



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**ESCOLA DE ARTES**

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**Relatório de Prática de Ensino Supervisionada  
realizada na Escola de Música do Conservatório  
Nacional: A Bateria no Contexto da Música Erudita  
Contemporânea**

**Amândio José dos Reis Filipe**

Orientação: Prof. Dr. Eduardo Lopes

**Mestrado em Ensino da Música**

Relatório de Estágio

Évora, 2018



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**ESCOLA DE ARTES**

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**Relatório de Prática de Ensino Supervisionada  
realizada na Escola de Música do Conservatório  
Nacional: A Bateria no Contexto da Música Erudita  
Contemporânea**

**Amândio José dos Reis Filipe**

Orientação: Prof. Dr. Eduardo Lopes

**Mestrado em Ensino da Música**

Relatório de Estágio

Évora, 2018

## Agradecimentos

Referir nomes é uma tarefa delicada e frequentemente injusta, ainda assim não posso deixar passar este momento sem fazer referência a algumas pessoas que foram essenciais para a concretização deste objectivo, alongado no tempo.

Começo por todos os professores que me passaram conhecimento e motivação, em especial o Professor Eduardo Lopes, pela sua competência e sensibilidade para identificar e sugerir os melhores caminhos para efectivar este mestrado.

Ao professor Carlos Voss, pela amizade antiga e pelo papel fundamental na minha formação, primeiro enquanto músico e agora enquanto professor.

Aos colegas de turma deste mestrado, com quem partilhei angústias, frustrações e alegrias e com quem criei bonitos laços de amizade.

A todos os meus alunos, da PES e das escolas onde exerço ou exerci, pelos conhecimentos e experiência que me proporcionaram enquanto docente que me permitiram abordar este trabalho com maior confiança e conhecimento de causa.

À minha mulher, que desde o meu ingresso no ensino superior, em 2010, teve a paciência e resiliência para conseguir suprir as necessidades e manter-me focado no objectivo essencial, a conclusão deste mestrado.

À minha filha, a quem devo um pedido de desculpa por muitas vezes ter transferido para o computador o tempo e a atenção que lhe eram devidos e merecidos, na certeza, porém, de que foi também por ela que o fiz.

Aos meus pais (e irmão), pelo apoio total, absoluto e incondicional, pelo amor e zelo que sempre senti da Vossa parte. A vós eu não podia defraudar.

Sempre vos senti comigo e graças a vós esta caminhada chegou ao fim.

Espero um dia conseguir retribuir-vos.

A TODOS, do fundo do coração, MUITO OBRIGADO!

*“Se não o consegues explicar de forma simples, é porque não o entendeste suficientemente bem”.*

Albert Einstein (1879 – 1955)



## **Resumo**

### **Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada na Escola de Música do Conservatório Nacional: A Bateria no Contexto da Música Erudita Contemporânea.**

Neste Relatório de Estágio dedicado à prática pedagógica, descreve-se o estágio realizado pelo Mestrando na Classe de Percussão do OC, Professor Carlos Voss, na Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, realizado ao longo do ano lectivo 2015/2016, com supervisão do OI, Professor Doutor Eduardo Lopes. Nesta secção o Mestrando contextualiza e caracteriza a EMCN e os alunos acompanhados no estágio, dando nota dos seus desempenhos nas aulas leccionadas, bem como das práticas pedagógicas levadas a cabo pelo Professor Cooperante nas aulas assistidas. Para além disto, a vertente descritiva deste trabalho suportará também uma reflexão sobre os contributos de natureza teórico-práticos que surgiram ao longo do estágio, resultantes de estratégias pedagógicas adoptadas, justificações de opções tomadas ou a problematização de questões relativas ao ensino vocacional do instrumento.

Na segunda parte deste trabalho, releva-se o âmago relativo ao título deste trabalho, onde, após uma revisão da literatura no que respeita à bateria no âmbito da música erudita, se procede a uma contextualização histórica do instrumento, da sua evolução enquanto tal e da sua essência no que respeita às técnicas utilizadas, músicos mais influentes e âmbitos musicais por onde esta se desenvolve. Neste particular, procura-se colocar o foco na música clássica contemporânea e a sua perspectiva acerca da utilização da bateria, com que finalidade e a importância que lhe é atribuída. Para além disto, esta pesquisa procura perceber até que ponto a realidade da bateria na música erudita é resultante dum processo de continuidade, utilizada como um instrumento de multipercussão, ou se terá uma abordagem e utilização musical mais autónoma e confinada às suas próprias especificidades.

**Palavras-chave:** Práticas pedagógicas, Ensino Vocacional, Bateria, Música.

## **Abstract**

### **Supervised Teaching Report Practice held at the Escola de Música do Conservatório Nacional: The Drums in the Context of Contemporary Erudite Music.**

In this Report of Internship dedicated to pedagogical practice, describes the stage realized by the Master's degree in the Class of Percussion of the OC, Professor Carlos Voss, in Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, conducted during the academic year 2015/2016, supervised by the OI, Professor Doctor Eduardo Lopes. In this section, the teacher contextualizes the EMCN and the students accompanied in the stage, noting their performances in the lessons taught, as well as the pedagogical practices carried out by the Cooperating Teacher in the assisted classes. In addition, the descriptive aspect of this work will also support a reflection on the theoretical-practical contributions that emerged along the stage, resulting from pedagogical strategies adopted, justifications of options taken or the problematization of questions related to the vocational education of the instrument.

In the second part of this work, we highlight the core of the title of this work, where, after review of the literature regarding the drums in the scope of erudite music, we proceed to a historical context of the instrument, its evolution as such and its essence with respect to the techniques used, the most influential musicians and the musical fields through which it develops. In this particular, it is sought to focus on contemporary classical music and its perspective on the use of the battery, for what purpose and the importance attributed to it. In addition, this research seeks to understand the extent to which the reality of drums in classical music is the result of a process of continuity, used as a multi-percussion instrument, or if it has a more autonomous musical approach and use, confined to its own specific characteristics.

**Keywords:** Pedagogical practices, Vocational Education, Drums, Music.

# Índice Geral

Agradecimentos .....	ii
Resumo .....	iv
Abstract.....	v
Índice Geral.....	vi
Índice de Ilustrações .....	viii
Índice de Tabelas .....	ix
Lista de Abreviaturas .....	x
Introdução .....	1
Secção I – Prática Pedagógica .....	2
1.    Caracterização da Escola .....	2
1.1. Enquadramento Histórico da EMCN .....	2
1.2. A Classe de Percussão .....	3
2.    Caracterização dos Alunos.....	4
2.1. Aluno A - Iniciação 1.....	5
2.2. Aluno B - Iniciação 2.....	6
2.3. Aluno C - Ensino Básico .....	6
2.4. Aluno D - Ensino Básico .....	7
2.5. Aluno E - Ensino Secundário.....	8
3.    Práticas Educativas Desenvolvidas.....	9
3.1. Actividades de Escola.....	9
3.2. Estratégias Gerais Adoptadas .....	10
3.3. Práticas Educativas Individuais .....	10
3.4. Análise Crítica da Actividade Docente.....	22
3.5. Considerações Gerais.....	26
4.    Conclusão.....	27
Secção II – Investigação .....	28

1. Objecto de Investigação - Contextualização da Bateria no âmbito da Música Erudita Contemporânea .....	28
1.1. Motivo da Escolha do Objecto de Investigação .....	28
1.2. Objectivo da Escolha do Objecto de Investigação .....	28
1.3. Delimitação do Objecto de Investigação.....	29
2. Metodologias da Investigação .....	31
2.1. Etapas da Investigação .....	31
2.2. Métodos e Técnicas de Investigação.....	31
3. Revisão da Literatura .....	32
3.1. Música Sinfónica com Bateria.....	32
3.2. Música de Câmara com Bateria .....	33
3.3. Obras Eruditas para Bateria a Solo .....	34
4. Apresentação e Análise de Resultados .....	35
4.1. Resumo da Evolução Histórica da Bateria.....	35
4.2. A Fusão entre o Jazz e a Música Erudita .....	48
4.3. O Idiomatismo na Bateria .....	52
4.4. A Conceptualização da Bateria na Música Clássica .....	57
5. Reflexão, Discussão e Conclusões.....	60
6. Reflexão Final .....	62
7. Referências Bibliográficas .....	64
Anexos .....	67



## Índice de Ilustrações

Ilustração 1 - “ <i>Marching Band</i> ” de 1865, período da Guerra Civil Americana.....	36
Ilustração 2 - Percussionista a tocar com a técnica <i>Double Drumming</i> .....	37
Ilustração 3 - Protótipo de pedal de bombo em Madeira de final do Séc. XIX.....	38
Ilustração 4 - Pedal de bombo produzido em série por Ludwig & Ludwig, com batente de prato.....	38
Ilustração 5 - Vassouras com fios de arame, produzido por Julian F. Bigelow, em 1895, baseado num mata-moscas.....	40
Ilustração 6 - Agrupamento de instrumentos de percussão ao estilo <i>Ragtime</i> .....	43
Ilustração 7 - <i>Snowshoe</i> construído por <i>Ludwig &amp; Ludwig</i> .....	44
Ilustração 8 - <i>Low Boy</i> fabricado pela marca Gretsch em 1920.....	44
Ilustração 9 - Bateria Slingerland de 1940, popularizada por Gene Krupa, cuja tipologia foi adoptada até à actualidade.....	46
Ilustração 10 - Representação legendada de um <i>kit standard</i> de bateria.....	47
Ilustração 11 - Estilo <i>Ragtime</i> presente em Solo de Babby Dodds (Esq.) e Partitura de "La Création Du Monde" de Darius Milhaud (Dir.).....	50
Ilustração 12 - Transcrição para bateria de parte um arranjo de um tema jazz, onde os elementos idiomáticos são evidentes.....	54
Ilustração 13 - Excerto da partitura de bateria da obra “Black Page”, composta em 1977 por Frank Zappa.....	56

## **Índice de Tabelas**

Tabela 1 -Material Didático desenvolvido na PES pelo Aluno A .....	11
Tabela 2 - Material Didático desenvolvido na PES pelo Aluno B.....	13
Tabela 3 - Material Didático desenvolvido na PES pelo Aluno C.....	14
Tabela 4 - Material Didático desenvolvido na PES pelo Aluno D .....	16
Tabela 5 - Material Didático desenvolvido na PES pelo Aluno E.....	19

## **Lista de Abreviaturas**

AC - Antes de Cristo

AF - Amândio Filipe

BPM - Batimentos por Segundo

CA - Carlos Azevedo

CB - Christopher Bochmann

CG - Carlos Garcia

CM - Carlos Marecos

CNL - Conservatório Nacional de Lisboa

EC - Escola Cooperante

EE - Encarregado de Educação

EMCN - Escola de Música do Conservatório Nacional

ESML - Escola Superior de Música de Lisboa

LT - Luís Tinoco

OE - Orientador Cooperante

OI - Orientador Interno

PES - Prática de Ensino Supervisionada

PL - Pedro Louzeiro

SA - Sérgio Azevedo

UE - Universidade de Évora

## Introdução

Na perspectiva de corresponder ao regulado pelo regime jurídico da habilitação profissional para a docência<sup>1</sup> nas áreas vocacionais e artísticas e também para sustentar a sua própria prática pedagógica, que acontece desde 2005, o Mestrando iniciou o seu curso no ano lectivo de 2015/16 na Universidade de Évora, onde encontrou a oferta formativa que almejava, nomeadamente o grau de Mestrado em Ensino da Música, vertente Bateria<sup>2</sup>. Esta disciplina recém-criada, homologada em 2010, consta agora na lista de instrumentos leccionados nos cursos de ensino artístico especializado da música.

