de ser encontrada boa parte da fase argentina da obra de Kagel, anterior à sua partida para a Alemanha.

27'10.554"

Inserida num contexto de 6 peças escritas por John Cage no decorrer do contexto de criação de *10000 Things project*, *27'10.554" for a percussionist* é uma obra que pode ser descrita pelo próprio título. A obra contém 27 páginas de partitura, onde cada uma corresponde a um minuto de música e a última página não contém a sua totalidade ocupada com grafismo musical e tem apenas a duração de 10.554 segundos.

Deste modo, Cage utiliza uma linguagem que pode ser pouco concreta na forma como escreve a sua obra, utilizando apenas, tal como Morais e Stasi (2010, p.71) afirmam, pontos e linhas espalhados aleatoriamente pela folha. Todas as criações que resultaram deste projeto do compositor possuíam uma notação gráfica, isto porque a sua ideia seria, segundo Robertson (2020, p.30) escrever para uma variedade de instrumentos que tivessem a possibilidade de serem tocados como solos ou tocar simultaneamente essas obras em qualquer combinação para criar uma nova obra.

O pensamento vanguardista de Cage possibilitou que esta obra ficasse marcada na história da evolução da percussão embora as suas escolhas em termos de instrumentação a incluir na configuração não fosse precisa, não especificando nenhum tipo de informação.

Porém, a complexidade da escrita de Cage levou a que nem sempre tivesse a sua obra com o devido reconhecimento e segundo González (2014, p.9) não é surpreendente que *27'10.554"* só tenha sido estreada 6 anos depois quando foi apresentada em 1962 pelo percussionista Siegfried Rockstroh. A estreia desta peça ocorreu numa versão reduzida que foi renomeada pelo intérprete como *7'7.614"*, logicamente devido ao tempo de duração da sua execução.

Zyklus

Escrita em 1959 por Stockhausen foi a primeira obra para multipercussão solo a ser estreada, ainda que tenha sido composta posteriormente a *27'10.554"*. Segundo González (2014, p.9) a estreia de *Zyklus* marcou o início da prática da performance de multipercussão. Esta peça surge com um propósito claro por parte de Stockhausen, o compositor pretendia potenciar o nível de domínio técnico e de habilidade dos percussionistas da sua época. Mesmo que exista a corrente que defenda que *Zyklus* surge como uma clara resposta às composições de John Cage, a verdade é que esta obra influenciou o mundo da multipercussão e a habilidade dos percussionistas.

Esta exaltação ao mundo da percussão através da escrita musical era um sinal claro de que Stockhausen pretendia que o mundo da percussão tivesse uma mudança de paradigma, uma elevação de patamar e conseqüentemente uma importância maior, tal como uma acrescida responsabilidade no panorama solo. O compositor especifica claramente que instrumentos devem ser utilizados, bem como a forma como devem ficar dispostos e chega a ser tão conciso que até emite informações sobre o tipo de baquetas que devem ser escolhidas no momento de execução. González (2014, p.13) refere ainda que a partitura estabeleceu exigências sem precedentes, solicitando uma afinação específica.

Deste modo, é visível a intenção do compositor em contribuir para questões cada vez mais específicas deste instrumento, investindo em definições concretas e cedendo uma quantidade de informações que permitem ao percussionista preparar em detalhe todos os pormenores pensados pelo compositor.

Curiosamente, a forma de ler a partitura de Stockhausen, também resultava numa inovação para a época, já que González (2014, p.13) descreve que como o título indica, a performance termina quando o músico atinge a nota inicial mais uma vez, criando um ciclo completo da partitura após girar 360º graus.

The King of Denmark

A obra *The King of Denmark*, composta por Morton Feldman, mostra uma vez mais a variedade de possibilidades que a multipercussão confere ao compositor no momento de construção de peças. Morton, escreveu algo completamente distinto de todas as obras que lhe antecedem e Robertson (2020, p.32) considera que a antipercussão é uma descrição perfeita deste trabalho, pois é revoltante contra a ideia do que é a percussão, evitando os clássicos pelas quais a percussão era conhecida até então.

Com uma grande influência da corrente de pintura expressionista, que o inspirava, Feldman permite ao intérprete ser muito livre na sua interpretação, não especificando em concreto que instrumentos, configuração ou baquetas deverá utilizar o que coloca a possibilidade de cada músico exprimir a sua linha de pensamento, imprimindo cores próprias em cada interpretação. A título de curiosidade interessa mencionar que esta obra foi escrita para Max Neuhaus, amigo próximo de Feldman, que contribuiu em parte para a criação desta obra, assim como para certas técnicas a serem utilizadas ao longo da interpretação.

A inclusão da multipercussão nos currículos escolares

No campo do ensino, professores de percussão conceituados como Paul Price, Ron Fink e Michael Combs começavam a alertar para a necessidade de que os programas de ensino superior sofressem algumas alterações com o intuito de que nenhum instrumento fosse desprezado. A vertente destes três docentes defendia a totalização, um modo de ensino que acreditava que cada percussionista deveria ser o mais completo possível e dominar com um grau elevado de eficiência a execução dos diversos instrumentos que pertencem a esta família de instrumentos.

Deste modo, iremos analisar a vertente dos planos de ensino e as mudanças alcançadas ao longo dos anos que permitiram que a multipercussão ocupasse o seu papel como um dos principais instrumentos de percussão.

Com a evolução da multipercussão enquanto instrumento e a crescente abundância de obras de multipercussão, manifestou-se a necessidade óbvia de adaptar os currículos de percussão de modo que este instrumento não fosse desprezado e fosse possível que todos os alunos tivessem o devido acompanhamento por parte dos seus docentes. Segundo Charles (2014, p.1) os programas de graduação em percussão têm lutado para acompanhar a crescente demanda de alunos para executar repertório para multipercussão solo. Tais alterações, são muito semelhantes ao caso da bateria que como relata Lopes (2019, p.125) a partir de meados do século passado, a crescente popularidade da bateria levou também a que esta integrasse programas de estudo em instituições de ensino superior de música norte-americanas.

Partindo deste pressuposto, é indispensável analisar o importante papel de diversos pedagogos que contribuíram para a evolução dos currículos de percussão e respetivamente para que todos os alunos tivessem as ferramentas necessárias ao longo do seu percurso para estudar os diversos instrumentos com uma quantidade igual de oportunidades.

Durante este período torna-se evidente que o papel da multipercussão começa a impor-se junto aos restantes instrumentos entendidos como solistas no mundo da percussão e a conter maior número de presenças e representações nos concertos, recitais e audições dos estudantes de percussão. Embora muito do caminho tenha sido percorrido ao longo dos anos, a verdade é que a multipercussão enquanto instrumento continua a sofrer com um certo défice de material didático em relação aos restantes instrumentos de percussão, como podemos confirmar pelas declarações de Charles (2014, p.4) uma rápida pesquisa sobre livros de métodos disponíveis na proeminente loja de percussão americana

Steve Weiss Music revela centenas de livros sobre caixa, instrumentos de lâminas, tímpanos e bateria, mas apenas 18 métodos de multipercussão estão disponíveis.

Esta informação revela que a quantidade de obras para multipercussão é em muito superior à quantidade de material didático que existe disponível, no entanto a forma como os currículos de percussão foram moldando as suas características perante a necessidade do estudo de multipercussão contribuíram para a criação dos livros que hoje existem.

Paul Price

Apesar do primeiro currículo de percussão, criado em 1950 por Paul Price, não conter referências em relação ao estudo de multipercussão, é de facto um dos pontos marcantes da evolução dos percussionistas, isto porque Price defendia que os seus alunos deveriam dominar uma série de habilidades em diversos instrumentos e não apenas a especialização de técnicas de um único instrumento.

O facto das obras da primeira geração terem surgido na década de 1950, podem explicar o porquê de Price não incluir a multipercussão no seu primeiro currículo, de todo o modo, os ensembles universitários criados por Price, continham diversas vezes um único interprete a tocar em vários instrumentos, obrigando a que todos fossem organizados com uma disposição planeada.

Com a criação deste primeiro currículo e defendendo a ideia de que cada percussionista deveria trabalhar de modo a ser o mais completo possível, Paul Price foi o responsável por abrir as portas do mundo da percussão para os alertas relativos a uma preocupação didática que tinha como objetivo formar características basilares importantes para o percurso de todos os percussionistas.

Paul Price foi docente na Universidade do *Illinois* onde teve a oportunidade de formar diversos brilhantes alunos, como o caso de Ron Fink, que mais tarde de forma semelhante ao seu professor e mentor, transformou o modo como o currículo de percussão era encarado ao redor do mundo.

Ron Fink

Ron Fink, dedicou muito do seu tempo a pesquisar sobre os planos de percussão em prática nas universidades do Estados Unidos da América, procurando encontrar lacunas, pontos fortes, bem como sugestões que poderiam contribuir para uma melhor evolução dos alunos. Sendo um acérrimo defensor da ideia da totalização, vertente que lhe foi transmitida pelo seu professor, Fink foi o primeiro percussionista a incluir nos currículos de estudo a presença da multipercussão, enquanto era docente da Universidade do *North Texas*.

Charles (2014, p.8) revela que Fink defende o estudo da multipercussão a partir do 2º ano do currículo de graduação. No fundo, Fink pretendia que o primeiro ano fosse dedicado a técnicas de base, tendo maior incidência em instrumentos como a caixa e os instrumentos de lâminas e que o segundo ano de estudos fosse mais intenso, abordando técnicas mais específicas, como o caso de instrumentos como os tímpanos e a multipercussão.

Michael Combs

Este momento da história da percussão, fica claramente marcado pelo desenvolvimento da multipercussão e de virtuosos instrumentistas, porém apenas em 1977 surge o primeiro aparecimento da multipercussão num documento de caráter didático, sem estar relacionado com os planos curriculares diretamente, pela mão de Michael Combs.

Combs foi o autor de um manual de percussão onde se debruçava sobre os aspetos importantes a ter em conta aquando do estudo da percussão. A sua pesquisa procurava abordar escolhas relativamente a instrumentos, a abordagens ou a metodologias. Os aspetos abordados por Michael Combs neste documento, forneceram assim uma visão abrangente que possibilitava ao leitor uma compreensão exata sobre as dificuldades de um percussionista perante o estudo de diversos e tão diferentes instrumentos.

Todos estes docentes contribuíram para a expansão dos horizontes da multipercussão, lançando para as luzes da ribalta muitos dos seus alunos que seriam presenças assíduas nas estreias de obras de multipercussão e responsáveis por diversas encomendas de obras do género.

Segunda Geração

A segunda geração de obras para multipercussão solo surgiu do interesse dos intérpretes em expandir o repertório desse instrumento. Os percussionistas da época podem ser considerados o principal motor de proliferação de composições deste tipo de repertório nesse período. No seguimento da primeira geração, destacou-se a proximidade entre músicos e compositores, o que impulsionou a encomenda de novas obras e possibilitou uma colaboração estreita entre a execução e a escrita. Esse processo resultou na exploração de técnicas e efeitos inovadores, marcando uma evolução significativa no repertório da multipercussão.

Assim, a segunda geração é marcada por uma forte influência direta da própria percussão e também pela evolução das habilidades de execução dos percussionistas. Segundo Robertson (2020, p.36) a multipercussão solo continuou

a desenvolver-se para além dos estágios iniciais de exploração e começou a tornar-se uma parte central do repertório dos percussionistas.

Esta geração promove assim, não só, a afirmação da multipercussão enquanto instrumento solo, mas também o desenvolvimento de diversas estratégias para a performance deste instrumento. Ao longo deste período, podemos observar uma clara mudança no panorama de ensino: se até então a multipercussão raramente constava num programa curricular, a partir da segunda geração, existe o início um processo de alterações, onde os docentes procuram estabelecer metas a alcançar relativamente à aprendizagem deste instrumento. O motivo mais relevante para que os professores procurassem reunir cada vez mais informações residia no intuito de promover a aquisição de capacidades que elevassem a interpretação dos seus alunos no âmbito performativo de tocar com uma configuração de percussão.

Ainda que neste momento não existisse uma real preocupação sobre a montagem e disposição da configuração, certo é que ao inserir este instrumento nos planos curriculares, a sua importância, quer a nível de música solo ou relativamente à sua presença em ensembles de percussão, foi projetada para patamares nunca vistos anteriormente. Apesar de muitas das obras desenvolvidas na segunda geração possuírem características semelhantes às obras que pertencem à primeira geração, existiu uma lenta mudança de paradigma e conseqüentemente uma alteração significativa nas estratégias de composição.

Se por um lado percussionistas como Max Neuhaus, Sylvio Gualda ou Gert Mortenson, contribuíram em muito para a composição e estreia de obras para multipercussão, surgem na atualidade percussionistas como Casey Cangelosi e Gene Koshinski que para além de atuarem enquanto percussionistas, tem o seu foco profissional direcionado para a área da composição, contribuindo diretamente para o aumento do repertório para o mundo da percussão.

Embora muitas das classificações sobre a primeira e segunda geração possam originar opiniões distintas, este capítulo pretende incluir na segunda geração tanto obras que foram compostas devido à influência de virtuosos como Max Neuhaus e Sylvio Gualda que pretendiam novos desafios para o mundo da percussão, quanto obras que possuem características de composição e execução inovadoras, distintas que iniciaram de forma clara uma nova vertente de abordar e escrever para multipercussão.

Max Neuhaus

Se analisarmos o fim da primeira geração de obras para multipercussão, podemos verificar que muitas das obras começaram a ser dedicadas a percussionistas, no entanto, este panorama tornou-se cada vez mais frequente principalmente a partir de Max Neuhaus que é considerado como um dos primeiros virtuosos da multipercussão e conseqüentemente um dos percussionistas que mais contribuiu para a evolução deste instrumento. Max Neuhaus nasceu no dia 9 de agosto de 1939 no Texas e assumiu-se como um dos percussionistas mais influentes da sua época.

Neuhaus, foi aluno de Paul Price na *Manhattan School of Music*, o professor que o catapultou para despertar a sua veia solista e a sua relação com a multipercussão. Price defendia que o ensino da percussão deveria focar-se na totalização, tal como foi abordado anteriormente, e deste modo possibilitava que os seus alunos tivessem uma forte ligação com obras para multipercussão. Para além da sua visão, forneceu também a Neuhaus diversas oportunidades de contactar com compositores e de desenvolver o seu trabalho com obras que estavam prestes a ser estreadas. Robertson (2020, p.36) refere que o contacto que teve com os principais compositores da época levou-o a tocar muitas das primeiras obras para multipercussão, incluindo *Zyklus* e *The King of Denmark*, obra que lhe foi dedicada pelo compositor retribuindo toda a influência que Max inseriu no processo de composição.

Deste modo Neuhaus foi lançando a sua carreira e criando cada vez mais ligações e contactos importantes que o possibilitavam acompanhar de perto todas as evoluções que iam surgindo para o seu instrumento. Mais tarde, Max Neuhaus tem a oportunidade de se juntar a um grupo de música contemporânea do conceituado compositor Pierre Boulez. Se dúvidas existissem, Neuhaus esclareceu em palco que era um dos maiores virtuosos da sua época e tal como comenta Robertson (2020, p.36) essas oportunidades significaram que ele realizou mais de 45 concertos entre 1959 e 1969, incluindo trabalhos a solo e de conjunto.

Numa época em que a percussão ainda não teria atingido o seu auge de desenvolvimento e em que muitas vezes era considerada como uma família de instrumentos secundária sem a importância de outros instrumentos solistas, o número de concertos de Neuhaus demonstra a sua contribuição para o desenvolvimento da multipercussão, bem como o seu interesse em divulgar os trabalhos mais recentes lançando a oportunidade de que as configurações de multipercussão comessem a ter o seu devido destaque.

Porém, devido ao sério desafio de viajar com diversos instrumentos de percussão e custos de transporte que tornavam dispendioso ter sempre consigo a configuração completa das obras que queria executar em palco, Neuhaus acaba por rumar a uma nova fase da sua carreira deixando um pouco de lado os concertos a solo e principalmente as turnés que tinha pensado realizar no continente europeu. Max Neuhaus faleceu em 2009, deixando um enorme legado para todos os percussionistas e contribuindo também em larga escala para o desenvolvimento das instalações sonora, devido ao seu trabalho de pesquisa e investigação sobre a relação entre a música e a eletrónica.

Sylvio Gualda

Podemos considerar 1939 como um ano que marcou o nascimento de grandes virtuosos do mundo da percussão, já que Sylvio Gualda, também nasceu nesse ano, mais precisamente no dia 12 de abril, em Alger. A sua carreira foi marcada por diversos sucessos, para além de ter ocupado o cargo de timpaneiro da Orquestra da Ópera de Paris em 1968, foi um solista que pensava de um modo vanguardista e procurava novas formas de evolução para o mundo do espetáculo, como é possível confirmar pelas suas interpretações diferentes da obra *Zyklus*. Segundo Robertson (2020, p.41) esta não foi uma apresentação típica de *Zyklus*, pois a execução de Gualda foi acompanhada por bailarinos. Gualda foi muito influente perto de diversos compositores, no entanto, o maior destaque da sua carreira ocorreu devido à sua ligação com o Xenakis.

