

Práticas de conjunto na formação básica do ensino-aprendizagem da Percussão

Elson Oliveira

Conservatório Municipal Maestro Henrique Castellar – elsonleonidas@gmail.com

Resumo: Esta pesquisa procura observar a pedagogia adotada no ensino da percussão a partir de duas linhas educacionais (tradicional e “contemporânea”) em práticas de conjunto de percussão para alunos de nível básico (iniciantes), como aula complementar do curso de Bateria, realizada nos últimos treze anos no Conservatório Municipal de Salto/SP. Na importância das práticas coletivas, independente do nível de treinamento técnico do aluno nos instrumentos de percussão (*inclui objetos do cotidiano*), da percussão corporal, popular e sinfônica. Uma “audição musical consciente” e novas ações musicais positivas, através do repertório contemporâneo, com notação tradicional ou gráfica presentes em *Quartet*, *Entrando pelos canos* e *Onze*, possibilitando uma compreensão maior do mesmo, pouco explorado nos conservatórios, na maioria das vezes.

Palavras-chave: Percussão. Práticas de conjunto. Notação contemporânea. Educação musical básica. conservatório.

Ensemble Practices in Basic Percussion Teaching-learning Training

Abstract: This research seeks to observe the pedagogy adopted in teaching percussion, from two educational lines (traditional and “contemporary”) in percussion ensemble practices for basic level students (beginners), as a complementary class for the Drums course, held in the last thirteen years at the Municipal Conservatory of Salto/SP. The importance of collective practices, regardless of the student's level of technical training in percussion instruments (includes everyday objects), body, popular and symphonic percussion. A “conscious musical hearing” and new positive musical actions, through the contemporary repertoire, with traditional or graphic notation present in *Quartet*, *Entrando aos canos* and *Onze*, enabling a greater understanding of it, little explored in conservatories, in most cases.

Keywords: Percussion. Ensemble practises. Contemporary notation. Basic music education. conservatory

1. Introdução

Os modelos musicais adotados na formação do aluno iniciante, estabelecem dois lados pedagógicos opostos frente à realidade pré-existente da música — o aspecto do treinamento específico: “a música está fora do sujeito” e o lúdico: “a música está no sujeito e precisa ser estimulada no ambiente” (Fonterada, 1994). Existem duas linhas na educação musical: a primeira “tradicional”, que trata da formação de instrumentistas, cantores, compositores e regentes, a partir de técnicas difundidas e comprovadas para tais objetivos; a segunda “alternativa” é derivada de práticas da arte-educação (a partir de 1980), responsável por estimular a música sem questões técnicas, voltada à inter-relação com outras formas de arte como a dança, artes visuais e o teatro.

Os cursos de percussão na formação básica (anteriores à graduação) encontram-se nesse processo polarizado do ensino musical nas escolas, conservatórios e oficinas culturais, porém, com a predominância da linha tradicional. É possível uma terceira linha pedagógica, na qual

seriam abordados aspectos como a leitura musical contemporânea, mais acessível e menos complexa para o aprendizado de adolescentes ou adultos do que a teoria musical tradicional, alcançando um enorme campo de possibilidades sonoras.

Neste sentido, a utilização de objetos do cotidiano como fonte sonora na percussão, associado à notação musical gráfica é parte de um processo contemporâneo de musicalização ainda pouco explorado nas escolas de formação, apesar da sua existência histórica no século 20, como na chamada “paisagem sonora” de Murray Schaffer (anos 1960) e em compositores que escreveram especificamente para percussão, na busca de timbres inusitados como a folha de flandres, a panela de freio e a garrafa plástica das obras de Varèse, Cage, Antunes e Pascoal, respectivamente.

Na década de 1980, a educadora musical argentina Judith Akoschky, pesquisando materiais sonoros para a musicalização de crianças, organizou a construção de instrumentos, a partir da combinação de objetos do cotidiano, classificando as novas fontes sonoras sob o termo “cotidiáfonos”¹. Essa denominação estabelece a importância desses sons em sala de aula, tão explorados por compositores no século 20, diferentemente de termos como “informais”, “não convencionais” ou “didáticos”, que causam certa desvalorização aos mesmos.