O carácter das escolas do ensino oficial da música em Portugal, com objecto de ensino centrado maioritariamente na música clássica, cuja história e natureza artística são muito distintas da bateria, torna desafiante a prática docente da disciplina de Bateria. O Mestrando, vê-se sistematicamente confrontado com a necessidade de articular a disciplina e, acima de tudo, os seus alunos com a realidade musical das escolas, procurando que o seu instrumento goze de um estatuto semelhante aos demais aquando das diversas actividades lectivas e extralectivas. No fundo, o Mestrando considera fundamental associar estilos e hábitos musicais historicamente antagónicos dentro da mesma realidade escolar, como sejam a formalidade clássica da composição erudita com a informalidade do improvisado jazzista ou os ritmos populares modernos, atendendo a todas as ideias preconcebidas inerentes a ambas as abordagens.

Foi a convivência com esta problemática que serviu de base para traçar o azimute tanto na Prática do Ensino Supervisionada como no Objecto de Estudo desta investigação, uma vez que urge posicionar a bateria sob a perspectiva da composição clássica e perceber se existe algum paralelismo entre a evolução e expansão da bateria e a inclusão desta nas obras dos compositores do século XX.

---

<sup>1</sup> Decreto-lei 79/2014; Portaria 693/98; Decreto-lei 176/2014

<sup>2</sup> Despacho do Ministério da Educação, foi homologado, a 3/8/2010 ao abrigo do disposto N.º 2, do artigo 1º, da Portaria N.º 691/2009, de 25 de Junho, a inclusão de um novo instrumento - Bateria - na lista de instrumentos leccionados nos cursos de ensino artístico especializado da música. Posteriormente, no seu Anexo V, a Portaria N.º 243-B/2012 de 13 de Agosto, contempla a inclusão da disciplina de Bateria na listagem de instrumentos a serem ministrados.

## **Secção I – Prática Pedagógica**

### **1. Caracterização da Escola**

#### **1.1. Enquadramento Histórico da EMCN**

Em 1822, dando cumprimento a desejo real, o prestigiado músico e compositor português João Domingos Bomtempo<sup>3</sup> ficou encarregue de elaborar um projecto para “hum estabelecimento de música vocal e instrumental” (Diário das Cortes Gerais, Extraordinárias e Constituintes da Nação Portuguesa, 1822), reorganizando uma área cujo modelo de ensino visava as actividades religiosas do clero, nomeadamente do Real Seminário de Música da Patriarcal<sup>4</sup>.

Em 1836, de acordo com a portaria régia de 15 de Novembro, Passos Manuel<sup>5</sup> incumbiu Almeida Garret<sup>6</sup> de elaborar e levar a cabo a Reforma Geral dos Estudos, da qual resultaria o designado Conservatório Geral de Arte Dramática, no qual se decide incluir o Conservatório de Música. Este, cuja actividade inicial se desenvolveu na Casa Pia, alojar-se-ia definitivamente no Convento dos Caetanos<sup>7</sup> em 1937, sob a direcção de Bomtempo.

Em 1840, por decreto, é atribuído à instituição a designação de Conservatório Real de Lisboa (CRL), com o Rei D. Fernando como seu presidente honorário.

Em 1846, o edifício foi alvo de obras de modernização e remodelação, projectadas pelo arquitecto Duarte Pacheco, sendo dotado de um salão para concertos (Salão Nobre), biblioteca e amplas salas.

Já no século XX, em 1910, após a implementação da República, os períodos politicamente conturbados reflectiam-se naquele que então se designou de Conservatório Nacional de Lisboa (CNL), havendo lugar a diversas reformas com base em diferentes ideologias políticas. A fusão das vertentes da Música e do Teatro ocorreu em 1930, através da

---

<sup>3</sup> João Domingos Bomtempo (1775-1842): Pianista, Compositor e Pedagogo Português.

<sup>4</sup> Seminário de Música da Patriarcal: Criado em 1713, por decreto de D. João V, viria a ser a mais importante e influente escola de música do país, antes da criação do Conservatório Real de Lisboa (Conservatório Nacional), tendo sido destruído pelo terramoto de 1755.

<sup>5</sup> Manuel da Silva Passos (1801-1862): Mais conhecido como Passos Manuel, com formação em Direito, com funções governativas, foi um legislador responsável pela completa renovação do ensino público e pelo estabelecimento de um código administrativo.

<sup>6</sup> Almeida Garret (1799-1854): Formado em Leis, foi nomeado Inspector-geral dos Teatros e Espectáculos e responsável pela reforma geral dos estudos.

<sup>7</sup> Convento dos Caetanos: Edifício datado de 1653, que albergava a congregação da Ordem dos Teatinos.

criação do Estatuto do Conservatório Nacional e do seu pessoal docente, sendo a Dança uma ramificação do Teatro. Neste particular, a estrutura tripartida do CNL só viria a ser dissolvida em 1983, com o Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, que insere o ensino artístico nos moldes gerais de ensino em vigor através da reconversão dos conservatórios de música em escolas básicas e secundárias, criando em simultâneo o ensino superior da música. Neste sentido, a reconversão do Conservatório Nacional deu lugar a duas escolas secundárias (Música e Dança) e três escolas superiores, ligadas a universidades ou institutos politécnicos (Escola Superior de Dança, Escola Superior de Música e Escola Superior de Teatro). É, assim, criada a Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN).

No presente, desta escola especializada do ensino da música fazem parte os pólos de Loures, Amadora e Seixal, para além do moribundo edifício sede, onde desde 1946 não se realizam intervenções de fundo neste espaço, pelo que este se encontra em profundo estado de degradação, não oferecendo actualmente condições físicas e de segurança suficientes a quem nele estuda ou trabalha.

Até à actualidade a EMCN tem sido reconhecida como o centro referencial da actividade da docência musical erudita, onde ao longo dos anos se têm formado alguns dos melhores intérpretes e compositores em Portugal.

## **1.2. A Classe de Percussão**

A classe de Percussão do EMCN, orientada pelos docentes Carlos Voss<sup>8</sup>, Fátima Pinto<sup>9</sup> e João Monteiro<sup>10</sup>, reuniu um total de 29 alunos neste ano lectivo, distribuídos pelos níveis de ensino de Iniciação, Básico e Secundário e cujas modalidades de frequência variam entre os Regimes Integrado<sup>11</sup>, Articulado<sup>12</sup> e Supletivo<sup>13</sup>. No seu funcionamento regular fazem parte actividades como audições públicas, que habitualmente acontecem no Salão Nobre da EMCN, e que visam potenciar a vertente performativa dos alunos, proporcionando-lhes experiências de contacto com o público. Estas têm como intervenientes os alunos dos

---

<sup>8</sup> Carlos Voss: Percussionista, Solista e Professor de Percussão português.

<sup>9</sup> Fátima Pinto: Percussionista, Solista e Professora de Percussão portuguesa.

<sup>10</sup> João Paulo Monteiro: Percussionista e Professor de Percussão português.

<sup>11</sup> Regime Integrado: Regime de ensino em que os alunos frequentam todas as componentes do currículo no mesmo estabelecimento.

<sup>12</sup> Regime Articulado: Regime de ensino artístico especializado assegurado pela escola de ensino artístico especializado, sendo as restantes componentes asseguradas por uma escola do ensino geral.

<sup>13</sup> Regime Supletivo: Regime de ensino no qual os alunos frequentam as disciplinas do ensino especializado da música numa escola do ensino artístico especializado de música independentemente das habilitações que possuem.

ensinos básico e secundário, tendo o Mestrando acompanhado e colaborado nos processos inerentes à efectivação das mesmas.

## **2. Caracterização dos Alunos**

Dado que a Prática de Ensino Supervisionada atribuída ao Mestrando foi no âmbito da disciplina de Percussão, cujas aulas ocorreram na totalidade na sede da EMCN, atendendo a que prevalecia a necessidade de cumprimento de programas e objectivos por parte dos alunos acompanhados, como exames, audições ou outras necessidades prementes, houve, assim, a obrigatoriedade de adaptar os objectivos do estágio à realidade das aulas regulares dos alunos. Esta adaptação consistiu na articulação dos aspectos técnicos e musicais das obras trabalhadas pelos alunos nos instrumentos da percussão e a bateria. Isto é, caso a caso, no âmbito das matérias trabalhadas em Percussão, foram sinalizadas e retiradas partes das mesmas, analisando-as e desenvolvendo-as sob o ponto de vista da bateria e do baterista.

Na PES, correspondendo às directivas estabelecidas, o Mestrando ministrou aulas a alunos dos níveis Iniciação, Básico e Secundário, sendo um total de 6 tempos lectivos no primeiro semestre e dezoito tempos lectivos no segundo semestre a cinco alunos distintos, identificados como alunos A, B, C, D e E. Dado que a atribuição deste grupo de alunos é da responsabilidade da Escola e que esta apenas incluía um aluno de nível Secundário, as aulas leccionadas pelo Mestrando neste ciclo foram todas a esse mesmo discente.

Neste âmbito, os alunos serão identificados por ordem alfabética, da seguinte forma:

A e B - Nível Iniciação;

C e D - Nível Básico;

E - Nível Secundário.

No que concerne ao nível de Iniciação, há a referir que não foi ainda adoptado um programa definitivo da disciplina, uma vez que esta está ainda numa fase precoce de existência enquanto oferta formativa por parte da EMCN. Deste modo, o trabalho desenvolvido pelo OC e pelo Mestrando focou-se na criação de bases que funcionem como antecâmara do programa estabelecido para o ensino básico, visando essencialmente os aspectos técnicos e musicais - sonoridades dos instrumentos, dinâmicas e percepção rítmica.

Para além disto, houve também a necessidade de avaliar as limitações físicas inerentes às crianças desta faixa etária, e perceber até que ponto estariam, ou não, aptas para desenvolver um trabalho na bateria. Isto é, perceber se aspectos como a altura dos pratos, da

tarola ou a distância entre pedais poderiam ser factores impeditivos para uma abordagem adequada à bateria.

## 2.1. Aluno A - Iniciação 1

O Aluno A, com 5 anos de idade e residência em Lisboa, frequenta o primeiro ano de escolaridade do ensino regular e o primeiro ano de Iniciação Musical na classe de Percussão da EMCN.

Não obstante os problemas de dicção, que se manifestam num atraso no desenvolvimento da fala que está a ser acompanhado por terapeuta da fala, que dificultou um pouco a percepção por parte do OC e do Mestrando, o discente revelou-se uma criança com atributos inatos para a prática musical, conjugados com bastante facilidade de compreensão e autonomia na realização de tarefas.

As condições do discente para um bom desempenho são impulsionadas por um ambiente familiar aparentemente estável, no qual o pai, com algum histórico de actividade musical, tomou papel preponderante no incentivo e acompanhamento do desenvolvimento do seu educando, zelando constantemente para que este cumprisse com as tarefas solicitadas. Prova disto está no facto do EE, por indicação do OC, ter adquirido com rapidez o material básico necessário para o desenvolvimento inicial do aluno, nomeadamente baquetas de caixa, de tamanho 7A<sup>14</sup>, metrónomo e um *pad practice*<sup>15</sup>.

De forma geral, o aluno mostrou-se motivado, demonstrando interesse em atingir os objectivos estabelecidos para cada aula através de hábitos de estudo regulares, conseguindo aliar a esse estudo uma boa capacidade de compreensão e grande intuição musical. A este respeito, mostrou aptidões de percepção e execução rítmicas, uma vez que rapidamente conseguiu interiorizar leituras cuja subdivisão do tempo de um compasso simples era já a quatro partes. Por outro lado, tem uma personalidade forte e vincada que o faz lidar mal com o insucesso, revelando algum espírito de competitividade.

Há ainda a salientar o facto de o aluno não ser pontual, sendo que frequentemente o EE apontou como justificação as dificuldades de trânsito ou de estacionamento junto às instalações do EMCN.

