

1. Introdução

A evolução da percussão teve um salto gigantesco, principalmente a partir do séc. XX, com a incorporação e criação de novos instrumentos e de repertórios em gêneros tão diversos como a música popular e a música de concerto. Com isso, houve crescente demanda pelos/as percussionistas, que há cerca de cinco séculos atrás atuavam basicamente em manifestações de músicas tradicionais ou ainda na música militar, como será visto mais adiante. No entanto, a multiplicidade de novas oportunidades também trouxe uma enorme ampliação dos diferentes repertórios, assim como da quantidade e qualidade de instrumentos utilizados, aliados a uma grande evolução e sofisticação das técnicas usadas nos distintos instrumentos e estilos musicais, criando um grande paradoxo para o/a percussionista contemporâneo: ecletismo ou especialização.

Muitos/as percussionistas que têm uma educação formal num conservatório ou escola de música buscam alcançar o ideal que algumas pessoas chamam de “percussionista completo/a” (em inglês, normalmente se utilizam os termos *total percussionist* ou *well rounded percussionist*). Embora se refiram a um/a percussionista que domine uma grande quantidade de instrumentos num nível avançado, na realidade, pela dimensão que o escopo da percussão engloba, isso está muito longe de ser integralmente possível. Mesmo entre os/as percussionistas cujo campo de concentração é a música de concerto, isso significa dominar as técnicas e o repertório dos chamados “principais”¹ instrumentos da percussão sinfônica, que seriam os teclados da percussão (barrafones), principalmente a marimba, o vibrafone e o xilofone, assim como a caixa-clara, a percussão múltipla, os tímpanos, e instrumentos orquestrais como bumbo, pratos, pandeiro, triângulo, castanholas, glockenspiel, campanas, entre outros, e ainda ter uma razoável proficiência na bateria e até em instrumentos da percussão popular ou tradicional. Por outro lado, principalmente a partir da segunda metade do séc. XX, diversos/as percussionistas optaram por se especializar em apenas alguns desses instrumentos, ou até mesmo focar em somente um instrumento de percussão e gênero musical, o que levou a uma sofisticação das técnicas e aumento da complexidade do repertório nas performances dessas obras ou gêneros em questão.

Na marimba, o repertório hoje abrange desde a execução de transcrições de obras de Bach e outros compositores clássicos² a solos de obras contemporâneas e concertos com orquestra, além da música de câmara e sinfônica, e que pode incluir até mesmo a técnica para seis baquetas. O vibrafone, que passa do repertório e idiomatismo jazzístico onde se originou ao repertório contemporâneo, incluindo inúmeros solos e concertos, assim como um grande número de importantes obras para música de câmara. A caixa-clara está presente desde a música militar em suas diversas variantes, passando pelo repertório orquestral e camerístico e chegando ao repertório solo contemporâneo. Os tímpanos, cujo significativo repertório orquestral abrange desde a música barroca até a música atual, incluindo a música de câmara, concertos para tímpanos desde o séc. XVIII, além do repertório solo contemporâneo. Este foi talvez o primeiro instrumento de percussão a solicitar um/a especialista: o/a timpanista. Um/a percussionista orquestral deve dominar uma ampla gama de instrumentos, assim como conhecer intimamente o repertório sinfônico, podendo também atuar na música de câmara. O/A percussionista especialista na percussão

¹ Expressão comumente usada por percussionistas e que exigiria uma maior reflexão, mas cujo escopo de discussão não é o ponto central neste momento.

² No sentido de “música de concerto”, que extrapola o período do classicismo.

múltipla deve tocar desde o repertório camerístico e solista, até obras que interagem com eletrônica, assim como importantes concertos com orquestra. Além disso, já existem até mesmo os/as especialistas no teatro instrumental ou percussão cênica, assim como outros/as que exploram a percussão associada à tecnologia, seja tocando obras mistas para eletrônica e percussão (com *tape* ou *live electronics*) ou até mesmo desenvolvendo e executando novos instrumentos e aplicativos que incorporam essas tecnologias à música.

No abrangente campo da música popular temos como instrumento mais universalizado a bateria, que ao longo do séc. XX ganhou uma identidade própria, e é hoje utilizada globalmente na grande maioria dos diferentes ritmos e estilos musicais do gênero popular. Da mesma forma, percussionistas das mais variadas culturas e procedências trouxeram e adaptaram uma imensa quantidade de ritmos e instrumentos tradicionais à música popular, e muitos desses/as bateristas e percussionistas também acabam se especializando em determinados ritmos ou estilos musicais. Não podemos deixar de mencionar que a partir do séc. XX muitos compositores/as da chamada música de concerto também passaram a utilizar boa parte do imenso arsenal de percussão originário das mais diversas culturas do planeta.

Portanto, com a grande quantidade de instrumentos e gêneros mencionados acima, onde cada um certamente demanda muito tempo de prática para um pleno domínio, e apesar de existirem percussionistas que atuam com excelência em diferentes instrumentos e estilos musicais, as palavras "completo" ou "total" nunca tiveram significado tão longe da realidade, pois ao mesmo tempo que o surgimento dos/as percussionistas especializados ajudaram a elevar radicalmente o nível técnico e a ampliar o repertório de cada um dos instrumentos, por outro lado, muitas das obras mais recentes foram concebidas com um nível de complexidade técnica compatível com a desses/as especialistas, o que pode acabar gerando uma grande frustração para o/a chamado/a "percussionista completo/a", já que ao dividir o seu tempo de estudo entre tantos instrumentos e estilos diferentes, é praticamente impossível atingir o mesmo nível de intimidade e proficiência que um/a especialista para ou por quem tais obras foram concebidas, além dos inúmeros ritmos, instrumentos e idiomatismos utilizados na música tradicional e popular dos diferentes povos.

Para se conhecer o processo de evolução dessa grande diversidade percussiva, serão apresentadas as diferentes facetas onde a percussão atualmente está inserida, incluindo exemplos de obras, compositores/as e intérpretes importantes para o surgimento e evolução dos instrumentos e/ou estilos abordados, tanto em contexto mundial como brasileiro, até mesmo para se perceber certas relações de troca, confluência, divergência e influência que ocorrem durante essa evolução. Pela dimensão do assunto e brevidade do espaço, os exemplos foram selecionados pela relevância histórica ou ainda em termos de inovação e projeção, sem com isso ignorar ou menosprezar a importância de outros exemplos que não foram mencionados, até mesmo porque nunca haveria um consenso absoluto sobre essa seleção. E seguramente, seleções feitas por percussionistas de diferentes países também seriam afetadas pelas diferenças culturais, mesmo que boa parte ainda coincidissem.

2. Percussão tradicional

A percussão e a voz são consideradas os primeiros instrumentos musicais utilizados pelo ser humano primitivo³, seja para fins religiosos, festivos e até mesmo de comunicação. Além da própria percussão corporal, utilizada em várias manifestações culturais, encontramos uma vasta diversidade de instrumentos de percussão utilizados por povos tão distantes geograficamente como os esquimós habitantes do círculo polar ártico, os aborígenes dos desertos australianos, as tribos indígenas das florestas mais remotas do interior da Amazônia, os inúmeros povos do continente africano, assim como as culturas milenares asiáticas e povos isolados de ilhas do Pacífico. Assim, a percussão está presente na música tradicional produzida por praticamente todas as culturas humanas, das mais isoladas às mais globalizadas, em todas as regiões do planeta.

Sabemos que, de forma geral, a música africana faz intenso uso da percussão devido à importância que o ritmo representa em sua estrutura, sendo que as culturas influenciadas pela diáspora africana nas três Américas herdaram muitas das características culturais encontradas naquele continente. A grande quantidade de ritmos brasileiros, assim como tantos outros ritmos latinos nas Américas e o próprio jazz nos EUA são exemplos de como a herança cultural e musical africana foram profundamente absorvidas e transformadas nas Américas. Da mesma forma, encontramos toda a enorme diversidade tímbrica e rítmica do gamelão indonésio, a rítmica complexa da música indiana, com instrumentos tão peculiares como a tabla e a mrdanga, a disciplina e precisão da música japonesa para tambores (taikos), e poderíamos continuar com uma listagem infindável de exemplos onde a percussão está intimamente ligada a expressões culturais dos diferentes povos.

Cada instrumento e ritmo tradicional geralmente pertence a uma manifestação cultural diferente que abrange aspectos que vão muito além da própria música: algumas dessas manifestações têm caráter religioso, outras são festivas, a grande maioria envolve a dança e o canto, e muitas delas, até mesmo, vestimentas especiais. Isso apenas para falar dos aspectos mais palpáveis de uma manifestação cultural, sem entrar na história, lendas, comidas, costumes e condições sociais dos povos locais onde elas ocorrem. Para se conhecer a essência de um ritmo, o ideal é compreender o contexto cultural em que ele está inserido. Portanto, para cada um dos ritmos tradicionais, existem especialistas, sejam eles originários do próprio meio onde ocorre a manifestação, ou de pessoas que buscaram o aprendizado junto aos mestres locais. Como exemplificação, dentro de uma escola de samba, normalmente os integrantes da bateria conhecem o contexto geral e o idiomatismo desse ritmo, compreendendo as funções de cada um dos diferentes instrumentos, mas mesmo assim, embora existam vários ritmistas⁴ que podem tocar diversos instrumentos, ainda existem os/as especialistas na cuíca, no repinique, no tamborim, e assim por diante. Esse tipo de especialização interna nos diferentes instrumentos utilizados num mesmo ritmo também pode acontecer em outras manifestações culturais mundo afora.

³ No sentido da existência primeira dos povos originários, não fazendo qualquer juízo de valor.

⁴ Termo comumente utilizado pelos/as próprios/as integrantes das baterias de escolas de samba.

3. Música Popular

Em função da grande globalização em que se vive, com a possibilidade de compartilhamento instantâneo de música e vídeo de todos os cantos do planeta, ocorre também um profundo impacto midiático via influência de produtores e gravadoras que tentam emplacar determinados estilos musicais, muitas vezes até por razões mais comerciais do que artísticas. Além disso, a música popular feita nos diferentes países também sofre, em maior ou menor medida, tanto a influência global de gêneros de maior poder de difusão e penetração, como a influência da cultura musical local em que se insere. Nesse aspecto, a conexão com as culturas tradicionais sempre é um fator que ajuda na distinção e na criação de um estilo próprio. Dessa forma, também encontraremos uma ampla demanda para a percussão, seja representada exclusivamente pela bateria, ou também com o apoio de um/a ou mais percussionistas que ajudam na elaboração rítmica e no enriquecimento tímbrico de uma grande gama de estilos musicais como o pop, o rock, a MPB, a música latina, a música indiana, africana, e outras, assim como na música instrumental popular, no jazz em todas suas vertentes, e nas fusões e misturas desses gêneros, incluindo a chamada *world music*.

A bateria surgiu nos EUA no final do séc. XIX a partir da junção de diversos instrumentos de percussão de origem militar (caixa, bumbo, tambores e pratos) para uso nos ragtimes e nas primeiras bandas de jazz. Aos poucos ela também passou a incorporar instrumentos de outras culturas, como o *cowbell*, tambores e blocos chineses, e outros instrumentos, tendo evoluído e sido divulgada em escala global. Atualmente é utilizada em quase todos os ritmos e estilos musicais ligados ao gênero popular.