Desde o início do trabalho no Conservatório de Salto/SP, procurei agregar ao curso de Bateria as inúmeras possibilidades timbrísticas e técnicas dos instrumentos de percussão, em aulas de conjunto complementares às aulas de instrumento, nos moldes dos chamados “grupos de percussão” e seu repertório específico com referências históricas da Europa (Stravinsky, 1918), dos EUA (Varèse, 1931) e do Brasil (Guarnieri, 1953):

Rítmica Nº 5 e Rítmica Nº 6, escritas em 1930 por Amadeo Roldán, são consideradas por muitos autores como sendo as primeiras obras escritas para Grupo de Percussão. Todas as seis rítmicas são baseadas em ritmos cubanos (VANLANDINGHAM, 1972, p. 74). As quatro primeiras são escritas para flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa e piano. *Rítmica Nº 5 e Rítmica Nº 6* fazem uso de instrumentos de origem indígena, exceto pelos tímpanos e bumbos sinfônicos. *Rítmica Nº 5* utiliza 11 executantes que tocam 13 instrumentos e *Rítmica Nº 6* utiliza 11 executantes que também tocam 11 instrumentos. No entanto, “a obra que é amplamente conhecida como sendo a primeira grande obra para Grupo de Percussão é *Ionisation* (1931) (figura 1) de Edgar Varèse (1883-1965)” (VANLANDINGHAM, 1972, p. 74). Esta obra possui piano em sua instrumentação e se trata da primeira obra sem conteúdo melódico ou harmônico onde o piano é tratado como instrumento de percussão (Tullio; Sulpicio, 2013, p. 3-4).

Figura 1 – Grade de *Ionisation* (Varèse) com os 13 executantes. Os percussionistas 5, 6 e 12 tocam idiófonos e objetos como as sirenes, o *lyon roar* e as bigornas

Fonte: Arquivo do Piap (2005)

O cenário encontrado no Conservatório de Salto/SP em 2011 revelava a falta de práticas percussivas regulares, que se resumiam ao uso secundário de instrumentos da percussão popular (pandeiro, chocalho, triângulo, tamborim) apenas como acessórios do baterista em audições musicais e antigas bandas de metais. Lecionei numa bateria compartilhada com outros professores e, em seguida, coletei instrumentos de percussão inutilizados em outras salas da escola². Trouxe para as aulas — pratos, pandeiros, baquetas, ferragens e o material didático — estava formada a sala de percussão do Conservatório.

O Claps (Classe de Percussão do Conservatório) surgiu ainda em 2011, com meus alunos de Bateria, a partir da disciplina “Prática de conjunto”³, com o objetivo de desenvolver técnicas para tocar diferentes instrumentos de percussão, além de capacitar o aluno a tocar em conjunto. Com ensaios regulares, tornou-se atividade complementar às aulas individuais de instrumento, nas quais os alunos ampliaram a interpretação entre a música erudita e a popular, a partir dos modelos tradicional e contemporâneo de ensino da percussão.

Difundidos no Brasil desde a década de 1970, os grupos percussionistas de câmara, como do Conservatório Musical Brooklin Paulista/SP (1973), Conservatório de Tatuí/SP (1975), Grupo de Percussão da Escola de Música Villa-Lobos/RJ (1977), Grupo Piap (UNESP, 1978) e Grupu (UNICAMP, 1998) demonstraram tal importância das práticas de conjunto nos cursos, assim como a elaboração de repertório específico para os concertos, gravações de discos e programas de TV, além de promover um *protagonismo* da percussão:

Em 1967, surge o Grupo de Percussão de São Paulo, primeiro grupo formado por percussionistas profissionais, tendo como integrantes Cláudio Stephan, Guilherme Franco, Ernesto De Lucca e Cleon Adriano de Oliveira. Tal qual o Conjunto de Percussão da UFBA, o Grupo de Percussão de São Paulo não realizava ensaios regulares e não se constituía em um grupo de câmara fixo. Seus integrantes reuniam-se somente para a execução de obras específicas que eram compostas na época e programadas para serem tocadas em algumas séries de concertos (Tullio; Sulpicio, 2013, p. 8).