---

<sup>14</sup> 7A: Formato uniformizado de baqueta de caixa, cujo diâmetro (0,54 polegadas) e comprimento (15,5 polegadas) são os menores e mais leves (entre 38 a 45 gramas por unidade) de entre todos os modelos convencionados.

<sup>15</sup> *Pad Practice*: Superfície de treino em borracha ou plástico, cuja função visa simular uma caixa e cujo volume sonoro é de baixa intensidade.



## **2.2. Aluno B - Iniciação 2**

O Aluno B, conta 7 anos de idade, reside em Lisboa e frequenta o segundo ano do primeiro ciclo do ensino regular bem como o segundo ano de Iniciação da Classe de Percussão da EMCN. No ano lectivo anterior já havia sido aluno da mesma classe e sob orientação do mesmo professor.

A cada aula o discente chegava acompanhado da sua EE, a qual manifestava interesse no trabalho desenvolvido e respectiva evolução nas actividades curriculares e extracurriculares do seu educando. Ao longo de todo o ano lectivo, foi notório que o discente beneficia de um ambiente familiar estruturado, no qual se encontra enraizada uma cultura de actividades extra lectivas que visam desenvolver as vertentes intelectual e física, sendo que na segunda ambos os progenitores têm histórico como atletas de basquetebol. Aliás, a elevada estatura do aluno permitiu-lhe boas condições na abordagem aos instrumentos, como a caixa, por exemplo, não havendo necessidade dos habituais ajustes na altura dos instrumentos para estes níveis de ensino.

O aluno possui um *pad practice* para poder praticar em casa e sempre manifestou grande interesse e motivação para aprender e evoluir, denotando um esforço regular para corresponder positivamente às tarefas solicitadas, revelando bons índices de autoconfiança, com uma postura humilde e participativa e denotando também grande perspicácia e capacidade de assimilação dos conceitos, sejam eles de natureza concreta ou abstracta.

## **2.3. Aluno C - Ensino Básico**

Com 13 anos de idade, o aluno C reside na região de Lisboa, frequenta o oitavo ano do ensino integrado na EMCN no instrumento Percussão, tendo todavia ingressado nesta escola em 2012/2013 no instrumento Eufónio, optando mais tarde por integrar a classe de Percussão.

Este ingresso tardio do aluno na Percussão fica a dever-se a um veemente aconselhamento médico de abandonar o instrumento de sopro com o qual iniciou a sua actividade musical e optar por outro que não obrigasse a exercer pressão nos seus ouvidos, sob pena de ter de abandonar a prática musical em definitivo.

Neste sentido, se, por um lado, o seu histórico enquanto percussionista é reduzido, dado só integrar a classe de percussão neste ano lectivo, evidenciando atraso no domínio das técnicas básicas rudimentares, por outro também trouxe vantagens típicas de quem toca

instrumentos melódicos ou harmónicos, como sejam a facilidade de afinação e boa capacidade de leitura melódica.

Este atraso levou a que fosse desenvolvido ao longo do tempo um trabalho específico com o aluno para colmatar as lacunas, sem colocar em causa os programas estabelecidos, tendo esse trabalho surtido efeito, uma vez que actualmente o aluno revela maior facilidade e destreza na utilização dos instrumentos e das suas técnicas particulares.

No que concerne às suas características físicas e psicológicas, é um aluno com estatura normal para a sua idade, revelando-se humilde, acessível e de fácil trato. Denotou vontade de aprender e de superar dificuldades procurando continuamente recuperar da vicissitude com que foi confrontado.

A sua maturidade denunciou um ambiente familiar saudável, cujo acompanhamento regular e interessado por parte do seu EE denotou um interesse efectivo pelo seu desenvolvimento escolar, procurando frequentemente inteirar-se da sua evolução.

#### **2.4. Aluno D - Ensino Básico**

O Aluno D tem 15 anos de idade, reside em Cascais e frequenta o 9º Ano do ensino integrado na EMCN, não tendo registado até ao presente nenhuma retenção.

Apesar da sua introversão, o aluno mostrou-se simpático e educado cumprimentando os presentes a cada aula com alguma facilidade na comunicação e socialização. Pela boa educação e fácil trato manifestados, o discente aparenta inserir-se num contexto familiar saudável, apesar não ter sido possível registar qualquer tipo de aparição de elementos da família na escola ao longo do ano lectivo. Neste particular, a frequência do aluno em actividades extracurriculares de competição como equitação, pólo ou ginástica, associado à residência numa zona com custo de vida elevado, indicia que o seu crescimento enquanto pessoa e aluno tenha sido num contexto familiar com aparente prosperidade financeira.

Em de sala de aula, o aluno mostrou-se reservado, com foco nas tarefas a realizar, sendo que aquando do início das mesmas apressava-se a montar o material necessário para o seu funcionamento, rentabilizando ao máximo o tempo útil de cada aula. Neste contexto, perante as solicitações de participação (musical ou oral) em tarefas que saíam do âmbito do que havia sido previamente preparado pelo discente, este revelou algum nervosismo e perplexidade, ficando condicionado e algo desorientado na sua prestação, o que levou o Mestrando a acreditar que os seus níveis de autoconfiança eram baixos.

Não obstante, o aluno manifestava boas capacidades e aptidões musicais e um bom nível técnico para o seu grau de ensino, somando a estes factos uma forte determinação em prosseguir com o estudo da música numa perspectiva de ensino profissional.

A sua experiência musical de índole extra lectiva enquanto baterista é significativa, uma vez que possui instrumento e pratica regularmente em casa e em formações diversas com os amigos.

## **2.5. Aluno E - Ensino Secundário**

O aluno E, tem 18 anos de idade e reside em Alcochete onde realizou o ensino básico regular e, simultaneamente, o curso de Percussão do ensino supletivo da EMCN. Posteriormente, numa perspectiva de seguir música como forma de vida, decidiu seguir o ensino vocacional da música, ingressando no curso profissional da mesma escola.

No que concerne à sua personalidade, o discente revela-se extrovertido, com uma postura bastante informal e descontraída, com espírito alegre e intervenções constantes de bom humor, contribuindo assim para um bom espírito de grupo entre professores e colegas pares.

Da sua experiência musical, há a destacar a de músico filarmónico na Sociedade Imparcial 15 de Janeiro de 1898 de Alcochete, o que lhe confere uma versatilidade musical, e não só, típica de quem passa por este tipo de vivências musicais desde tenra idade. Aliás, o aluno acumula experiências musicais que passam por participações em estágios de orquestra, grupos de câmara, e formações diversas enquanto percussionista ou baterista.

No que respeita ao trabalho em âmbito de sala de aula demonstrou ser responsável e preocupado com as tarefas a realizar, adoptando uma postura mais séria e formal, focando-se na performance e nos resultados desta, sempre com o gosto de fazer bem.

Ao longo do ano o seu trabalho diário visou atingir dois objectivos prioritários: A conclusão dos oito anos do ensino básico de Percussão e a preparação para as provas de admissão para a Banda Sinfónica do Exército Português, agendadas para o final do ano lectivo. A este respeito, o aluno tem consciência de que o trabalho específico para cada um dos objectivos é distinto, pelo que se sentiu condicionado na sua prática de estudo diário, ficando igualmente condicionado o seu rendimento a cada aula. Deste facto resulta que o aluno, sabendo que eventualmente terá de estabelecer uma prioridade, assume que a primazia do seu trabalho será para o ingresso na Banda Sinfónica do Exército, relegando para o próximo ano lectivo a conclusão do curso profissional de percussão.

### **3. Práticas Educativas Desenvolvidas**

#### **3.1. Actividades de Escola**

Ao longo do ano lectivo o Mestrando deu cumprimento aos requisitos do Plano de Estudos da PES no que respeita ao acompanhamento de Actividades de Escola, que também fazem parte da sua formação enquanto docente. Por sua vez, as actividades realizadas inserem-se no Projecto Educativo 2013/2016 da EMCN, nomeadamente no plano das opções pedagógicas tomadas pela escola, visando uma formação completa e integral dos alunos nas suas diversas valências.

Assim, em baixo serão expostas, cronologicamente, as Actividades de Escola em que o Mestrando participou:

- Novembro de 2015  
Apresentação das instalações escolares e do Pessoal Não Docente, visando o conhecimento das pessoas envolvidas no funcionamento da escola e dos procedimentos internos habituais;
- Novembro de 2015 e Maio de 2016  
Preparação das Audições de Percussão realizadas no primeiro e terceiro períodos lectivos, nas quais colaborou na criação dos programas, elaboração das listagens dos materiais necessários, do seu transporte, montagem e desmontagem. À posterior, foram também realizadas em grupo (alunos, OC e Mestrando) os balanços das actividades realizadas, cujo foco se fixou nas performances individuais dos alunos.
- Maio de 2016  
Assistência nas Provas Globais de Ensino Básico de Percussão.
- Ao longo do ano lectivo 2015/2016  
Apoio ao aluno E na preparação da Provas de Admissão à Banda Sinfónica do Exército.

### **3.2. Estratégias Gerais Adoptadas**

De forma geral o Mestrando procurou utilizar estratégias pedagógicas que considerou transversais, independentemente dos níveis de ensino ou das personalidades e características de cada aluno, como sejam:

- Utilização de um tom de voz calmo e pausado, tentando contrariar o seu hábito intrínseco de falar demasiado rápido;
- Adopção de uma postura descontraída mas confiante;
- Preferência pela posição sentada, criando, sempre que possível, um contexto de proximidade e conforto para o aluno;
- Intervenção correctiva com sentido positivo e incentivador;
- Explicações claras e objectivas, recorrendo frequentemente a analogias orais ou escritas;
- Adequação das práticas pedagógicas às características individuais de cada aluno.

### **3.3. Práticas Educativas Individuais**

No decorrer das aulas leccionadas por si, o Mestrando procurou inculcar determinadas estratégias que considera importantes para o desenvolvimento do músico em geral e dos bateristas em particular. Estas estratégias foram discutidas e analisadas com o OC, que, apesar de não empregar algumas delas na sua docência, considerou interessante e útil a sua aplicação.

Neste sentido, sempre que possível e aplicável, o Mestrando tentou incentivar os alunos para o uso do metrónomo, cultivar a contagem em voz alta da divisão e/ou subdivisão do tempo, reforçar a importância do estudo prévio à interpretação através do solfejo ou entoação, sensibilizar para a importância dos rudimentos<sup>16</sup>, ou inculcar o hábito de fazer anotações nas pautas como meio de aprofundar o estudo.

---

<sup>16</sup> Rudimentos: Conceitos e exercícios básicos relacionados com a preensão das baquetas ou a forma de percutir. Independentemente dos instrumentos de percussão ou dos estilos musicais, a prática de rudimentos ajuda a melhorar a coordenação e a produzir o som desejado em cada instrumento. Um projecto liderado pela organização *Percussive Arts Society*, estabeleceu que são 40 os rudimentos que deverão fazer parte do vocabulário dos bateristas e percussionistas actuais.

### 3.3.1. Aluno A

No que respeita ao aluno A, o Mestrando leccionou um total de quatro aulas, uma no primeiro semestre e três no segundo, sendo que para todas elas foi seguido o programa de caixa<sup>17</sup>. Este programa, específico para caixa como instrumento integrante da Percussão, foi abordado na dupla perspectiva de pertencer ao instrumento bateria<sup>18</sup> e como elemento da disciplina de Bateria<sup>19</sup>, proporcionando ao aluno um primeiro contacto com ambos os contextos em simultâneo.