Entre os/as bateristas e percussionistas profissionais que atuam nesse gênero existem aqueles que se dedicam a um leque maior de estilos, enquanto outros focam e se aprofundam em determinados ritmos. Mas para o/a percussionista popular brasileiro/a que pretende dominar os ritmos de seu país, isso já engloba desde o samba e seus subgêneros como o samba-enredo, o pagode, o samba-rock, entre outros, assim como o choro, o jongo, a capoeira, o maracatu nação e rural, a congada, o carimbó, os ritmos do candomblé, o frevo, os diferentes sotaques do boi-bumbá do Maranhão, o caboclinho, apenas para citar alguns. Portanto, dependendo do grau de profundidade que se pretende, somente a especialização na percussão brasileira já exigiria uma vida inteira de estudos e uma enorme capacidade técnica e de compreensão, pela grande quantidade e diversidade de manifestações culturais e de instrumentos no Brasil.

O mesmo pode-se dizer de um/a percussionista que tenha por foco os chamados instrumentos latinos, com sua grande diversidade de ritmos como o candombe uruguaio, a cumbia, o cerecece, o currulao e tantos outros ritmos da Colômbia, a grande quantidade de ritmos caribenhos como a salsa, o merengue, o mambo, a rumba, entre tantos outros ritmos de diversos países onde para cada um deles, da mesma forma que no samba, existem especialistas no próprio ritmo e/ou nos diferentes instrumentos utilizados. O mesmo aplicando-se aos inúmeros ritmos africanos, indianos, japoneses, indonésios, árabes e outros. Portanto, temos diferentes níveis de especialização para cada um deles, e nesse contexto, o termo genérico "percussionista popular" também é, na verdade, bastante vago.

Além disso, percussionistas e bateristas que atuam no mercado da música popular também podem mesclar influências, estilos, ritmos e instrumentos, adaptando-os e transformando-os. Entre alguns dos percussionistas populares brasileiros que ajudaram a internacionalizar a percussão brasileira, utilizando-a

em gêneros como o jazz e o pop, podemos citar Aírto Moreira (1941), Naná Vasconcelos (1944-2016), Paulinho da Costa (1948), Armando Marçal (1956) e Marcos Suzano (1963).

4. Música militar

A percussão na cultura musical de herança militar, presente em grande parte dos países, é imprescindível tanto para manter as cadências das marchas como para elevar o moral das tropas, e já foi utilizada até mesmo para comunicar estratégias de combate durante batalhas. Ao redor do mundo existem grupos musicais de influência militar em que a percussão demanda uma refinada especialização técnica dos seus executantes. Normalmente são movimentos musicais que estimulam importantes nichos do mercado de instrumentos musicais e até mesmo de publicações direcionadas a esse público.

A caixa-clara tem grande parte de sua história ligada à música militar. Assim, tanto pela representação quanto pelo alto nível técnico alcançado, não podemos deixar de ressaltar os atuais *Drum and Bugle Corps* americanos que inspiram movimentos de bandas e fanfarras similares por todo o mundo, inclusive no Brasil, passando pelas *Pipe Bands* escocesas, que são as bandas de gaitas de fole e percussão, e pelos tambores militares suíços, incluindo o *Basel Drumming* – uma tradição iniciada na idade média e que remete aos *Fife and drum corps* suíços, com registros que datam de 1332 (Beck 1995, 264). O *Basel drumming* consiste num tipo de música para tambores militares típicos da cidade de Basel, onde durante a celebração do *Basler Fasnacht*, cerca de três mil percussionistas tocam divididos em diferentes grupos, muitas vezes associados a um grande número de *fifes* (um tipo de flautim). Essas três modalidades, cada uma com suas características próprias, exigem um elevado nível técnico dos/as percussionistas, principalmente nas caixas ou tambores militares, e muitas vezes ainda requerem coreografias elaboradas. Além disso, obviamente temos outros inúmeros exemplos da percussão militar, sendo que inclusive a origem da utilização da percussão na música de concerto está intimamente ligada à tradição militar, como veremos a seguir.

5. Percussão na música de concerto

A percussão demorou para ser explorada em todo o seu potencial pelos compositores/as na música erudita ocidental, embora instrumentos de percussão já fossem utilizados principalmente como marcação rítmica na música secular do período medieval e renascentista, e também já fossem há muito tempo utilizados na música militar e/ou tradicional de diversos povos. Os tímpanos evoluíram dos antigos *nakkares* de origem árabe (Blades 1984, 226), e principalmente a partir do séc. XVI, foram disseminados e aperfeiçoados pelas bandas militares de “trompetistas e timbaleiros” mantidas pelas cortes mais abastadas da Europa, que normalmente tocavam montados em cavalos em grandes celebrações ao ar livre. Ele foi o primeiro instrumento de percussão a ter partes escritas nas orquestras barrocas, mais especificamente a partir da ópera *Thésée* (1675), do francês Jean-Baptiste Lully (1632–1687).

Pouco a pouco, outros instrumentos de percussão foram sendo introduzidos nas orquestras barrocas e clássicas, como o bumbo e os pratos, também originários das bandas militares turcas, e o triângulo, que ao substituir o instrumento turco “crescente”, formou o trio conhecido por “banda turca” ou “percussão janízara”. Essa associação de instrumentos e sonoridades foi utilizada principalmente em obras do período clássico para representar caráter militar (marchas), como na *Sinfonia No. 100 (Sinfonia Militar)*, composta

entre 1793 e 1794 pelo compositor alemão Joseph Haydn (1732-1809) ou ainda no quarto movimento da *Sinfonia No. 9*, composta entre 1818 e 1824 pelo também alemão Ludwig van Beethoven (1770-1827). Outros instrumentos igualmente incorporados pelas orquestras ao longo dos sécs. XVIII e XIX foram o tambor militar (que evoluiu do tabor medieval e, como o próprio nome sugere, era usado originalmente em grupos militares), o pandeiro (que é um instrumento presente em diversas culturas⁵), as castanholas ibéricas, o tam-tam vindo do oriente, e os teclados da percussão, como o glockenspiel e o xilofone.

Apesar de existirem até mesmo alguns concertos para múltiplos tímpanos escritos no séc. XVIII e da grande importância dada aos tímpanos por compositores como Beethoven, Berlioz, Brahms, Wagner, entre outros, foi somente a partir do séc. XX que os/as compositores/as passaram a utilizar a percussão em todo o seu potencial, seja nas orquestras sinfônicas ou em obras onde a percussão é protagonista, tanto solo como cameristicamente.

É importante mencionar que, principalmente na Alemanha, ao longo do séc. XIX, os tímpanos passaram por uma grande evolução mecânica que culminou no desenvolvimento de um sistema de pedais que possibilitam mudanças confiáveis e rápidas de afinação e de um sistema de preparo do couro animal que permitiu o uso de peles mais finas, e portanto com maior vibração e ressonância. Esses avanços também foram percebidos e incorporados por diversos compositores como Richard Strauss, Gustav Mahler, Béla Bartók, e no Brasil, Heitor Villa-Lobos, que passaram a incorporar mudanças rápidas de afinação nos tímpanos.

O russo Igor Stravinsky (1882-1970) faz uso de uma rítmica revolucionária onde os tímpanos e a percussão têm papel estrutural em sua *Sagração da Primavera* de 1913, e inspirado na bateria do incipiente jazz americano, também inaugura o conceito da percussão múltipla na música de concerto em sua *A História do Soldado*, de 1918. A partir de então, vemos uma sequência de compositores/as passando a escrever e a explorar a percussão de forma avassaladora.

O compositor francês Edgar Varèse (1883-1965) utiliza dois timpanistas e ao menos dez percussionistas em sua obra orquestral *Amériques* (1921), incluindo uma sirene, da mesma forma que o americano George Antheil (1900-1959) com o seu inusitado *Ballet Mécanique* (1923) onde faz intenso uso da percussão, incluindo até mesmo motores de avião e campainhas. O francês Darius Milhaud (1892-1974) teve um importante papel no desenvolvimento do repertório da percussão camerística e solo. Desde a sua *La Création du Monde* (1923), em que faz uso da percussão múltipla inspirada na bateria do jazz, seu *Concerto pour Batterie et Petit Orchestre* (1930), o primeiro concerto para percussão da história, assim como em seu *Concerto pour Marimba et Vibraphone Op. 278* (1947), que é o primeiro concerto para um executante tocando esses dois instrumentos, ele deu atenção especial aos instrumentos percussivos.

5.1. Tímpanos

Os tímpanos, por serem os primeiros instrumentos de percussão a serem incorporados na orquestra sinfônica, como já mencionado, têm no repertório sinfônico a sua principal utilização, com obras que vão desde o período barroco, incluindo os concertos para múltiplos tímpanos do séc. XVIII, estando presente

⁵ O pandeiro é encontrado em diversas culturas tradicionais, onde é confeccionado em diferentes tamanhos e materiais, e executado com técnicas distintas.

na grande expansão das orquestras do repertório romântico, passando pelas grandes experimentações e desafios técnicos da música do séc. XX, até a atualidade. Com isso, como qualquer instrumentista orquestral, o/a candidato/a a timpanista, deve se dedicar tanto ao estudo técnico, quanto ao repertório solo e camerístico, e principalmente a um profundo estudo do repertório orquestral para esse instrumento, incluindo o contexto em que os excertos se inserem, com todas as suas especificidades. Para isso, é fundamental o estudo de obras de compositores sinfônicos como Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Berlioz, Tchaikovsky, Verdi, Wagner, Sibelius, R. Strauss, Mahler, Stravinsky, Bartók, Villa-Lobos, Prokofiev, Shostakovitch, entre tantos outros, incluindo boa parte do repertório escrito a partir do séc. XX.

Além de sua crescente importância no contexto sinfônico, deve-se destacar também os três concertos para múltiplos tímpanos (de cinco a oito tímpanos) e orquestra escritos ainda no séc. XVIII pelos alemães Graupner, Molter e Fischer, assim como três dos concertos escritos na última década do séc. XVIII pelo austríaco Georg Druschetzky (1745-1819), que utilizam entre seis e oito tímpanos. No séc. XIX, embora tanto a construção, quanto a técnica e a escrita sinfônica para os tímpanos tenham evoluído enormemente, paradoxalmente, no repertório solista destaca-se somente a *Marcha e Polonesa para seis Tímpanos e Orquestra*, escrita em 1878 pelo alemão Julius Taush (1827-1895).

Finalmente, o alemão Ottmar Gester (1897-1969) escreve em 1932 o seu *Capricietto for Four Timpani and Orchestra*, que embora seja um concerto tecnicamente simples e sem mudanças de afinação, reinaugura a volta dos tímpanos como instrumento solista frente à orquestra no séc. XX. O também alemão Werner Tharichen (1921-2008), que foi timpanista da Orquestra Filarmônica de Berlim, escreve o *Concerto for Timpani and Orchestra* em 1954, que segundo Hashimoto (2020, 40), "pode ser considerado o primeiro grande concerto de tímpanos do séc. XX. A obra utiliza cinco tímpanos com várias mudanças de afinação e grande demanda técnica na execução de alguns trechos, incluindo o uso de quatro baquetas e a utilização de baquetas de caixa-clara".

Em 1955 o americano Robert Parris (1924-1999) escreve o *Concerto for Five Kettledrums and Orchestra*. Já sobre as primeiras obras do repertório camerístico, deve-se mencionar a *Sonata para Dois Pianos e Percussão* (1937), do húngaro Béla Bartók (1881-1945), obra de grande envergadura, que requer apurado controle técnico e musical dos quatro intérpretes, e onde o/a timpanista, que também deve tocar outros instrumentos de percussão, realiza uma grande quantidade de mudanças de afinação, incluindo até mesmo glissandos. Já a *Sonatina for Two or Three Timpani and Piano*, composta em 1940 pelo russo Alexander Tcherepnin (1899-1977), é uma obra tecnicamente bem mais simples e solicita apenas algumas mudanças de afinação.