Muito além da amizade que foi florescendo entre estes dois músicos, Gualda foi um dos maiores responsáveis pela divulgação dos trabalhos do compositor grego, principalmente da obra *Psappha* que é dedicada especificamente a Gualda. Podemos considerar *Psappha* como uma das obras mais difíceis de execução para uma configuração de multipercussão, sendo em simultâneo uma das obras mais conceituadas para este instrumento. Todo esse reconhecimento e valor, é em parte responsabilidade de uma digressão mundial de Gualda, onde teve a oportunidade de executar *Psappha* em diversos concertos incentivando jovens percussionistas por todo o mundo a estudarem e a procurarem formas de executar a obra que Gualda tinha estreado em Londres no ano de 1976. A obra surgiu de uma encomenda, tal como nos relata Tadokoro (2014, p.36) foi encomendada pelo Festival Inglês de Bach e dedicada ao percussionista Sylvio Gualda.

A ligação entre Gualda e Xenakis era de facto tão próxima que o percussionista francês foi também o responsável por outra estreia de mais uma

obra-prima da escrita para multipercussão, *Rebonds A e B* que foram estreados por Gualda em 1988. Para além do reconhecimento que a obra de Xenakis tem por todo o mundo, no momento da sua estreia foi claramente uma forma de desafiar todas as capacidades de execução do percussionista, tal como tinha feito com *Psappha*. Se analisarmos a proximidade entre o compositor e Gualda, podemos entender que o percussionista tinha um objetivo claro, elevar o nível e o patamar de execução de todos os percussionistas, sendo um impulsionador do desenvolvimento das técnicas de percussão e encorajando os jovens a tomarem maiores desafios interpretativos.

Principais obras da Segunda Geração

Durante esta geração de obras para multipercussão podemos enquadrar diversas datas marcantes, bem como composições completamente distintas. Interessa, porém, entender que as primeiras obras da segunda geração possuíam características em muito semelhantes às que lhes antecedem, o facto de possuírem uma extensa instrumentação e a falta de sentido de configuração é um ponto em comum que contribui negativamente para a expansão da multipercussão. As obras da segunda geração são claramente marcadas por dois conceitos inovadores: a escolha de uma instrumentação limitada e, noutra panorama, a utilização de apenas membranofones na configuração.

As despesas associadas ao transporte de numerosas configurações de multipercussão eram exorbitantes e foram um dos principais motivos para que os percussionistas sentissem a necessidade de estar próximos dos compositores, procurando exercer a sua influência de modo que lhes fosse possível viajar com um determinado repertório programado para vários concertos, evitando uma despesa de transporte de valores tão elevados. Esta geração fica então marcada, principalmente, pela proximidade entre os intérpretes e os compositores, fator que acaba por influenciar em grande escala a escrita para multipercussão de tal modo que ocorrem novos formatos de configurações requisitados pelos compositores.

Obras como *Psappha* de Xenakis e *I Ching* de Per Nørgård pertencem à segunda geração – devido à ligação próxima entre os compositores e os percussionistas -, embora possuam uma configuração exaustiva e extensa no que diz respeito à montagem do instrumento de multipercussão, característica comum nas composições da geração anterior. Todavia, será possível observar características que só surgem durante a segunda geração, tal como a instrumentação limitada ou até mesmo configurações que utilizam apenas um tipo de instrumentos.

Psappha

Escrita em 1975, a obra de Xenakis é inspirada no seu país de origem, a Grécia e é através da poesia que o compositor parte para a sua composição. Das inúmeras dificuldades que a peça oferece aos intérpretes certamente que a linguagem é o primeiro desafio a ser superado. Tal como Tadokoro (2014, p.38) relata que um dos maiores desafios na execução de *Psappha* é compreender a linguagem do compositor.

O facto de Iannis Xenakis utilizar uma notação completamente diferente do que é usual no mundo da música, leva a que cada percussionista tenha primeiro que decifrar a obra, procurando entender diversos contextos, desde os sons a executar, até ao ritmo escrito pelo compositor. Utilizando uma notação baseada em pontos escritos numa grade, existe uma dificuldade acrescida até para o percussionista assimilar todas as informações da obra, se desejar realizar uma execução habitual, lendo enquanto está a tocar o que decifra da partitura.

Deste modo, podemos encontrar diversas estratégias para a execução desta obra, desde músicos que depois de decifrarem a partitura preferem transcrever a totalidade da composição para escrita convencional, até outros que criam sílabas e pequenos dialetos que associam às intenções do compositor.

O desafio seguinte, surge muito pela relação de Xenakis com a matemática, em *Psappha* existe uma forte relação entre a escrita e teorias matemáticas o que pode levar a que o interprete tenha algumas dificuldades no momento de tomar decisões performativas. Segundo Tadokoro (2014, p.38) Considerar as intenções matemáticas do compositor cria dificuldade em determinar quais as ideias estilísticas, se existirem, são apropriadas para uma performance.

Todas as ideias de Xenakis têm um motivo e uma explicação, a notação foge ao convencional para afastar o músico das influências de uma escrita que tão bem conhece, levando a que seja necessário um maior estudo e análise da obra, criando assim interpretações mais profundas e mais características. Por outro lado, o compositor não especifica em nenhum momento a formação da configuração, deixando apenas a referência para as famílias de instrumentos que devem ser utilizadas na montagem da configuração. Os 16 instrumentos requeridos para a performance são divididos em 6 famílias, deixando deste modo alguma liberdade para que cada músico possa explorar e encontrar a sua sonoridade e a sua própria identidade dentro da obra.

Psappha contém 7 secções distintas marcadas por mudanças de andamento, uma obra com características muito próprias que demonstram

também a proximidade entre Iannis Xenakis e alguns virtuosos da percussão como Sylvio Gualda. A quantidade quase excessiva de instrumentos aliada à árdua execução de todas as seções que por um lado o compositor segue algumas tendências da primeira geração (a instrumentação extensa), porém procura criar desafios inovadores para os percussionistas, aproximando-se mais das características das obras da segunda geração. Robertson (2020, p.42) relata isso mesmo, dizendo que este trabalho segue a tendência da primeira geração de escrever uma obra exaustiva que envolve o intérprete. A dificuldade da obra tem sido uma constante mesmo com a evolução das técnicas de multipercussão, embora seja uma obra tocada por todo o mundo, é considerado um dos trabalhos mais difíceis e complexos no que diz respeito à multipercussão solo.

I Ching

Encomendada por Gert Mortenson em 1982, *I Ching* possui características que a torna uma obra irreverente e distinta das restantes composições do mesmo período, já que para além de ser a primeira obra para multipercussão escrita em andamentos separados, é também a primeira a atingir os 30 minutos de duração. Robertson (2020, p.45) confirma isso mesmo classificando esta obra como excepcionalmente importante por dois motivos: é o primeiro solo de multipercussão a durar mais de 30 minutos, além de ser o primeiro solo de multipercussão a ser escrito em vários andamentos.

Apesar de ser uma composição inovadora, mantém, à semelhança de *Psappha* algumas parecenças com os trabalhos escritos durante a primeira geração, uma vez que se trata de uma obra com configurações formadas por instrumentações verdadeiramente extensas. O compositor escreve para uma configuração diferente para cada andamento, o que conseqüentemente faz com que o palco esteja completamente lotado pelas extensas configurações necessárias para a execução de cada andamento. Esta necessidade de constante troca de disposição relata de modo obvio que não existe nenhum andamento que partilhe sequer uma parte da instrumentação.

Não obstante de que esta característica de possuir uma extensa configuração não se efetive como qualquer tipo de evolução, a escrita de *I Ching* é verdadeiramente difícil de executar e demonstra a proximidade do compositor com Mortensen e a procura por desafios para os percussionistas. Aliando a dificuldade de execução com as indicações precisas em termos técnicos, esta composição contribui em muito para a evolução da multipercussão enquanto

instrumento solo. Segundo Robertson (2020, p.46) isto começa a mostrar que a multipercussão continuou a desenvolver-se à medida que se tornou um instrumento que pode sustentar o interesse durante uma execução mais longa.

Por outro lado, surgem então obras com uma instrumentação muito reduzida, acedendo ao desejo dos percussionistas de tornarem os seus concertos mais fáceis de transporte de cidade em cidade ou até mesmo de país em país, surgindo obras como *Toucher* de Globokar ou até mesmo *XY* de Michael Gordon.

Toucher

Escrita por Vinko Globokar em 1973, surge como uma obra marcante da história da multipercussão, já que pela primeira vez é solicitado ao instrumentista que utilize o corpo e a voz enquanto instrumento. *Toucher* pertence a um conjunto de obras que Glokobar decidiu escrever, segundo Robertson (2020, p.38) *Toucher* foi escrito como parte de uma coleção maior de obras a solo e de música de câmara para dez músicos e uma variedade de instrumentos chamada *Laboratorium*.

As características mais marcantes desta obra e que a tornam um ponto de referência, para além da utilização do corpo e da voz, passam pela configuração limitada que é exigida para a performance. Esta questão pode determinar-se como uma previsão do que iria acontecer ao longo da segunda geração, isto porque os compositores começaram a preocupar-se com uma escrita mais concisa, evitando de algum modo as extensas configurações e conseqüentemente os custos associados ao transporte de um número tão grande de instrumentos.

XY

Ainda que *XY* seja uma obra mais recente que *Toucher*, a verdade é que serve em todos os parâmetros para demonstrar a transição de ideias de composição da segunda geração, uma vez que é uma obra escrita com uma configuração limitada, mas também absorve as ideias mais vanguardistas que procuravam escrever obras restritas a configurações construídas unicamente através da presença de membranofones, facilitando de algum modo o acesso do percussionista aos instrumentos.

A ideia do compositor Michael Gordon surge em 1997 quando o mesmo procurou compor uma peça para cinco membranofones afinados, procurando uma simbiose entre a execução da mão direita e da mão esquerda enquanto vozes

distintas. O resultado originou uma obra verdadeiramente complexa quer em termos técnicos, quer em termos ritmicos, através dos quais o compositor apresenta uma panóplia sonora rica em polirritmias que se originam através da amálgama das vozes escritas para cada uma das mãos.

A título de curiosidade é interessante ressaltar algumas das obras que pertencem à segunda geração e que têm como conteúdo um formato de configuração pensado para ser executado por configurações compostas na sua totalidade por membranofones, como *Thirtheen Drums* de Ishi ou *She who sleeps with a small blanket* de Vollans.

A grande diferença em relação às obras em análise de seguida, neste capítulo, é de simples compreensão, XY corresponde a dois dos parâmetros da segunda geração, a instrumentação limitada como base para as configurações e a utilização exclusiva de membranofones, enquanto as composições que serão analisadas de seguida, contêm configurações complexas e extensas que se formam pelo uso de membranofones.

Thirtheen Drums

Tal como nome indica *Thirtheen Drums* é uma obra musical escrita para 13 membranofones/tambores escrita pelo compositor japonês Ishii Maki em 1985. Robertson (2020, p.52) diz-nos que o compositor escreveu obras que combinavam estilos musicais clássicos europeus e japoneses.

Esta informação pode ser muito relevante no momento de interpretar *Thirtheen Drums*, já que sugere dois princípios que podem servir como suporte para as ideias de interpretação a seguir, poderão ser utilizados membranofones europeus ou optar-se pela utilização de Taikos, um membranofone de origem japonesa.

Conhecido pela grande paixão que nutria pelo mundo da percussão, Maki esmerou-se na composição desta obra e alcançou um sucesso de dimensão mundial. A vertente futurista do compositor, as características da obra, bem como a possibilidade de optar por uma configuração mais europeia ou japonesa, fazem de *Thirtheen Drums* uma das obras de multipercussão mais executadas em concertos e recitais.

She who sleeps with a small blanket

Se existem grandes nomes que marcaram a multipercussão, Kevin Vollans tem que estar incluído na listagem de compositores que deixaram um legado de

obras absolutamente extraordinário para o mundo da percussão. O mesmo compositor de obras como *Asanga*, que segue o mesmo princípio da utilização de uma configuração formada apenas por membranofones, com a diferença de que para *Asanga* o compositor sugere a inclusão de duas placas de metal no *set-up*.

Esta composição expõe a vertente africana do compositor, assim como a sua estética que pretendia homenagear os ritmos que marcaram parte da sua infância. Nascido em 1949, na África do Sul, Volans incutiu as suas raízes em diversas obras onde podemos incluir *She who sleeps with a small blanket*, tal como Breithaupt (2011, p.1) indica a obra é considerada uma das suas peças da *Paráfrase Africana*.

Durante um período de cerca de 20 anos, entre 1970 e 1990, Kevin Volans empenhou todo o seu esforço em compor obras que retratassem as suas memórias de infância, seguindo conceitos idênticos entre cada uma das suas composições. Se por um lado, a esmagadora maioria das obras de Volans tem um estudo aprofundado e é possível encontrar diversas informações quer sobre o seu modo de composição, quer sobre as suas inspirações, *She who sleeps with a small blanket* ainda requer algumas descodificações e permanece em certos pontos numa incerteza sobre o que realmente motivou o compositor a escrever a peça.

No entanto, existem pistas que alertam para a possível inserção da obra dentro da *Paráfrase Africana* de Volans, Breithaupt (2011, p.2) explica que estudiosos e críticos tendem a agrupar *she who sleeps* com as outras *paráfrases* com base numa suposição ligada à data da sua composição, ao título de inspiração africana e a uma visão aparentemente inconsciente da percussão africana.

A escolha do compositor em solicitar que os interpretes utilizem apenas membranofones na sua execução é o principal motivo que enquadra a obra de Volans enquanto uma composição da segunda geração.

A Problemática dos *set-up* de multipercussão

Ao abordar a multipercussão enquanto unidade instrumental individual e ao analisar as obras para este instrumento surgem diversas problemáticas que ainda exigem uma resolução que possibilite não só a evolução desta área, assim como soluções que facilitem o processo de aprendizagem de uma obra de multipercussão. Ao revermos todas as composições que já foram abordadas podemos facilmente constatar que apesar de existirem certas semelhanças entre as ideias de criação musical, não existe um ponto que sirva de guia relativamente à construção de cada configuração. Ao falar de configuração a ideia é referir a

forma como os instrumentos devem ser posicionados, criando um *set-up* que possa incluir os diversos instrumentos que cada obra necessita.

Muitas das vezes a montagem da configuração surge através das sugestões que os compositores incluem nas partituras ou através da pesquisa e imaginação do percussionista para colocar a instrumentação de uma forma eficiente que beneficie a execução e a performance. Porém, não existindo um ponto de partida base, a maior problemática da multipercussão prende-se com o facto de que aprender uma obra nova, significa aprender por completo um instrumento novo. Para além de cada compositor utilizar uma notação diferente que necessita de ser aprendida e descodificada pelo intérprete, acresce ainda o facto de que o músico tem a necessidade imprescindível de se adaptar ao local em que tem cada setor da configuração colocado e que se altera de obra para obra.

Comparando por exemplo, o processo de aprendizagem de uma peça para marimba solo com o caso da multipercussão, é de fácil perceção as dificuldades que surgem a mais no segundo caso. Vejamos, aprender uma nova obra na marimba implica alguns passos:

- Descodificar a partitura, sendo que as notas são sempre representadas nos mesmos sítios e torna-se um momento de fácil ultrapassagem das dificuldades que daqui podem surgir.
- Executar no instrumento as informações provenientes da partitura, contudo as lâminas da marimba estão sempre colocadas no mesmo local, embora existam modelos do instrumento que possam dispor de dimensões diferentes que muitas vezes requerem que o percussionista se adapte.

Certo é, que um intérprete que tenha contacto com o instrumento e um percurso escolar devidamente realizado, terá todo o teclado memorizado e ao ler ou interpretar qualquer obra não tem como principal preocupação a aprendizagem das teclas que correspondem a cada nota. Este processo de memória física desenvolve-se de uma forma natural.

Tomando como exemplo, uma criança que inicie o seu percurso aos 10 anos de idade, quando chegar ao ensino superior com 18 anos, existem 8 anos de contacto com o instrumento, isto significa que tem uma vasta experiência no que diz respeito ao exercício de associação e trabalha diariamente em questões de simples compreensão.

Se é necessário produzir a nota dó, existe a necessidade de que determinada tecla seja percutida, assim a repetição contínua deste movimento de associação leva a que exista uma memorização que cria um certo conforto perante o teclado do instrumento.

Do mesmo modo, outros instrumentistas conseguem processar toda a informação da partitura e executar de uma forma muito mais célere todo o processo. Vejamos o caso de um clarinetista, ao ler na partitura a nota dó, o seu cérebro reage de forma quase automática, colocando as mãos na posição em que o instrumento irá produzir esta mesma nota. Tal automatismo, deriva da experiência e da prática do instrumento, o movimento repetido ao longo dos anos leva à formação de uma memória que associa a simbologia musical com a atividade que tem de reproduzir em termos físicos.

Todavia, nos casos em que instrumento nunca é igual – como o caso da multipercussão -, existe uma certa dificuldade em criar este tipo de rotinas que desenvolvem este tipo de memória, fundamental para o processo de decifrar o conteúdo de uma partitura, bem como a preparação de uma performance.

Pelo oposto, a multipercussão exige muitos outros passos para a aprendizagem de uma nova obra. Em primeiro lugar o percussionista deverá iniciar o seu processo de estudo, entendendo qual é a instrumentação que fará parte do *set-up*. Depois, deverá informar-se junto da partitura percebendo se existe alguma exigência por parte do compositor sobre a disposição da configuração ou se é um critério deixado em aberto. De seguida, inicia-se o processo de construção do *set-up*, agrupando a instrumentação, mas como referido anteriormente sem qualquer tipo de base ou de linha de pensamento guia, para uma mesma obra, é possível que dois percussionistas construam *set-ups* completamente distintos e que, não obstante, possam da mesma forma resultar no momento da interpretação.