**Tabela 1 -Material Didáctico desenvolvido na PES pelo Aluno A**

(Fonte: elaboração própria)

Aula	Material Pedagógico
Aula 1	Caixa: Speed and Endurance Studies (Nick Ceroli): Single Stroke Endurance Exercises, exercícios 7 e 8.
Aula 2	Caixa: Speed and Endurance Studies (Nick Ceroli): Accented Endurance Exercises - Groups of Four, exercícios 1 e 2.
Aula 3	Caixa: Speed and Endurance Studies (Nick Ceroli): Accented Endurance Exercises - Groups of Four” - Ex. 3 e 4
Aula 4	Caixa: N. Cerolli - “Accented Endurance Exercises - Groups of Four” - Exercícios 5 e 6

Na primeira aula, o Mestrando preparou a colocação da caixa no centro da bateria, solicitando ao aluno que em todas as aulas da PES este tocasse sentado e colocando sempre os seus pés sobre os pedais<sup>20</sup>, iniciando assim uma habituação à posição de baterista. Nesse âmbito, com exercícios nas mãos baseados em colcheia e semicolcheia acentuados nas primeiras notas de cada compasso binário, o Mestrando solicitou que o discente executasse o bombo na primeira e segunda semínimas dos compassos, marcando assim a pulsação com o

---

<sup>17</sup> Caixa: Também designado por tarola, é um instrumento de pele que incorpora a disciplina de Percussão, sendo simultaneamente um dos instrumentos que constituem a bateria.

<sup>18</sup> Bateria: Instrumento musical de percussão, recentemente constituído como disciplina, cuja configuração base deverá incluir bombo, tarola, timbalões, pratos de choque e pratos suspensos.

<sup>19</sup> Bateria: Disciplina do curso do ensino artístico especializado da música, homologado a 3/8/2010 ao abrigo do disposto N.º 2, do artigo 1º, da Portaria N.º 691/2009, de 25 de Junho.

<sup>20</sup> Pedais de bateria: Dispositivos mecânicos utilizados para tocar os pratos de choque e bombo, com os pés esquerdo e direito, respectivamente.

pé direito. Assim, em função do *sticking*<sup>21</sup>, o Mestrando procurou trabalhar a coordenação e independência dos membros, através do entrosamento dos membros superiores e inferiores, e simultaneamente a percepção de pulsação e parte forte do tempo.

Na segunda, terceira e quarta aulas os objectivos foram semelhantes, tendo sido trabalhados aspectos de *endurance*, com o foco sobre a utilização da força do pulso para executar notas acentuadas. Gradualmente, foram introduzidos grupos de quatro notas em cada mão alternadamente, com acentuação na primeira nota, mantendo-se a inclusão do pé do bombo a executar os primeiros tempos de cada compasso. Nestes exercícios o Mestrando solicitou ao aluno que fosse aumentando a velocidade progressivamente, tocasse em diversas intensidades e que tentasse manter o som o mais equilibrado possível em ambas as mãos.

Para além disto, nas terceira e quarta aulas o Mestrando pediu que executasse os exercícios em toda a bateria, introduzindo agora também os timbalões, aplicando as regras estabelecidas de que mudaria de instrumento a cada grupo de quatro notas e que, de acordo com o indicado nos exercícios, utilizasse a mesma ordem de instrumentos para a mão contrária.

### **3.3.2. Aluno B**

No que concerne ao aluno B, as aulas foram dedicadas às técnicas básicas da bateria através de um dos seus elementos essenciais, a caixa, bem como ao desenvolvimento da leitura básica. Ao longo das quatro aulas leccionadas, que ocorreram uma no primeiro semestre e três no segundo semestre, houve a preocupação por parte do Mestrado em aproximar o aluno do contexto da bateria, bem como dos métodos que considera importantes no seu estudo.

Neste sentido, o aluno foi envolvido numa abordagem que até então lhe era desconhecida, como seja a utilização simultânea dos pés e mãos, a utilização do metrónomo ou a contagem dos tempos e sua divisão em voz alta, para além da colocação da caixa no eixo da bateria. Assim, seguidamente encontram-se listados os estudos trabalhados nas condições anteriormente referidas.

---

<sup>21</sup> *Sticking*: Opção das mãos a utilizar para percutir determinada combinação de notas.

**Tabela 2 - Material Didáctico desenvolvido na PES pelo Aluno B**

(Fonte: elaboração própria)

Aula	Material Pedagógico
Aula 1	Dinâmicas: Relação entre o som correcto e o local da caixa adequado para tocar.
Aula 2	Stick Control - Exercício 4 e 5 do Elementary Snare Drum de M. Peters.
Aula 3	Stick Control - Study 1 do Elementary Snare Drum de M. Peters. Noções de semibreves e mínimas, coordenando-as com a contagem dos 4 tempos do compasso quaternário.
Aula 4	Stick Control - Study 2 do Elementary Snare Drum de M. Peters.

Na primeira aula, o Mestrando trabalhou aspectos relacionados com o som da tarola, e a importância de este ser semelhante em ambas as mãos. Como tal, foram realizados exercícios onde o discente executou semínimas, colcheias e semicolcheias, procurando tocar na mesma zona da pele com as pontas das baquetas o mais juntas possível, alternando entre mãos esquerda e direita e variando entre as dinâmicas forte, meio-forte e piano.

Ao longo da aula, sempre que o aluno conseguia atingir alguma estabilidade rítmica e sonora, o Mestrando solicitou a contagem em voz alta das pulsações de um compasso quaternário e da divisão em colcheias, da forma 1, e, 2, e, 3, e, 4, e...; Esta tarefa, que careceu naturalmente de um processo de habituação inicial, visou criar automatismos dessa mesma contagem para que o aluno depois de a assimilar a conseguisse concretizar enquanto executava os exercícios na caixa.

Na segunda aula, após uma execução inicial dos exercícios atribuídos, foi já incorporada a utilização do metrónomo, com tempos que variaram entre os 90 e os 150 BPM, onde foram reveladas dificuldades de adaptação por parte do aluno, nomeadamente na manutenção da regularidade rítmica e no sincronismo com o metrónomo. Como tal, para além de lhe ter sido proposta a instalação no seu telemóvel de uma aplicação com função de metrónomo, que lhe permita ter acesso e contacto permanente com o mesmo, foram também explicados exercícios simples para melhorar a interiorização do tempo e a sua manutenção. Dado o propósito exclusivamente rítmico destes exercícios, o aluno foi estimulado a praticá-



los em qualquer momento do seu dia-a-dia, batendo com as mãos nas suas pernas, por exemplo.

Na terceira e quarta aulas, foi iniciada a utilização dos pedais da bateria, que alternavam as marcações das pulsações, sendo o bombo responsável pelos tempos 1 e 3 e os pratos de choque responsável pelos tempos 2 e 4. Esta tarefa teve dificuldade acrescida uma vez que, para além da contagem em voz alta, o aluno deveria executar o ritmo escrito nos estudos com mãos alternadas, resultando no cruzamento frequente entre membros onde a mão direita tocava simultaneamente com o pé esquerdo, e vice-versa.

### 3.3.3. Aluno C

Relativamente ao aluno C, o Mestrando procurou ir ao encontro das suas necessidades, implementando estratégias para, com base no material trabalhado em diferentes instrumentos, facultar o aluno de aptidões sobre os instrumentos caixa e bateria, os seus sons e as técnicas que facilitem a coordenação e independência dos membros.

Nesta perspectiva, em baixo encontra-se a tabela que contem o material pedagógico incrementado nas aulas orientadas pelo Mestrando.

**Tabela 3 - Material Didático desenvolvido na PES pelo Aluno C**

(Fonte: elaboração própria)

Aula	Material Pedagógico
Aula 1	- Caixa: S. Fink I - Exercício 15 e 16; - M. Peters - Elementary Snare Drum - Study 14; - Tímpanos: Studie for Timpani - S. Fink I - Exº 13.
Aula 2	- Caixa: S. Fink I - Exercícios nº 18; - M. Peters - Elementary Snare Drum - Study 14.
Aula 3	- Tímpanos: S. Fink I - Exercício nº 16; - M. Peters - Elementary Snare Drum - Study 14.
Aula 4	- Caixa: S. Fink I - Exercícios nº 19 e 20; - Tímpanos: S. Fink I - Exercício nº 16.

Ao longo das quatro aulas da PES, os exercícios de caixa de Siegfried Fink foram trabalhados na perspectiva de levar o aluno à obtenção de um bom som de caixa, ressaltando que a fórmula para tal seria aplicável nos instrumentos de pele da bateria. Ou seja, o foco do

trabalho incidiu na combinação adequada entre a preensão das baquetas, o movimento dos pulsos e o local da pele a ser percutido como chave para a obtenção do som adequado em cada instrumento. Mais do que a leitura rítmica, a qual o aluno já dominava, através dos exercícios deste autor, foi desenvolvida a relação entre amplitude de movimentos e intensidade pretendida, onde se treinou o movimento dos pulsos para atingir verticalidade e altura das baquetas visando diferentes intensidades.

Ainda em caixa, dada a situação peculiar do aluno, houve estratégias implementadas que foram semelhantes às que haviam sido trabalhadas com pares de nível inferior, nomeadamente a contagem do tempo em voz alta, com o intuito de trazer maior rigor e estabilidade rítmica para a sua performance. Para além deste aspecto, foi sugerido ao aluno que tocasse o estudo de caixa, montada no contexto da bateria, introduzindo um ostinato nos pés, onde o primeiro tempo foi tocado no bombo com o pé direito, e os segundo e terceiro tempos tocados nos pratos de choque com o pé esquerdo, conseguindo assim colocar um ritmo valsa, tipicamente em movimento ternário, em simultâneo com o exercício. Dada a dimensão do estudo e a dificuldade do solicitado ao nível da coordenação, o discente foi progredindo gradualmente no mesmo estudo ao longo das três primeiras aulas ministradas pelo Mestrando, tendo sido na segunda aula que mais tempo foi absorvido.

Relativamente ao estudo de tímpanos trabalhado na primeira aula, o qual incluía um ritmo constante com variação do movimento das mãos, cujo movimento melódico variava entre os diferentes tímpanos, o Mestrando procurou mobilizar esses mesmos movimentos para a bateria, nomeadamente para os pratos de choque e tarola, num contexto musical onde essa base poderia constituir-se como ritmo para acompanhamento em vários estilos musicais. Como tal, para complementar o estudo das mãos inscritos na partitura, o exercício inclui também o bombo a tocar nos primeiros e terceiros tempos, tendo sido explicado ao aluno que haveria linhas do estudo que teriam maior interesse e aplicabilidade do que outras em função do enquadramento musical.

Nas terceira e quarta aulas, no estudo para dois tímpanos, cuja melodia varia entre semínimas, colcheias e respectivas pausas, foi solicitado ao aluno que desenvolvesse ideias para solo de bateria com base no estudo apresentado interpretando-o nos timbalões agudo e grave da bateria. Este exercício solista foi inserido numa forma de oito compassos, onde o ritmo base, com condução em colcheias nos pratos de choque, seria estanque durante 4 compassos e alternado com a leitura dos exercícios nos timbalões nos quatro compassos seguintes. Ou seja, numa estrutura de oito compassos eram intercalados quatro compassos de

ritmo com quatro compassos de solo escrito. Este exercício tinha dois propósitos fundamentais na função de qualquer baterista: A de acompanhador, a qual inclui uma capacidade específica de inculcar na música um determinado “groove<sup>22</sup>”; E a de solista, para a qual deverá ganhar vocabulário através da leitura do estudo.

### 3.3.4. Aluno D

Relativamente ao aluno D, nas quatro aulas leccionadas pelo Mestrando foram desenvolvidas estratégias individuais baseadas no material apresentado na Tabela 4, sendo que a primeira aula procurou basear-se em obras de instrumentos de lâminas familiares ao discente para a partir delas abordar conteúdos relacionados com ritmo em compasso irregular e musicalidade em solo de bateria.