Sobre o repertório solo, as *Eight Pieces for Four Timpani* do compositor americano Elliot Carter (1908-2012), escritas entre 1950 e 1966, se mantêm entre as principais obras solo para tímpanos na atualidade. Esse conjunto de peças explora os tímpanos ao seu extremo, e embora somente duas das peças utilizem mudanças de afinação, todas passam por explorações tímbricas usando diferentes regiões das membranas, tipos de toque, baquetas e abafamentos, além de uma alta complexidade técnica que, aliados a um refinado processo composicional que inclui a característica exploração das modulações rítmicas de Carter, tornaram essas peças reconhecidas mundialmente.

Outros concertos que se destacam são o *Concerto Fantasy for Two Timpanists & Orchestra*, escrito em 2000 pelo americano Phillip Glass (1937), assim como o *Concerto No. 2 for Timpani and Orchestra: The*

Grand Encounter, do americano William Kraft (1923), escrito em 2003, e que utiliza nada menos do que seis tímpanos a pedal mais nove tímpanos de afinação fixa que devem ser suspensos num suporte circular ao redor dos tímpanos a pedal. O primeiro brasileiro a compor um concerto para tímpanos foi José Siqueira (1907-1985) com o seu *Concertino para Tímpanos e Orquestra de Cordas*, de 1976.

Obviamente já existe uma grande quantidade de estudos, assim como composições solo e concertos escritos por inúmeros/as timpanistas e/ou compositores/as ao redor do mundo, e existem cursos de especialização e até mesmo mestrado em tímpanos, que focam principalmente no repertório sinfônico, como na ZHDK – *Zürcher Hochschule der Kunst* (Universidade de Artes de Zurique), na Suíça.

5.2. Caixa-clara

Como já mencionado, o tambor militar evoluiu do tabor medieval, que tem registros já no séc. XIII. A caixa-clara é uma evolução e variação dos tambores militares (Beck 2007, 361). Assim, boa parte de sua técnica provém dos rudimentos aplicados naquele contexto. Além disso, a técnica de caixa é a técnica primária do/a percussionista clássico/a, de onde todas as outras técnicas derivam, e ao mesmo tempo, onde todas se encontram. Assim, um/a exímio/a baterista necessariamente terá que ter uma boa técnica de caixa, da mesma forma que um/a especialista em percussão múltipla ou um/a percussionista orquestral. Muitos dos rudimentos e princípios técnicos da caixa podem ser úteis em instrumentos tão distintos como os tímpanos e o xilofone, onde se usam baquetas muito diferentes das de caixa, e até mesmo em instrumentos tocados com as mãos, como as congas, por exemplo.

Apesar de sua origem ligada à música militar, a atual técnica de caixa aplicada aos contextos orquestral e camerístico se distingue muito da usada na música militar, a começar pelo nível de dinâmica. A própria notação é bastante diferente, já que a música militar prima pelos rudimentos (que exploram as inúmeras combinações de toques repetidos e alternados entre as mãos), enquanto a orquestral pode ter uma maior complexidade rítmica e necessita de grande controle de dinâmicas.

Uma das primeiras obras a incluir um tipo de tambor militar, o "*tambourin*", foi a ópera *Alcione* (1706), do francês Marin Marais (1656-1728), onde o compositor usou vários *tambourins* para imitar uma tempestade. Mas de forma geral, até meados do séc. XIX o tambor militar e a caixa só eram usados em obras como representação do caráter militar. Entre essas, podemos citar *Iphigénie en Tauride* (1779), do compositor alemão Christoph Willibald Gluck (1714-1787), em que usa um *tambour* e um *tambourin*, a ópera *Egmont* (1810), as três *Marchas Militares* (1809-10) e *A Vitória de Wellington* (1813) do alemão L. Beethoven (1770-1827), *La Gazza Ladra* (1817) do italiano Gioachino Rossini (1792-1868) em que utiliza dois *tamburos*, *Masaniello*, ou *La muette de Portici* (1828) e *Fra Diavolo* (1830) do francês Daniel Auber (1782-1871), *Grande Messe des Morts* (1837) do francês Hector Berlioz (1803-1869), em que usa diversas caixas em uníssono, *L'Arlesienne* (1872) do francês Georges Bizet (1838-1875), entre outras (Gauthreaux II 1989, 74).

Outros estilos orquestrais aos poucos passaram a utilizar a caixa, e entre as peças mais representativas temos *Pique Dame* (1864) do croata Franz Von Suppé (1819-1895), *Capricho Espanhol* (1886) e *Scheherazade* (1887) do russo Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908), as valsas, como a *Valsa do Imperador* (1889) do austríaco Johann Strauss II (1825-1899), *Háry János Suite* (1926) do húngaro Zoltán Kodály (1882-1967), o *Concerto para Clarineta, Op. 57* (1928) do dinamarquês Carl Nielsen (1865-1931), *Bolero* (1928) do

francês Maurice Ravel (1875-1937), *Tenente Kijé* (1933) do russo Sergey Prokofiev, *Concerto para Orquestra* (1944) do húngaro Béla Bartók, diversas sinfonias do russo Dimitri Shostakovich (1906-1975), entre elas a *Sinfonia No. 10* (1953), e tantas outras obras.

Alguns dos primeiros exemplos de obras onde a caixa-clara tem grande relevância no contexto camerístico são *Façade* (1923) do inglês William Walton (1902-1983), o *Quarteto H-139 para Clarineta, Trompa, Violoncelo e Caixa-Clara* (1924) do compositor checo Bohuslav Martinů (1890-1959), *Ionisation* (1931) de Edgar Varèse, a *Sonata para Dois Pianos e Percussão* (1937) de Béla Bartók, em que duas caixas são utilizadas (uma com esteira e a outra sem) junto a diversos outros instrumentos de percussão. Mas atualmente, a lista de obras orquestrais ou de câmara com partes significativas para caixa é realmente muito extensa.

Segundo Gauthreaux II (1989, 112), em 1989 existiam apenas dois concertos para caixa e orquestra: *Geigy Festival Concerto, Fur Basler Trommel und grosses Orchester* (1959), do compositor suíço Rolf Lieberman (1910-1999) e *The Concert Piece for Snare Drum and Orchestra* (1982) do compositor/percussionista islandês Áskell Másson (1953). Em 2009 também foi escrito o *Prometheus Rapture (Seven Legends for Snare Drum and Orchestra)*, do compositor americano Sean Beeson (1985). Isso não exclui a existência de eventuais outros concertos que não foram localizados por este autor, mas demonstra que ainda são poucos os concertos escritos para a caixa-clara.

Numa audição orquestral, os excertos de caixa-clara têm grande relevância, assim como estudos ou solos de confronto para esse instrumento normalmente também são solicitados. Além de inúmeros métodos e coletâneas de estudos dentro do estilo orquestral escritos por percussionistas como os alemães Heinrich Knauer (1889-1947) e Franz Krüger (1880-1940), o francês Jacques Delécluse (1933-2015), e os americanos Vic Firth (1930-2015) e Mitchell Peters (1935-2017), entre tantos outros, temos diversas coletâneas de peças e estudos escritos por percussionistas com tradição na música militar, como os americanos Charley Wilcoxon (1894-1978) e John Pratt (1931-2020). Mas principalmente no repertório mais contemporâneo, seja solo, camerístico ou orquestral, já existem obras experimentais que utilizam a caixa-clara de maneiras bastante inusitadas.

No final dos anos 1980, o percussionista e compositor americano Stuart Saunders Smith (1948) encomendou obras para caixa solo a um grande número de compositores/as e percussionistas dos mais variados estilos. O resultado foi um conjunto de quatro volumes com mais de trinta obras de compositores como John Cage (1912-1992), Milton Babbitt (1916-2011), Ben Johnston (1926-2019), William Ortiz (1947), o próprio Stuart Smith, entre tantos outros, que foram publicados entre 1988 e 1990. Em 2014 foi lançada uma nova versão da coleção completa em que foram acrescentadas mais dez composições e retiradas oito das originais (Armbruster 2019). Além disso, obviamente encontramos obras escritas para caixa por percussionistas e/ou compositores/as de praticamente todo o mundo.

Apesar de ainda não ser editada comercialmente, uma das obras brasileiras para caixa mais populares é *Canção Simples de Tambor* (1990), do percussionista e compositor Carlos Stasi (1963), em que explora até mesmo o uso de uma bola de tênis de mesa e uma vara de pescar, além de um *temple bell*.

5.3. Percussão Orquestral

Além dos tímpanos já mencionados anteriormente, outro campo de extrema importância para a formação do/a percussionista erudito/a é o estudo da percussão orquestral, que inclui a técnica dos instrumentos orquestrais mais utilizados e seus repertórios sinfônicos. Boa parte dos/as alunos/as de percussão clássica almeja ingressar em um conjunto sinfônico, podendo ser uma orquestra ou uma banda (no Brasil, atualmente as bandas profissionais são quase todas ligadas a instituições militares), seja pela admiração pela música sinfônica, e/ou também porque esse é um dos poucos trabalhos de performance musical que oferece uma relativa estabilidade financeira aos instrumentistas sinfônicos.

Levando em consideração o modelo adotado nas principais audições para percussão realizadas no Brasil nos últimos 25 anos, que passaram a seguir o padrão adotado na maioria dos países, para o sucesso em uma audição orquestral, é essencial um preparo adequado que passa obrigatoriamente pelo estudo dos excertos orquestrais.

Embora numa audição para percussão orquestral também possam ser solicitados um ou dois solos de caixa e/ou marimba, assim como um ou dois solos de tímpanos também podem ser solicitados no caso de uma vaga de timpanista, são muitos os instrumentos da percussão sinfônica a serem avaliados numa típica audição orquestral de percussão. Assim, normalmente diversos excertos são solicitados para cada um dos seguintes instrumentos: caixa-clara, xilofone, glockenspiel, pratos, bumbo, triângulo, pandeiro, castanholas, vibrafone, e eventualmente, até tímpanos, mesmo para uma vaga de percussão. Dessa forma, a proporção do peso dos excertos, principalmente nas provas para uma vaga de percussionista, muitas vezes acaba sendo de mais de noventa por cento.

Todos os instrumentos da orquestra também são solicitados a tocar excertos nas audições, mas por tocarem apenas um instrumento (ou no máximo dois, nos casos específicos para as vagas de clarone/clarineta, requinta/clarineta, flautim/flauta, corne inglês/oboé e contrafagote/fagote), a seleção de excertos solicitados para os outros instrumentistas normalmente é muito menor do que para percussionistas, já que geralmente os primeiros também são solicitados a tocar um movimento de um concerto clássico e/ou romântico, por exemplo. Além de uma boa técnica ser essencial para todos os/as instrumentistas orquestrais (incluindo percussionistas), também é necessário um profundo conhecimento dos excertos, incluindo o contexto orquestral em que está inserido cada trecho selecionado.