Durante a década de 1970, os grupos percussionistas de São Paulo e do Rio de Janeiro passam a ter alunos regulares, integrantes profissionais que atuavam nas orquestras, assim como, fazer estréias de obras percussivas em concertos locais e turnês internacionais:

Em 1973, forma-se o Grupo de Percussão do Conservatório Musical Brooklin Paulista, sob direção de Cláudio Stephan. Os membros fundadores do grupo eram Javier Calvino, Osmar da Cunha, Mário Frungillo, Djalma Colaneri, Odair Gomes Salgueiro e Luís Carlos de Siqueira. Posteriormente, integraram também o grupo outros percussionistas, como Nestor de Franco Gomes, Carlos Tarcha e Elizabeth Del Grande. O grupo realizou também concertos com o barítono Eládio Perez, executando as obras de Osvaldo Lacerda para voz e grupo de percussão (Tullio; Sulpicio, 2013, p. 10).

Em sua estréia no Auditório GÁO (Salto, 2011), o Claps tocou a performática *Entrando pelos canos* de Hermeto Pascoal, com copos de plástico (instrumentação livre) e a recitativa *O meu amigo Koellreutter* (1984) de Gilberto Mendes, para voz feminina, piano e marimba. Duas obras do repertório para percussão, escritas em notação tradicional, o que promoveu um nível de “aceitação” por alunos e professores participantes. Porém, o concerto causou certa “inquietação” ao público (mesmo em pleno século 21), por emancipar os sons inusitados dos objetos (copos) como instrumentos e combinar esteticamente canto, piano e percussão melódica, neste caso, uma formação camerística inédita no conservatório ⁴.

O uso de objetos do cotidiano como material sonoro está presente em correntes estilísticas do século 20, como Música Eletroacústica, Aleatória e Minimalismo. No entanto,

essas sonoridades, assim como novas técnicas de execução e “diferenças estéticas”, sofrem “rejeição”, fato recorrente relacionado à percepção da música contemporânea, tais como:

- difícil compreensão musical pela ausência de melodias tonais;
- ritmos não divididos por compassos;
- desenhos gráficos substituindo as figuras musicais;
- ações musicais e novos modos de produção do som;

Se fossem praticadas em sala de aula dentro do currículo escolar, certamente, alcançariam uma “escuta consciente” e progressiva, por exemplo. A audição musical é incontestável para estudantes de música, mesmo quando praticada sem o uso da partitura, procurando evidenciar o reconhecimento de elementos qualitativos da música como, duração, intensidade, andamento e timbre, segundo afirma Bernardete Zagonel em artigo:

Observa-se que os professores quase não adotam obras contemporâneas em seus programas, ausência que acarreta, a cada dia, maior dificuldade por parte dos alunos em apreciar este tipo de repertório. Por outro lado, há uma certa “rejeição” a este tipo de música (tanto por parte de alunos quanto de professores), até pelo receio de não se conseguir compreendê-la, o que a deixa sempre à margem dos programas. Mas por outro lado, a falta de esclarecimento sobre seus princípios bloqueia a aproximação com ela e, conseqüentemente, impede sua compreensão. Por essas razões considero que, devido às diferenças estéticas existentes nestas músicas (melodia, função tonal, forma, etc.), em relação às de tempos anteriores, é preciso fazer uma preparação do aluno a esta linguagem, de modo a familiarizá-lo com os novos elementos musicais (Zagonel, 1997, p. 38).

2. Justificativa

Esta pesquisa procura investigar a importância das “práticas de conjunto” na formação musical básica, especificamente, sobre o ensino da percussão no Conservatório Municipal de Salto/SP. Em geral, nos conservatórios tais práticas são possíveis com alunos de nível médio (por volta do 4º ano), pré-requisito que exclui os do ciclo básico.

Em alguns casos, alunos iniciantes de cordas tocam músicas fáceis, como a chamada *orquestra suzuki* (método de ensino para violino, viola e violoncelo). Na percussão, a partir de dois semestres de aulas, visando o treinamento técnico individual, pode-se alcançar um nível básico para tocar peças simples como a *Marcha* (1976), de Ernest Mahle. Para seis percussionistas, a peça é escrita com ritmos simples de figuras como a mínima, semínima, colcheia e indicações de dinâmica (ff, f, p, pp) em grade, ou seja, todos podem perceber o som dos demais instrumentos⁵. Com a participação de dois professores junto aos quatro alunos, foi possível uma interação coletiva, sem a necessidade de um regente.