**Tabela 4 - Material Didático desenvolvido na PES pelo Aluno D**  
(Fonte: elaboração própria)

Aula	Material Pedagógico
Aula 1	Marimba: Bach - Suite IV; Xilofone: Pitfield - Sonata.
Aula 2	Caixa - M. Peters - Elementary Snare Drum - n° 32.
Aula 3	Set-up - Sonata n° 1 - James L. Mouro.
Aula 4	Caixa - Peters - Elementary Snare Drum - n° 32; Aperfeiçoamento do Rufo.

No que respeita à matéria solista, no contexto do Prelúdio da Suíte IV de Bach, que havia sido estipulada pelo OC para o aluno trazer preparada para a sua aula regular, o Mestrando idealizou uma perspectiva de fomentar a musicalidade na bateria, solicitando ao discente que aproveitasse as características da suíte como fonte de inspiração para um solo, tentando transpô-la para as peças da bateria. Nesta tarefa foi sugerido ao aluno que centrasse a sua atenção apenas nas primeiras pautas, que têm em comum o mesmo contorno melódico, e em elementos como a pulsação flutuante, a fluidez da melodia e a forma como é articulada ou a dinâmica das notas e frases musicais. Este exercício foi executado de forma progressiva, na qual, gradativamente, foram utilizadas as diferentes peças da bateria para respeitar o contorno

<sup>22</sup> *Groove*: adjetivo que descreve uma qualidade rítmica da música associada às boas emoções, que incita ao movimento e à dança. (Infopédia, 2017)

melódico, sendo que, se por um lado a importância atribuída às linhas melódicas era relativa, dadas as limitações da bateria, por outro, a forma como elas eram tocadas e encadeadas entre si tinha maior relevância, obrigando a um exercício de criatividade e reflexão simultâneos, inculcando princípios fundamentais para a musicalidade na bateria.

Na segunda parte da mesma aula, as directrizes fornecidas consistiram em executar na bateria ritmos em compasso misto<sup>23</sup> a partir dos oito primeiros compassos da Pitfield Sonata para xilofone, ficando os pratos de choque e bombo a tocar simultaneamente as notas da mão direita e a tarola a tocar as notas da mão esquerda. Esta poderia variar entre notas acentuadas ou *ghost-notes*, as quais “...deverão ser ouvidas por baixo do som do groove principal” (Gianni, 2012), sendo que apenas uma nota de cada compasso poderia ser acentuada. Neste plano, o aluno foi estimulado a atingir os objectivos de ordem técnica, como sejam a coordenação e independência necessárias, mas também musicais, como conseguir que o seu ritmo tenha balanço e sonoridade, vulgo *groove*, não obstante a dificuldade por se encontrar num compasso misto.

Na segunda aula, foram trabalhados aspectos técnicos e rudimentares exclusivamente em caixa, nomeadamente os *flams*<sup>24</sup>. Estes foram explorados pelo aluno levando em atenção que há uma nota mais forte, com uma maior amplitude de movimentos inerente, precedida de outra mais fraca, com movimento de menor amplitude, conforme exemplificado pelo Mestrando. Para além disto, o discente foi também alertado para a necessidade de flexibilizar este rudimento em função da pulsação, havendo uma proporção directa entre o andamento e o desfasamento entre as notas do *flam*; Isto é, independentemente do *sticking* utilizado, quanto mais lenta for a pulsação mais separadas devem soar as duas notas do *flam*.

No âmbito da terceira aula, o trabalho foi desenvolvido sobre a obra de multipercussão Sonata 1 de James L. Mouro, que apesar de ser constituída por três andamentos foi a partir do primeiro que o Mestrando fez a portabilidade para a bateria, uma vez que a instrumentação original desta parte da obra inclui tarola, timbalão agudo e timbalão grave. Assim, o aluno foi convidado a executar o referido andamento na bateria, respeitando integralmente a partitura, assumindo um papel solista. Neste contexto bastante objectivo, onde as indicações da

---

<sup>23</sup> Compasso Misto: Também conhecido como compasso alternado, reúne em si mesmo pulsações simples, com divisão binária do tempo, compostos, com divisão ternária.

<sup>24</sup> *Flam*: Foi um dos rudimentos escolhidos para integrar os “*26 Drum Rudiments*” pelos membros do *National Association of Rudimental Drummers* (N.A.R.D.), em 1936, aos quais se juntaram mais catorze em 1984, originando assim a lista dos actuais “*40 International Drum Rudiments*” (Lionel Duperron, 2011). O Flam consiste em duas notas tocadas com mãos alternadas, em que a primeira nota é ligeiramente mais fraca que a segunda. As duas notas são tocadas com mãos distintas e com um ligeiro desfasamento temporal, sendo que este será maior ou menor em função da velocidade, estilo ou contexto musical.

partitura tomaram papel preponderante, coube ao aluno concretizar da forma mais correcta possível os aspectos de técnica e das dinâmicas. Ou seja, sob o ponto de vista técnico, o Mestrando auxiliou na escolha do *sticking* correcto nas passagens que exigiam agilidade e fluidez entre os instrumentos e exemplificou a forma adequada de executar os *double stroke roll*<sup>25</sup>. Neste particular, o Mestrando aconselhou à utilização dos pulsos e dedos para solidificar as segundas notas de cada movimento das mãos, nomeadamente nos timbalões onde o ressalto era menor. Para além disto, foi reforçada a importância da articulação do *flams* e da clareza dos dois sons que dele fazem parte.

Já sob a perspectiva das dinâmicas, o aluno foi confrontado com a relevância e dificuldade de execução dos rudimentos referidos anteriormente em intensidades extremas, onde a execução em fortíssimo e em pianíssimo foram mais praticadas.

Na quarta e última aula com o aluno D, foi retomado o assunto *flam*, incidindo a atenção sobre a uniformização do mesmo em ambas as mãos. Ou seja, o Mestrando demonstrou a importância do rudimento ser executado de igual forma em ambas as mãos, cujo som deverá ser igualmente semelhante. Assim, no âmbito do estudo 32 do livro de Mitchel Peters, o qual incorpora *flams* com *sticking* diverso, o aluno procurou corrigir as diferenças sonoras entre a mão direita e a mão esquerda na execução do dito rudimento. Inicialmente, este exercício foi realizado em tempo lento possibilitando ao aluno a percepção dos movimentos e sons correspondentes, aumentando gradualmente a velocidade e respectiva dificuldade.

---

<sup>25</sup> *Double Stroke Roll*: Combinação de pancadas com mãos alternadas onde a cada movimento do pulso correspondem dois sons, podendo designar-se também como pancadas duplas.

### 3.3.5. Aluno E

Relativamente ao aluno E, o único atribuído pela EMCN ao OC e, portanto, o único aluno de nível secundário a quem o Mestrando leccionou, na Tabela 5 constam as obras que, ao longo dos dois semestres, foram trabalhadas nas oito aulas.

**Tabela 5 - Material Didáctico desenvolvido na PES pelo Aluno E**

(Fonte: elaboração própria)

Aula	Material Pedagógico
Aula 1	Caixa: Mich Markovich - The Winner
Aula 2	Set-up: Eckhart Kopetski - Canned Hit
Aula 3	Marimba: Eric Sammut - Libertango
Aula 4	Caixa: Mitch Markovich - The Winner
Aula 5	Vibrafone: Mark Glentworth - Brocken Silence
Aula 6	Tímpanos: Elliot Carter - Saëta
Aula 7	Tímpanos: Elliot Carter - Saëta
Aula 8	Marimba: Eric Sammut - Libertango

Dada a dificuldade de índole rudimentar da obra de caixa “The Winnner” de Mich Markovich, foi precisamente nesse particular que incidiu o trabalho na primeira aula com o aluno E, recaindo a atenção nas complexidades técnicas que, trabalhadas individualmente, levariam o discente a ultrapassar os obstáculos para uma correcta execução. Assim, este foi incentivado a estudar a obra com mais critério e assertividade, através do aperfeiçoamento prévio dos rudimentos adjacentes a cada parte ou compasso da música, nomeadamente dos rudimentos do grupo dos *drag*<sup>26</sup>, no qual se baseia a parte introdutória da obra e posteriormente entre as secções E e G, as quais necessitavam de clareza e definição em prol da optimização da percepção por parte do ouvinte.

O Mestrando salientou também a importância da utilização deste rudimento na bateria ao longo da sua história, nomeadamente como *ghost note*<sup>27</sup>, tendo demonstrado essa mesma

---

<sup>26</sup> *Drag*: O drag é um dos recursos técnicos fundamentais para tocar ritmos avançados de diversos estilos, sendo muito utilizado como nota fantasma.

<sup>27</sup> *Ghost-note*: É uma nota tocada com um volume muito baixo, cuja importância é semelhante a qualquer nota normal e que empresta ao ritmo maior sabor, para além de preencher espaços entre as notas principais.

técnica em diversos ritmos, onde a caixa tinha a função de as utilizar para preencher os espaços de tempo entre as notas principais. (Miller, 1996).

Na segunda aula, no contexto da peça de multipercussão descrita na tabela 5, foram desenvolvidas actividades de polirritmia tendo como base o descrito na partitura entre os compassos 61 e 78. Nesses, foi solicitado ao aluno que executasse um padrão em colcheias no prato *ride*, colocando os pratos de choque a tocar nos segundos tempos de cada compasso e o bombo a tocar o ostinato das notas graves da partitura, ficando a tarola e os timbalões a interpretar a melodia inscrita. No seu conjunto, o discente foi desafiado a sincronizar os quatro membros do corpo num exercício de coordenação de dificuldade elevada, dados os ritmos distintos de cada um dos elementos.

Já na terceira aula, o arranjo para marimba da obra *Libertango*, que o aluno havia preparado para a sua aula regular de Percussão, foi trabalhado numa perspectiva de introduzir a utilização de vassouras<sup>28</sup> na bateria. Isto é, o Mestrando apresentou uma alternativa da mesma peça mas em duo para Marimba e Bateria, adaptada por Jonathan Tirado, com o propósito do discente se acompanhar a si próprio utilizando as vassouras e as possibilidades que estas dão para tocar em intensidades baixas utilizando diversas técnicas. A este respeito, após certificar-se que o discente já possuía vassouras, o Mestrando deu a conhecer os sons e timbres oriundos destas, algumas das suas técnicas básicas em tarola e os seus contextos musicais, nomeadamente na área do jazz.

Deste ponto de partida, e após preparação prévia das questões técnicas e logísticas essenciais, procedeu-se à gravação em suporte digital da interpretação do aluno da referida obra com o intuito de a utilizar posteriormente como elemento do duo, à semelhança de um *play along* instrumental, aproveitando os seus conhecimentos sobre a sua própria interpretação da obra e, assim, facilitar o acompanhamento à bateria. Dada a curta duração da aula, apenas houve tempo para realizar a gravação ficando desde logo programada uma aula posterior para concluir esta actividade.

Respeitante à quarta aula, a qual voltou a dedicar-se sobre a peça para caixa “The Winner”, foram alocadas atenções sobre a última secção da obra, que requereu bastante desenvoltura na execução do double stroke roll. Nesta medida, foram identificadas na partitura os rudimentos Five Stroke Roll, Six Stroke Roll, Seven Stroke Roll e Nine Stroke

---

<sup>28</sup> Vassouras: Baquetas constituídas por fios de metal flexíveis que entroncam num cabo. Permite tocar em dinâmicas muito baixas, obtendo sonoridades distintas em função da técnica de varrimento ou de percussão da pele. Adiante neste trabalho o Mestrando abordará de forma mais aprofundada a matéria das Vassouras.

*Roll*, contendo cinco, seis, sete e nove pancadas, respectivamente, executadas com batimentos duplos. Assim, foi pedido ao discente que praticasse estes rudimentos em caixa de forma isolada, respeitando as acentuações que constam na partitura, devendo preocupar-se com a articulação rítmica, clareza e definição de cada nota, particularmente nas segundas notas de cada movimento do pulso.