Outro passo importante e que requer a devida concentração e empenho é o momento de decifrar e entender a partitura. O músico deverá começar este processo por ler a legenda que consta na esmagadora maioria das obras de multipercussão, onde o compositor revela a sua linha de pensamento e explica aos intérpretes que sempre que determinado símbolo surgir, significa que um instrumento em específico deverá ser tocado.

Mesmo na eventualidade de que muitos percussionistas sugiram desenvolver determinados exercícios específicos consoante a linguagem de cada obra de multipercussão, na realidade existe um período largo de tempo que é necessário despender na aprendizagem da simbologia de cada obra. Esses exercícios tem a sua importância, tendo a intenção de desenvolver uma

capacidade de associação, entre símbolos e o seu significado, que seja ampla o suficiente para que se executem determinadas passagens no momento exato da leitura.

Todavia, surge outra problemática que complica a execução de obras de multipercussão. Quando o percussionista tiver a simbologia completamente memorizada e tiver a capacidade de executar a composição com consciência das instruções do compositor, se surgir a necessidade de aprender outra obra de multipercussão, os exercícios de associação e a memória física desenvolvida no processo serão pouco úteis para o músico. A aprendizagem de uma obra distinta terá como principais consequências a alteração da simbologia, a substituição do local de montagem e, como consequência, a modificação da disposição do *set-up* levando a que o percussionista se depare com um instrumento completamente novo. Mesmo que a simbologia seja algo que se possa aprender de forma veloz, o facto de os *set-up* não possuírem uma base, resulta num problema enorme e numa necessidade de aprendizagem constante por parte dos percussionistas.

Doutro ponto de vista, podemos encontrar mais problemas relacionados com as configurações de multipercussão, já que muitas vezes encontramos sugestões na partitura que são pouco ergonómicas em termos da movimentação a ser utilizada. Isso implica que o percussionista tenha obrigatoriamente que adquirir o controlo de novos movimentos que lhe permitam a execução da obra.

Contudo, não é a única questão afetada pela ergonomia da montagem do instrumento, já que existem determinados casos onde a forma como os instrumentos são colocados que podem potencializar a interpretação da obra, ou pelo oposto, complicar a execução de certas passagens. Se for instruído, pelo compositor, as indicações para que o percussionista coloque a sua configuração com alturas diferentes entre os instrumentos que a constituem, em princípio existe um obstáculo que terá que ser ultrapassado. Esta dificuldade está relacionada com a forma como o músico utilizará a sua técnica para conseguir obter a mesma qualidade sonora em todos os locais do *set-up*.

O facto de se montar instrumentos em alturas distintas, obriga a que exista uma alteração do movimento vertical, obrigatória, quando se percute cada um dos instrumentos, motivo pelo qual muitos percussionistas acabam por transformar as sugestões de montagem numa versão sua, com uma linha de ideias base daquilo que pretendem e do que pode ser um fator facilitador da ação.

Ainda dentro de parâmetros semelhantes, a distância entre os instrumentos é muitas das vezes um fator de transtorno no momento de estudo ou de performance, pensemos então no caso de uma passagem entre 3 timbalões que

tem de ser executada num andamento rápido, quando mais distantes estiverem os instrumentos, mais difícil será tocar com precisão e mantendo todos os padrões técnicos necessários. Perante a falta de consideração em criar uma base, é de fácil entendimento fazer um paralelismo para com a bateria de jazz, um outro instrumento que possui na sua configuração uma série de outros instrumentos.

A bateria possui uma configuração básica, onde os instrumentos têm locais pré-estabelecidos e embora possam existir montagens diferentes, é certo que para a generalidade dos instrumentos, existem sítios específicos para a sua colocação, isto é, ninguém irá trocar a posição de uma tarola com a de um prato suspenso, porém existe o livre arbítrio para que cada baterista possa escolher a quantidade de pratos que quer utilizar, mantendo um padrão na sua colocação. O mesmo acontece para os restantes instrumentos, cada baterista pode escolher o número de timbales que pretende utilizar, mas seguirá um padrão e uma lógica no momento da sua montagem.

Este tipo de base que está estipulado para a montagem da bateria confere verdadeiros benefícios para os intérpretes, sobretudo nas questões relacionadas com as movimentações. É, no entanto, importante e necessário compreender que tipos de movimentos são utilizados genericamente na percussão e de que modo estão adquiridos na técnica base, ensinada desde o início do percurso de aprendizagem.

Tipologias de Movimentos Técnicos

Procuramos então desenvolver um pouco deste tema e compreender quais são os tipos de movimentos mais utilizados ao tocar multipercussão e de que forma devemos procurar uma ergonomia que possibilite uma simbiose entre cada gesto. Godoy e Refsun (2009, p.45) afirmam que podemos ver muitas e fortes ligações entre a música e o movimento do corpo humano, na performance musical.

O estudo dos movimentos necessários durante a performance, pretende explorar a ergonomia de gesto que é necessário para que a maior preocupação de cada intérprete seja a atividade musical e não apenas o desafio de superar as dificuldades físicas que são projetadas pela execução.

Movimento vertical

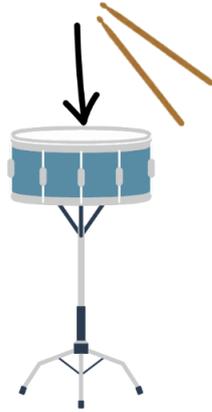
Começando pelo movimento que é o primeiro a ser adquirido ao tocar percussão e que se torna um dos motores principais das funções sonoras da generalidade dos instrumentos que pertencem à família da percussão, deste idiofones a membranofones. O movimento vertical é o principal motor da produção sonora, como sabemos, para produzir um som num instrumento de percussão devemos percutir o mesmo criando assim as vibrações necessárias para a produção de som, e é lógico que o movimento vertical, iniciando em cima com destino até à face do instrumento – baixo - é um dos gestos mais necessários na arte de tocar percussão. Ainda assim, é de elevada importância compreender as variações que existem deste movimento, provenientes da técnica que foi sendo desenvolvida ao longo dos anos.

Deste modo, podemos encontrar alguns tipos de ataques básicos, que provêm deste gesto. Utilizar um movimento que se produz de cima para baixo, voltando a baqueta ou a mão a subir tem a nomenclatura de *up-stroke*, ainda que não exista uma tradução concisa na nossa língua portuguesa, devemos entender estes gestos como uma paleta de cores que nos permite pintar o mais belo dos quadros a nosso gosto.

Por outro lado, quando o gesto parte de cima em direção abaixo e não existe novamente um levantamento, seja das baquetas ou das mãos, estamos perante um *down-stroke*. Cada um destes termos, tem funções que permitem aos percussionistas tocar com diferentes características, abrindo assim a possibilidade de encontrar o resultado sonoro que mais procuram. Portanto, é possível compreender o movimento vertical como o ponto de partida para produzir som no mundo da percussão e entendê-lo como um gesto fundamental em qualquer um dos instrumentos de que se possa falar.

Figura 1

Representação do movimento vertical



Movimento horizontal

Tal como o anterior gesto, o movimento horizontal é comum em todos os instrumentos de percussão e é visível através de simples exemplos. Se um determinado percussionista estiver a tocar marimba, praticando a escala de Dó Maior, terá a necessidade de percutir a tecla correspondente à nota Dó, seguida da tecla que corresponde à nota Ré e por aí em diante até completar a escala. Este gesto de deslocação entre duas lâminas pode ser descrito por movimento horizontal e não é um procedimento exclusivo da execução de idiofones.

Outro caso onde podemos perceber que existe um gesto que se move na horizontal, passa pelo caso dos tímpanos, ao mudar os tímpanos em que executamos uma determinada nota, estamos a produzir com o nosso corpo um movimento horizontal no momento da mudança de instrumento.

No caso da multipercussão encontramos algo muito semelhante, já que o movimento horizontal é descrito pelo gesto que é necessário para trocar a zona de execução de um instrumento para outro. A execução e produção de som mistura, no entanto, o movimento horizontal para troca de zona de impacto com o movimento vertical necessário para produzir as vibrações do instrumento que se propagam pelo ar formando o som desejado. O movimento de passagem que existe entre cada nota realiza-se na horizontal, tal como podemos observar na figura 2.

Figura 2

Representação do movimento horizontal

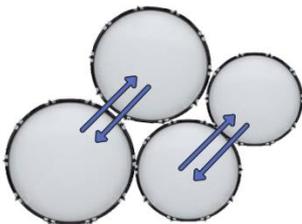


Movimento oblíquo

Este gesto baseia-se num deslocamento do ponto de ataque na oblíqua. Este tipo de movimentação pode acontecer quando a área que deverá ser percutida não está lado a lado com a zona de acesso seguinte, tal como representa a figura 3.

Figura 3

Representação do movimento oblíquo



Tal como os anteriores gestos, que não são exclusivos de nenhum dos instrumentos, existe a possibilidade de reconhecer este tipo de movimento no caso dos idiofonos. Para isso, basta analisarmos uma determinada situação em que existe a necessidade de percutir a nota Dó e de seguida produzir a nota Mi bemol. Devido aos locais onde estão dispostas cada uma das teclas, assim como a distância que se criam entre os dois pontos, existirá uma aplicação deste tipo de movimento.

Nada obstante de que possa parecer um pouco confuso compreender a totalidade dos gestos necessários na prática da percussão, já que em certos momentos podemos sinalizar uma mistura dos três tipos de movimentações que formam um gesto único, existe uma forma de compreender todas estas questões se pensarmos, à semelhança do que a matemática nos ensina, uma movimentação produzida nos três eixos: eixo vertical, horizontal e oblíquo.

Assim, a necessidade de pensar numa forma de reduzir o movimento excessivo torna-se relevante, quanto maior for a organização do *set-up* de modo que os gestos estejam facilitados e limitados ao necessário, maior será a ergonomia da configuração e mais benéfica será a sua utilização. Lembrando sempre a importância que os movimentos têm no momento de execução, reforçando a ideia de Godoy e Refsun (2009, p. 45) que defendem que o movimento corporal não é apenas algo que incidentalmente co-ocorre com a música, mas que o movimento corporal é parte integrante da música como fenómeno.

Organologia e Organização dos Instrumentos de Percussão

Independentemente de que todos os instrumentos de percussão têm uma organização definida no que diz respeito à sua montagem, enquanto a multipercussão fracassa nesse aspeto, a observação e análise da organologia dos restantes instrumentos pode contribuir para encontrar um formato que otimize a forma de montar uma configuração de multipercussão.

Servindo até como modo de considerar e repensar temas importantes, Júnior e Traldi (2023, p.114) acentua que uma reflexão importante é entender o que difere a multipercussão dos demais instrumentos de percussão que envolvam algum tipo de agrupamento de um mesmo instrumento ou objeto. Como breve explicação podemos analisar o caso dos bongós, que apesar de se tratarem enquanto uma unidade instrumental única, são compostos por dois instrumentos em tudo semelhantes, diferindo apenas nas dimensões e como consequência no seu timbre e perfil sonoro. No entanto, não são considerados um instrumento de multipercussão, embora possam fazer parte da composição de alguns *set-ups*.

Comparando agora a multipercussão com os idiofones, podemos compreender e analisar algumas distinções, Júnior e Traldi (2023, p.115) referem-se aos idiofones dizendo que esses instrumentos, apesar de formados por um agrupamento de barras, não são considerados instrumentos de multipercussão. A terminologia utilizada pelos autores é simples de decifrar, o conjunto das lâminas enquanto elemento individual formam o instrumento no seu todo, já que apesar

das semelhanças entre cada elemento do teclado, verificamos que existe uma dependência de cada uma das lâminas em relação às restantes. Uma tecla de uma marimba sozinha não se considera um instrumento.

A marimba enquanto instrumento possui diversas partes que podemos sinalizar na sua organologia. Os seus tubos ressoadores que possibilitam a expansão do som que é produzido, as suas cordas que unem as teclas e que permitem que estejam suspensas de modo a produzir um som de qualidade, não abafando as vibrações resultantes do ato de percutir a madeira e até mesmo a própria estrutura que suporta o instrumento assim como as teclas, são pontos que têm uma função importante no todo que é o instrumento.

Contudo, o que mais interessa para estabelecer um paralelismo que possa ser transportado para a multipercussão será a forma como as teclas estão colocadas, procurando deste modo entender como a zona de execução está organizada.

As teclas da marimba estão posicionadas de forma cromática e o espaço entre elas é mínimo, procurando que estejam próximas o suficiente para reduzir os tempos de ação entre a execução de uma nota e da que lhe segue, bem como facilitando a troca entre duas lâminas que estejam distantes.

Assim, é possível compreender que por detrás da disposição das teclas existe uma linha de pensamento que se baseia em facilitar as movimentações necessárias no momento de tocar, como também numa organização lógica que permita um raciocínio rápido e de fácil memorização por parte do intérprete.

Isto porque os fatores melódicos e harmónicos que estão relacionados com o ato de tocar este instrumento tornam cada uma das barras totalmente dependente das que lhe antecedem e das que lhe sucedem, motivo pelo qual não faria sentido dispor o instrumento de outro qualquer modo ou sem uma linha lógica coerente.

Podemos ainda analisar outra questão, o teclado superior que contém as notas correspondentes aos sustenidos e bemóis está ligeiramente colocado com uma altura distinta que a linha inferior - correspondente aos bequadros -, o que acaba por facilitar certas passagens e evitar que ao tentar tocar na linha superior se atingisse por acidente alguma lâmina da linha inferior.

Do mesmo jeito, podemos encontrar outra linha de organização no modo de disposição do teclado, as teclas estão organizadas desde a mais grave para a mais aguda, da esquerda para a direita respetivamente.

Procurando explorar a organologia de outros instrumentos de percussão é possível obter informações importantes através de instrumentos como os

tímpanos. Apesar da organização dos tímpanos não ser totalmente orgânica e provocar algumas dificuldades entre os membranofones mais afastados, a sua disposição algo distante prende-se com a necessidade de ter a zona dos pedais livre, com o intuito de facilitar as trocas de notas necessárias e criar uma zona de espaço livre que seja suficiente para que o percussionista possa utilizar os pedais sem qualquer interferência do próprio instrumento.

Júnior e Traldi (2023, p.115) referem também que em casos como dos tímpanos, onde um mesmo instrumento pode ter a sua afinação alterada, o agrupamento de instrumentos também visa a possibilitar a performance de discursos musicais mais complexos.

Porém, em relação à disposição do instrumento, é possível constatar uma semelhança com a marimba, os sons são organizados desde o mais grave até ao mais agudo, através da mesma ordem, da esquerda para a direita. Todos os aspetos positivos que podemos encontrar no caso deste instrumento, falham se compararmos a presença destes aspetos, em muitas das sugestões de montagem de *set-up* de multipercussão.

Já que a organização dos sons e instrumentos muda constantemente, a distância entre os instrumentos que compõe a configuração é por vezes excessiva e a altura entre cada elemento da disposição é muitas vezes um elemento que complica as interpretações.

Se houver uma breve reflexão sobre a composição de um *set-up* de multipercussão e a sua organologia não é necessário refletir sobre imensas obras para entender a diversidade de instrumentos que podem compor uma só composição.

A vasta instrumentação pode conter desde timbalões, caixas, passando por instrumentos mais acessórios como os pratos suspensos, o pandeiro ou até mesmo o triângulo, sendo comum que exista uma mistura entre membranofones e idiofones, através da inserção de instrumentos como o glockenspiel ou o vibrafone.

Portanto existe uma listagem de grande volume da quantidade de instrumentos que pode ser incluída dentro de cada configuração. No entanto, existe a necessidade de organizar todos estes instrumentos e a proposta deste trabalho de investigação é estabelecer lugares em concreto onde os instrumentos devem ser colocados promovendo uma estrutura ordenada que beneficie a execução da multipercussão enquanto instrumento, independentemente do grau de habilitação do percussionista. O objetivo é que um estudante que tenha iniciado o seu percurso nesta área tenha um acesso imediato a um *set-up* com o qual irá

trabalhar ao longo dos anos e por outro lado, que permita a um aluno do ensino superior executar todas as obras que são requisitos de programa. Com uma configuração ergonómica que facilite alguns aspetos que, no fundo, são combatidas as dificuldades criadas pela falta de conteúdos de pesquisa e investigação sobre a importância de que se implemente um *set-up* de base.

Em último caso, comparemos então a configuração estabelecida para a bateria em relação ao que acontece com a multipercussão. Se por um lado existem autores que defendem que a bateria surgiu através da multipercussão, como nos relata Lopes (2018, p.120) quando refere que desde os seus primórdios nos finais do século XIX como instrumento de multipercussão, até aos dias de hoje, podemos observar uma ascensão imparável da bateria na música e na sociedade. Por outro lado, existem autores que relacionam a bateria enquanto instrumento que deu origem à multipercussão, como Júnior e Traldi (2023, p.115) ao dizerem que a bateria, ou seja, o instrumento que serviu de inspiração para a criação da multipercussão. Apesar de termos estes dois pontos de vista defendidos por diversos autores, a conclusão que se pretende chegar com este ponto de comparação passa pela análise das semelhanças e do quanto um instrumento pode contribuir para o outro e não por uma recolha histórica por meio de definir qual dos instrumentos foi o motivo da criação dos seus pares.