Curiosamente, alguns dos instrumentos como pratos, bumbo, pandeiro, triângulo, castanholas, entre outros, muitas vezes são chamados "acessórios" pelos/as próprios/as percussionistas, talvez até mesmo numa inconsciente e equivocada desvalorização da importância dos mesmos. Sinal disso é a pequena quantidade de métodos e livros que abordam a técnica desses instrumentos específicos, se comparado aos métodos para caixa, tímpanos e instrumentos barrafônicos. E a grande maioria dos métodos para percussão complementar⁶ acaba sendo mais uma compilação de excertos orquestrais, e apenas alguns chegam a incluir estudos específicos para esses instrumentos. Mais raros ainda são os que discutem as técnicas empregadas nesses instrumentos, como é o caso do livro *Cymbalisms*, de Epstein (2007), que aborda a técnica de pratos, incluindo fotos e desenhos dos movimentos para cada tipo de som, além de

⁶ O termo percussão complementar (ou *complementary percussion*) já é utilizado internacionalmente para designar os instrumentos sinfônicos como bumbo, pratos, pandeiro, triângulo e castanholas.

um CD com exemplos sonoros, e *Complementary Percussion*, de Aleo (2011), em que escreve estudos técnicos para pandeiro, triângulo, pratos e bumbo, deixando ao/à percussionista a decisão das técnicas a serem empregadas nos estudos. Em 2020 foi lançado *Le Percussioni in Orchestra*, dos italianos Cimmino e Caiazza (2020), em que abordam a técnica para esses mesmos instrumentos, incluindo também as castanholas, e com vídeos disponibilizados com acesso pela internet onde demonstram as técnicas específicas empregadas nos respectivos estudos musicais. De certa forma, isso demonstra uma certa contradição, pois ao mesmo tempo em que o desempenho nesses instrumentos específicos é de extrema importância para o sucesso em uma audição orquestral, ainda há pouco material de estudo disponível, e conseqüentemente, muitos/as percussionistas dedicam relativamente pouco tempo a esses instrumentos.

5.4. Música para Grupo de Percussão

Na década de 1920 acontecem na Rússia as primeiras experiências da escrita exclusivamente para percussão, no segundo movimento da *Sinfonia No. 1* (1927) de Alexander Tcherepnin, e no Interlúdio da ópera *O Nariz* (1928) de D. Shostakovich (1906-1975). As *Rítmicas No. 5 e No. 6*, escritas entre 1929 e 1930 pelo compositor franco-cubano Amadeo Roldán (1900-1939), são as primeiras obras independentes para conjunto de percussão, onde o compositor mescla alguns instrumentos sinfônicos a instrumentos e ritmos típicos cubanos, que são transformados numa linguagem mais contemporânea.

Em 1931 Edgar Varèse completa sua revolucionária *Ionisation*, tendo sua estreia no Carnegie Hall de Nova York em 1933, dirigida por Nicolas Slonimsky (1894-1995), sendo que entre os intérpretes estavam vários compositores, entre eles Henry Cowell (1897-1965), Carlos Salzedo (1885-1961), Paul Creston (1906-1985), William Schumann (1910-1992) e outros. Nesse mesmo ano, eles tocaram novamente na Califórnia e em Havana, influenciando com isso uma grande quantidade de compositores/as americanos/as e latino-americanos/as que também passaram a compor para a percussão, como os americanos John Cage, Johanna Beyer (1888-1944), Lou Harrison (1917-2003), o mexicano Carlos Chaves (1899-1978), e tantos/as outros/as, além é claro, dos próprios compositores que tocaram na estreia: Cowell, Salzedo e Creston entre eles.

John Cage, um dos mais influentes compositores do séc. XX, foi também de extrema importância para o desenvolvimento do repertório para percussão. Sua primeira obra para percussão é o *Quartet*, de 1935, e a partir de então, nunca deixou de compor para a percussão, seja para solo, grupo ou com outros instrumentos, em obras essenciais como as suas três *Construções* (escritas entre 1939 a 1941), *Living Room Music* (1940), entre tantas outras.

Na evolução do repertório específico para grupos de percussão não se pode também deixar de mencionar a importância dos intérpretes, ou seja, dos grupos de percussão, responsáveis pela encomenda e estreia de muitas obras. Nesse aspecto, o grupo *Les Percussions de Strasbourg*, criado em 1962 e mantido até hoje pelo governo francês, é responsável pela encomenda e consagração do repertório para sexteto de percussão, tendo comissionado e estreado obras de compositores como Iannis Xenakis, Luigi Dallapiccola, Franco Donatoni, Gérard Grisey, Sofia Gubaidulina, Philippe Hurel, Philippe Manoury, Bruno Mantovani, entre tantos outros. O grupo *Nexus*, baseado em Toronto, no Canadá, e em atividade desde 1971, tem extrema importância para a percussão canadense e norte-americana. Outros importantes grupos no contexto internacional são o sueco *Kroumata*, que esteve ativo entre 1978 e 2015, o americano *Percussion*

Group Cincinnati, fundado em 1979, o *Tambuco*, fundado no México em 1993, entre tantos outros. A tese de doutorado escrita por Tullio (2014) aborda justamente essa questão através de um importante levantamento historiográfico dos diversos grupos de percussão do Brasil, em especial do *Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista*, dirigido por Cláudio Stephan (1944-2016), e que esteve em atividade entre 1973 e 1979. Apesar da curta duração, mas pela importância tanto em relação ao incremento do repertório brasileiro quanto à projeção que deram à percussão, também é necessário mencionar o *Grupo Percussão Agora*, que atuou de 1978 até 1982, assim como o *Grupo PIAP*, ligado ao Instituto de Artes da Unesp e em atividade ininterrupta desde sua criação em 1978 por John Boudler (1954). O grupo de percussão mais antigo ainda em atividade do país é o *Grupo de Percussão do Conservatório de Tatuí*, criado em 1975 por Javier Calviño (1954). O repertório para grupo de percussão atualmente é vastíssimo, abrangendo desde obras tonais para teclados de percussão, passando por peças que exploram rítmicas e instrumentos de diferentes tradições, obras cênicas e outras de caráter totalmente experimental.

No Brasil, a primeira obra para grupo de percussão foi composta em 1953 por Camargo Guarnieri (1907-1993): *Estudo para Instrumentos a Percussão*. Entre os primeiros compositores brasileiros a escrever para percussão temos Marlos Nobre (1939), com sua *Variações Rítmicas para piano e percussão* (1966) e *Rhythmetron* (1968), Osvaldo Lacerda (1927-2011), com *Três Estudos para Percussão* (1966), *Três Miniaturas Brasileiras* (1968), e com percussão e voz ele também compôs *Hiroshima, Meu Amor* (1968), *Ponto de Iemanjá* (1968) e *Losango Caqui* (1970). Já entre os compositores brasileiros com maior número de obras para grupo de percussão podemos citar Ney Rosauero (1952), Roberto Victório (1959), Arthur Rinaldi (1980) e Carlos dos Santos (1990).

5.5. Xilofone

Segundo Beck (2007, 408), "musicólogos têm diferentes opiniões se o xilofone é originário da África ou Ásia", mas existem registros na China de instrumentos de placas de madeira de 2000 A.C. Segundo a teoria dominante, de lá, teriam sido levados inclusive para a África, dando origem aos chamados *balafons* e outros instrumentos africanos similares. Na Europa, xilofones rudimentares já existiam há pelos menos 500 anos, mas foi principalmente no leste europeu que ele se desenvolveu, sendo usado principalmente na música folclórica, até chegar ao modelo com quatro fileiras de teclas no séc. XIX, chamado *strothfiedel* (*straw fiddle*).

O primeiro uso do xilofone na orquestra foi na obra *Sei Varizioni* (c. 1810) do austríaco Ferdinand Kauer (1751-1831), mas foi com o compositor francês Camille Saint-Saëns (1835-1921) que ele realmente ganhou destaque, em sua *Dança Macabra*, de 1875, onde o som do xilofone representa o esqueleto (Beck 2007, 409). Em 1886, Saint-Saëns volta a usar o xilofone com o mesmo tema melódico, mas ao invés do ritmo ternário original, usa um tempo binário no movimento *Fósseis* de seu *Carnaval dos Animais*.

Em 1886 o francês Albert Roth publica um método de xilofone em que apresenta tanto o sistema de quatro fileiras quanto propõe o arranjo cromático em duas fileiras, como o piano. Foi somente a partir de 1903 que a empresa americana Deagan passou a produzir comercialmente o modelo cromático com disposição em duas fileiras e tubos de ressonância (Beck 2007, 410). Com isso o xilofone vai aos poucos conquistando seu espaço, sendo hoje um dos principais instrumentos do naipe de percussão na orquestra

e na música de câmara, com obras importantes e que requerem grande destreza técnica dos/as percussionistas.

Entre as primeiras obras de grande destaque para o xilofone podemos citar *Kammermusik No. 1* (1922) do alemão Paul Hindemith (1895-1963), a cantata *Les Noces* (1923) do russo Igor Stravinsky, o *Ballet Mécanique* (1923) do americano George Antheil, a ópera *Porgy and Bess* (1935) do americano George Gershwin (1898-1937), a *Sonata para dois Pianos e Percussão* (1937) do húngaro Béla Bartók, *Le Marteau sans Maître* (1954) do francês Pierre Boulez (1925-2016), assim como *Oiseaux Exotiques* (1956), *Couleurs de la Cité Céleste* (1963) e *Des Canyons aux Étoiles* (1974), todas do francês Olivier Messiaen (1908-1992).

Durante as décadas de 1920 e 1930 também houve o período conhecido como “A era de ouro do xilofone” nos EUA, com grandes intérpretes virtuosos como os irmãos Joe Hamilton Green (1892-1939) e George Hamilton Green (1893-1970), que gravaram e venderam uma grande quantidade de discos, tendo o xilofone como protagonista. Outros xilofonistas famosos da época foram Teddy Brown – seu nome verdadeiro era Abraham Himmelbrand (1900-1946), Harry Breuer (1901-1989) e Red Norvo (1908-1999). O repertório tocado por esses xilofonistas geralmente era de *ragtimes* e *vaudevilles*. Em boa parte graças ao trabalho de resgate realizado pelo grupo de percussão *Nexus*, tendo Bob Becker (1947) como xilofonista solista, a partir dos anos 70 esse repertório foi redescoberto e acabou popularizado, principalmente junto aos grupos de percussão das universidades americanas.

Na década de 60 foram escritos os primeiros concertos para xilofone e orquestra: em 1961 o húngaro Lang Istvan (1933) compôs o seu *Xylophone Concertino*, e em 1965 o americano Alan Hovhaness (1911–2000) escreve *Fantasy on Japanese Woodprints* e o japonês Toshio Mayuzumi (1929–1997) compõe o *Concertino for Xylophone and Orchestra*. Osvaldo Lacerda compõe em 1974 a *Suíte para Xilofone e Piano*, a primeira obra brasileira de destaque para esse instrumento, e em 1998 ele também compõe o *Concertino para Xilofone e Orquestra*.

5.6. Vibrafone

Outro instrumento da família dos teclados da percussão que foi criado há apenas um século e que faz parte do arsenal atual do/a percussionista contemporâneo é o vibrafone. O primeiro modelo foi lançado em 1921 pela fabricante americana Leedy, utilizava teclas de aço e já contava com um sistema de motor elétrico e paletas giratórias sobre os tubos de ressonância para produzir o vibrato. Em 1927, a empresa Deagan fez algumas importantes melhorias no instrumento, como a utilização do alumínio para a fabricação das teclas e a colocação do pedal de abafamento. A partir dos anos 30, paulatinamente o instrumento passou a ser explorado por importantes músicos de jazz como Lionel Hampton (1909-2002), Red Norvo (1908-1999), Milt Jackson (1923-1999), Mike Mainieri (1938), Gary Burton (1943), David Friedman (1944), Ted Piltzecker (1950), Stefon Harris (1973), entre tantos outros, que desenvolveram tanto a técnica quanto a linguagem deste instrumento no gênero jazzístico.