Posteriormente, foi proposto ao aluno que a mesma secção da obra fosse executada à bateria, mas agora numa perspectiva de assignar as acentuações da mão esquerda no timbalão agudo e as acentuações da mão direita no timbalão grave, mantendo-se as restantes notas em tarola. Para além disto, o bombo e os pratos de choque tocaram cada tempo do compasso alternadamente. Esta tarefa visou utilizar a obra de forma criativa, servindo como base para solo de bateria.

No que concerne às aulas número cinco, seis e sete, foram facultadas ao aluno ferramentas que lhe permitem desenvolver solos de bateria de carácter livre, onde a pulsação e a consistência de som e ritmo deixa de ser uma prioridade, passando esta para o processo criativo de sonoridades e timbres da bateria. Para tal, recorreu a obras de vibrafone e tímpanos trabalhadas no âmbito das suas aulas regulares de Percussão.

Neste contexto, o Mestrando procurou usufruir da primeira parte da obra *Brocken Silence* para vibrafone e da obra *Saëta* para Tímpanos, cujas partituras permitem interpretações com carácter livre, e associar essas mesmas interpretações a solos de bateria de semelhante cariz, baseados também eles nos mesmos tipos de articulações rítmicas e melódicas. Ou seja, o aluno E foi conduzido a reinterpretar as referidas obras, procurando utilizar as peças da bateria para reproduzir rítmica e melodicamente o que havia feito no vibrafone e nos tímpanos. Para tal, o Mestrando deixou directrizes para que o aluno recorresse às dinâmicas e inúmeras possibilidades tímbricas que a bateria lhe concede.

Dada a grande diversidade de interpretações possíveis e a subjectividade relativa à qualidade musical das mesmas, foi permitido ao aluno explorar diversas possibilidades de interpretação, tendo, todavia, sido sugerido frequentemente que recorresse aos pratos ou tremolos para interpretar notas longas e aos instrumentos de pele para executar notas curtas.

Na aula número oito, reportando ao que havia ficado agendado desde a terceira aula a propósito da matéria vassouras e do duo para marimba e bateria da obra *Libertango*, foram assegurados pelo Mestrando os meios logísticos para que os intervenientes pudessem ouvir o registo gravado e, assim, o aluno poder acompanhá-lo com bateria utilizando vassouras. Deste



modo, o objectivo da aula foi levar o aluno a contactar e identificar-se com um recurso útil e recorrente para tocar em intensidades baixas.

Após uma breve explicação sobre as técnicas de prensão e varrimento mais habituais, o discente experienciou-as e procurou a que mais lhe favorecia, buscando um compromisso entre a força dos pulsos e o som adequado nos diversos instrumentos da bateria. De seguida, foi instigado a tocar a partitura do Libertango, acompanhando-se a si mesmo, onde procurou ser fiel ao que constava na partitura e, simultaneamente, criar um balanço rítmico que fosse musicalmente contextualizado. Por outras palavras, o aluno foi incentivado a encontrar um determinado balanço, designado de *groove*, para que a sua interpretação dotasse a música de uma determinada dançabilidade que lhe é característica. Este balanço seria uma combinação entre assertividade rítmica, coordenação e sincronismo entre os membros, qualidade do som de cada instrumento e equilíbrio sonoro entre os mesmos, conforme atestado em diversos vídeos consultados em aula de interpretações da obra.

### **3.4. Análise Crítica da Actividade Docente**

Neste capítulo irão ser descritos e analisados, sob uma perspectiva crítica, os aspectos mais ou menos positivos resultantes das práticas educativas e das opções pedagógicas do Mestrando para cada aluno.

De forma geral, o Mestrando testemunhou que os alunos por si acompanhados manifestaram receptividade aos métodos implementados e motivação para corresponder às tarefas solicitadas, tendo, inclusive, recebido testemunhos por parte de alguns encarregados de educação que iam nesse mesmo sentido, uma vez que segundo eles os seus educandos estavam entusiasmados e motivados para corresponder às tarefas solicitadas.

Todavia, foram diversas as situações em que o Mestrando se viu confrontado com o facto de os alunos não terem instrumento em casa para pôr em prática o que aprendiam nas aulas. Perante isto, o Mestrando procurou soluções caso a caso, incentivando os alunos a simularem uma bateria em suas casas para, no mínimo, conseguirem reproduzir os movimentos específicos de cada um dos instrumentos da bateria. Este facto, por si só, resulta em natural desmotivação para os alunos, em especial os mais novos, cuja acção e reacção em aula perante uma bateria decerto não era a mesma que em casa perante uma pilha de livros, cartões, almofadas ou cadeiras utilizadas para simular o instrumento.

### **3.4.1. Aluno A**

#### **3.4.1.1. Aspectos Positivos**

Não obstante as apetências rítmicas do Aluno, o Mestrando conseguiu manter elevados os índices de motivação e interesse do mesmo nas tarefas propostas, procurando fazer de cada exercício um desafio a ultrapassar. Este, em cada aula, demonstrava que tinha estudado em casa para corresponder aos desafios que lhe eram lançados, buscando a constante realização pessoal e o devido reconhecimento dos docentes e da família.

#### **3.4.1.2. Aspectos a Melhorar**

Dada a personalidade forte do Aluno e o seu espírito interventivo, o Mestrando teve algumas dificuldades em gerir as relações entre os diversos elementos presentes em aula, pois por diversas vezes o aluno tentou imiscuir-se em assuntos que lhe eram alheios, entre o Mestrando e o OC, considerando-os como sendo do seu respeito e com direito de interferência.

Perante situações deste género, o Mestrando considera que terá de encontrar melhores estratégias e argumentos para explicar e justificar as posições e posturas próprias de cada interveniente na sala de aula e as regras para o seu bom funcionamento, aspectos nem sempre assimilados da melhor forma pelo aluno.

### **3.4.2. Aluno B**

#### **3.4.2.1. Aspectos Positivos**

De forma geral, o aluno sempre se mostrou muito motivado quer nos trabalhos em aula quer no cumprimento das tarefas a desenvolver em casa. Neste sentido, o Mestrando considera que tal se tenha sucedido devido às actividades propostas, às estratégias para as implementar, e, apesar de algumas dificuldades demonstradas, a um constante reforço positivo que beneficia a relação professor-aluno, a empatia entre ambos e o envolvimento do segundo nas tarefas.

### **3.4.2.2. Aspectos a Melhorar**

Sendo a maior dificuldade do aluno a capacidade de tocar com metrônomo, o Mestrando considera que ao longo das aulas por si ministradas não conseguiu fazer com que este interiorizasse um método que lhe permitisse ultrapassar a sua dificuldade. Inclusive, a cada aula foram tentadas abordagens distintas para colmatar essa lacuna, resultando, por um lado, na assunção e interiorização por parte do aluno da sua dificuldade, mas por outro, na incapacidade deste colocar em prática de forma individual e autónoma as estratégias em sua casa.

### **3.4.3. Aluno C**

#### **3.4.3.1. Aspectos Positivos**

De forma regular, o aluno procurou levar à prática as indicações dadas ao longo da PES, conseguindo suprir diversas dificuldades técnicas e musicais. Estas, que poderiam resultar na sua desmotivação, foram sendo relativizadas pelo Mestrando que, valorizando-o, lhe ia mostrando que o seu trabalho estava a ser profícuo e que num curto espaço de tempo conseguiria anular o atraso que tinha para com os seus colegas pares, por inerência do histórico anteriormente relatado na sua Caracterização. Neste sentido, ao nível das técnicas rudimentares e da coordenação foram verificadas melhorias consideráveis que beneficiaram o som de cada instrumento em particular e a sua performance em geral.

#### **3.4.3.2. Aspectos a Melhorar**

Não obstante as melhorias atrás referenciadas, o Mestrando considera que nem sempre terá sido suficientemente esclarecedor sobre os métodos adequados para estudar. Isto é, dadas as dificuldades na manutenção do tempo e no rigor da execução do ritmo, foi sugerido ao aluno que estudasse sempre com o auxílio do metrônomo, contando simultaneamente em voz alta. Esta estratégia não resultou devidamente, uma vez que este não apresentou melhorias significativas no que respeita à sua instabilidade rítmica, sendo que o Mestrando não conseguiu aferir de forma clara se tal se deveu às dificuldades do aluno em conseguir sincronizar-se com o metrônomo ou se à sua falta de motivação para o utilizar como prática corrente no seu estudo, conforme as indicações dadas.

### **3.4.4. Aluno D**

#### **3.4.4.1. Aspectos Positivos**

O Mestrando considera relevantes as reacções positivas manifestadas pelo discente sempre que este ia ter aula de bateria. Segundo o próprio, que apesar da timidez o referiu por diversas vezes, tal ficou a dever-se ao seu gosto pelo instrumento, à sua vontade de aprender e evoluir nele e às tarefas envolventes e mobilizadoras que lhe eram solicitadas, às quais gostava de corresponder positivamente treinando em casa. Deste modo, de forma geral as opções pedagógicas do Mestrando resultaram numa evolução muito positiva, nomeadamente nos aspectos técnicos da coordenação e independência.

#### **3.4.4.2. Aspectos a Melhorar**

O planeamento feito para a primeira aula não foi o mais adequado para o nível do aluno D. Ou seja, o carácter algo subjectivo dos parâmetros idealizados para serem trabalhados em aula, como sejam a musicalidade na bateria, a flutuação da pulsação ou a criatividade solística, evidenciaram que o aluno ainda não possuía a maturidade musical suficiente para entender e levar à prática estes conceitos de forma autónoma. No decorrer dessa aula os objectivos tiveram de ser reajustados e readaptados à realidade do aluno, onde a liberdade musical planeada deu lugar à inclusão de indicações mais claras e objectivas para que o aluno entendesse e se aproximasse mais do pretendido.

### **3.4.5. Aluno E**

#### **3.4.5.1. Aspectos Positivos**

Dada a experiência musical adquirida nos âmbitos académico e extra académico, o aluno não revelou dificuldades em corresponder positivamente ao que lhe foi sendo solicitado. De forma regular foi cumprindo e dando o seu aval às opções pedagógicas propostas pelo Mestrando, demonstrando satisfação e agrado por desempenhar, efectivamente, funções de baterista, especialmente numa valência que se assemelha a gravação em estúdio, para a qual todos deveriam estar habilitados.

### **3.4.5.2. Aspectos a Melhorar**

Não obstante o foco do aluno estar direccionado na preparação da prova para a incursão numa banda militar, fundamental para a sua carreira profissional e que absorveu grande parte do seu tempo e disponibilidade mental, o Mestrando considera que as suas estratégias para o estimular não foram suficientemente eficazes e mobilizadoras, pelo que poderia ter apostado mais num diálogo prévio com o discente no sentido de indagar sobre se haveria algum aspecto que este gostaria de ver abordado, cabendo depois ao Mestrando a articulação pedagógica entre o interesse do aluno e os objectivos para o seu nível de ensino.

### **3.5. Considerações Gerais**

Numa perspectiva crítica resultante do contacto presencial com alunos, aos quais foi perguntado se ouviam música em alguma circunstância do seu dia-a-dia, a que vários responderam negativamente, o Mestrando considera ser pouco coerente o facto de alunos do nível de Iniciação estarem a dar passos de aquisição de competências técnicas num instrumento sem que primeiramente tenham contacto com a música no geral ou sejam elementos activos, ou passivos, num processo de aculturação musical generalizada. Isto é, deverá ser problematizada a lógica de alunos de idade ainda precoce estarem a principiar o estudo de um instrumento sem que a montante não haja uma fase preparatória de aproximação e sensibilização para a audição antes da prática musical. Por analogia, em circunstâncias normais não aprendemos a ler e escrever antes de aprendermos a falar, pois o som de cada palavra e a fonética de um idioma ajudam a perceber a lógica e a percepção da sua escrita.