De todo o modo, a primeira perspetiva parece-me mais adequada, já que organologicamente a bateria é um instrumento de multipercussão, pelas características que reúne e que condizem com a própria definição de multipercussão abordada anteriormente neste trabalho. É de ressaltar que a bateria se assume nos dias de hoje enquanto uma unidade instrumental individual devido ao seu sucesso e constante utilização nos diversos meios musicais, algo que se pretende para a multipercussão com a proposta do *set-up* de base que será apresentado posteriormente.

Apesar de serem instrumentos com diversas semelhanças, é possível observar que se por um lado a bateria se tornou popular e desenvolveu-se de forma célere ao longo do último século, a multipercussão ainda tem um longo caminho a percorrer. A bateria teve de tal modo uma intensa evolução que possui um *set* de base, previamente definido, como salientam Júnior e Traldi (2023, p.115) a bateria possui um certo padrão de instrumentos. Noutra prisma, atualmente, a multipercussão não tem um padrão que se assemelhe e o seu formato varia constantemente de obra para obra.

Júnior e Traldi (2023, p.115) assumem que os *set-ups* de multipercussão geralmente englobam uma maior gama de tipos e até quantidades de

instrumentos. Ainda que exista esta diferença, a verdade é que cada baterista pode assumir que o seu *set-up* terá mais instrumentos do que o padrão estabelecido, porém o modo como configura a montagem acaba por reportar aos locais estabelecidos através da configuração de base.

Comparando ainda estes dois instrumentos, e lembrando que nesta análise existe a consideração da bateria e da multipercussão enquanto unidades instrumentais individuais, nos *set-up* de bateria, mesmo quando existe um *set-up* de maior dimensões, é possível encontrar a repetição de diversos instrumentos. Principalmente no que diz respeito aos pratos e aos tom-tons, enquanto que de modo desigual os *set-ups* de multipercussão, por norma, remontam para instrumentos mais distintos. Procurando uma gama de instrumentos que possibilite de algum modo aumentar a extensão de timbres que se podem utilizar, motivo pelo qual é frequente que algumas obras necessitem de, por exemplo, um bombo, dois timbalões, duas congas e dois bongós a constituírem a configuração.

Segundo Júnior e Traldi (2023, p.116) é praticamente impossível discutir multipercussão sem mencionar, a bateria. Deste modo e preparando o capítulo que será abordado de seguida com a sugestão do *set-up* base, devemos compreender a bateria como uma fonte de partilha para com a multipercussão, motivo que deverá levar a uma reflexão que possa contribuir para a evolução deste instrumento tendo em conta todo o processo de desenvolvimento que foi observado na bateria.

O *Set-up* de Base

Ao observarmos a bateria conseguimos logicamente identificar a sua base de montagem, os instrumentos principais que juntos dão vida a este instrumento, podemos então distinguir, conforme afirma Lopes (2019,p.128) os elementos básicos e insubstituíveis que constituíam o seu cerne e que, na realidade, a poderiam diferenciar e tornar independente da percussão. Assim sendo podemos destacar os três elementos fundamentais para o *set-up* da bateria, citando Lopes (2019, p.128) os elementos básicos (mínimo comum) que definem o que é uma bateria – e por consequência o que toca um baterista – constituem o conjunto composto por um bombo tocado com pedal, uma caixa de rufo e um prato-de-choque. Podemos retirar diversas ilações a partir destas informações, estes três instrumentos são o centro das atenções e sobretudo são as estruturas fundamentais sobre as quais se completa a configuração da bateria com o acréscimo de outros instrumentos a seu redor.

Sem embargo de que seja possível encontrarmos baterias com mais instrumentos, Roberstson (2020,p.15) esclarece que a bateria começou a expandir-se além da configuração da caixa, bombo, pratos, adicionando outros instrumentos. Deste modo, existem instrumentos como o caso dos timbalões que fazem parte de praticamente todas as configurações de bateria, porém podemos observar que a sua montagem dentro do *set-up* se realiza em torno dos três principais instrumentos.

A partir destas informações é possível retirar algumas pequenas conclusões que são até visíveis quando observamos imagens das configurações utilizadas por renomados bateristas. Independentemente da utilização de maior ou menor extensão do número de instrumentos, a sua posição dentro da configuração segue, por norma, um formato pré-estabelecido. Será praticamente impossível observarmos, um renomado baterista que trocou a posição da caixa de rufos pelo local onde deveria colocar o prato-de-choque ou um dos timbalões.

Nichols (2012, p.16) vai ainda mais longe no que diz respeito à configuração da bateria, relatando que com o timbalão de chão instalado, a configuração básica da bateria foi estabelecida em 1940. Portanto até os timbalões que fazem parte da bateria podem ser considerados enquanto unidades que possuem o seu local fixo. Assim, só sofrem mudanças os instrumentos que forem adicionados pelo baterista por questões estéticas musicais, quando determinado indivíduo pretende que o seu instrumento tenha timbres ou sons específicos.

Para se iniciar o processo da construção de um *set-up* de base para a multipercussão, o primeiro passo é compreender como surgiu a configuração da bateria tal como foi estudado e referido anteriormente. No caso da bateria, o seu *set-up* nasce de três instrumentos fundamentais que teriam obrigatoriamente a sua presença garantida dentro da configuração, já que a sua utilização seria praticamente constante. Para a multipercussão vejamos então os seguintes fatores:

- A instrumentação necessária para a execução das obras solo que foram referidas ao longo deste trabalho;
- O número de instrumentos que são requisitados por cada uma das obras.

Deste modo será possível analisar que instrumentos têm a sua presença mais frequente dentro dos *set-up* de multipercussão e que podem, deste jeito, ser um ponto de partida para a construção de um *set-up* de base. A análise do número de instrumentos necessários para a execução de cada obra, pode também ser fundamental na criação de uma configuração que sirva de padrão, já que pode

indicar extensão adequada para padronizar a multipercussão enquanto unidade instrumental individual.

Para este contexto, iremos analisar estes fatores em seis obras que constam frequentemente dos programas curriculares de percussão, *XY* de Michael Gordon, *Thirteen Drums* de Maki Ishii, *She Who Sleeps with a Small Blanket* e *Asanga* de Kevin Volans, *Rebonds A e B* de Iannis Xenakis e *Side by Side* de Michio Kitazume de modo a reunir alguns dados relativos à instrumentação necessária para a execução de todas estas obras.

A seguinte tabela serve como auxílio de modo a descrever de uma forma mais visual a quantidade de instrumentos que cada configuração deverá possuir para a execução das obras referidas anteriormente.

Tabela 2

Instrumentação necessária para a interpretação de 7 obras de multipercussão.

Obra	Instrumentação
<i>Asanga</i>	6 membranofones + 2 placas de metal
<i>She Who Sleeps with a small blanket</i>	7 membranofones + 1 marimba de 4.3 oitavas
<i>Side By Side</i>	7 membranofones
<i>Rebonds A</i>	7 membranofones
<i>Rebonds B</i>	5 membranofones + 5 blocos de madeira
<i>Thirteen Drums</i>	13 membranofones
<i>XY</i>	5 membranofones

Analisemos então cada um dos casos individualmente, começando por *Asanga* de Kevin Volans, existe a necessidade de juntar seis membranofones, usualmente os intérpretes fazem com que as suas escolhas recaiam sobre instrumentos com timbres semelhantes. Por isso mesmo é muito comum que esta obra seja executada com um bombo, três congas e dois bongós, tentando deste modo que exista uma extensão do som mais grave até ao som mais agudo, formando conseqüentemente uma paisagem sonora com características próprias de um instrumento único. Acrescentando ao *set-up* duas placas de metal, que em

caso de indisponibilidade, o compositor recomenda substituir por dois membranofones substituindo os sons metálicos.

She Who Sleeps with a small blanket, obra do mesmo compositor, é frequentemente interpretada pelos percussionistas com a mesma lógica de pensamento e por isso mesmo geralmente a sua configuração baseia-se em duas congas, quatro bongós juntamente com a marimba de 4.3. Consideremos, no entanto, a marimba uma exceção, já que nas peças que estamos a analisar a presença deste instrumento acontece exclusivamente nesta obra.

Relativamente à obra *Side by Side* de Michio Kitazume, os sete membranofones escolhidos são por norma, um bombo tocado com pedal, dois timbalões, duas congas e dois bongós. Esta obra é um caso claro da vontade dos percussionistas relativamente a que os seus *set-up* tenham uma uniformidade e possam soar como um só instrumento. A necessidade de utilizar um bombo tocado com o pedal, poderia afastar-se das características sonoras das congas e dos bongós, porém a utilização de dois timbalões tem o intuito de uniformizar a configuração e criar um efeito de relação sonora entre os instrumentos. Em termos sonoros, estas escolhas resultam numa união que se assemelha ao timbre de um único instrumento, o instrumento soa como um todo, tal como uma marimba quando executamos uma escala.

Já no que diz respeito a *Rebonds* de Iannis Xenakis, no primeiro andamento, *Rebonds A*, o *set-up* será formado por dois bombos, dois timbalões e dois bongós, enquanto em *Rebonds B*, teremos uma configuração em que se encontram um bombo, um timbalão, uma conga, dois bongós e cinco blocos de madeira. Em relação aos blocos de madeira, devemos considerar este instrumento, de modo semelhante ao que foi explicado relativamente à marimba na obra *She who sleeps with a small blanket*, um acessório ao *set-up*, já que podemos verificar perante as obras presentes neste trabalho que não são um instrumento que seja sempre necessário para a performance de obras para multipercussão solo.

A obra *Thirteen Drums* de Maki Ishii, tal como o título indica é escrita para treze membranofones, sendo que as escolhas dos músicos recaem frequentemente para um misto de timbalões, congas e bongós, procurando sempre que exista uma coerência sonora por parte de toda a configuração.

Por último, *XY* de Michael Gordon, necessita de 5 membranofones afinados, de modo que seja possível a sua execução. Em busca de uma uniformidade de *set-up*, as escolhas passam por configurações geradas unicamente por congas e bongós, variando apenas o número de instrumentos

utilizados, ou seja, é possível verificar performances com uma conga e quatro bongós, mas também duas congas e três bongós. Noutra prisma, é de salientar que existem escolhas que pretendem utilizar unicamente 5 timbalões de diferentes dimensões.

Importa também referir que muitas vezes os compositores fazem apenas sugestões relativas aos instrumentos que deverão ser incluídas no decorrer da performance. Este é o motivo pelo qual podemos verificar alguma oscilação nas escolhas dos intérpretes, todavia isso já se prende com questões estéticas pessoais, isto é, cada percussionista procura que o seu *set-up* retrate o som que deseja e imagina. Desta forma, cada configuração torna-se num reflexo da imagem sonora que o percussionista pretende transmitir.

É indispensável mencionar que o *set-up* de base não pretende retirar de modo algum as características pessoais que cada percussionista pretende imprimir no seu *set-up*, mas sim estabelecer um padrão e organizar a montagem das configurações de forma semelhante com o que acontece com a bateria. Existindo um padrão base para a montagem da bateria, cada baterista tem ainda a oportunidade de moldar sonoramente, a seu gosto, o seu próprio *set-up*.

Tabela 3

Frequência da utilização de diversos instrumentos nas obras analisadas

Obra	Instrumentação					
	Acessórios	Bombo	Bombo com pedal	Bongós	Congas	Timbalões
<i>Asanga</i>	X	X		X	X	
<i>She who sleeps with a small blanket</i>	X		X	X	X	
<i>Side by Side</i>			X	X	X	X
<i>Rebonds A</i>		X		X		X
<i>Rebonds B</i>	X	X		X	X	X
<i>Thirteen Drums</i>				X	X	X
<i>XY</i>				X	X	X

Analisando os dados que a tabela 3 nos fornece é visível que existe um instrumento que está presente em todas as obras que entram neste contexto, os bongós. Deste modo podemos deduzir pela lógica, lembrando o caso da bateria, que este instrumento deverá ser um dos instrumentos padrão num *set-up* de base de multipercussão. Continuando nesta perspectiva da presença de determinados instrumentos que são necessários para executar uma performance das peças presentes na tabela, as congas são outro instrumento cuja presença é quase transversal a todas as obras, pelo que será outro dos instrumentos que podem ser incluídos na configuração padrão.

Para além destes dois instrumentos, podemos verificar que a presença do bombo existe exatamente na mesma quantidade do que a presença dos timbalões, porém procurando uma lógica de conexão entre os instrumentos que farão parte da padronização de um *set-up*. Consideremos, desta forma, o bombo como um instrumento que pode ter uma maior conexão ao nível da extensão que a configuração terá e os timbalões com uma função que em grande parte se assemelha a um conector entre o som do bombo e o som das congas. Em suma, o objetivo é criar uma forte presença desde os sons graves até aos agudos.

Deste modo, consideremos agora o número de instrumentos que são necessários dentro de cada obra, como pode ser observado na tabela 2, novamente. A obra que necessita uma configuração mais pequeno é *Asanga* de Kevin Volans, com a necessidade da montagem de um set de apenas seis instrumentos. Pelo oposto, a obra mais extensa, característica típica da época da sua composição, é *Thirteen Drums* de Maki Ishii, considerada uma obra extensiva, requisita a utilização de treze membranofones.

O projeto para um *set-up* base pretende em grande parte resolver duas grandes questões: estabelecer uma configuração base que permita aos percussionistas estudar multipercussão sem sentirem que estão a aprender um instrumento completamente novo a cada obra; e padronizar um *set-up* que viabilize o estudo da maioria das peças de multipercussão, com flexibilidade para adicionar instrumentos ou acessórios quando necessário.

Estabelecendo um novo paralelismo com a bateria, mesmo que um determinado baterista possua uma configuração com apenas três timbalões e três pratos, se tiver a necessidade de tocar na bateria de um colega que usa quatro timbalões e dois pratos não sentirá a frustração de estar perante um instrumento completamente novo e desconhecido. Neste contexto, pressupõe-se que os instrumentos que são adicionados possuem um lugar padrão em relação à

montagem. Esta ordem de ideias será exatamente a mesma quando se trata do *set-up* de base de multipercussão.

O *set-up* proposto neste projeto será construído com a presença de sete instrumentos. Será portanto, um padrão base que, desta forma, permita a que os percussionistas possam manter sempre o contacto de estudo com o instrumento e que em caso de necessidade possa juntar os instrumentos que necessita, todavia apenas nos lugares específicos que vamos também propor.

Esta configuração de sete instrumentos terá na sua base a seguinte configuração: um bombo (sem pedal), um timbalão, três congas e dois bongós. Esta configuração garante a resolução de diversas questões tal como será discutido de seguida. Em primeiro lugar existe a necessidade de construir um instrumento que tenha uma coerência nos diversos parâmetros da sua construção. Os instrumentos escolhidos, para além de serem, por norma, os mais necessários para interpretar as obras escritas para multipercussão, são também instrumentos que se ligam suavemente em termos sonoros. Significa então que estes instrumentos, para além de facultarem uma extensão relativamente grande aos instrumentistas - o bombo como instrumento mais grave e o bongo de menor dimensões enquanto instrumento mais agudo, com o centro da extensão preenchido com os restantes instrumentos - permitem que exista uma diversidade de sons que se interligam entre si e criam uma fusão sonora que funciona. Fazendo assim com que o *set-up* de base se possa estabelecer como uma unidade instrumental individual até ao nível tímbrico.

Neste momento, em que os instrumentos que irão formar a configuração de base já estão definidos, surge o momento de resolver a problemática da disposição dos instrumentos. Para esse mesmo efeito será importante refletir sobre o modo como alguns compositores sugerem que se execute a montagem dos *set-ups*. Tendo em mente que a maioria dos compositores que escrevem notas na partitura, sobre o *set-up*, apenas fazem sugestões ou aconselham o percussionista a estruturar a configuração tendo em conta o modo de pensar com que o compositor concebeu a peça.

Basicamente, o compositor transmite ao percussionista a ideia geral que imaginou e que tinha em mente quando criou a determinada obra. Importa, no entanto, ressaltar que existem muitos compositores que não incluem nas partituras das suas obras quaisquer referências relativamente à montagem do *set-up*, sendo também comum que muitas vezes indiquem só o número de instrumentos que a configuração deve conter, apontando apenas determinadas características sonoras que devem ser tidas em conta no momento de selecionar

a instrumentação, como é o caso evidente de *Psappha* do compositor grego Iannis Xenakis.

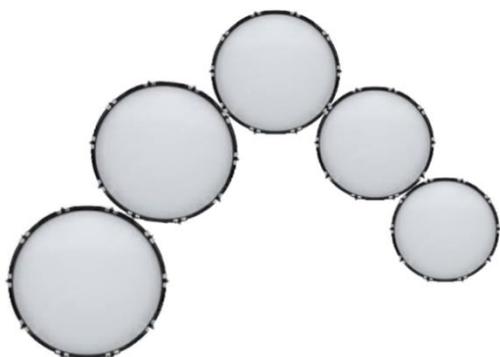
As obras presentes nas anteriores tabelas têm em comum, o facto de os compositores não fazerem referências às montagens do *set-up*. Por esse mesmo motivo será necessário escrutinar obras diferentes com o intuito de proporcionar a correta análise sobre as possibilidades que são sugeridas. Num ponto seguinte serão estabelecidas as localizações de cada instrumento dentro do *set-up* de base, tendo em conta a ergonomia do instrumento, lembrando as características que devem ser melhoradas e que já foram tratadas anteriormente em alguns capítulos.