Apesar das primeiras obras eruditas que incluíram o vibrafone serem da década de 1930, foi principalmente a partir do final dos anos 1940, a partir do *Concerto pour Marimba et Vibraphone Op. 278*, de Darius Milhaud, que compositores passaram a escrever de forma mais sistemática para esse instrumento, seja na música de câmara ou solos. Hoje já existe um amplo repertório para o vibrafone, que vai desde solos escritos por vibrafonistas jazzistas como Bill Mollenhof (1954), David Friedman e Gary

Burton até obras contemporâneas de compositores como Pierre Boulez (1925-2016) – *Le Marteau sans Maître* (1954) e *Dérive I* (1984), Gitta Steiner (1932-1990) – *Four Bagatelles for Vibraphone* (1970), *Sonata for Solo vibraphone* (1984) e outras, Luciano Berio (1925-2003) com sua *Linea* (1973), Stuart Smith (1948) com sua série *Links*, com onze peças para vibrafone escritas entre 1974 e 1994, Karlheinz Stockhausen (1928-2007) com *Vibra-Elufa* (2003), Toru Takemitsu (1930-1996) com *Rain Tree* (1981), Martin Matalon (1958) com *Short Stories* (2005), entre outros. Há possibilidade de aplicação neste instrumento inclusive de inúmeras técnicas estendidas⁷ como o uso de arcos, *bending notes* (glissandos sobre a mesma tecla obtidos ao percutir a tecla com uma baqueta e ao mesmo tempo pressionar e deslizar uma baqueta dura sobre essa mesma tecla), uso de baquetas diferentes, toque com o cabo das baquetas, abafamentos, toques abafados (*dead strokes*), teclas cobertas com materiais como plástico ou papel, entre outras possibilidades.

O primeiro solo para vibrafone escrito no Brasil é *Seis Reflexões para vibrafone* (1973), escrita pelo compositor e violonista Pedro Cameron (1948). O vibrafonista André Juarez (1964) foi um dos responsáveis pela ampliação do repertório brasileiro para esse instrumento nos anos 90, através do seu projeto "Vibrafone Brasileiro", que encomendou, estreou e gravou obras de compositores das mais diversas tendências (Morais 2012, 109). Além dessas obras, Ney Rosauo, Roberto Victorio e Carlos dos Santos são outros compositores com diversas obras escritas para o vibrafone. Esse instrumento também é utilizado na música popular brasileira desde a década de 30, e na atual cena instrumental brasileira podemos citar vibrafonistas como Roberto (Beto) Caldas (1955), André Juarez, Ricardo Valverde (1977), Antonio Loureiro (1986), Alisson Amador (1988), entre tantos outros.

5.7. Marimba

A marimba evoluiu dos balafons africanos para as marimbas cromáticas no final do séc. XIX, sendo usadas na música tradicional da América Central, em especial na Guatemala e na região de Chiapas, no sul do México, onde geralmente era tocada simultaneamente por vários executantes, cada um com uma função (baixo, melodia, harmonia). Mas foi nos EUA que ela foi inserida no contexto da música de concerto, e foi no Japão que o seu repertório de vanguarda foi primeiramente desenvolvido.

Após uma turnê de três anos pelos Estados Unidos do grupo guatemalteco *Hurtado Brothers Royal Marimba Band*, que teve início em 1908, seguida por diversas gravações desse mesmo grupo, a marimba passou a ser mais conhecida pelos norte-americanos (Kastner 1989, 11). Clair Omar Musser (1901-1998), que já tocava o xilofone, também se tornou um exímio marimbista, tendo escrito diversos solos e estudos para o instrumento. A partir de 1930 também passou a desenhar marimbas, que a princípio foram construídas pela empresa Deagan, e posteriormente por sua própria marca denominada Musser, ainda hoje utilizada como a divisão dos teclados de percussão da empresa Ludwig (Berkowitz 2011, 14). Clair Omar Musser também ajudou a promover orquestras de marimbas, muitas delas formadas principalmente ou exclusivamente por mulheres, que se popularizaram nos EUA entre os anos 30 e 50, tocando especialmente arranjos de "música ligeira" para esses grupos.

⁷ Técnicas estendidas são técnicas não usuais: "maneira de tocar ou cantar que explora as possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural" (Padovani e Ferraz 2011, 11).

Em 1940, o compositor americano Paul Creston escreve o primeiro concerto para marimba e orquestra da história. Em 1947 temos o já mencionado *Concerto pour Marimba et Vibraphone Op. 278*, de Darius Milhaud, que também foi encomendado e estreado por um marimbista norte-americano, Jack Conner (1913-2001), junto à St. Louis Symphony Orchestra, em 1949. Em 1950 o compositor americano Alfred Fissinger (1925-1999) compôs sua *Suite for Marimba*. Na década de 1950 mais dois concertos para marimba e orquestra foram escritos por compositores norte-americanos: James Basta (1934) em 1955 e Robert Kurka (1921-1957) em 1956.

Mas foi no Japão que o repertório solo para marimba tomou um grande impulso, através de encomendas feitas a compositores/as japoneses/as contemporâneos/as por marimbistas, liderados pela virtuose Keiko Abe (1937) a partir dos anos 1960. “Entre os anos 1964 e 1986, 32 compositores escreveram 54 composições para ela” (Kastner 1989, 46) e segundo a listagem disponibilizada no website de Keiko Abe⁸, ela encomendou e estreou ao longo de sua carreira 103 obras de compositores japoneses como Toshimitsu Tanaka, Minoru Miki, Akira Miyoshi, Akira Yuyama, Maki Ishii, entre tantos outros. Além disso, também estreou onze obras de compositores/as estrangeiros, e principalmente a partir dos anos 80, também desenvolveu uma reconhecida carreira como compositora, tendo escrito 99 obras para marimba, entre solos, duos, trios, concertos e grupos de marimba, sendo que tocou na estreia de 66 dessas obras, além de ter outras nove composições em coautoria. Boa parte de suas composições são bastante populares entre marimbistas de todo o mundo. Keiko Abe também participou ativamente do desenvolvimento das marimbas da empresa japonesa Yamaha, e foi uma das responsáveis pelo aumento da extensão da marimba das quatro oitavas e uma terça (A2 – C7) para as atuais cinco oitavas (C2 – C7)⁹. No Japão, a técnica mais utilizada na marimba é a técnica de baquetas cruzadas chamada “tradicional”, já que é a forma utilizada pelos marimbistas que tocam o repertório tradicional para marimba da América Central.

Segundo Johansson (2012) foi durante os anos 1920 que Clair Omar Musser desenvolveu uma técnica onde as duas baquetas da mesma mão não são cruzadas, e sim seguras de forma independente, mas esse *grip* (pegada) tinha entrado em desuso. Nos EUA, durante os anos 70, o marimbista Lee Howard Stevens (1953) aperfeiçoou a técnica de Musser. O seu livro *Method of Movement for Marimba* (Stevens 1979) revolucionou a técnica e o ensino para a marimba, já que até então, a grande maioria dos marimbistas utilizava a técnica tradicional, e além disso, Stevens desenvolveu novas baquetas de cabo rígido e maior comprimento, e dessa forma ampliou muito as possibilidades musicais da marimba, com o aumento de abertura das baquetas, rulos independentes, entre tantas outras possibilidades. Ele também escreveu diversos estudos, encomendou e estreou obras de vários compositores/as, e até mesmo desenhou novas marimbas. Por conta disso, atualmente essa técnica é normalmente chamada “Stevens”.

A técnica desenvolvida por Gary Burton para segurar as baquetas do vibrafone na verdade também é derivada da técnica tradicional, mas com a inversão das baquetas cruzadas, e também passou a ser adaptada por vários marimbistas para o uso com baquetas mais compridas e até mesmo de cabo rígido (antes se utilizava o mesmo *rattan* flexível do cabo das baquetas de vibrafone), de forma a aumentar a extensão alcançada entre as baquetas da mesma mão, e hoje também é muito utilizada por um grande número de marimbistas, com diferentes adaptações.

⁸ <https://www.keiko-abe.jp/en/world-premiere-en/>

⁹ Considerando-se o A 440 Hz como A4.

Atualmente já encontramos até mesmo marimbistas especializados em técnicas de seis baquetas, e as técnicas e o repertório para esse instrumento evoluíram a tal ponto, com tamanha sofisticação que, a exemplo do Japão, hoje já existe até mesmo um curso de bacharelado em marimba na *Berklee College of Music* de Boston, onde leciona a marimbista Nancy Zeltsman, e são cada vez mais comuns os cursos e seminários específicos sobre a marimba, assim como cursos de pós-graduação com especialização nesse instrumento em todo o mundo. Além disso, muitos professores/as de percussão de renomadas universidades americanas e europeias têm na marimba o seu principal instrumento de percussão, e entre eles podemos citar Gordon Stout (1952) que ensinou na *School of Music of Ithaca College* até sua aposentadoria em 2019, Robert Van Sice na *Yale School of Music*, William Moersh na *University of Illinois Urbana-Champaign*, Michael Burrit (1962) na *Eastman School of Music*, o brasileiro Eduardo Leandro (1971) na *Stony Brook University* de Nova York, apenas para citar alguns. Na França, Emmanuel Séjourné (1961), professor de percussão no *Conservatório de Estrasburgo*, além de renomado compositor, também é um exímio tecladista da percussão, tendo escrito várias obras, inclusive concertos para marimba e para vibrafone.

Essa predileção especial de alguns percussionistas pela marimba acontece em vários países, inclusive na América Latina e no Brasil. Na Argentina, podemos citar Angel Frette, que além de ter atuado como percussionista da *Orquestra Filarmônica do Teatro Colón* (cargo de executante de barrafones) por mais de 30 anos, é professor do *Instituto Cultural Patagônico*, tendo encomendado e estreado uma parcela importante das obras argentinas para marimba. No Brasil, Gilmar Goulart, professor da UFSM, também tem na marimba o seu instrumento principal, tendo feito seu doutorado com foco nesse instrumento na *University of Colorado Boulder*, nos EUA, e tocado boa parte do repertório das composições de Ney Rosauro, que foi seu professor e antecessor na UFSM. Rosauro, por sua vez, também tem um enfoque especial nos teclados da percussão, em especial, na marimba e no vibrafone. Ele é um percussionista, compositor e educador de renome internacional, com vários métodos e estudos publicados para os diversos instrumentos da percussão, e uma vasta produção de concertos, obras solo e para grupo de percussão, sendo um dos compositores para percussão mais conhecidos no mundo. Seu *Concerto No. 1 para Marimba e Orquestra de Cordas* (1986) é (ou ao menos foi) o concerto de marimba mais executado no planeta (Moore 2006, 10).

O primeiro concerto brasileiro para a marimba é o *Divertimento para Marimba e Orquestra de Cordas* (1973), de Radamés Gnatalli (1906-1988), dedicado a Luiz D'Anunciação (1926-2020), que estreou a obra. Entre outros/as compositores/as brasileiros com diversos solos para marimba, podemos citar Carlos dos Santos, que também é percussionista, e Roberto Victorio.

5.8. Percussão Múltipla

Como já visto, o conceito da percussão múltipla já vinha sendo usado na música de câmara desde 1918, com *A História do Soldado*, de Stravinsky, seguida por diversas obras camerísticas de vários compositores, entre eles, Milhaud, que também escreveu em 1930 o primeiro concerto para percussão e orquestra. Foi somente após 28 anos, em 1958, que o também francês André Jolivet (1905-1974) escreve o seu *Concerto pour Percussion et Orchestre*, que vem a ser o segundo do gênero para percussão múltipla.