Sobre isto, creio ser da maior relevância pedagógica incentivar e auxiliar os alunos a adquirirem hábitos de audição musical paralelamente ao estudo do instrumento, apropriando-se assim de conhecimentos gerais e ecléticos muito proveitosos, como sejam as sonoridades de diversas formações instrumentais, dos instrumentos que as compõem ou aqueles mais específicos directamente associados ao seu próprio instrumento.

#### **4. Conclusão**

Numa perspectiva geral, é inquestionável o benefício pedagógico da PES para o Mestrando. O contacto com orientadores experientes, alunos receptivos e uma escola de referência nas suas componentes lectiva e não lectiva foram elementos determinantes para que o Mestrando adquirisse diversas competências que decerto lhe serão muito úteis na sua actividade futura.

Não obstante, a aprendizagem do Mestrando ao longo desta caminhada vai muito além do que fica redigido neste relatório. O ambiente escolar, as relações e empatias que foram sendo criadas em diferentes contextos escolares e a partilha de emoções mais ou menos exuberantes de maior ou menor alegria com os seus alunos deram ao Mestrando uma perspectiva complementar do processo ensino-aprendizagem, cujo benefício é também importante.

Finalmente, é ainda relevante para o Mestrando deixar registado o que sentiu por estar numa escola que foi também a sua escola artística, orientado por um professor que foi o seu, reaproximando-se de colegas de então que agora o tornaram a ser enquanto professores, mesmo que a prazo.

Por tudo isto, nesta etapa da formação profissionalizante enquanto docente do Ensino Especializado da Música, esta Prática de Ensino Supervisionada deixou uma marca indelével na vida e memória do Mestrando.

## **Secção II – Investigação**

### **1. Objecto de Investigação - Contextualização da Bateria no âmbito da Música Erudita Contemporânea**

#### **1.1. Motivo da Escolha do Objecto de Investigação**

A investigação tem como objectivo principal contribuir para a construção e desenvolvimento da base científica numa determinada área, permitindo orientar a prática e assegurar a credibilidade da mesma. Neste sentido, a grande implementação musical da bateria e a sua reconhecida popularidade em estilos externos à música erudita, como o jazz ou o rock, carece também de um acomodamento científico no âmbito da música clássica<sup>29</sup>, onde a versatilidade e características do instrumento potenciem a sua utilização em contextos de música de câmara ou sinfónica.

Se historicamente a bateria resulta da necessidade de reunir numa só pessoa as percussões tocadas por vários elementos, até que ponto esta realidade limita a bateria enquanto instrumento sinfónico, tendo em conta que tanto a quantidade quanto a complexidade das partes atribuídas aos percussionistas são elevadas.

#### **1.2. Objectivo da Escolha do Objecto de Investigação**

Esta investigação pretende problematizar sobre um instrumento que historicamente não é classificado como erudito mas que, perante a heterogeneidade artística e criativa da música contemporânea, poderá ser acolhido, integrado e potenciado como sendo um novo membro da família, à semelhança do que foi acontecendo com outros instrumentos em condições similares. Aliás, tendo em consideração que a Bateria já é ministrada em meios escolares identificados como clássicos, urge perceber em que medida pode ou não conviver e ser considerado o ensino de um instrumento num meio artístico que historicamente não tem sido o seu.

Este trabalho procura verificar a existência de algum paralelismo entre a evolução e expansão da bateria e a inclusão desta nas obras dos compositores do século XX, aferindo se tal tenderá a integrar-se de forma mais frequente e preponderante nos hábitos de composição

---

<sup>29</sup> Nesta investigação a designação “música clássica” não se refere ao período do Classicismo mas antes à música tradicional ocidental europeia, que, neste contexto, será também sinónimo de música erudita, não contemplando jazz, músicas populares ou folclóricas. Deste modo, o Mestrando procura evitar o uso de terminologias como “música dita clássica”.

contemporâneos e se permitirá uma maior consciencialização e assunção definitiva deste instrumento por parte dos diversos intervenientes na música erudita. Nesta conjunção, procurar-se-á perceber se a abordagem à bateria é feita de forma convencional ou inovadora, como um instrumento estandardizado ou conjunto de instrumentos, com tarefas de acompanhar e assegurar os alicerces rítmicos ou com funções menos predominantes na música.

Finalmente, analisar a eventual inclusão de uma vertente erudita no programa curricular da disciplina de Bateria, aferindo se tal contribui para melhor compaginar o instrumento nesta área da música e do seu ensino.

### **1.3. Delimitação do Objecto de Investigação**

Não sendo possível negligenciar a origem jazzística da bateria, esta investigação irá focar-se no âmbito exclusivo da música erudita contemporânea<sup>30</sup>, confinada a composições que incluam partituras escritas para a bateria, não obstante estas poderem ter secções improvisadas.

É também intenção do Mestrando integrar nesta investigação apenas as composições musicais que compreendam a bateria enquanto tal, não a confundindo com multipercussão mesmo que a segunda esteja compreendida na primeira, em configurações de instrumentos mais ou menos ampliadas. Assim, parte-se do pressuposto que para este estudo serão tidas em conta as situações em que o baterista toque sentado, utilizando os pés para tocar com os pedais de bombo e pratos de choque e com um *set-up* que possa ser identificado como bateria, de acordo com o padronizado<sup>31</sup>, não obstante poderem existir outros instrumentos não estabelecidos nesse mesmo padrão. Segundo Kenny Clarke<sup>32</sup>, tocar bateria é usar os diversos membros do corpo com uma “independência coordenada”, todavia, o baterista tem de tocar de forma independente e coordenada com ambas as mãos e ambos os pés num conjunto de instrumentos montados convenientemente para serem tocados por uma só pessoa, e dos quais

---

<sup>30</sup> O Mestrando considera que, aparte diversas interpretações a este respeito, as referências à música erudita contemporânea, não seguirão nenhuma convenção cronológica demasiado rígida, sob pena de se perder informação relevante respeitante ao foco desta investigação, a Bateria. Assim, serão considerados nesta investigação os períodos da música erudita paralelos à evolução histórica da bateria, compreendidos entre o início do Séc. XX e a actualidade, nomeadamente a Música Moderna (1914-1945) e Música Contemporânea (a partir de 1945).

<sup>31</sup> A configuração padronizada da bateria é abordada no ponto 3.2.9. desta investigação, sustentada nos pontos anteriores que versam sobre a evolução histórica da bateria.

<sup>32</sup> Kenny Clarke: Reconhecido baterista de jazz Norte-americano, que viveu entre 1914 e 1985.



fazem parte instrumentos de pele e metal que incluem bombo com pedal, tarola e pratos de choque, não ficando obrigatoriamente limitada a estes instrumentos (Reimer, 2013).

## **2. Metodologias da Investigação**

### **2.1. Etapas da Investigação**

Para alcançar o propósito deste relatório o Mestrando propôs-se realizar as seguintes fases:

- Considerar a evolução histórica do instrumento bateria e de elementos técnico-musicais a ela associados;
- Pesquisar sobre o papel da bateria e da sua linguagem musical ao longo dos tempos;
- Perceber o estado da arte, através de um levantamento sobre os compositores contemporâneos que incluem a bateria nas suas composições e para que tipo de formação.
- Aferir se a bateria tenderá a ser incluída e assumida definitivamente como instrumento erudito por parte dos compositores contemporâneos e qual o papel que tendencialmente lhe será atribuído.

### **2.2. Métodos e Técnicas de Investigação**

O método de investigação do Mestrando consistiu em entrevistas a diversos compositores, com uma estética criativa reconhecida como erudita contemporânea, com o propósito de aferir quais as suas perspectivas da bateria, se nas suas obras incluíram ou tendem a incluir este instrumento e qual a forma como conjecturam o seu futuro no âmbito da música erudita contemporânea, no sentido de espelhar a importância que esta foi adquirindo ao longo do séc. XX e a popularidade de que goza no actual momento.

Mais adiante neste trabalho serão identificados os participantes que se disponibilizaram para contribuir para esta investigação.

### 3. Revisão da Literatura

A propósito do estado da arte, o Mestrando procurou indagar sobre obras musicais que, consideradas de carácter erudito, incluem a Bateria no seu âmago. Todavia, importa referir que algumas das composições abaixo descritas, contendo bateria, são identificadas na partitura pelos compositores como percussão ou a serem tocadas por percussionista. De alguma forma, torna-se confusa a percepção e capacidade de distinção dos compositores sobre o que é a multipercussão e a bateria, sendo que aparentemente se trata apenas de uma questão de nomenclatura. Assim, de acordo com o delimitado no objecto de investigação deste trabalho, referido no ponto 1.3, as obras abaixo listadas têm em comum o instrumento Bateria, não obstante lhe poderem ser acoplados outros instrumentos ou recursos mais ou menos convencionais como instrumentos de multipercussão ou dispositivos electrónicos.

Para fins de objectividade neste trabalho, o Mestrando decidiu apresentar uma lista organizada cronologicamente de obras clássicas com bateria, separadas pelas áreas da música sinfónica, música de câmara e a solo.

#### 3.1. Música Sinfónica com Bateria

- **Igor Stravinsky** - “La Histoire du Soldat” (1918), apesar de não contemplar bateria a obra remete para o “*double drumming*”, uma técnica utilizada na génese da bateria.

- **Darius Milhaud** - “La Creation Du Monde” (1923).

- **George Gershwin** - “Rhapsody in Blue” (1924).

- **George Antheill** - “Jazz Symphony” (1925)

- **Shostakovich** - Jazz Suite Nº 1 e 2 (1938).

- **Leonard Bernstein** - “Symphonic Dances” (1960) da obra West Side Story

- **Mark-Anthony Turnage** - “Blood On The Floor” (1996) - Produção discográfica

- **John Psathas** - “Psyzygysm” (2003) - Concerto para vibrafone e orquestra de câmara.

- **Terry Bozzio** - “Chamber Works” (2006) - Five Movements for Drum set and Orchestra” - Produção discográfica.

- **Lawrence D. “Butch” Morris** - música improvisada com “The Buffalo Improvisers Orchestra at Hallwalls” (2008)

- **Glen Kotche** - “Infinite Tree” (2016).

### 3.2. Música de Câmara com Bateria

- **James Dillon** - “Ti.Re-Ti.Ke-Dha” (1979) - Duo para Bateria e Violoncelo.
- **Karlheinz Stockhausen:** “Nasenflugeltanz” (1988) - Duo para percussionista solo e sintetizador.
- **John Psathas** - “Drum Dances” (1993) - Duo para bateria e Piano.
- **John Adams** - Obra “Chamber Symphony” (1994) para Orquestra de câmara.
- **Patrick Long** - “Gimnopedie #1” (1999) - Obra para bateria solo e música electroacústica.
- **Julia Wolfe** - “Dark Full Ride” (2002) - Quarteto de baterias.
- **Glen Kotche:** - “Projections of (What) Might” (2005)
  - Arranjo para quarteto de baterias e fita;
  - “Drumkit Quartets” - 1, 3, 6, 51 e 54 (2010).
  - “Fantasie On The Fifth” (2013) - Para bateria e Electrónica;
  - “Bells and Honey” (2014) - Quinteto para 2 teclados, Violino, Clarinete, Contrabaixo e Bateria
- **Rand Stiger** - “Elusive” (2011) - Para violoncelo amplificado e percussão;
- **Nicole Lizée:** - “Carpal Tunnels” (2001) - para Saxofone, Guitarra eléctrica, Piano Rhodes, Contrabaixo e Bateria.
  - “Jupiter Moon Menace” (2008) - para Saxofone, Guitarra eléctrica, Piano Rhodes, Contrabaixo e Bateria, da produção discográfica.
  - “The Man With Golden Arms” (2012) - para Grupo de Câmara, Sexteto de Percussão e Bateria Solo.
  - “This Will Not Be Televised”. - “Katana of Choice” (2014) - Para quarteto de percussionistas e bateria solista.
- **Thomas Fortmann** - “Warriors of the Night” (2008) - Obra para 2 pianos e bateria.
- **Steven Snowden** - “For So Long It’s Not True” (2011) - Obra para orquestra de Câmara.
- **Jonathan Schang e John Nichols** - “Brain Tree Concert Etude” (2011) - 5 andamentos, para Bateria e Piano amplificado.