Enquadrando novas obras dentro dos motivos que serão agora tratados, este processo inicia-se com a obra *Etude de Peaux* do compositor Bruno Giner. Na primeira página da partitura existem diversas informações importantes que um intérprete deverá ler e decodificar antes de iniciar o estudo da obra. Para além da legenda relativa à simbologia utilizada ao longo da peça, existe também uma sugestão para a colocação dos cinco timbalões que são necessários para a performance. Embora seja uma sugestão válida, é possível através de uma rápida pesquisa observar que a esmagadora maioria dos percussionistas não segue a sugestão do compositor por se tratar de uma montagem com lógica, contudo pouco ergonómica e que pode acrescentar ainda maior dificuldade à execução da obra.

A figura 4 retrata a sugestão do compositor, de que se deverão colocar os cinco instrumentos numa posição de V invertido.

Figura 4

Representação da sugestão de set-up do compositor Bruno Giner



Ao observar a disposição recomendada e compreendendo o conteúdo da obra podemos encontrar a lógica e o seguimento da ideia do compositor. A ideia é colocar o percussionista rodeado de instrumentos de forma a que possa ter um possível acesso imediato a todos eles e tenha consequentemente um ataque preciso e semelhança, principalmente ao nível da força aplicada, quando percute cada um dos elementos do *set-up*.

Apesar da coerência da lógica apresentada para a formação desta configuração, existem problemas de ergonomia que surgem se o músico tocar assim esta obra. Não se considera impossível, porque de facto existem condições de execução com esta disposição, todavia é assinalável a perda de muitos detalhes musicais o que tem como consequência uma performance menos natural do que se os instrumentos foram colocados doutro modo.

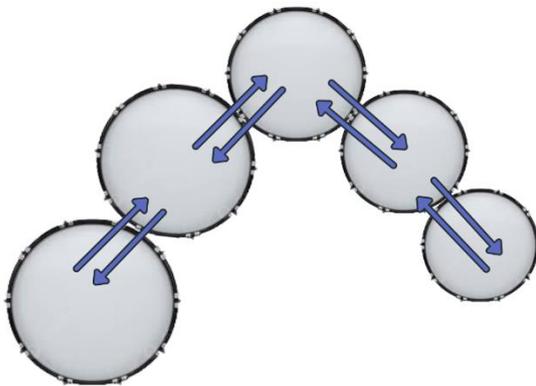
Esta sugestão implica uma série de movimentos que são necessários ao mesmo tempo, sobretudo porque não envolve apenas a necessidade de que o interprete consiga gerir os movimentos dos seus braços, já que requer também que mova o seu corpo mais para a frente ou mais para trás de modo a atingir os extremos ou o centro do *set-up*. Falando nas questões de movimento, deve-se salientar que o movimento desempenha um papel muito importante na interpretação, contudo, o movimento excedentário deverá ser eliminado. Noutro prisma, Godoy e Refsum (2009, p.45) definem vários tipos de movimentos facilitadores, expressivos e comunicativos, ou seja, movimentos que não são

estritamente produtores de som, mas que desempenham um papel importante na execução musical.

As seguintes figuras 5,6 ,7 e 8 ilustram os movimentos que são necessários executar por parte do percussionista no momento da performance seguindo a sugestão de Bruno Giner, escrita na partitura da sua obra.

Figura 5

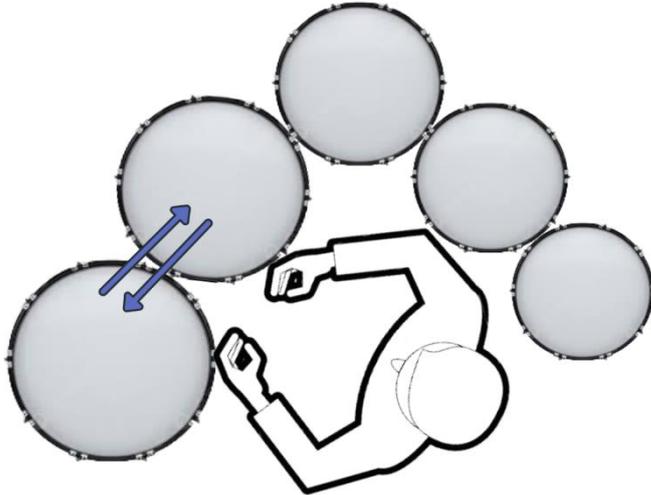
Representação do movimento ao longo do set-up



Tomando como dado adquirido que em primeira instância existirá um movimento vertical, imprescindível para a produção de som no caso da maioria dos instrumentos de percussão, é possível verificarmos que existe também um lógico movimento realizado na horizontal entre os timbalões. No entanto, este movimento gere alguns problemas. Por forma a tocar, corretamente, nos dois timbalões mais graves, o instrumentista está de costas para a extremidade oposta do *set-up*, e caso tenha de tocar em todo o *set-up* sentirá dificuldades em executar estas passagens entre os timbalões. Esta adversidade acontece, porque será necessário encontrar uma posição corporal que permita a melhor execução possível, mas também que resolva a problemática apresentada com uma correta postura de palco e sem correrias que em nada contribuiriam para a performance.

Figura 6

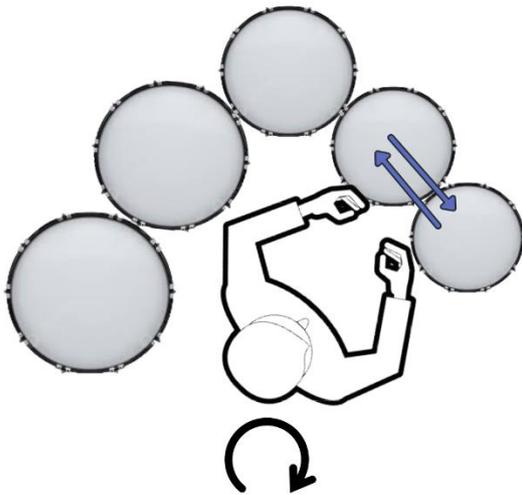
Representação do movimento entre os dois timbalões mais graves



A figura 6 ajuda a ilustrar que, com esta disposição, o posicionamento do percussionista em relação a determinadas passagens nos timbalões mais graves, o colocaria completamente fora do centro do *set-up*. Este motivo resultaria numa dificuldade acrescida relativamente à execução de passagens, já que requer que o músico utilize movimentos bruscos para percutir atempadamente os timbalões mais agudos em determinadas passagens da obra. O mesmo ocorre caso o percussionista tenha que tocar nos timbalões agudos e depois percutir os timbalões graves, tal como ilustra a seguinte figura 7, o que gera uma problemática com este formato. Assim existem apenas duas opções para esta situação, ou o intérprete executa corretamente as técnicas de percussão ou se centra com a configuração e descarta algumas das formas de percutir os timbalões perdendo assim alguma qualidade de execução na sua performance.

Figura 7

Representação do movimento de rotação do corpo do percussionista



Para este efeito, seria necessário um movimento adicional de rotação do sentido do corpo para o percussionista colocar-se na posição mais correta e é compreensível que todos os gestos que sejam desnecessários para a execução musical estarão a contribuir em grande parte para a pouca ergonomia da configuração.

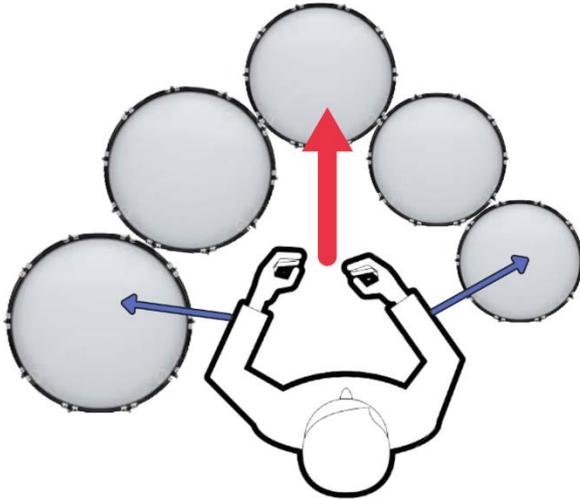
Noutro prisma, se o percussionista se colocar centrado com o *set-up*, deverá ter o seu posicionamento disposto, de modo a que esteja a uma distancia equilibrada de todos os timbales, mas neste formato encontrará dificuldades. Para estar com as distâncias reguladas entre os instrumentos que o rodeiam acabará por tomar uma posição desconfortável sobretudo ao percutir as extremidades da configuração, já que estará a executar a técnica com um movimento lateral, enquanto que o centro do *set-up* necessita de uma execução frontal. Novamente estamos perante movimentos considerados excedentários e que dificultam a performance.

De modo a contrariar este último ponto, o percussionista pode centrar-se no meio do *set-up*, como demonstra a figura 8, porém terá um rácio desequilibrado sobre as distâncias que são necessárias percorrer com o movimento entre as extremidades e o centro da configuração. Assim é também, possível verificar que a distância entre si e as extremidades será mais pequena do que em relação ao centro do *set-up*. Será então necessário superar esta diferença no momento da execução o que por sua vez, levará novamente a movimentos desnecessários, atendendo a que neste prisma o músico teria que encolher e esticar os braços

consoante a zona do *set-up* que pretende tocar e deste modo estaria novamente a retirar a ergonomia de movimentos da configuração utilizada.

Figura 8

Representação dos movimentos necessários para a execução da obra Etudes de Peaux.

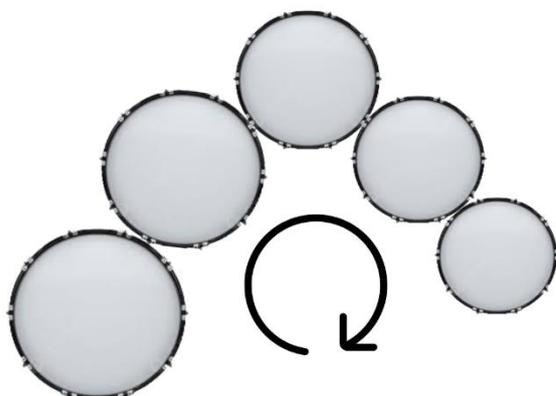


Na figura 8 estão presentes setas azuis, que representam o movimento lateral, e setas vermelhas, cujo objetivo é simbolizar o movimento de extensão do braço que será necessário ser executado por parte do percussionista.

Em última instância, aquando de passagens rápidas em torno de todo o *set-up*, requerimento constante em vários pontos da obra, o músico não teria outra qualquer opção do que submeter o seu tronco a uma, também rápida, rotação, como é possível verificar na figura 9. Esta rotação está incluída nos parâmetros de movimentos excedentários, já que com uma melhor ergonomia de montagem da configuração não existe qualquer necessidade de tal rotação.

Figura 9

Representação do movimento de constante rotação em torno do set-up



Refletindo sobre as problemáticas que esta sugestão pode originar, assim como as que foram apresentadas anteriormente, é momento então de se predefinir uma solução que possa trazer uma melhor ergonomia ao *set-up*. Existe o objetivo de ajustar a configuração e conseqüentemente eliminar os movimentos corporais desnecessários promovendo uma performance com maior intenção musical e com uma inclusão de gestos meramente técnicos e expressivos.

A expressão de cada percussionista levará a que o seu corpo manifeste alguns gestos, todavia não serão considerados como energia desperdiçada, já que a expressividade é um dos quadrantes mais importantes de cada performance. Godoy e Refsun (2009, p.) afirmam que as sensações de movimento corporal são essenciais na experiência musical.

De modo a desmistificar os problemas que a montagem incorreta de uma configuração pode trazer, este processo de criação deverá iniciar-se tendo em mente a organologia dos instrumentos de percussão abordados nos capítulos anterior, de forma a que se possam transportar para a multipercussão. O intuito principal é que se reúna o melhor de cada organização posicional dos instrumentos que já se assumiram enquanto unidade instrumental individual.

Assim, começando por observar o caso dos tímpanos, que se posicionam do grave para o agudo, da esquerda para a direita respetivamente, e tendo em conta a forma como o teclado dos idiofones se organiza cromaticamente, será possível juntar estes dois parâmetros para a criação de um *set-up* de multipercussão mais funcional. Continuando a utilizar a obra *Etudes de peaux* de

Bruno Giner, para este efeito, teríamos um posicionamento dos cinco timbalões em zigue-zague, com uma progressão grave-agudo, desde a extremidade esquerdo da configuração até à zona oposta na direita, tal como demonstra a figura 10.

Figura 10

Proposta de Set-up para a execução da obra Etudes de Peaux.



Ao dispor os instrumentos deste modo, existe um benefício que se realça logo em primeiro plano, a configuração fica mais compacta e a distância entre os instrumentos fica reduzida. A maior distancia que existe é entre as extremidades, contudo se o percussionista estiver centrado com o *set-up*, essa distância é anulada, já que o seu braço esquerdo está perto da ponta esquerda da configuração, enquanto o membro superior direito está próximo da extremidade direita. Assim até a distância que poderia oferecer maiores dificuldades de execução acaba por ser anulada e mais do que isso, transforma-se num ponto de fácil execução.

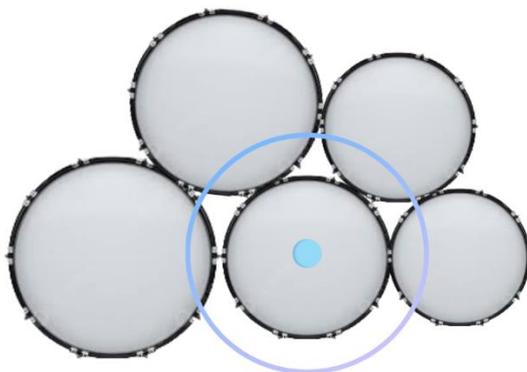
Uma das ideias principais deste estilo de montagem é de que o percussionista possa ter um centro de referência ao longo da sua execução para que sintam se sintam, não só, comodo ao longo da performance, como também utilize este centro do set como referência em todas as suas interpretações. Um dos maiores desafios para todos os percussionistas, prende-se com o facto de praticamente nunca tocar com os mesmos instrumentos. Isto é, se determinado

solista tiver um recital num cineteatro A, contará com determinados instrumentos com características próprias e distintos daqueles que possivelmente terá disponíveis para tocar quando fizer um novo recital num local B.

Deste jeito, o ponto central do *set-up* reflete-se como uma referência que se pode assemelhar a uma coordenada, será então o ponto a partir do qual se deve estabelecer a execução dos movimentos sem uma constante preocupação para com as distâncias a que os instrumentos estão dispostos. Por este mesmo motivo será importante determinar a coordenada central de cada *set-up*. Neste caso será o terceiro instrumento, aquele que em específico, marca o meio da configuração, não apenas em termos visuais, mas também ao nível do timbre, já que contará com dois timbalões mais graves e dois mais agudos. A seguinte figura 11 reflete a ideia do ponto central do *set-up* e pretende ilustrar o modo como uma das partes do *set-up* deverá funcionar como epicentro do mesmo.

Figura 11

Centro do Set-up sugerido para a execução da obra Etudes de Peaux.



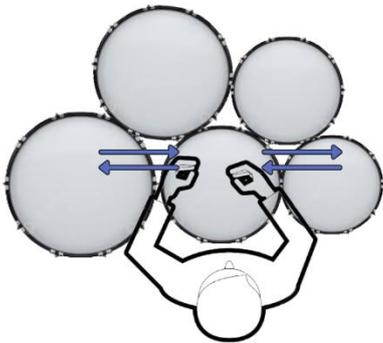
Tendo como referência o ponto descrito na imagem que estabelece o epicentro do *set-up*, é possível então compreender que existe uma ergonomia na configuração sobretudo ao nível dos movimentos, já que será concebível exercer os movimentos técnicos corretos – movimento vertical, horizontal e oblíquo – de forma natural, sem qualquer tipo de esforço desnecessário. Isto porque partindo do ponto central, existe a possibilidade de exercer movimentos horizontais e oblíquos sem nenhuma distância extremamente prejudicial, até porque no caso de

uma montagem assim, praticamente todos os movimentos estarão abrangidos por um intervalo de espaço muito semelhante.

Nas próximas figuras 12 e 13 podemos observar que tanto o movimento horizontal quanto o movimento oblíquo podem ser executados de maneira equidistante e removendo todo e qualquer tipo de gesto excedentário que se criava com a configuração sugerida nesta obra.

Figura 12

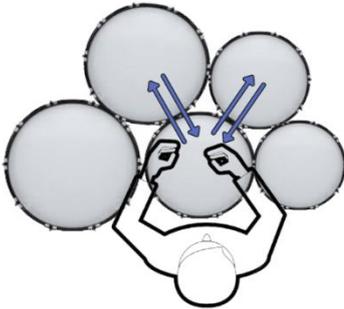
Representação do movimento horizontal no set-up sugerido.