Já a primeira obra para solo de percussão múltipla foi composta somente em 1956 por John Cage, *27'10.554"*, onde ele incorpora o fator da aleatoriedade na música. E o repertório solo para percussão múltipla segue uma trajetória de grande complexidade, incluindo a icônica *Zyklus Nr. 9* do alemão Karlheinz Stockhausen, de 1959. Outras importantes obras desse período são *King of Denmark*, escrita em 1964 pelo americano Morton Feldman (1926-1987), *Janissary Music*, escrita em 1966 pelo americano Charles Wuorinen (1938), *Intérieur I*, do alemão Helmut Lachenmann (1935), escrita em 1966, entre outras. Mais à frente, no subitem "Percussão e tecnologia" também serão mencionadas outras obras para percussão múltipla e tape desse período.

Uma característica das obras da fase inicial de solos para percussão múltipla é a utilização conjunta de uma vasta gama de instrumentos, como gongos, tímpanos, triângulos, vibrafone, marimba, diversos tambores, *wood blocks*, *cowbells*, pratos, entre outros. Assim, ocorreu uma enorme exploração tímbrica de materiais diversos, mas que por outro lado demandava grandes montagens e muitas questões técnicas a serem resolvidas, como trocas de baquetas, a instalação da própria montagem para viabilizar o alcance dos instrumentos, equilíbrio de volume entre instrumentos distintos e outras questões. Mais tarde surgiram obras que, se por um lado, eram mais econômicas em termos de instrumental, ganharam em complexidade, seja no processo composicional, na demanda técnica ou mesmo na escrita.

O grego Iannis Xenakis (1922-2001) escreve *Psappha* em 1975, onde a escolha dos instrumentos é livre, embora indique as famílias de timbres (madeiras, metais e peles), e utiliza uma grafia bastante inusitada e desafiadora para o intérprete. Mas uma característica já começa a se tornar evidente, onde os conjuntos de instrumentos passam a ser mais compactos, ao menos comparativamente às primeiras obras escritas no final da década de 50 e durante a década de 60. Mas obviamente isso não é uma regra, e exemplo disso é o compositor dinamarquês Per Nørgård (1932), que escreveu em 1982 o solo *I Ching* – em quatro movimentos com montagens e instrumentos distintos, em que também usa uma grande diversidade de instrumentos, incluindo 19 gongos afinados. Outra obra relevante é *Thirteen Drums* (1985) do compositor japonês Maki Ishii (1936-2003), que utiliza apenas os timbres de tambores. Entre 1987 e 1989 Xenakis compôs *Rebonds* usando apenas sete tambores e um jogo de cinco peças de madeira, sendo que em pouco tempo essa obra se tornou um clássico do repertório percussivo. Outro exemplo de obra com uma montagem relativamente pequena, mas com alto grau de dificuldade rítmica é *Bone Alphabet* (1991) do americano Brian Ferneyhough (1943), que utiliza sua técnica composicional da chamada *New Complexity*.

Segundo Bologna (2018, 32), no Brasil, entre as primeiras obras para percussão múltipla está *Diagramas Cíclicos*, para percussão e piano, escrita em 1966 por Claudio Santoro (1919-1989). O primeiro concerto para percussão é *Variations on Two Rows for Percussion and Strings*, escrito em 1968 por Eleazar de Carvalho (1912–1996). Já a primeira peça brasileira para percussão múltipla solo foi escrita em 1973 pelo percussionista Luiz D'Anunção: *Estudo No. 4*, uma obra de caráter didático para dois tom-tons e dois pratos suspensos.

O percussionista e compositor Carlos Stasi, que também é professor da Unesp desde 1987, tem um grande número de solos para percussão múltipla, embora nenhum seja publicado comercialmente, pois ele sempre compôs as obras primariamente para sua própria interpretação. Outros compositores brasileiros que contribuíram significativamente para esse repertório, seja solo, em duos ou com outros instrumentos são Marlos Nobre, com três concertos para percussão, além de diversas outras obras camerísticas que

usam a percussão múltipla, Luis Carlos Csekö (1945), com mais de 50 obras para ou com percussão, sejam solos, duos, trios, grupos de percussão ou música de câmara, Roberto Victório, com onze obras para percussão múltipla, entre solos, duos ou com outros instrumentos, Flo Menezes, com cinco obras para um/a ou dois/duas percussionistas que incluem *tape* ou *live electronics* e podem ainda incluir outro instrumento, Eduardo Guimarães Álvares (1959-2013) com cinco obras entre solos e duos, Ney Rosauo, com dois concertos e diversos solos, e o jovem percussionista e prolífico compositor Carlos dos Santos, com ao menos onze solos ou duos com outros instrumentos, além de dois concertos para percussão e orquestra (um para dois/duas percussionistas e outro para três). Isso sem mencionar as obras para grupo de percussão desses e de outros/as compositores/as, onde normalmente a percussão múltipla também está inserida.

Atualmente os princípios da percussão múltipla são amplamente utilizados, seja em obras solos, em concertos, na música de câmara e sinfônica. Eles podem requisitar os mais variados instrumentos e montagens, com diferentes técnicas composicionais e grafias, algumas obras solicitando diferentes idiomas de improvisação e diversas habilidades que exigem do/a percussionista até mesmo a construção de instrumentos inovadores ou suportes especiais para viabilizar a performance.

5.9. O teatro instrumental e a percussão cênica

A união da música com outras formas de arte não é uma coisa nova. A música já era utilizada no teatro grego assim como nas apresentações teatrais renascentistas, e dessa comunhão também surgiram as primeiras óperas no início do séc. XVII. Da mesma forma, a dança também sempre esteve associada à música, e a partir disso também vieram os balés. Mesmo na época do cinema mudo, se contratavam músicos para animar as sessões, e assim que o som foi incorporado aos filmes, a sonoplastia (plástica sonora) e a música passaram a ser parte fundamental de uma produção cinematográfica. Portanto, não é nenhuma surpresa que diversos compositores/as contemporâneos/as mantenham o interesse pela união da música à expressão cênica, seja ela verbal e/ou corporal.

A percussão, por sua proximidade com a plasticidade, seja através da coreografia dos movimentos amplos necessários para a performance da maioria dos instrumentos, ou até mesmo ao cenário que ela remete (já que o resultado visual de uma montagem de percussão muitas vezes se aproxima de uma obra de arte com diferentes formas e cores), certamente instigou diversos/as compositores/as que buscavam a soma da plasticidade visual, assim como dos sons e (re)significados das palavras em suas obras musicais. Dessa forma, surgiu um grande número de peças para o teatro instrumental, e mais especificamente, para a percussão cênica, o que também exige do/a performer um aprendizado inteiramente novo, que normalmente não está relacionado ao ensino tradicional da música e da percussão.

O quarteto *Living Room Music*, composto em 1940 por John Cage, pode ser considerado um precursor desse movimento. Além dos/das intérpretes tocarem objetos de livre escolha típicos de uma sala de estar, a obra utiliza apenas as vozes no segundo movimento – *Story*, construído sobre um poema da americana Gertrude Stein (1874-1946) e que exige dos intérpretes uma pesquisa de entonação e emissão vocal. Além disso, Cage influenciou fortemente o argentino Mauricio Kagel (1931-2008) na fundação do movimento do Teatro Instrumental, já em Colônia, pois em 1957, Kagel chega a Darmstadt, “que naquele momento era a capital do serialismo musical europeu, mas também o centro de atividade de Fluxus e de Cage e seus

seguidores na Europa" (Serale 2011, 15). Assim, seguem algumas das obras mais significativas para percussão cênica, em ordem cronológica:

- Vinko Globokar (França – 1934) compôs em 1973 *Toucher*, com texto de Bertold Brecht, em francês.
- Mauricio Kagel (Argentina – 1931-2008) compôs em 1977 *Dressur* – para trio de percussão de madeira, onde, além das anotações musicais, contém instruções precisas de posicionamento e movimentos no palco.
- Georges Aperghis (Grécia – 1945) escreve em 1978 *Le corps à corps*, para voz e zarb, assim como *Les Gueilleurs de Sons*, para trio de percussão em 1981.
- Stuart Saunders Smith (EUA – 1948) escreve *Songs I – IX* em 1982.
- Frederic Rzewski (EUA – 1938) escreve o solo *To the Earth* – para percussão e voz, em 1985.
- Globokar também compõe *?Corporel* em 1985, obra que exige grande expressão corporal e facial.
- Thierry de Mey (Bélgica – 1956), compositor e cineasta, compôs um verdadeiro bailado para mãos em sua *Musique de Table* – para 3 performers, de 1998, incluindo uma escrita minuciosa para a exata realização das coreografias. Em 2002 ele compôs *Silence Must Be* – para um performer solo que realiza gestos de regência enquanto a música para percussão, que pode ser tocada ao vivo ou pré-gravada, acontece em sincronia com os gestos estipulados. Em 2010 ele cria *Light Music* – para um performer com sensores e projetores.
- Mark Applebaum (EUA – 1967) utiliza mais de uma centena de gestos em sua *Aphasia* (2010), para gestos de um performer sobre tape. Em *Gone, Dog. Gone!* (2012), o duo de percussionistas precisa memorizar tanto as partes instrumentais como os gestos correspondentes, e revezam momentos em que tocam ou que realizam as dezenas de gestos pré-estabelecidos na partitura.

No Brasil, diversos compositores trabalharam com o teatro instrumental e a percussão cênica, desde *Cenas Sugestivas* (1985) de Carlos Kater (1948), onde o/a percussionista deve tocar e interagir com gestos e recitar um texto, Ernest Wiedmer (1927-1990), com *Mamãe Máquina* (1989), para três percussionistas e soprano, assim como Tim Rescala (1961), que utiliza com frequência materiais cênicos e textuais de caráter cômico em suas obras, como em *Bravo!* (1989), para plateia de concerto, em *A Base* (1989), para bateria e contrabaixo elétrico, e em *A Dois* (1992), um duo de percussionistas que interpretam uma discussão cômica entre um casal ao mesmo tempo em que tocam. Gilberto Mendes (1922-2016) utiliza a voz e aspectos cênicos que incluem até mesmo um metrônomo em seu *Concerto para Tímpanos, Caixa e Percussão* (1991), enquanto Jorge Antunes (1942) compôs *Le cru et le cuit* (1994) para percussão e tape, onde também determina inúmeras ações cênicas na partitura. Luis Carlos Csekö tem um grande número de obras com percussão em que utiliza material cênico e/ou iluminação específica, entre elas, *Canção dos Dias Vãos* (1992), para percussão solo e *light design*. Eduardo Guimarães Álvares também utilizava diversos elementos cênicos em suas obras, especialmente no duo de percussão *Pocema* (1990), assim como *Pratilheiros Catapimbásticos* (1994) para septeto de percussão. Tato Taborda (1960) explora a percussão cênica em *O Samba do Crioulo Doido* (1990) para dois/duas percussionistas e em *Homem Banda* (2000), para um/a ator/atriz percussionista.

Um dos percussionistas brasileiros pioneiros no campo da percussão cênica, e certamente o mais atuante nessa área, é João Carlos Dalgalarrondo (1957), pois além de ter executado obras do gênero de diversos/as

compositores/as, vem criando desde 1983 peças solo e até mesmo espetáculos inteiros utilizando a percussão cênica, seja solo, ou com a participação de outros músicos ou até mesmo dança.

Outro trabalho referencial que também explora elementos cênicos é o do Grupo Barbatuques, criado em 1995 por Fernando Barbosa (1971-2021), que utiliza a percussão corporal associada à voz e à coreografia para montar o repertório de seus espetáculos. Este grupo alcançou tal projeção que foi convidado até mesmo a representar o Brasil na Copa do Mundo na África do Sul em 2010 e no encerramento dos Jogos Olímpicos Rio 2016, além de diversas outras atuações internacionais, e uma de suas músicas faz parte da trilha sonora do desenho animado *Rio 2*, produzido pelos estúdios da 20th Century Fox Animation e Blue Sky Studios.