Tenho observado que alunos de 1º e 2º anos, após as primeiras aulas de treinamento rítmico, técnica geral de baquetas, caixa-clara, pandeiro brasileiro ou bateria, estimulam-se a tocar em conjunto, escutar os demais instrumentos e fazer tarefas de montagem de *sets*; ou seja, um senso comum de coletividade, sem perder a técnica individual dos instrumentos da percussão. Fato que não ocorre com iniciantes que só praticam a bateria, de desenvolvimento mais complexo, por se tratar de um instrumento com várias partes distintas (tambores, pratos e pedais), tocados por um executante, semelhante à “unidade instrumental” da percussão múltipla⁶. Esse problema da ausência de práticas de conjunto para o aluno iniciante, de fato, parece estar relacionado à estrutura curricular tradicional das escolas de música, na maioria das vezes, ligadas ao surgimento dos conservatórios no Brasil, de modelos europeus dos séculos 19 e 20, como relata Leite (2016, p. 22):

Em São Paulo, a chegada de imigrantes europeus com formação musical no início do século XX, contribuiu para a permanência de uma prática de ensino fundada também nesse modelo. Em 12 de março de 1906, foi inaugurado o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no prédio da antiga residência da Marquesa de Santos, [...]. Essa instituição tinha a finalidade de sistematizar o ensino de música na cidade, pois a efervescência musical da época requeria músicos com formação profissional e professores (Leite 2016, p. 22).

E sobre a tradição das disciplinas curriculares de conservatório, o autor afirma:

No entanto, o modelo *conservatorial* se mantinha apesar de formar professores para as escolas. As disciplinas que constituíam os currículos eram: “teoria elementar da música; solfejo e ditado; piano prática instrumental; harmonia elementar e superior; ciências físicas e biológicas aplicadas; história da música; composição; direção orfeônica e pedagogia aplicada à música” (ESPIRIDIANO, 2011, p. 109). Dessa forma, a configuração curricular estava voltada para a formação de professores sobre o enfoque da pedagogia tradicional de acordo com o Plano Padrão, estabelecido pelo Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo - COA - órgão criado em 1931 para fiscalizar e orientar o ensino de música dos conservatórios paulistas (Leite 2016, p. 23).

Em 1950, surge a primeira escola de música pública do Estado de São Paulo — o Conservatório Dramático e Musical de Tatuí/SP — por iniciativa política das elites paulistas, ainda sob o modelo do Conservatório de São Paulo e da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. O Conservatório de Tatuí é reconhecido pela excelência do ensino⁷ na música erudita e popular, atendendo alunos do Brasil e de outros países. O Grupo Percussionista de Câmara mais antigo em atividade no Brasil, foi criado em 1975 no Conservatório de Tatuí pelo

percussionista uruguaio Javier Calvino, que também trabalhou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul/SP (Tullio; Sulpicio, 2013, p. 11).

O Conservatório Municipal de Salto/SP teve sua fundação em 1966, após grande crescimento econômico de indústrias na cidade, por volta de 1950. A cultura musical saltense foi sendo construída, pela tradição das “bandas de música”, desde o século 19. Para a cidade, acostumada com os grupos musicais que participavam de concursos, faltava uma instituição de ensino para a formação regular dos jovens. “É fértil a história musical saltense de grupos musicais — Orquestra Itaguaçu (1927), Orquestra Lira Saltense (1934), União Musical Gomes-Verdi (1939), Jazz Orquestra da Saudade Itaguassu (1950), Orquestra Filarmônica Saltense (1951)” (Leite, 2016, p. 42-43). A Orquestra Internacional de Danças Sambrasil (1966), que segundo o cineasta saltense Anselmo Duarte, convidou o conjunto para uma viagem de navio à Europa, com patrocínio da emissora de televisão paulista Record.

No ano de 1966, a cidade passa por uma admirável expansão no setor econômico, social, cultural e clamava por uma casa de ensino voltada para a área artística. A cidade sempre foi reveladora de artistas para o cenário nacional ao longo de sua história. As bandas musicais, artistas de cinema, rádio e televisão. Refiro-me aqui mais uma vez a Anselmo Duarte (1920-2009) e Odmar do Amaral Gurgel, o Maestro GAÓ (1909-1992). A década de 1960 foi a época de grande progresso educacional em Salto. Faltava uma casa de Arte que pudesse dar apoio ao jovem (Leite, 2016 p. 46).