Relembrando que o *set-up* sugerido pelo compositor não possibilitava um movimento horizontal entre curtas distância, devido ao espelhamento da configuração, uma vez que o movimento horizontal a ser executado obrigava o intérprete a superar uma distância enorme vazia de instrumentos. Por outras palavras, a anterior montagem só possibilitava a utilização de gestos na horizontal – relativamente ao ponto onde se encontra o percussionista - quando existisse a necessidade em timbalões colocados em extremidades opostas, aumentando assim o risco de que não fosse percutida a zona correta do instrumento e consequentemente aumento a possibilidade de erros embatendo as baquetas contra o aro ou até mesmo o casco dos tom-tons.

Figura 13

Representação do movimento oblíquo no set-up sugerido.

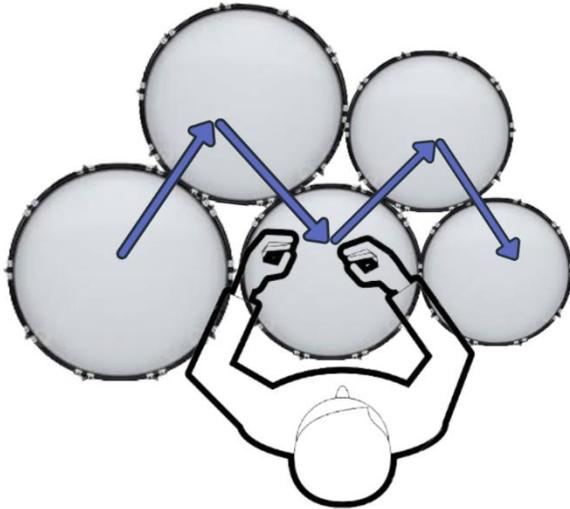


Identicamente, o anterior *set-up* obrigava a uma utilização extensiva do movimento oblíquo que, no entanto, não era independente da movimentação total do corpo do percussionista, obrigando assim a uma rotação completa ao longo do instrumento. A figura 14 traduz que o movimento que pode ser executado sem que exista a necessidade de que o executante tire os pés do chão e que perca o seu ponto de estabilidade que se encontra no contacto entre os seus membros inferiores e o solo, isto caso o *set-up* seja montado conforme sugerido ao longo deste trabalho.

Esta proposta de correção de *set-up* para a obra *Études de Peaux*, permite ainda que o percussionista possa executar as passagens mais rápidas que são requisitadas na obra de uma forma mais natural, de forma semelhante até ao que acontece no caso dos idiofones quando executa uma escala cromática. Sendo que, neste caso, o movimento seria obviamente ampliado e de maior dimensões, mas apenas porque a distancia entre as teclas de uma marimba têm um espaço mais reduzido, devido às pequenas dimensões de cada tecla.

Figura 14

Representação do movimento necessário para percorrer todos os elementos do set-up sugerido.



A trajetória formada pela execução deste tipo de gesto adquire um formato que se assemelha com a letra M, no entanto, em termos de espaço o percussionista tem a possibilidade de manter o seu centro de estabilidade, aplicando apenas uma ligeira direção ao sentido do seu tronco à medida que as baquetas avançam de instrumento. Se este gesto for refletido numa passagem de execução rápida, o movimento corporal do intérprete será fluído, já que não existe nenhuma movimentação antinatural ou estranha e existe uma eficácia significativa no que diz respeito à economia de esforço.

Contrariamente ao que acontecia com a montagem sugerida na partitura, o executante tem a oportunidade de ter durante a sua performance uma atenção total para com as questões musicais. Com a vantagem de que tem ainda espaço para transmitir a sua expressividade não só com a musicalidade da sua execução, mas também com alguns apontamentos de gestos ou expressões que o seu corpo poderá refletir para o público, porque está liberto de uma movimentação esforçada.

Pretendendo refletir importância de ter um *set-up* padronizado podemos deduzir que o percussionista terá então liberdade para que a execução da obra – os movimentos necessários para tocar – e as suas expressões corporais – os gestos que executa que não estão diretamente relacionados com necessidades

técnicas – gerando deste modo uma simbiose que transmite ao público uma certa coreografia harmoniosa dos seus gestos.

Pelo oposto, se não existir uma ergonomia gestual, a mistura entre a execução e a necessidade de movimentações que possibilitem a performance poderão gerar uma coreografia de esforço que mais se aparenta a uma pequena prova de atletismo. O intérprete tem que gerir o seu esforço para cobrir todos os espaços e realizar todo e qualquer tipo de movimentação no perfeito tempo para que não exista a possibilidade de falhar o ponto de impacto de qualquer um dos membros do instrumento.

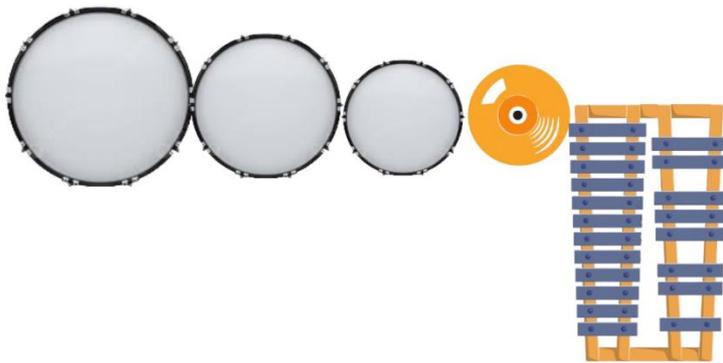
Tendo agora como referência outra obra, *Recitativo* do percussionista e compositor Ney Rossauro, existe a oportunidade de refletir nas questões das montagens de *set-up*, mas relativamente a uma obra de menor dificuldade de execução, pensando nos alunos mais novos e refletindo sobre a importância que um *set-up* de base pode ter até mesmo para os jovens percussionistas.

Para a execução desta obra, o compositor alerta que a configuração deve conter os seguintes instrumentos: um bombo, um timbalão, uma caixa de rufo, um prato e um glockenspiel. Apesar de ser uma criação de um percussionista, não existem sugestões das montagens que devem ser executadas para definir a configuração, deste modo surge uma questão – até que ponto os jovens estudantes já têm discernimento para que, sozinhos, consigam estabelecer uma correta montagem que os beneficie? Logicamente que na esmagadora maioria dos casos, são os seus professores que os auxiliam nesta tarefa, no entanto as características únicas dos instrumentos requeridos pela obra, levam a que não seja fácil estabelecer uma montagem sobre a qual os estudantes estejam habituados a tocar.

A consequência da falta de sugestão em relação à montagem da configuração leva a que a maioria dos executantes coloquem todos os instrumentos dispostos numa linha reta e que numa das extremidades se intersete a linha criada através do posicionamento do glockenspiel, como demonstra a figura 15.

Figura 15

Representação do set-up usualmente utilizado para a interpretação da obra Recitativo.



Este tipo de montagem em nada facilita o trabalho do aluno, já que não existe nenhum instrumento de percussão com uma configuração semelhante, o que levará o aluno a ter que aprender um instrumento completamente novo durante o estudo desta obra. Por outro lado, este *set-up* baseia-se única e exclusivamente em movimentos horizontais entre os membranofones e o prato, enquanto o glockenspiel surge como um elemento completamente isolado da configuração.

Ao dirigir-se para o idiofone presente no *set-up*, o interprete estará completamente de costas para a restante configuração, e ainda que existam diversos momentos da obra, onde existe a necessidade de tocar apenas no glockenspiel, este formato passará a ideia de que em palco estão dois elementos distintos e não um único *set-up* de multipercussão.

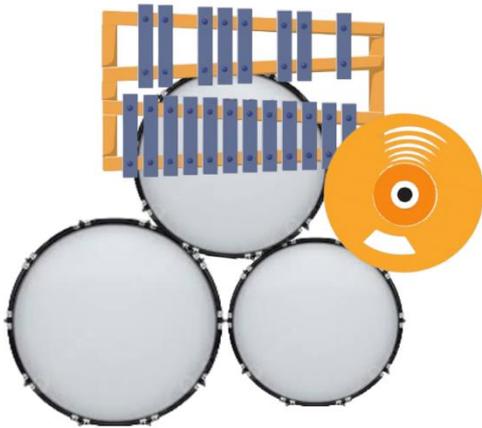
Partindo do princípio de disposição dos instrumentos que foi utilizado anteriormente e que levará à criação do padrão a utilizar no *set-up* base, serão agora promovidas diversas mudanças na configuração tendo por base os mesmos princípios de organização utilizados na peça *Etudes de Peaux*. O *set-up* deverá ser montado desde o instrumento mais grave até ao mais agudo, dispondo de um

cromatismo entre o local de cada instrumento e ficará por estabelecer o local para o glockenspiel. Neste caso, tal como na maioria das obras de multipercussão onde existe a necessidade de adicionar o glockenspiel ao setup, iremos considerar este instrumento enquanto elemento acessório, já que a sua presença leva apenas à execução de alguns apontamentos e não será um dos elementos fundamentais da obra.

Deste jeito, o glockenspiel deverá ser colocado no centro do *set-up*, todavia numa segunda linha, permitindo que se mantenha uma base e que a utilização deste instrumento não implique uma nova organização, como é possível verificar na figura 16.

Figura 16

Sugestão de set-up para a execução da obra Recitativo.



Uma vez que os suportes de glockenspiel permitem que exista um ajuste da altura, cria-se a possibilidade de subir o mesmo até que ultrapasse a zona de impacto do timbalão, sem causar a obstrução do centro do instrumento, fazendo com que exista uma configuração mais compacta. O mesmo acontece com o prato suspenso, quando necessário pode ser utilizado a favor do intérprete. A possibilidade de ajustar a altura a que o prato fica colocado, traduz-se na oportunidade de que o percussionista coloque o prato por forma a que o seu impacto tenha a correta aplicação sonora, tendo a vantagem de que o *set-up* está compactado e todas as movimentações são acessíveis.

É de ressaltar que devemos considerar o glockenspiel e o prato enquanto instrumentos acessórios. Assim, podemos definir uma localização tipo para os elementos deste género e com a mesma função. Classificando assim que os instrumentos acessórios serão dispostos sempre nas extremidades do *set-up* - como o caso do prato nesta obra - ou em segunda fila - no caso de possuírem um suporte permita estabelecer a altura correta ou no caso de ser necessário um tabuleiro de apoio que sustente o instrumento.

Esta sugestão de disposição permite que se eliminem algumas problemáticas que o anterior *set-up* causava, nomeadamente em relação ao uso exclusivo de movimentos horizontais. Com este tipo de montagem, o percussionista volta a ter a seu dispor toda a panóplia de movimentações que são fundamentais para a sua performance, do mesmo jeito que existe uma fácil acessibilidade a todos os membros do *set-up*. Como efeito desta aplicação, também adquire novamente um ponto central, que contraria a necessidade de se deslocar ao longo da configuração.

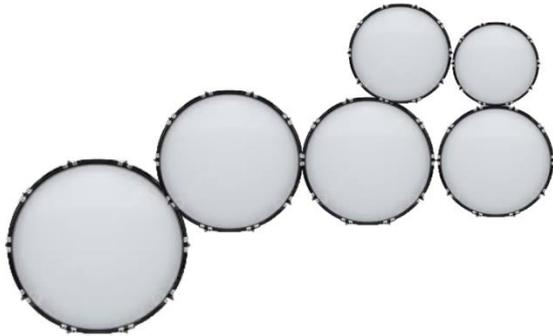
Analisando os dois últimos exemplos, é possível compreender que o *set-up* beneficia de uma montagem mais compacta e que como consequência o intérprete acaba também com regalias através deste tipo de estruturação. Será importante aplicar uma montagem semelhante a obras como as que foram apresentadas nas tabelas ao longo deste capítulo. Isto porque, foram peças essenciais para se tirarem ilações relativamente à instrumentação que deveria ser padronizada para o *set-up* de base, bem como ao número de membros que o mesmo deverá conter. De semelhante modo, será também relevante averiguar a possibilidade de estabelecer uma montagem mais compacta e verificar as melhorias que podem resultar deste tipo de estruturação da configuração.

Para este efeito, iremos analisar as obras *Asanga* de Kevin Volans e *Rebonds B* de Iannis Xenakis, de modo a verificar como seria interpretá-las seguindo a lógica de um *set-up* de base.

Relativamente a *Asanga*, Kevin Volans utiliza apenas sugestões relativamente aos instrumentos que devem compor a configuração não acrescentando qualquer tipo de informação relativamente à montagem. Deste modo, diversos intérpretes procuram o seu próprio modelo, tentando que exista uma montagem que não dificulte ainda mais a execução da obra. Porém por poucas vezes se encontra uma configuração compacta, o mais comum será, como descrito na figura 17, um *set-up* que se estende pela zona de movimentação do músico.

Figura 17

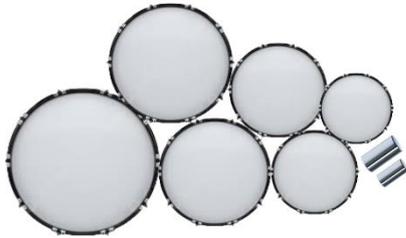
Representação do set-up, frequentemente utilizado para a interpretação de Asanga.



A figura 17, não faz referência à colocação das duas placas de metal porque existe uma grande diversidade de locais onde os percussionistas as decidem colocar, desde a criação de uma terceira fila por detrás dos bongós, até à aplicação das placas numa das extremidades. Assim podemos compreender que este tipo de montagem, leva a que o percussionista tenha a necessidade de percorrer uma distância pouco favorável desde uma extremidade até à outra, causando um movimento dos seus membros inferiores que pode ser totalmente descartado caso a montagem do *set-up* seja feita de modo a obter um formato mais compacto. Aplicando então a mesma lógica já abordada neste projeto e que pretende dar origem ao *set-up* de base, a configuração de *Asanga* poderá ser reorganizada do seguinte modo, ilustrado na figura 18.

Figura 18

Sugestão do set-up para a performance da obra Asanga.



Com este tipo de montagem, as vantagens assemelham-se exatamente aos mesmos prós que foram descritos para as obras analisadas anteriormente. Existe, desta forma, uma maior harmonia entre os gestos do percussionista e as necessidades técnicas da obra, os movimentos serão apenas essenciais e são eliminados todos os gestos excessivos. O modo compacto com que o *set-up* se forma permite que o intérprete tenha a sua estabilidade ao longo de toda a execução, ponto extremamente importante, devido à complexidade e exigência física da obra.

A figura 19, representa o mesmo *set-up*, com o mesmo estilo de montagem, no entanto com uma perspectiva diferente que pretende exemplificar a forma compacta com que a configuração pode ser montada, assim como as possibilidades para ponto de referência que cada percussionista pode escolher.

Figura 19

Representação, através de outra perspetiva, do set-up proposto para a obra Asanga.



Esta perspetiva torna possível uma análise do ponto de vista do intérprete, será, portanto, esta visão que cada percussionista terá no momento de executar a obra *Asanga*.

Relativamente a *Rebonds B*, Xenakis também não indica na partitura que tipo de configuração deverá ser adotada, motivo pelo qual podemos encontrar diversos tipos de montagens de *set-up*, variando consoante a ideia do percussionista. Tinkel (2009, p.6) esclarece que as complexidades rítmicas e a técnica desafiante das passagens em *Rebonds*, fazem desta composição uma das obras mais difíceis de música de percussão a solo. Assim, existe a necessidade de que a configuração esteja organizada para que não seja uma dificuldade a juntar ao patamar de elevado domínio técnico que a obra solicita ao intérprete.

Partindo deste princípio, e mantendo a ideia de padronizar um *set-up* de multipercussão, existe a necessidade de agrupar a instrumentação de *Rebonds B*, segundo a lógica que tem sido apresentada neste projeto e que será ilustrada pela figura 20.

Figura 20

Sugestão de montagem de set-up para a obra *Rebonds B*



Este tipo de montagem permite que todos os elementos da configuração estejam praticamente equidistantes em relação à posição central do percussionista, o que promove a execução correta e melhorada de todos os movimentos técnicos que terá que executar ao longo da performance. Este formato de configuração compacta, fornece novamente informações sobre os instrumentos acessórios, tal como abordado anteriormente, os blocos de madeira serão colocados na extremidade do *set-up* e deste jeito podemos concluir que o local em que os acessórios serão colocados fica também padronizado.

De modo semelhante ao sugerido para montagem do *set-up* relativamente à obra *Rebonds B*, a marca de instrumentos de percussão *Kolberg*, construiu e tem disponível para venda no seu website, uma configuração pré-estabelecida para a interpretação desta peça. A ideia principal deste sistema de montagem, é também, tal como o sugerido neste projeto, remeter o conceito para uma configuração compacta, como se pode observar na figura 21.

Figura 21

Set-up vendido pela Marca Kolberg para a execução de Rebonds B.



Fonte: <https://www.kolberg.com/en/Rack-Rebonds-B-Power/RACKREBB01>

Nota: Consultado a 27/07/2024

Todas estas análises conduzem à conclusão de que os instrumentos selecionados para compor o *set-up* base devem ser agrupados de forma compacta, seguindo as diretrizes estabelecidas pela configuração dos *set-ups* analisados em cada uma das obras.

Deste modo, e como ilustra a figura 22, a disposição dos instrumentos neste formato possibilita que o percussionista tenha a oportunidade de se habituar a este instrumento enquanto uma unidade instrumental individual, terminando com a necessidade de aprender um instrumento completamente novo e desconhecido cada vez que tem intenção de interpretar uma obra de multipercussão.