5.10. Percussão e Tecnologia

Segundo Crab (2008, *apud* Campos 2008, 11), os primórdios do uso da tecnologia associada à música nos remetem ainda a meados do séc. XVIII, com o clavecine elétrico (ou *clavessin électrique*) de 1759, criado na França, ou ainda ao piano eletromecânico, desenvolvido em 1867, na Suíça. O americano Elisha Gray (1835-1901) cria o seu telégrafo musical em 1874, e o também americano Thaddeus Cahill (1867-1934), utilizando receptores telefônicos, desenvolve em 1897 um instrumento eletromecânico, o *Telharmonium*.

Um instrumento do princípio do séc. XX ainda utilizado é o *Theremin*, criado em 1919 pelo russo Leon Theremin (1896-1993), mas sem dúvida o instrumento eletrônico de maior sucesso desse período inicial foi o *Ondes Martenot*, criado em 1928 pelo francês Maurice Martenot (1898-1980), e utilizado magistralmente por Messiaen em sua *Sinfonia Turangalila*, escrita entre 1946 e 1948, além de outros compositores franceses importantes como Milhaud, Varèse, Boulez, entre outros.

John Cage é um dos precursores a juntar efeitos eletrônicos aos sons acústicos da percussão, com a sua *Imaginary Landscape No. 1*, de 1939, para flauta, prato suspenso e dois toca-discos, um com frequência fixa e outra com frequência alterada. Em outras obras, Cage também utiliza rádios, osciladores de frequência, e diversos outros artefatos elétricos.

A origem da música eletroacústica teve seu marco inicial com os primeiros experimentos de Pierre Schaeffer (1910-1995) realizados a partir de 1948 nos estúdios da Rádio Francesa de Paris, dando início ao movimento da *Musique Concrète*. Em 1949, em Colônia, na Alemanha, surge a *Elektronische Musik*, com compositores como Herbert Eimert (1897-1972), Robert Beyer (1901-1989) e o linguista Werner Meyer-Epler (1913-1960), e mais tarde, Karlheinz Stockhausen e Henri Pousseur (1929-2009), entre outros. A partir de então, inúmeros estudiosos são fundados junto às rádios e universidades de diversos países, onde podemos destacar os Estúdios das Universidades de Colúmbia e Princeton em Nova York, de onde surgiu a chamada *Tape Music*, vertente americana dos primórdios da música eletroacústica, e o Studio de Fonologia Musicale de Milão, fundado por Luciano Berio (1925-2003) e Bruno Maderna (1920-1973) em 1954 (Menezes 1999, 7). Outro importante marco para a música eletroacústica é a criação, em 1976, do IRCAM de Paris, dirigido por Pierre Boulez, e no Brasil, podemos citar o Studio PANaroma na Unesp, criado em 1994 por Flo Menezes.

Stockhausen escreve entre 1958 e 1960 uma das primeiras e mais importantes obras para percussão e meios eletrônicos, no caso, *Kontakte Nr. 12 ½* para *tape*, percussão e piano. Outra obra importante desse

período inicial é *Machine Music* para piano, percussão e *tape*, escrita em 1964 pelo norte-americano Lejaren Hiller (1924-1994), um compositor que desenvolveu profunda pesquisa em computação aplicada à composição. Após esses trabalhos pioneiros, encontramos uma grande quantidade de obras com a associação de *tape* escritas para todos os instrumentos, incluindo a percussão.

Ainda em 1964, Stockhausen compôs *Mikrophonie I*, para um grande tam-tam cujo som é produzido por quatro performers utilizando uma série de implementos e é modificado ao vivo por microfones que captam e são manipulados por filtros e pela mesa de mixagem, e reproduzido através de um sistema de alto-falantes quadrifônico, que se mistura com o som acústico original, num processo precursor da música eletrônica em tempo real (*live electronics*). A música eletrônica em tempo real se torna mais comum somente a partir do final dos anos 80, com o avanço e a maior acessibilidade da tecnologia.

Em 1963, o americano Robert Moog (1934-2005) desenvolveu o primeiro sintetizador modular analógico, cuja utilização, além da música experimental, foi também intensamente explorada na música popular, principalmente a partir de final dos anos 60. Da mesma forma, os primeiros experimentos com a bateria eletrônica tiveram início na década de 60, com os primeiros modelos comerciais sendo lançados a partir de meados da década seguinte, e popularizados na música comercial nos anos 80. Teclados eletrônicos de percussão também foram desenvolvidos juntando as tecnologias dos sintetizadores à dos *pads* (sensores) utilizados nas baterias eletrônicas, distribuídos no formato do teclado de percussão.

Na música de concerto, a enorme evolução tecnológica digital por que passamos também revolucionou tanto os processos composicionais como a interação entre a eletrônica e o performer, com o desenvolvimento de novos aparatos que tornaram mais acessíveis a chamada eletrônica em tempo real (*live electronics*). Esta pode gerar tanto sons eletrônicos como também pode captar e transformar em tempo real os sons acústicos produzidos pelos músicos através de programas de computador, podendo ser também associado a sons pré-gravados. A utilização e o desenvolvimento de novas interfaces, programas, *patches* e instrumentos por compositores/as e compositores/as-intérpretes requer um profundo conhecimento dessa tecnologia. Entre os compositores brasileiros que utilizam a percussão associada à *live electronics* podemos citar Paulo Chagas (1953), Flo Menezes e Jônatas Manzolli (1961) assim como compositores-percussionistas como Fernando Rocha (1970), Cleber Campos (1978), César Traldi (1983), entre outros.

5.11. Crossover

O termo *crossover* denota a mistura de elementos, e da mesma forma, na música, geralmente significa a fusão de elementos de gêneros distintos, principalmente da música de concerto com a música popular. Como foi mencionado, a percussão sempre teve uma grande conexão com a música tradicional e popular, pois diversos instrumentos se originaram naquele contexto e foram posteriormente utilizados na música de concerto (xilofone, marimba, vibrafone, bateria/percussão múltipla, além de tantos instrumentos da percussão tradicional de inúmeros povos). Assim, muitos/as percussionistas clássicos/as iniciam suas atividades musicais tocando bateria ou percussão popular, e/ou dividem os estudos entre os dois gêneros, portanto, uma parte dos/as percussionistas transita com fluência entre esses dois idiomas, o que, como visto, faz parte da multiplicidade que reflete o ideal de “percussionista completo/a”. Existe uma parte da música de concerto que tem forte influência da música tradicional e/ou popular e utiliza seus elementos

e/ou instrumentos. Encontramos alguns grupos de percussão com trabalhos autorais que reúnem essas experiências, combinando instrumentos, técnicas, processos composicionais e estilos improvisatórios de ambas as correntes. Nessa categoria podemos citar o trio americano *Hands On'Semble*, criado em 1997 por John Bergamo (1940-2013), e no Brasil, temos desde o *Grupo Uakti*, que esteve ativo entre 1978 e 2015 e que além de compor e tocar, criavam e construíam os seus próprios instrumentos. Pode-se mencionar também o *Duo Ello*, que iniciou as atividades em 1999, e o Duo Desvio, cujo trabalho começou em 2010.

6. Ecletismo x Especialização

A enorme diversidade de instrumentos e gêneros musicais que envolve a percussão, sem dúvida, pode gerar angústias e questionamentos por parte de estudantes, frente a tantas possibilidades e demandas. Por um lado, uma formação básica mais abrangente é importante, uma vez que a grande maioria dos/das percussionistas ainda é solicitada a tocar uma variedade de estilos e instrumentos, e nesse aspecto, um certo grau de ecletismo é necessário. Como exemplo, um/a percussionista orquestral brasileiro/a muito provavelmente será confrontado/a em vários momentos com obras que exigem um conhecimento prévio de ritmos e instrumentos brasileiros, por mais que não necessite ser um/a especialista nessa área, e para isso, uma formação mais abrangente que também passe por essas experiências, é necessária. Da mesma forma, diversas provas para professores/as universitários/as de percussão clássica também já exigem o conhecimento de um amplo leque de instrumentos e estilos: além de tocar um recital com obras solo incluindo teclados, tímpanos, percussão múltipla e/ou caixa-clara, pode ser exigida também a demonstração de habilidades em instrumentos e ritmos nacionais, e até mesmo a execução de uma lista de excertos orquestrais. Isso porque, na busca por um/a professor/a que formará percussionistas que poderão atuar em diferentes áreas, geralmente procura-se alguém que preencha esses vários requisitos.

Por outro lado, também existem as escolhas pessoais, seja por gênero(s) musical(is) ou mesmo por instrumento(s). Essas escolhas podem ser por afinidades estéticas, facilidades técnicas, de possibilidade de acesso ao instrumento, ou até mesmo pelas exigências ou oportunidades profissionais. Via de regra, na vida profissional, as melhores oportunidades acabam surgindo nas áreas em que o/a percussionista tem melhor desempenho, e na medida em que elas surgem, ele/ela também é levado/a a um aprofundamento cada vez maior nessas áreas, numa via de mão dupla que conduz a um aprimoramento cada vez maior nos campos em que atua. Mas para isso chegar a acontecer, é importante que o/a percussionista em formação que pretende sobreviver de sua arte também observe realisticamente quais são as exigências do mercado nos meios em que deseja atuar. Por exemplo, é notório que o nível das audições orquestrais brasileiras para percussão tem subido muito, e embora tardiamente, se comparado aos EUA e Europa, há pelo menos 25 anos que a solicitação dos excertos orquestrais virou a regra nas audições brasileiras. Então, se essa é uma das opções de trabalho almejadas, deve-se preparar adequadamente e antecipadamente para esse tipo de audição, incluindo-se os excertos orquestrais e as técnicas desses diferentes instrumentos na rotina de estudos. Da mesma forma, se o/a percussionista se identifica e pretende atuar principalmente com a música popular (brasileira ou outra), é importante estudar profundamente inúmeros ritmos e instrumentos desse gênero, assim como os contextos em que se inserem e seus idiomatismos. Se o instrumento escolhido na área da música popular for ou incluir o vibrafone, além da técnica desse instrumento, deverá obrigatoriamente estudar também harmonia, arranjo, estilos de acompanhamento, improvisação e demais aspectos necessários. Essa mesma lógica se repete às tantas outras possibilidades

de atuação.

A maior dificuldade para o/a aluno/a de percussão, diante de tantas demandas e opções, é saber escolher e dosar em quais áreas ou instrumentos investir o precioso e cada vez mais escasso tempo de estudo. E para auxiliar na administração do tempo, é sempre importante uma autoavaliação constante com questões como:

1 – Qual o tempo disponível para estudar?

2 – Com que instrumentos e estilos musicais o/a aluno/a se identifica?

3 – Quais são os seus pontos fracos e fortes?

4 – Quais são os objetivos de curto, médio e longo prazo?

5 – Baseado nisso, como dividir o tempo entre os diversos instrumentos e temas, principalmente naqueles que pretende se aprofundar?

A organização da rotina de estudos é essencial para se atingir os objetivos propostos. E a partir de um certo estágio dos estudos, o/a aluno/a já pode começar a delimitar melhor o foco e dedicar um maior tempo às áreas e instrumentos com os quais se identifica e almeja atuar profissionalmente, mas sem abandonar os estudos necessários e básicos a todo/a percussionista. E independentemente do(s) campo(s) escolhido(s), é sempre recomendável manter a mente aberta para aceitar desafios, se não como performer, ao menos como ouvinte.