3. Objetivos

Neste relato da minha *experiência de ensino* (treze anos lecionando percussão no Conservatório), exemplifico a recorrente evasão escolar, impedindo o aluno de concluir os seis anos de curso, inerente à musicalização por diversos motivos como:

- Atividades profissionalizantes do programa de renda “Menor Aprendiz”;
- Emprego profissional com registro na CLT;
- Horário de aulas coincidentes ou de período integral (Ensino Médio e Superior);
- Mudança de cidade;
- Orientação religiosa ou motivos particulares (por exemplo, a maternidade);

Considero também que a falta de apoio financeiro aos estudantes (“bolsa de estudos”) subsidiado pelo Poder público municipal, de forma geral, contribui para a descontinuidade de atividades coletivas (práticas de orquestra) e a constante evasão escolar do estudante comum (aquele que não pretende se tornar músico profissional).

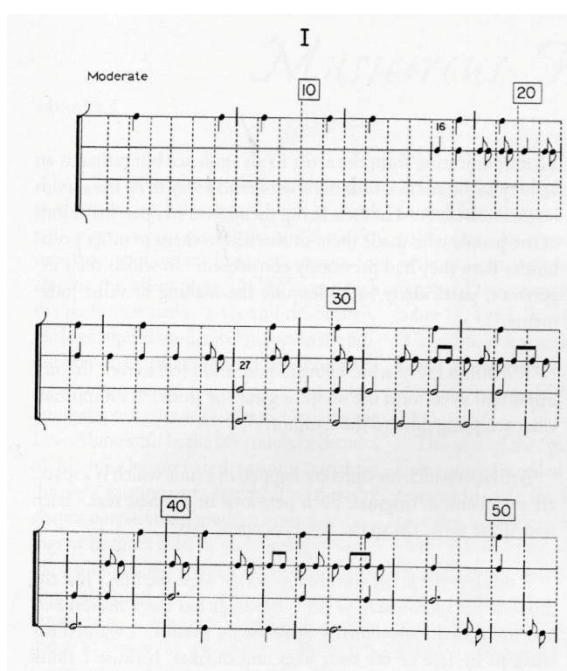
Com o surgimento das práticas de conjunto para iniciantes (conjunto de violões, orquestra de cordas *suzuki*) e a volta das aulas presenciais em 2022, foi criado uma “classe de

percussão juvenil” com alunos da musicalização e primeiro ano de instrumento. Após alguns meses de ensaio não regulares, em 2024, pode-se fazer uma primeira audição com esses alunos inseridos no Claps, com obras de nível básico (*Marcha, Tom-tom foolery e Bossa Nova without instruments*) como resultado de “tocar em grupo” em recital que incluía, um dueto para tambores (Ney Rosauo), além da peça *Timpani solo n. 1* (Jack Mckenzie).

Em casos do repertório específico da percussão (na graduação), observa-se os instrumentos, tipos de baquetas, “eventos sonoros”, determinados na bula de *Music for eight persons playing things* (1970), de Jorge Antunes, referência no uso musical de objetos. “Em Antunes, a notação gráfica é proporcional — 1 minuto de música em cada página — diferente das figuras geométricas de Guimarães (ciclos de onze tempos)” (Oliveira, 2004, p. 17).

A proposta interpretativa de *Onze* (1986), parte da utilização musical de objetos do cotidiano e do motivo temático de ritmos populares (Oliveira, 2019). Na partitura, as figuras geométricas estabelecem uma relação métrica de acordo com o número de lados (três, quatro, cinco, etc), dividindo os ritmos em ciclos de onze tempos. A redução de elementos musicais na pauta é um oposto à obra de Antunes, sugerindo uma aproximação com o “indeterminismo”, assim como na interpretação das peças *Quartet* (John Cage, 1935) (Figura 2) e *Entrando pelos canos* (Hermeto Pascoal, s/d) ⁸.