Figura 22

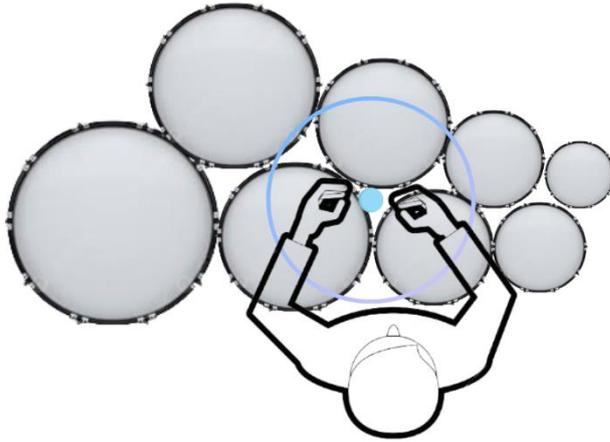
Representação, numa perspetiva lateral, da proposta de set-up de base



A figura 22, demonstra uma ilustração do *set-up* de base tendo em conta uma perspetiva lateral, para que se possa observar a forma compacta como o instrumento é disposto. No entanto, se observarmos de um ponto de vista diferente – de cima para baixo –, figura 23, é possível compreender a forma como o intérprete tem todos os movimentos necessários tecnicamente, num espaço relativamente curto e sem ter a necessidade de perder o seu ponto de estabilidade corporal. Neste caso, o epicentro do *set-up*, irá residir no centro dos dois instrumentos centrais da configuração, como ilustrado na figura 23.

Figura 23

O centro do set-up de base – perspectiva aérea.

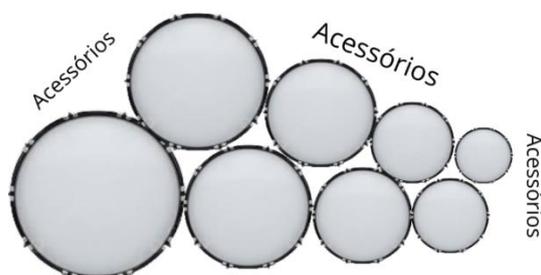


Assim, tendo todos os instrumentos próximos de si, o intérprete poderá ainda fletir os joelhos em direção a qualquer uma das extremidades, caso necessite ou lhe seja mais confortável no momento de executar determinadas passagens. Com esta vantagem, elimina-se a necessidade de mover-se entre os elementos da configuração e tem sempre diante da sua zona frontal toda o *set-up* disponível.

Em relação aos locais onde instalar os acessórios, a recomendação passa por distribuir a colocação conforme o gosto pessoal do percussionista ou necessidade da obra, mas dentro de uma das três zonas que podemos considerar como ideais para a colocação destes instrumentos, como representado na figura 24.

Figura 24

Disposição dos acessórios no set-up de base.



Este tipo de configuração que pretende padronizar e criar um *set-up* de base que permite que os percussionistas tenham, não só, um contacto constante com um instrumento que tenha sempre a mesma disposição, mas também que seja possível criar diversos exercícios e metodologias de estudo e de ensino de modo semelhante ao que existe para os restantes instrumentos de percussão.

Para além disso, com este *set-up* de base, será possível tocar obras de multipercussão sem a necessidade de uma invenção constante de montagens e sendo possível fazendo pequenas alterações à configuração, retirando ou acrescentando elementos. Exemplificando, se um determinado interprete quiser interpretar a obra *Rebonds B*, podemos verificar que a configuração base possui instrumentos em maior número do que o requisitado na obra, neste caso, o músico terá o trabalho simplificado, bastando retirar os elementos que considera não serem necessários – neste caso, duas congas – mas mantendo intacto a disposição do instrumento e consequentemente tendo um maior conforto e conhecimento da configuração.

Com o intuito de complementar a padronização de um *set-up* de base, será apresentada de seguida, uma notação sobre a qual os estudos de multipercussão deviam basear-se para que exista também um padrão na escrita e se elimine a necessidade de aprender uma nova linguagem musical cada vez que uma peça de multipercussão surge no repertório.

Figura 25

Notação musical para o set-up de base



A figura 25 representa a notação que poderá ser utilizada nos exercícios apresentados como sugestão no anexo I. Pretende-se que esta notação simplifique o momento de leitura do percussionista, através da distância entre cada uma das notas – quando existe uma notação que utiliza notas muito próximas, cria-se uma problemática inicial, já que se torna confuso para o intérprete decodificar de modo célere a linguagem que lhe é apresentada.

Em suma, o *set-up* de base proposto neste projeto, é uma configuração versátil que, de igual modo ao que acontece com a bateria, pretende moldar-se às necessidades dos percussionistas e como consequência dar o devido destaque ao ensino e aprendizagem da multipercussão. Ao enfrentar e solucionar as problemáticas atuais associadas à multipercussão, o *set-up* base busca também fomentar o desenvolvimento da literatura que lhe é dedicada resultante de um maior contacto do repertório com estudantes dos diversos níveis de ensino. Com isso, pretende-se criar um ensino mais inclusivo, permitindo que alunos de todos os níveis, desde iniciantes até avançados, desenvolvam os seus estudos na multipercussão com o mesmo ímpeto dedicado aos demais instrumentos de percussão.

Exercícios para executar no *set-up* de base

Com o intuito de contribuir, não só para a criação do *set-up* proposto anteriormente, mas também a nível pedagógico, os anexos I, J e K foram compostos para servirem de abordagem ao contacto com o *set-up* de base. Cada um dos anexos, corresponde a uma fase do percurso escolar e o objetivo é que

cada aluno tenha acesso a exercícios que pode executar de modo a desenvolver as suas capacidades relativamente à multipercussão. O anexo I foi desenvolvido a pensar nos alunos que frequentem níveis de ensino inferiores, assim os exercícios que nele se encontram são de mais fácil execução.

Para além de servirem como meio de adaptação ao *set-up* proposto, a ideia é que sirva como pilar no momento do aquecimento. É de ressaltar, que os exercícios presentes nos Anexos I, J e K, estão escritos com uma dificuldade progressiva, contudo os alunos que possuam a capacidade técnica necessária para executar os exercícios mais avançados, poderão realizar todos os anteriores como forma de aquecimento.

O anexo J, equivale a um nível intermédio, deste jeito os alunos que tenham a capacidade de realizar os exercícios presentes neste anexo, terão a oportunidade de sentir uma maior proximidade com o *set-up*. Se existir a devida preparação no momento de execução, os alunos irão reparar que alguns dos exercícios deste anexo, têm fatores semelhantes com as obras que correspondem ao mesmo grau de dificuldade.

Este ponto não é um acaso, já que a composição destes pequenos estudos pretende servir diversos aspetos técnicos da realidade dos jovens percussionistas. Existindo a capacidade de aliar exercícios técnicos, com passagens que vão estar presentes nas obras de multipercussão, os alunos estarão a desenvolver pelo menos dois pontos distintos utilizando o mesmo exercício.

O anexo H, que contém os estudos com maior dificuldade de execução, pretendem sobretudo colmatar a lacuna que existe respetivamente ao aquecimento pensado para a multipercussão. Num nível avançado, a dificuldade das obras também é notável a nível da capacidade física, como consequência, deverá existir a devida preparação física e o correto aquecimento para que não existam lesões durante a performance e para que o intérprete não sinta que o seu corpo não responde naturalmente às passagens necessárias no decorrer da interpretação.

Deste modo, a recomendação é que os alunos que tenham a capacidade de executar os exercícios do anexo H, iniciem o seu aquecimento tocando todos os exercícios anteriores. Assim, quando terminarem a execução da série de estudos aqui presentes, estarão em plenas condições físicas de iniciarem quer o estudo, quer a execução de uma obra de multipercussão de nível avançado.

Conclusão

O meio artístico, onde se inclui o ensino de música, é sem dúvida uma área exigente com requisitos de esforço e trabalho constantes. Como tal, o ensino de música acarreta responsabilidades acrescidas para cada docente. A sua função, além de inculcar o gosto pela arte de tocar um instrumento musical, requerer uma análise cuidada para que cada aluno tenha acesso às melhores condições de aprendizagem.

Neste sentido, e exprimindo a minha paixão pela vertente do ensino da área da percussão, este trabalho surge com o intuito claro de contribuir pedagogicamente para que todos os discentes possam, cada vez mais, ter acesso a um ensino de excelência centrado nas suas próprias necessidades relativamente à multipercussão.

A Organologia da multipercussão: para um set-up base ergue-se através de uma reflexão sobre o estado atual da percussão, os conceitos solidificados, a evolução dos instrumentos e também a lacuna de documentos pedagógicos relativamente a certos instrumentos. Deste modo, existiu sempre a dedicação de assumir a multipercussão enquanto uma unidade instrumental individual para que este instrumento possa ser encarado com o devido destaque, não só em termos solísticos, mas também a nível do ensino.

A cada observação de aula e contacto com os alunos no momento do estágio foi cada vez mais notório que este tema teria de ser explorado e por isso mesmo a escolha desta temática tinha como preocupação central, contribuir para o ensino, contudo tratando o tema de forma dinâmica e pertinente.

É de ressaltar que a realização da PESEVM foi de facto importante para que se pudessem apurar os dados necessários para cumprir os objetivos deste trabalho. Durante o estágio foi possível verificar perto dos discentes, não só a forma como encaravam os momentos de estudo da multipercussão, mas sobretudo as dificuldades que sentiam por não existir qualquer tipo de padrão e base para a montagem dos *set-up*. Assim, foi explorado de perto com os alunos as possibilidades que estavam planeadas para este projeto, relativamente à montagem do *set-up* de base e foi visível o entusiasmo com que os discentes reagiam perante os momentos em que a multipercussão era abordada.

Ficou comprovado, durante o trabalho com os alunos, que o tipo de montagem sugerido neste projeto, eleva o seu patamar de estudo e facilita diversas questões nomeadamente na aprendizagem e execução de obras. Aliando este fator comprovado no estágio, com a pesquisa realizada e com os pontos de vista dos autores citados, é exequível afirmar que os fatores positivos a retirar das

considerações deste projeto estão em concordância com os objetivos deste estudo.

Posto isto, pode concluir-se que *a organologia da multipercussão: para um set-up de base*, exerce um papel fundamental no desenvolvimento dos discentes, sobretudo pela possibilidade que oferece a cada aluno de ter um contacto mais próximo com o instrumento e uma base sobre a qual pode trabalhar, independentemente da idade. Utilizar o *set-up* de base proposto exponencia o desenvolvimento dos alunos e leva a que seja possível alcançarem patamares elevados na execução de obras de multipercussão, tendo, obviamente o professor enquanto mediador entre o estudo e as competências necessárias para o progresso musical dos alunos.

Em suma, o tema abordado ao longo do projeto, tem o potencial de contribuir vincadamente para a pedagogia do ensino de percussão, permitindo assim que exista uma continuidade no que diz respeito à evolução da multipercussão, tema que pode servir de inspiração para muitos dos percussionistas do futuro. A pedra basilar do ensino deverá ser essa mesmo, cultivar os ideais de entusiasmo para os discentes de hoje, de forma a que sejam os docentes do futuro.

Referências Bibliográficas

- Barenboim, D. (2009). *Está tudo ligado: O poder da Música*. Editorial Bizâncio.
- Beck, J. (Ed.). (1995). *Encyclopedia of percussion*. Garland Publishing.
https://books.google.pt/books?id=WNEp7_mGltQC&pg=PR3&hl=pt-PT&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false
- Breithaupt, P. D. (2011). *Kevin Volans' She who sleeps with a small blanket: An examination of the intentions, reactions, musical influences, and idiomatic implications* (Dissertação de mestrado, Western Michigan University).
https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/388/
- Charles, B. A. (2014). *Multi-percussion in the undergraduate percussion curriculum* (Tese de Doutorado, University of Miami).
<https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/Multi-percussion-in-the-Undergraduate-Percussion-Curriculum/991031447795502976/filesAndLinks?index=0>
- Coleman, M. (2012). *Instrument design in selected works for solo multiple percussion* (Dissertação de Mestrado, Arizona State University).
<https://hdl.handle.net/2286/R.I.15987>
- Godøy, R. I., & Jensenius, A. R. (2009). Body movement in music information retrieval. In *Proceedings of the 10th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2009)* (pp. 45-50), Kobe, Japan.
<http://urn.nb.no/URN:NBN:no-23872>
- González, D. (2014). *The expanding solo multi-percussionist: The performing body within music and beyond* (Tese de Doutorado, McGill University, Schulich School of Music).
<https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/fj2365032>
- Júnior, R., & Traldi, C. (2023). Percussão múltipla: Breve histórico, conceitos e aspectos práticos. In *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical* (p. 109). Uberlândia/MG, Brasil.
<https://abrapem.org/wp-content/uploads/2023/10/109.-Percussao-Multipla-breve-historico-conceitos-e-aspectos-praticos.pdf>
- Kolberg Percussion (2024). Rack "Rebonds B - Power"
<https://www.kolberg.com/en/Rack-Rebonds-B-Power/RACKREBB01>
[Consultado a 27/07/2024](#)

- Kumor, F. (2002). *Interpreting the relationship between movement and music in selected twentieth-century percussion music* (Tese de Doutorado, University of Kentucky). <https://www.proquest.com/openview/11cd0b2b7307dcb5bfea7540381872f6/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Lambert, J. (1983). *Multiple percussion performance problems as illustrated in 5 different works composed by Stockhausen, Smith Brindle, Colgrass, Dahl, and Kraft between 1959 and 1967* (Tese de Doutorado, The University of Oklahoma). <https://hdl.handle.net/11244/5162>
- Lopes, E. (2018). Breve reflexão sobre o baterista ao longo da história: Do entertainer ao solista. *DEDICA Revista de Educação e Humanidades*, 14, 119-129. Universidade de Granada. <http://hdl.handle.net/10174/23485>
- Lopes, E. (2019). A bateria como instrumento convencional e os 100 anos da técnica não convencional de vassouras. In Â. Martingo, E. Silva, & A. Costa (Eds.), *Música instrumentalis: Experimentação e técnicas não convencionais nos séculos XX e XXI* (pp. 125-138). Edições Húmus. <http://hdl.handle.net/10174/27844>
- McLean, J. (2018). *A new way of moving: Developing a solo drumset practice informed by embodied music cognition* (Tese de Doutorado, Sydney Conservatorium of Music, The University of Sydney). <https://core.ac.uk/download/pdf/212692385.pdf>
- Nichols, K. A. (2012). *Important works for drum set as a multiple percussion instrument* (Tese de Mestrado, University of Iowa). <https://doi.org/10.17077/etd.db4tgd6>
- Morais, R. G. de, & Stasi, C. (2010). Múltiplas faces: Surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. *Opus*, 16(2), 61-79. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/218>
- Robertson, T. A. (2020). *Examination of the evolution of multi-percussion* (Dissertação de Mestrado, Edith Cowan University). Retrieved from <https://ro.ecu.edu.au/theses/2366>
- Smith, A. (2005). *An examination of notation in selected repertoire for multiple percussion* (Tese de Doutorado, The Ohio State University). <https://ro.ecu.edu.au/theses/2366>

Tadokoro, M. (2014). *Preparation strategies in percussion for the music of J. S. Bach, Joseph Schwantner, and Iannis Xenakis* (Tese de Doutorado, The University of Kansas).

<https://kuscholarworks.ku.edu/server/api/core/bitstreams/6473deac-5714-4085-9a10-123753a23dfd/content>

Tinkel, B. C. (2009). *Rebonds by Iannis Xenakis: Pedagogical study and performance analysis* (Tese de Doutorado, University of Oklahoma).

<https://hdl.handle.net/11244/319306>

ANEXOS

Anexo A

Instituição: Conservatório Regional de Palmela			
Discente: Aluna A		Instrumento: Percussão	
Ano Letivo: 2023/2024		Data: 28 de fevereiro de 2024	
		Duração: 30 minutos	
Docente: Gonçalo Cerqueira – m53390			
Sumário: - Escalas de Dó, Fá e Sol Maior; Estudo 35 e 39 – Marimba; Estudos 36 e 37 – Caixa, Estudos 11 e 12 – Timpanos.			
Atividade:	Duração:	Objetivos:	Metodologias:
Escalas de Dó Maior, Fá Maior e Sol Maior	5	Exercícios de escalas na extensão de uma oitava.	Incutir no aluno a realização de escalas e respetivos exercícios na marimba
Estudo 35 e leitura do estudo 39 - Marimba	10	Executar pequenos estudos na marimba	Utilizar estes pequenos estudos como fonte de evolução do aluno. Procurar que a leitura seja realizada de forma correta e que a iniciação no instrumento tenha as bases corretas
Estudos 36 e 37 - Caixa	10	Executar pequenos estudos na caixa	Utilizar estes pequenos estudos como fonte de evolução do aluno. Procurar que a leitura seja realizada de forma correta e que a iniciação no instrumento tenha as bases corretas
Estudos 11 e 12 - Timpanos	5	Executar pequenos estudos nos timpanos	Utilizar estes pequenos estudos como fonte de evolução do aluno. Procurar que a leitura seja realizada de forma correta e que a iniciação no instrumento tenha as bases corretas

Repertório: Estudos do livro nº 1 de Michael Jansen

Observações: A aluna encontra-se no 3º ano de iniciação, porém revela muita dedicação e demonstra que estuda o repertório entregue de forma regular. O teclado da marimba encontra-se degradado, tendo a afinação de algumas notas instável e errada, no entanto a aluna executa as escalas e os estudos percutindo as teclas corretas e seguindo as indicações de digitação.