6.1. Diversificação das especialidades nas escolas de música

Como visto, com tamanha diversificação tanto em termos de instrumentos quanto de gêneros musicais, não é nenhuma surpresa que ao longo da formação e mesmo da carreira profissional, cada percussionista tenha uma receita própria da combinação desses diferentes elementos, com graus variados de aprofundamento nos diferentes instrumentos e estilos mencionados.

Embora, de forma geral, os primeiros conservatórios e faculdades de música mundo afora se dedicassem exclusivamente ao ensino da música de concerto, aos poucos o ensino do gênero popular e da etnomusicologia foram sendo incorporados em diferentes instituições do exterior. O primeiro curso de História do Jazz foi ministrado na *Willian Paterson University* em 1941, e "em 1946, a *Texas State University* (agora *University of North Texas*), iniciou o primeiro programa de graduação do país em arranjos de bandas de dança e fundou a agora famosa *One O'Clock Lab Band*" (Rodriguez 2012). A década de 60 foi muito importante para o crescimento dos programas de jazz nos EUA, já que em 1960 havia 30 grupos de jazz nas universidades e aproximadamente cinco mil bandas no nível do ensino médio, e em dez anos passou para 450 grupos nas universidades e quinze mil no ensino médio (Rodriguez 2013). Dessa forma, constatamos que nos EUA já há um bom tempo que as escolas de música universitárias também contam com programas e departamentos de jazz. Em boa parte dessas escolas, além do/a(s) professor/a(es) de percussão clássica, normalmente também existe ao menos um/a professor/a de bateria, e nas maiores escolas até mesmo outros/as professores/as especializados/as no vibrafone do jazz e/ou ainda mais especialidades. Além disso, para contornar a questão da inviabilidade dos mesmos professores/as serem

especialistas em tantos campos diferentes, as universidades geralmente também contam com um circuito de clínicas e *masterclasses* ministrados por percussionistas especialistas em diferentes áreas, que se encarregam dessa troca de saberes.

Por conta dessa enorme diversidade, vários conservatórios europeus também já contratam diversos professores/as de percussão, cada um com uma ou mais especialidades, seja nos tímpanos, na percussão orquestral, na marimba, na improvisação ao vibrafone, no repertório solo para percussão múltipla, na bateria e na percussão popular, sendo que este último campo também pode contar com diversos/as especialistas como percussão africana, percussão latina, percussão indiana, gamelão e outros. Um dos melhores exemplos nesse sentido é o Conservatório de Música de Roterdã, agora renomeado *CODARTS – University of the Arts*, na Holanda, que tem em seu quadro 23 professores de percussão e bateria divididos em diversos departamentos¹⁰. São oito professores no departamento de Música Clássica, e embora todos tenham tido uma formação geral clássica, cada um deles atua principalmente nas seguintes distintas especialidades: 1. Percussão orquestral, música contemporânea e grupo de percussão; 2. Percussão orquestral e solo; 3. Vibrafone de jazz; 4. Marimba; 5. Música africana e latina; 6. Percussão cênica; 7. Bateria e instrumentos de mão (djembê, bongôs, cajon); 8. Música contemporânea. Além desses, o departamento de Pop tem dois professores de bateria, o departamento de Jazz tem mais três professores de bateria, e são oito professores de percussão no departamento de Música do Mundo (*World Music*), divididos entre as especialidades de Flamenco, Música Indiana (tabla) e Percussão Latina, esta última com seis professores. Finalmente, o departamento de Educação Musical tem mais dois professores de percussão.

No Brasil, da mesma forma que no exterior, a maioria dos cursos de música nos conservatórios e universidades públicas iniciou suas atividades com o foco exclusivo na música de concerto. Enquanto isso, normalmente se aprendia a música popular de forma empírica, ou “na estrada”, no jargão popular. Mas isso obviamente trazia muitas desvantagens aos músicos populares, já que sem uma sistematização do ensino e muitas vezes sem acesso adequado à informação, a formação podia conter muitas lacunas. Mas como a música popular sempre foi muito presente na cultura brasileira, aos poucos, alguns conservatórios e faculdades particulares foram percebendo que a procura para esse gênero era grande e passaram a abrir cursos voltados para esse público. Uma das primeiras escolas públicas de música do Brasil, se não a primeira, a incluir a música popular no seu programa foi a Escola de Música da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, no início dos anos 70, tendo o músico Amilson Godoy como coordenador da área. E foi somente a partir de 1989 que a Unicamp criou seu programa de música popular, seguida pelo Conservatório de Tatuí e pela então recém criada Universidade Livre de Música “Tom Jobim” (atual Escola de Música do Estado de São Paulo – EMESP), ambas em 1990. Além disso, o Projeto Guri, criado em 1995, e que hoje tem quase 400 polos espalhados por todo o Estado de São Paulo, atendendo cerca de 51 mil crianças e jovens, além de outros 46 polos espalhados pela grande São Paulo que atendem outros 13 mil alunos/as, também ensinam a música popular. De forma geral, nas universidades públicas brasileiras ainda são relativamente poucos os programas oficiais de música popular, mas pela relevância desse gênero na cultura brasileira, existe uma tendência de inclusão.

¹⁰ Informações obtidas no site da CODARTS: <https://www.codarts.nl/en/>

Um exemplo de sucesso na implantação da área da música popular na universidade pública é a UFBA, que tem um dos cursos universitários de música mais antigos do país, criado a partir dos Seminários em Música administrados pelo professor, compositor e musicólogo alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) iniciados em 1954. Desses seminários surgiu a Escola de Música entre 1958/59, e os cursos em formato de graduação vieram com a reforma universitária de 1967. O primeiro grupo de percussão contemporânea brasileiro também surgiu justamente na UFBA: o *Conjunto de Percussão da UFBA*, que existiu entre 1964 e 1968, mesmo antes da escola ter o curso oficial de percussão e, portanto, era formado em sua maioria por alunos/as de composição (Tullio e Sulpicio 2016, 7).

O bacharelado em música popular da UFBA foi implantado em 2009, tendo como opções a execução musical ou composição e arranjo. O professor de bateria foi contratado em 2010, e em 2017 foi contratado o professor de percussão popular, sendo talvez o primeiro concurso para essa especialidade realizado em universidade pública no Brasil. E finalmente, em 2020 foi contratado um segundo professor de percussão clássica¹¹. Dessa forma, atualmente, na UFBA há um professor de bateria, um de percussão popular, e dois de percussão clássica, corroborando a tendência de especializações em percussão também no ensino brasileiro. Atualmente, diversos cursos de percussão espalhados pelo Brasil, tanto nos conservatórios como nas universidades, também já contam com vários professores/as de percussão, tanto para atender a crescente demanda de alunos/as, quanto para oferecer diferentes especialidades, dentro do campo da música de concerto ou da música popular. No Estado de São Paulo duas escolas técnicas estaduais paulistas são exemplos disso: a EMESP (que atualmente tem em seus quadros um total de oito professores/as da área de percussão, sendo dois de bateria, dois de percussão popular, três de percussão erudita e um de percussão corporal) e o Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" de Tatuí (com oito professores/as, sendo dois de bateria, dois de percussão popular e quatro de percussão erudita).

Espera-se que este texto, embora bastante sucinto perante a extensão do tema, ajude na compreensão do processo contínuo pelo qual a percussão passou, mais acentuadamente nos últimos cem anos, o que acarretou numa grande sofisticação e ampliação do instrumental utilizado, assim como de suas técnicas e repertórios, levando ao surgimento e desenvolvimento de novas possibilidades de atuação e de especialização. Por outro lado, ao mesmo tempo em que o leque de opções se amplia, surge um dilema diante da grande demanda com a qual o/a percussionista, principalmente aquele/a em processo de formação, é confrontado/a: ecletismo x especialização. Para auxiliar nessas escolhas, foram apresentadas algumas sugestões, mostrando inclusive como o ensino da percussão tem se adaptado a essas transformações no Brasil e no mundo.

7. Referências

Aleo, Keith. 2011. *Complementary Percussion*. New York: Bachovich Music Publications.

Armbruster, Curt Joseph. 2019. "The Noble Snare: a collection of works exposing and progressing the performance capabilities of the unaccompanied snare drum". Tese (Doutorado em Música). Maryland: University of Maryland.

¹¹ Informação pessoal dos professores da UFBA Prof. Dr. Aquim Sacramento, Prof. Iuri Passos, Prof. Uirá Nogueira e Prof. Dr. José Maurício Brandão.

- Beck, John H. 2007. *Encyclopedia of Percussion*. New York, Oxon: Routledge.
- Bercowitz, Adam Eric. 2011. "A Comparative Analysis of the Mechanics of Musser Grip, Stevens Grip, Cross Grip, and Burton Grip". Monografia (Bacharelado em Música). Boca Raton: Florida Atlantic University.
- Blades, James. 1984. *Percussion Instruments and Their History*. London: Faber & Faber Ltda.
- Bologna, Ricardo de Figueiredo. 2018. "Estudo interpretativo da obra *Janissary Music* de Charles Worinen". Tese (Doutorado em Música). Campinas: Unicamp.
- Campos, Cleber da Silveira. 2008. "Percussão Múltipla Mediada por Processos Tecnológicos". Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: Unicamp.
- Cimmino, Paolo; Caiazza, Igor. 2020. *Le Percussioni in Orchestra*. Casalmiocco: Dantone Edizioni e Musica.
- Epstein, Frank. 2007. *Cymbalisms*. Victoria, Australia: Hal Leonard.
- Gauthreau II, Guy Gregory. 1989. "Orchestral Snare Drum Performance: an historical study". Tese (Doutorado em Música). Baton Rouge: Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- Hashimoto, Fernando. 2020. *Os Tímpanos no Repertório Brasileiro Solo e Orquestral*. Rio de Janeiro: Letra Capital Editora.
- Johannson, Magnus. 2012. "Double Mallet Grips". In: <https://doublemalletgrips.wordpress.com/about-the-author/>
- Kastner, Kathleen Sherry. 1989. "The emergence and evolution of a generalized marimba technique". Tese (Doutorado em Música). Urbana-Champaign: University of Illinois.
- Menezes, Flo. 1999. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. São Paulo: Fundação Editora Unesp.
- Moore, Jeff. 2006. "20 Years of the Rosauero Marimba Concerto". *Percussive Notes*, June: 10-15.
- Morais, Ronan Gil de. 2012. "Vibrações Brasileiras: Repertório Brasileiro para vibrafone solo". *Música em Perspectiva*, 5 (1): 105-123.
- Padovani, José Henrique; Ferraz, Silvio. 2011. "Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance". *Música Hodie*, 11 (2): 11-35.
- Rodriguez, Alex W. 2012. "A Brief History Of Jazz Education, Pt. 1". *NPR Music*. <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2012/10/26/163741653/a-brief-history-of-jazz-education-pt-1>
- Rodriguez, Alex W. 2013. "A Brief History Of Jazz Education, Pt. 2". *NPR Music*. <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2013/01/08/168893316/a-brief-history-of-jazz-education-pt-2>
- Serale, Daniel Osvaldo. 2011. "Performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista." Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Unirio.
- Stevens, Leigh H. 1979. *Method of Movement for Marimba: With 590 exercises*. Nova Jersey: Marimba Productions.

- Tullio, Eduardo Fraga. 2014. "O Grupo do Brooklyn – semente da percussão contemporânea no Brasil". Tese (Doutorado em Música). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Tullio, Eduardo Fraga; Sulpicio, Eliana. 2016. "Grupo de Percussão: Breve histórico e primeiras performances no Brasil de 1964 a 1980". *Revista Vórtex*, 4 (3): 1-18.