Figura 2 – *Quartet* (Cage): os percussionistas tem seqüências alternadas em 15 pulsos (comp. 22)



Fonte: Arquivo do Piap (2004)

4. Materiais e métodos

No caso da musicalização a partir da “percussão com objetos”, Akoschky relaciona a combinação de materiais necessários à construção dos novos instrumentos como, aros, argolas para suspender objetos e potes como ressonadores. Agrupou-os em unidades descritivas — *Simples* (sem confecção) e *Compostos* (construídos utilizando ferramentas) ⁹.

Por sua vez, a utilização de novas fontes sonoras (galão de plástico de 5 L) em *Onze* (Oliveira, 2019), torna-se recorrente na busca de timbres inusitados — o “som das coisas” proposto por Antunes — e, de modo geral, promove a esperada 3ª linha de musicalização contemporânea para estudantes e professores de música, associando temas da música popular (ocidental) na interpretação rítmica dos ciclos de onze tempos.

Na linguagem musical, podemos destacar os conceitos da *dimensão material* — o som e seus atributos (altura, duração, intensidade e timbre), assim como a forma de organização e percepção; e da *dimensão funcional* — o uso que se faz da música, como processo de comunicação (transmitir algo à alguém) mediados por códigos e convenções compartilhados por uma determinada comunidade:

Para o músico, aqui compreendido como sujeito que se utiliza da linguagem musical, quer como autor, intérprete ou ouvinte ativo e participativo, quer acumulando essas funções, a realidade sonora vai ser compreendida através da mediação do sistema musical utilizado (Fonterrada, 1994).

Segundo Fonterrada, na constatação de uma identidade entre a linguagem e o fenômeno musical, é possível elaborar novas propostas de educação musical “através da imersão do sujeito em um ambiente musical positivo e rico em experiências”, construídas a partir da prática, do domínio técnico e da capacitação do indivíduo para novas ações musicais, estimulado “a ultrapassar suas capacidades, desenvolver habilidades e instalar domínios”. A busca da transformação musical em *Onze*, refere-se às escolhas timbrísticas e a música popular. Um desenho como partitura — “oposição livre” à organização formal — desafia os intérpretes a ultrapassar a codificação da forma musical (Oliveira, 2019).

5. Análise de resultados

Na experimentação do repertório do século 20 para percussão, o Claps¹⁰ consolidou-se como grupo artístico e naipe de percussão da Banda Sinfônica do Conservatório. Apresentou-se no Auditório GAÓ, Biblioteca Municipal (2013) e na abertura da *Sessão Solene*

– 50 anos do Conservatório Municipal Maestro Henrique Castellari (Sala Palma de Ouro, 2016), tocando *Scherzo without instruments* (William Schinistine).

Onze (solo) foi apresentado no evento *Piap 40* (Celebração dos 40 anos do Grupo Piap) no Instituto de Artes da UNESP e na *Semana da Música* do Conservatório, ambos em 2018. *Entrando pelos canos* foi retomada pelo Claps em 2019, desta vez, montada com cinco pares de galões de água (vazios), percutidos no chão em analogia à versão original de Hermeto Pascoal e Grupo, tocada com canos de PVC. A peça foi apresentada no Auditório Maestro GAÓ e no 1º Encontro de Bateristas de Votorantim/SP, causando “impacto pela instrumentação inusitada”, segundo reportagem da TV Sorocaba/SBT.

Após a paralisação imposta pela pandemia da Covid-19¹¹, o Claps se reafirmou como grupo de percussão, na abertura do concerto da Banda Sinfônica do Conservatório no 57º Aniversário do CMMHC (2023) com a peça *Impressionato* (Judy Mathis).

Em julho de 2024, na Semana de Audições Musicais (Auditório J. Silvestre), o Claps apresentou um pequeno recital com cinco músicas: três para grupo de percussão, um dueto e um solo tocado por aluno formando (6º ano). O repertório manteve a proposta da inclusão de alunos iniciantes, com obras de nível básico como:

Bossa Nova without instruments (Schinistine) – peça de percussão corporal: estalo de dedos, tipos de palmas e som das pernas (*knee, calf*). Em compasso quaternário simples, grade a quatro vozes, com indicações de dinâmicas e repetições – as síncopas e os contratempos sugerem um *groove* da bossa-nova. Após poucos ensaios, a música foi compreendida (ainda sem decorar), necessitando apenas de uma guia para a performance.