Materiais utilizados: Marimba de 4,3 oitavas, caixa, timpanos, baquetas, estante, partituras, gravador, câmara de vídeo.

Anexo B

Instituição: Conservatório Regional de Palmela			
Discente: Aluno A	Instrumento: Percussão	Grau: 3º Ano de Iniciação	
Ano Letivo: 2023/2024	Data: 12 de maio de 2024	Duração: 30 minutos	
Docente: Gonçalo Cerqueira – m53390			
Sumário: - Escalas de Dó e Sol Maior e respetivos arpejos; Escala Cromática; Peça “Polka” – N. Zivkovic - Marimba; Peça “Elefanten Rondo” – E. Kopetzki - Caixa			
Atividade:	Duração:	Objetivos:	Metodologias:
Escalas de Dó Maior, Sol Maior (e respetivos arpejos); Escala Cromática	5	Exercícios de escalas na extensão de uma oitava.	Incutir no aluno a realização de escalas e respetivos arpejos na marimba
Peça “Polka” – N. Zivkovic - Marimba	10	Executar pequenos estudos na marimba	Utilizar estes pequenos estudos como fonte de evolução do aluno. Procurar que a leitura seja realizada de forma correta e que a iniciação no instrumento tenha as bases corretas
Peça “Elefanten Rondo” – E. Kopetzki - Caixa	15	Executar pequenos estudos na caixa	Utilizar estes pequenos estudos como fonte de evolução do aluno. Procurar que a leitura seja realizada de forma correta e que a iniciação no instrumento tenha as bases corretas. Primeiro contacto com diferentes técnicas e execuções como a utilização do aro.

Repertório: Peça “Polka” de N. Zivkovic e Peça “Elefanten Rondo” de E. Kopetzki

Observações: O aluno encontra-se no 3º ano de iniciação, porém revela muita dedicação e demonstra que estuda o repertório entregue de forma regular. O teclado da marimba encontra-se degradado, tendo a afinação de algumas notas instável e errada, no entanto a aluna executa as escalas e os estudos percutindo as teclas corretas e seguindo as indicações de digitação.

Materiais utilizados: Marimba de 4,3 oitavas, caixa, tímpanos, baquetas, estante, partituras, gravador, câmara de vídeo.

Anexo C

Instituição: Conservatório Regional de Palmela			
Discente: Aluno C		Instrumento: Percussão	Grau: 4º grau
Ano Letivo: 2023/2024		Data: 28 de fevereiro de 2024	Duração: 45 minutos
Docente: Gonçalo Cerqueira – m53390			
Sumário: - Aquecimento; Exercícios de aquecimento no set-up; Estudo nº19 de Michael Jansen.			
Atividade:	Duração:	Objetivos:	Metodologias:
Conversa com o aluno sobre a atividade a realizar	5	Breve conversa de modo a explicar ao aluno o propósito da atividade em questão, de modo a que a aula decorra com naturalidade, sem nenhum tipo de pressão.	
Aquecimento	5	Executar alongamentos que despertem os músculos dos braços, costas e pulsos	Utilizar diversos alongamentos para preparar o aluno para iniciar a aula.
Exercícios de aquecimento no set-up	5	Executar diversos exercícios em redor de todo o set-up. Incluir figuras rítmicas simples – semínimas e colcheias - para que a execução do aluno seja bem conseguida	Exercício que pode ser realizado com um pequeno aquecimento no instrumento. Utilizar este momento de aula para que o aluno se habitue ao set-up e a toda a disposição de instrumentos. Procurar desenvolver o correto movimento horizontal e vertical.
Estudo nº19 – Método de Percussão nº3 – Michael Jansen	20	Ouvir o trabalho realizado pelo aluno durante a semana, procurar corrigir possíveis erros que existam	Procurar os momentos do estudo que necessitam de uma clareza. Designar exercícios que ajudem o aluno a desenvolver a capacidade técnica necessária para a execução do estudo. Explorar a expressividade ao longo do estudo, inculcando rotinas de pensamento no aluno.
Conversa final com o Aluno	5	Fornecer ao aluno informações sobre a aula, momento de feedback	Abordar os pontos positivos e negativos da aula em modo de síntese, procurando esclarecer dúvidas que o aluno tenha, bem como ajudar a estabelecer um plano de trabalho a realizar durante a semana

Repertório: Multipercussão – Estudo nº 19 do livro nº 3 de Michael Jansen

Observações: Os suportes existentes no conservatório, não permitem a melhor configuração do set-up, principalmente em termos dos ajustes das alturas. Alguns instrumentos ficam numa posição demasiado baixa para a execução, enquanto outros ficam numa zona demasiado alta – este pormenor acaba por influenciar a execução dos alunos.

Materiais Utilizados: Set-up de multipercussão, baquetas, estante, partituras, gravador, câmara de vídeo.

Anexo D

Instituição: Conservatório Regional de Palmela			
Discente: Aluna C		Instrumento: Percussão	
Ano Letivo: 2023/2024		Data: 22 de maio de 2024	
		Grau: 4º grau	
Docente: Gonçalo Cerqueira – m53390		Duração: 45 minutos	
Sumário: - Aquecimento; Escalas; Exercício de Dampening; Peça “III Tropfen / Drops ” – N. Zivkovic - Vibrafone			
Atividade:	Duração:	Objetivos:	Metodologias:
Conversa com o aluno sobre a atividade a realizar	5	Breve conversa de modo a explicar ao aluno o propósito da atividade em questão, de modo a que a aula decorra com naturalidade, sem nenhum tipo de pressão.	
Aquecimento	5	Executar alongamentos que despertem os músculos dos braços, costas e pulsos	Utilizar diversos alongamentos para preparar o aluno para iniciar a aula.
Escalas realizadas no vibrafone	5	Executar diversas escalas para que o aluno se adapte ao teclado do vibrafone.	Escalas Maiores
Exercícios de Dampening	10	Explorar diversos exercícios desta técnica de modo a que o aluno retenha conhecimentos e seja capaz de aplicar a técnica	Explicação da técnica a executar, explorando diversas formas de execução e inculcando no aluno a capacidade de utilizar o dampening quando necessário nas obras que está a estudar
Peça de vibrafone “III Tropfen / Drops” – N. Zivkovic	20	Ouvir o trabalho realizado pelo aluno durante a semana, procurar corrigir possíveis erros que existam	Procurar os momentos do estudo que necessitam de uma clareza. Designar exercícios que ajudem o aluno a desenvolver a capacidade técnica necessária para a execução do estudo. Explorar a expressividade ao longo do estudo, inculcando rotinas de pensamento no aluno.

Repertório: Peça “III Tropfen / Drops ” de N. Zivkovic

Observações: O pedal do vibrafone não se encontra nas melhores condições, tal como a estrutura do instrumento, no entanto o teclado encontra-se preservado e conserva a afinação num estado relativamente bom

Materiais utilizados: Vibrafone, baquetas, estante, partituras, gravador, câmara de vídeo.

Anexo E

Instituição: Conservatório Regional de Palmela			
Discente: Aluna C	Instrumento: Percussão	Grau: 4º grau	
Ano Letivo: 2023/2024	Data: 18 de Junho de 2024	Duração: 45 minutos	
Docente: Gonçalo Cerqueira – m53390			
Sumário: - Aquecimento; Audição da obra “Divertimento” de Ney Rossauro; Correção de questões técnicas sobre a obra; Preparação para a audição de final de ano.			
Atividade:	Duração:	Objetivos:	Metodologias:
Conversa com o aluno sobre a atividade a realizar	5	Breve conversa de modo a explicar ao aluno o propósito da atividade em questão, de modo a que a aula decorra com naturalidade, sem nenhum tipo de pressão.	
Aquecimento	5	Executar alongamentos que despertem os músculos dos braços, costas e pulsos	Utilizar diversos alongamentos para preparar o aluno para iniciar aula.
Audição da obra “Divertimento” de Ney Rossauro	10	Execução da obra por parte da aluna de modo a demonstrar o trabalho realizado nas últimas aulas.	Escutar a interpretação da aluna, para que durante a aula exista um progresso e correção de possíveis erros.
Correção de diversas secções da obra.	20	Explorar diversos exercícios de modo a melhorar a interpretação e execução da obra.	Explicação de diversos momentos da obra; Demonstração prática de momentos a corrigir.
Conversa com a aluna sobre a audição de final de ano	5	Facultar o devido feedback sobre o período letivo e preparação para a audição de final de ano.	Procurar os momentos da obra que necessitam de uma clareza melhor. Designar exercícios que ajudem o aluno a desenvolver a capacidade técnica necessária para a execução da obra.

Repertório: Peça “Divertimento” de Ney Rossauro

Observações: Tendo em conta a audição de final de ano, a aula foi planificada de modo a manter a ideia de trabalho do professor cooperante, permitindo que a discente tivesse o devido apoio e preparação para a audição final. Os instrumentos do set-up de multipercussão não se encontram montados e posicionados da forma mais ergonómica, uma vez que o Conservatório não possui a quantidade necessária de suportes em todos os locais nas melhores condições de utilização.

Materiais utilizados: Set-up de Multipercussão, baquetas, estante, partituras, gravador, câmara de vídeo.

Anexo F

Instituição: Conservatório Regional de Palmela			
Discente: Aluno E		Instrumento: Percussão	
Ano Letivo: 2023/2024		Data: 28 de fevereiro de 2024	
		Duração: 45 minutos	
Docente: Gonçalo Cerqueira – m53390			
Sumário: - Aquecimento; Escalas; Obra “From the Candle” de Bart Quartier			
Atividade:	Duração:	Objetivos:	Metodologias:
Conversa com o aluno sobre a atividade a realizar	5	Breve conversa de modo a explicar ao aluno o propósito da atividade em questão, de modo a que a aula decorra com naturalidade, sem nenhum tipo de pressão.	
Aquecimento	5	Executar alongamentos que despertem os músculos dos braços, costas e pulsos	Utilizar diversos alongamentos para preparar o aluno para iniciar aula.
Escalas de Sib Maior e Fã Maior	10	Executar as referidas escalas com diversos exercícios: Arpejos e Inversões. Realizar as relativas menores	Exercício que pode ser realizado com um pequeno aquecimento no instrumento. Utilizar este momento da aula para preparar o aluno auditivamente para o ambiente tonal das peças a serem tocadas em aula.
Obra “From the Candle” de Bart Quartier	20	Ouvir o trabalho realizado pelo aluno durante a semana, procurar corrigir possíveis erros que existam	Procurar os momentos da obra que necessitam de uma clareza. Designar exercícios que ajudem o aluno a desenvolver a capacidade técnica necessária para a execução da peça.
Conversa final com o Aluno	5	Fornecer ao aluno informações sobre a aula, momento de feedback	Abordar os pontos positivos e negativos da aula em modo de síntese, procurando esclarecer dúvidas que o aluno tenha, bem como ajudar a estabelecer um plano de trabalho a realizar durante a semana

Repertório: Marimba – From the Candle – Bart Quartier

Observações: O aluno chegou atrasado ao momento da aula, o que impossibilitou que a planificação prevista fosse realizada na íntegra.

Materiais utilizados: Marimba de 5 oitavas, baquetas, estante, partituras, gravador, câmara de vídeo.

Anexo G

Instituição: Conservatório Regional de Palmela			
Discente: Aluno E		Instrumento: Percussão	
Ano Letivo: 2023/2024		Data: 22 de maio de 2024	
Docente: Gonçalo Cerqueira – m53390			
Sumário: - Aquecimento; Peça “Recitativo” de Ney Rosauero - Multipercussão			
Atividade:	Duração:	Objetivos:	Metodologias:
Conversa com o aluno sobre a atividade a realizar	5	Breve conversa de modo a explicar ao aluno o propósito da atividade em questão, de modo a que a aula decorra com naturalidade, sem nenhum tipo de pressão.	
Aquecimento	5	Executar alongamentos que despertem os músculos dos braços, costas e pulsos	Utilizar diversos alongamentos para preparar o aluno para iniciar a aula.
Audição da peça “Recitativo” de Ney Rosauero	10	Ouvir o trabalho realizado pelo aluno durante a semana, procurar corrigir possíveis erros que existam	Procurar os momentos da obra que necessitam de uma clara melhoria. Designar exercícios que ajudem o aluno a desenvolver a capacidade técnica necessária para a execução da peça.
Trabalho com o aluno sobre a peça “Recitativo” de Ney Rosauero	20	Trabalhar com o aluno diversas questões com o objetivo de criar ferramentas que ajudem o aluno a evoluir	Rever com o aluno diversas questões desde as baquetas a utilizar, a montagem do set-up, os <i>Stickings</i> mais indicados, procurando melhorar a execução do aluno.
Conversa final com o Aluno	5	Fornecer ao aluno informações sobre a aula, momento de feedback	Abordar os pontos positivos e negativos da aula em modo de síntese, procurando esclarecer dúvidas que o aluno tenha, bem como ajudar a estabelecer um plano de trabalho a realizar durante a semana

Repertório: “Recitativo” de Ney Rosauero

Observações: O set-up não se encontra montado nas melhores condições porque o conservatório não possui suportes que permitam colocar todos os instrumentos na mesma altura e com uma montagem mais correta.

Materiais utilizados: Set-up de multipercussão, baquetas, estante, partituras, gravador, câmara de vídeo.

Anexo H

Instituição: Conservatório Regional de Palmela			
Discente: Aluno E		Instrumento: Percussão	
Ano Letivo: 2023/2024		Data: 18 de Junho de 2024	
Docente: Gonçalo Cerqueira – m53390		Duração: 45 minutos	
Sumário: - Aquecimento; Peça “Dragonfly” – Mitchell Peters			
Atividade:	Duração:	Objetivos:	Metodologias:
Conversa com o aluno sobre a atividade a realizar	5	Breve conversa de modo a explicar ao aluno o propósito da atividade em questão, de modo a que a aula decorra com naturalidade, sem nenhum tipo de pressão.	
Aquecimento	5	Executar alongamentos que despertem os músculos dos braços, costas e pulsos	Utilizar diversos alongamentos para preparar o aluno para iniciar a aula.
Audição da peça “Dragonfly” de Mitchell Peters	10	Ouvir o trabalho realizado pelo aluno durante a semana, procurar corrigir possíveis erros que existam	Procurar os momentos da obra que necessitam de uma clareza. Designar exercícios que ajudem o aluno a desenvolver a capacidade técnica necessária para a execução da peça.
Trabalho com o aluno sobre a peça “Dragonfly” de Mitchell Peters	20	Trabalhar com o aluno diversas questões com o objetivo de criar ferramentas que ajudem o aluno a evoluir	Rever com o aluno diversas questões desde as baquetas a utilizar, os <i>Stickings</i> mais indicados, procurando melhorar a execução do aluno.
Conversa final com o Aluno	5	Fornecer ao aluno informações sobre a aula, momento de feedback	Abordar os pontos positivos e negativos da aula em modo de síntese, procurando esclarecer dúvidas que o aluno tenha, bem como ajudar a estabelecer um plano de trabalho a realizar durante a semana

Repertório: “Dragonfly” de Mitchell Peters

Materiais utilizados: Marimba, baquetas, estante, partituras, gravador, câmara de vídeo.

Anexo I

Exercícios padrão para o *set-up* de base

The image displays five musical exercises, labeled 'Exercício 1' through 'Exercício 5', arranged vertically. Each exercise is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The exercises consist of rhythmic patterns of quarter notes and eighth notes. Exercise 1 is a simple quarter-note scale. Exercise 2 introduces eighth notes. Exercise 3 features a mix of quarter and eighth notes. Exercise 4 includes a descending eighth-note pattern. Exercise 5 is a more complex pattern involving eighth notes and quarter notes.

Anexo J

Exercícios padrão para o *set-up* de base

Exercício 1

Exercício 2

Exercício 3

Exercício 4

Exercício 5

The image displays five musical exercises, each on a single staff. Exercises 1, 2, and 3 consist of a sequence of eighth notes, with Exercise 1 being a simple eighth-note scale and Exercises 2 and 3 involving more complex rhythmic patterns. Exercises 4 and 5 are more intricate, featuring sixteenth-note runs and various rhythmic figures. Each exercise concludes with a double bar line.

Anexo K

Exercícios padrão para o *set-up* de base

Exercício 1

Exercício 2

Exercício 3

Exercício 4

Exercício 5

The image displays five musical exercises, each on a single staff with a treble clef and a double bar line at the end. The exercises are as follows:

- Exercício 1:** A continuous sequence of eighth notes, starting on G4 and moving up stepwise to E5, then down stepwise to G3, and finally up stepwise to E4.
- Exercício 2:** A continuous sequence of eighth notes, starting on G4 and moving up stepwise to E5, then down stepwise to G3, and finally up stepwise to E4.
- Exercício 3:** A sequence of eighth notes, starting on G4 and moving up stepwise to E5, then down stepwise to G3, and finally up stepwise to E4.
- Exercício 4:** A sequence of eighth notes, starting on G4 and moving up stepwise to E5, then down stepwise to G3, and finally up stepwise to E4.
- Exercício 5:** A sequence of eighth notes, starting on G4 and moving up stepwise to E5, then down stepwise to G3, and finally up stepwise to E4.