Tom-Tom foolery (Alan Abel) – quarteto de percussão apresentado cinco vezes pelo Claps, tornando-se uma obra didática na técnica geral de tambores (acentos, tercinas, rulos, apogiatura, dinâmicas). O ritmo de colcheias, prevalece durante toda a peça e passa de um percussionista a outro, como acompanhamento para que os tímpanos (Fá - Dó) dialoguem com o percussionista 1 (tontom agudo). Outra seção importante inicia-se com um ostinato rítmico (comp. 48) do percussionista 2, com frase de dois compassos, acompanhado pelo percussionista 3 (colcheias) enquanto a “melodia rítmica” está com o percussionista 1 (*tacet* para o percussionista 4 – tímpanos). A seção final da peça (comp. 64) retoma os freqüentes cânones rítmicos entre os quatro percussionistas, com acentos *tutti*, polirritmia 3 contra 4 e a sequência onde a última nota de cada percussionista, coincide com a primeira nota do próximo, até o rulo final do timpanista. De sonoridade *fortíssima* (poucos compassos *piano*) foram meses de ensaio (naipe) com os percussionistas juvenis para tocar *Tom-Tom*, na qual, finalmente, pude assumir a regência da peça.

Referências:

AKOSCHKY, Judith. **Cotidiáfonos** - Instrumentos sonoros realizados com objetos cotidianos (Confección y sugerencias didácticas). Ricordi Americana, Buenos Aires, 1988.

CAGE, John. **Quartet**. Nova York, Neymar Press Inc. 1977. Arquivo Piap (2004), 1 partitura.

FONTEERRADA, Marisa T. de Oliveira. **Linguagem verbal e linguagem musical**. Cadernos de estudo - educação musical. Atravez, São Paulo, (n. 4-5), 1994.

LEITE, Marcelo de Souza. **Conservatório Maestro Henrique Castellari: história e memória (1966-2001)**. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade de Sorocaba/SP, 2016.

OLIVEIRA, Elson Leonidas de. **Estudos interpretativos para obra Onze, de Marco Antonio Guimarães**. Artigo publicado em Anais do II Congresso Brasileiro de Percussão, UFMG, Belo Horizonte, 2019.

OLIVEIRA, Elson Leonidas de. **Utilização de objetos do cotidiano em 26 obras para percussão do século XX**. Monografia de Iniciação Científica (orientador prof. Dr. Carlos Stasi), Bolsa PAE, Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2004.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. trad. Mariza Trench de O. Fonterrada (coord.). Editora UNESP, São Paulo, 1992.

TULLIO, Eduardo Fraga; SULPICIO, Eliana. Grupo de percussão: breve histórico e primeiras performances no Brasil de 1964 a 1980. Revista Vórtex, Curitiba, (v.4, n.3), 2016, p. 1-18.

VARESE, Edgar. **Ionisation**. Copyright do autor 1934, Arquivo Piap (2005), 1 partitura.

ZAGONEL, Bernardete. **Um estudo sobre a Sequenza III, de Berio: para uma escuta consciente em sala de aula**. Revista da ABEM, (v.4, n.4), 1997, p.37-50.

¹ Cotidiáfonos: “foi o nome escolhido para designar instrumentos sonoros feitos com objetos e materiais de uso diário, de confecção específica simples ou desnecessária, que produzem som através de mecanismos simples de excitação” (Akoschky, 1988, p. 7).

² 3 tímpanos barrocos 25”, 23” e 20” da marca Contemporânea (dois tambores de cobre incompletos, sem peles, aros e parafusos tensionadores), 3 atabaques, 1 surdo de samba, 1 bumbo de fanfarra (20”), 1 pandeiro de náilon (11”), 1 xilofone e 1 metalofone cromáticos *Orff* da marca Jog (1.6 oitava cada).

³ A partir de 2012, os ensaios do Claps passaram a ser semanais com duas horas-aula de duração. No início de cada ano letivo para os novos alunos, era feita uma sessão de treinamento rítmico de solfejo a duas vozes (palmas: semicolcheias; voz: grupos rítmicos de colcheia e semicolcheia) com pulsação marcada com os pés. Em seguida, a montagem dos instrumentos das peças a serem ensaiadas, a divisão das partituras de acordo com o nível técnico de cada aluno (básico, intermediário), assim como, a primeira leitura geral, tocar os trechos mais difíceis (muitas vezes com vozes separadas ou duetos) e repetições *Da Cappo* ao fim, simulando a performance no palco. Durante todo o processo, a presença do professor como percussionista executante, além da necessidade de formar quartetos, quintetos ou sextetos, estimulava os alunos a tocar instrumentos de percussão, a percepção da forma musical, a regência nos ensaios e, por consequência, um senso de coletividade nas aulas. Tal prática resultou em audições musicais regulares do grupo de percussão até 2019.

⁴ A repercussão da performance foi positiva, colaborando para a remodelação do curso de Bateria e Percussão, proposto com a minha chegada em Salto/SP e, anos depois, documentada com a revisão do Planejamento pedagógico dos cursos de instrumento e canto em 2015.

⁵ Os instrumentos da *Marcha* são: bumbo sinfônico, prato (suspenso ou a 2), triângulo sinfônico, pandeiro sinfônico, caixa-clara e tambor grave. Considerando o limitado alcance técnico de alunos juvenis envolvidos, o grupo Claps precisou de apenas 3 ensaios *tutti* para finalizar a peça, resolvendo rapidamente os ritmos, dinâmicas e as diferentes técnicas para tocar os instrumentos.

⁶ Para Schick (2006, apud Moraes e Stasi, 2010, p. 62) “um instrumento de percussão múltipla consiste em uma série de instrumentos individuais arranjados de tal maneira que um percussionista possa tocar todos como uma ‘unidade poli instrumental singular’” (Tullio, 2013, p. 2).

⁷ Tal fama foi oficializada em 2007 por uma lei que torna Tatuí a “Capital da Música” do Estado de São Paulo. Lei nº 12.544, de 30 de janeiro de 2007 (Leite, 2016, p. 25).

⁸ Na capa da partitura de *Quartet*, (Cage), está a legenda: “for percussion: no instruments specified”, deixando em aberto para os intérpretes, a escolha de tipos de instrumentos ou combinações timbrísticas. A pauta é um diagrama, com grade de quatro linhas, linhas tracejadas verticais (pulsos) barras em negrito que sugerem compassos e figuras musicais (mínima, semínima, colcheia, etc). Em quatro movimentos, cada executante tem sequências métricas alternadas e deslocadas, por exemplo: I Moderate, compasso 22 a 36 (perc. 1) 1+6+ 5+3; (perc. 2) 5+2+2+6; (perc. 3) 5 pausa+4+4+2; (perc.4) 5 pausa+5+4+1. *Entrando pelos canos*, (Pascoal) é uma peça para quinteto de percussão (cinco pares de canos de diferentes alturas), escrita em notação tradicional. Na introdução, todos os cinco percussionistas fazem um “rulo free” (*acellerando*), seguido de padrões rítmicos do baião e improvisos individuais alternados (*chorus*). A instrumentação pode ser livre escolha, já foi montada com potes de cerâmica (Grupo Piap), copos plásticos e galões de água (Grupo Claps).

⁹ “El estudio de los mecanismos de generación sonora permitió perfeccionar la factura instrumental buscando mayor relación y equilibrio entre las partes constitutivas (matéria vibrante, o elemento vibratório fundamental y resonadores) y los modos de acción o mecanismos de excitación (que deben ser ativados por el ejecutante, como la acción de frotar una cuerda, soplar una embocadura, etc)”.

¹⁰ O Claps (Classe de Percussão do Conservatório) já teve 36 integrantes estáveis em sua formação, durante os treze anos de atividades artístico-pedagógicas no Conservatório de Salto/SP, além de professores convidados como Maria Luiza Zani (piano), Sonia Pereira Vargas (canto), Adriano Felício, Marlos Matheus (todos no primeiro recital em 2011), Deni Pontes (percussão) e alunos convidados (canto, piano e violão).

¹¹ Em 2020, todas as aulas e práticas de conjunto do Conservatório de Salto foram interrompidas por “Ato normativo do Governo do Estado de São Paulo”, inclusive as orquestras e o Grupo Claps, em razão da pandemia mundial da Covid-19. No período, todas as atividades pedagógicas com alunos e professores foram feitas on-line, com vídeo-aulas e reuniões por teleatendimento, de agosto de 2020 a dezembro de 2021.