### 3.3. Obras Eruditas para Bateria a Solo

- **Stuart Saunders Smith** - “Blue Too” (1983);

- **Glen Kotche** - “Monkey Chant” (2003) - Composição para filme animado de 2006;

- **Nicole Lizée** - “Ringer” (2008);

- **John Cage** - “One 4” (1990) - Obra para percussionista solo, encomendada por Fritz Hauser<sup>33</sup>, que solicitou um composição para bateria. Porém, segundo Kevin Arthur Nichols<sup>34</sup>, John Cage compôs uma obra para dez fontes sonoras de percussão, especificando apenas quatro dessas fontes, todas elas pratos, nomeadamente, pratos de choque, ride, crash e china. A escolha dos restantes seis sons ficaram à consideração do intérprete, podendo este optar por obter mais sons dos mesmos instrumentos ou de instrumentos diferentes. Neste sentido, mediante a opção do intérprete, esta poderá ser classificada como uma obra para bateria, caso o músico decida incluir os dois pés na sua performance, de acordo com a delimitação do objecto de estudo que o Mestrando e o OI definiram para esta investigação.

- **Timothy Polashek** - “Echoes of Steel” (2012) - Para música electroacústica e bateria.

- **Lucas Ligeti** - “Lakoni in Kazonnde” (2013) - Duetos para bateria.

- **Dan DeSimone** - “Does The Time Bother You?” (2015) - Arranjo para Bateria e Monólogo de George Carlin.

---

<sup>33</sup>Fritz Hauser: Percussionista nascido em 1953, em Basileia-Suíça. A sua carreira é bastante abrangente como músico e compositor em áreas tão diversas quanto música para percussão a solo ou ensembles, instalações sonoras, música para filmes ou improvisada. Enquanto percussionista, colabora com solistas e grupos de percussão de vários países do mundo. (Hauser, 2018)

<sup>34</sup> Entrevista de Kevin Arthur Nichol a Fritz Hauser a 4 de Abril de 2009.

## 4. Apresentação e Análise de Resultados

### 4.1. Resumo da Evolução Histórica da Bateria

#### 4.1.1. A Origem da Bateria

Os instrumentos de percussão, definidos como sendo todos aqueles cujos sons são obtidos percutindo, agitando ou raspando (Webster, 2018) , resultam de um material sonoro que produz uma vibração e cujo som, de altura definida ou indefinida, depende do tipo de material, da sua espessura, diâmetro ou tensão.

Desde tempos ancestrais os instrumentos de percussão acompanharam a evolução da humanidade, ultrapassando os 30.000 anos de história (Hessler & Famularo, 2008). Crê-se que os primeiros instrumentos de percussão foram-no a partir de objectos naturais, como paus ou pedras, sendo que o primeiro registo de um tambor com pele de crocodilo data de 5500 AC que existiu no período Neolítico numa cultura chinesa que, aliás, manteve-se pródiga no uso e desenvolvimento deste tipo de instrumentos ao longo de milhares de anos.

As descobertas e os estudos de múltiplos exemplares de instrumentos de percussão em culturas e civilizações de todo o mundo revelaram que estes serviam para fins sagrados, cerimoniais, comunicação entre tribos ou em ambientes de guerra. Paradoxalmente, dentro desta família de instrumentos, a bateria foi um dos mais recentes a ser criado, com registos datados de 1890, e com grande afinidade à música popular americana.

No século XIX, movimentos culturais americanos como o *Congo Square*<sup>35</sup>, os *Mardi Gras*<sup>36</sup>, ou os *Minstrel Show*<sup>37</sup>, que têm nas suas formações instrumentos de percussão como os tambores africanos, caixas de rufo, bombo e os pratos, pelas suas múltiplas influências socioculturais prefiguram-se como o prenúncio de um estilo que viria a chamar-se de Jazz, no qual a bateria teve um papel determinante. No decorrer deste século, deu-se um processo evolutivo que culmina na necessidade de reunir vários instrumentos para serem tocados em simultâneo apenas por um instrumentista utilizando as duas mãos e ambos os pés. Esta aglomeração de alguns dos instrumentos mais utilizados como a caixa de rufo, ou tarola,

---

<sup>35</sup> *Congo Square*: Praça de Nova Orleães inserida no Parque Louis Armstrong, anteriormente designada de “Praça dos Negros”, onde escravos tinham permissão para cantar, dançar e vender os seus produtos nas tardes de domingo.

<sup>36</sup> *Mardi Gras*: Celebração da terça-feira gorda em Nova Orleães, que nos seus primórdios era celebrada entre pessoas de diferentes raças, com desfiles de pequenas bandas de instrumentos de sopro e percussão

<sup>37</sup> *Minstrel Show*: Teatro cómico musical americano onde compositores brancos, caracterizados de escravos africanos, cantavam música negra utilizada na lavoura dos escravos em bandas de música com cornetins, trompetes, trombones, tuba, caixa, bombo e pratos.

bombo, pratos, blocos de madeira ou chocas, deu lugar a uma versão rústica daquilo que viria a ser a bateria.

Para o desenvolvimento da bateria até à sua forma actual verificaram-se distintos contributos, tanto técnicos como musicais, cuja índole foi muitas vezes influenciada por factores sociais. A relação entre estes será disposta nos itens seguidamente apresentados de uma forma que o Mestrando considera coerente, sendo que as designações de bateria e baterista são ainda indissociáveis das percussões e percussionistas, respectivamente, pelo serão apresentadas entre aspas ao longo da apresentação, até ao período em que paulatinamente sejam padronizados como tal.

#### 4.1.2. Double Drumming



Ilustração 1 - “*Marching Band*” de 1865, período da Guerra Civil Americana. (Tyler, 2008)

Durante a Guerra Civil Americana, a música popular era assegurada por bandas de marcha, das quais faziam parte vários percussionistas, nomeadamente elementos para assegurar a execução dos pratos, do bombo e da caixa de guerra. Com o fim da Guerra Civil Americana, em 1865, deu-se o fim da escravatura e iniciou-se um longo e lento processo de integração dos escravos negros na sociedade civil americana. Neste período, surge um estilo

musical tocado pelas *Marching Bands*<sup>38</sup>, cujos instrumentos de percussão são tocados por vários músicos, onde as linhas rítmicas são baseadas em rudimentos de Tarola com o Bombo e os Pratos a enfatizar os tempos fortes. Daqui resultou um novo balanço rítmico que era muito apreciado em animações de festas e clubes mas que, pela dimensão e logística inerente, obrigou a que a formação tivesse de ser emagrecida. Desta condicionante surge a primeira junção dos instrumentos que integravam as *marching band* reunidos num só executante, ficando a tarola apoiada numa cadeira ao lado do percussionista e o bombo colocado à frente. Destes dois instrumentos executados pela mesma pessoa resultava um balanço designado de *Twofields*<sup>39</sup>, baseado em ritmos simples e diretos, e que viria a evoluir para movimentos mais sincopados, próximos do *Ragtime*, sobre o qual falarei mais adiante.



**Ilustração 2 - Percussionista a tocar com a técnica *Double Drumming*. (Koenig, 1994)**

---

<sup>38</sup> *Marching Band*: Formação instrumental constituída por instrumentos de sopro e percussão, assente num historial de disciplina militar, com um espírito de união entre os membros e de grande ligação destes à sua comunidade local (Glenn Hinson, 2010)

<sup>39</sup> *Twofields*: Formação de músicos que executavam um ritmo básico para auxiliar na formação e marcha dos regimentos de infantaria.



### 4.1.3. O Pedal de Bombo

Decorrente das limitações dos recintos fechados e dos diminutos fossos de orquestra obrigarem a formações reduzidas, o luxo de ter percussionistas que tocassem caixa, bombo e



**Ilustração 3 - Protótipo de pedal de bombo em Madeira de final do Séc. XIX. (Drummagazine, 2012)**

pratos teve de ser abandonado, dando lugar ao recém-criado conceito de “*double drummer*”, descrito no item anterior. Desta feita, para além do desenvolvimento de sistemas de suporte, muitos úteis para instrumentos como a tarola, deu-se o aproveitamento dos membros inferiores e um redimensionamento técnico da “bateria”.  
Se para tocar caixa parecia óbvia a utilização das mãos, para tocar o bombo houve necessidade de aguçar o engenho dos “bateristas” que precisaram inventar e desenvolver um mecanismo que percutisse o bombo accionado pelo pé. Inicialmente, os “bateristas” criavam e utilizavam dispositivos construídos por si próprios, geralmente em madeira, sendo os primeiros constituídos por um batente pendurado na parte superior do aro do bombo que funcionava tipo pêndulo, conectado através de um cordão ou haste a um pedal ou directamente ao sapato do



**Ilustração 4 - Pedal de bombo produzido em série por Ludwig & Ludwig, com batente de prato. (Mensink, 2005)**

percussionista.

Ao longo do Séc. XIX, vários foram os protótipos de tal dispositivo, porém só em 1909 o jovem percussionista de Chicago William F. Ludwig<sup>40</sup> criou um pedal que, pela sua eficiência, desempenho e durabilidade tornou-se o primeiro dispositivo do género a ser reconhecido e adoptado pelos “bateristas” de então, obrigando à sua fabricação em massa.

Para além do som do bombo, este pedal servia também para tocar um prato, através de um batente de metal montado junto à maceta, para que com apenas um membro e um movimento fossem percutidos dois instrumentos, estando o prato anexado junto ao aro do bombo.

#### 4.1.4. O Ragtime

Em 1890 surge um novo fenómeno musical, onde os pianistas, guitarristas e banjoístas afro-americanos conseguiam imprimir na música um balanço muito apetecível para dançar, onde apesar de um baixo regular sobre a pulsação, as melodias do piano e acompanhamento do bandolim eram baseados em frases sincopadas<sup>41</sup>. Este balanço fazia furor na sociedade americana frequentadora de clubes nocturnos, estimulada pela alegria da música que impelia para dançar.

No virar do século, o denominado *Ragtime*<sup>42</sup> denuncia uma conjugação de diferentes culturas e religiões da Europa, Ásia e Médio Oriente nos Estados Unidos da América, fruto das imigrações de milhares de pessoas que com eles trazem uma identidade cultural. Neste período, o multiculturalismo contribuiu de forma indelével para o vocabulário musical americano, e em particular para os percussionistas de então, uma vez que estes incluíram nas suas configurações instrumentos como a Caixa Chinesa, a choca ou *Cowbell*, os Tambores

---

<sup>40</sup> William F. Ludwig: Nascido na Alemanha em 1879, morreu em 1973 em Chicago, para onde se mudou em 1887 e onde se tornou um reconhecido percussionista, inventor e construtor de instrumentos de percussão como os tímpanos de tensão simultânea. Em 1910 fundou, com o seu irmão Theobald, a Ludwig & Ludwig, que se expandiu globalmente e se afirmou como a mais conhecida fábrica de instrumentos de percussão do mundo (Fairchild).

<sup>41</sup> Síncopa, do grego *Syncope*: É o deslocamento da acentuação do tempo forte do compasso ou da parte forte do tempo para o tempo fraco do compasso ou para a parte fraca do tempo, produzindo uma sensação de contratempo. Estas podem ser simétricas ou assimétricas, conforme dividam simétrica ou assimetricamente os tempos dos compassos ou as partes dos tempos (Reinato, 2014).

<sup>42</sup> *Ragtime*: Conjugação das palavras “*Ragged Time*” cuja tradução significa Tempo Esfarrapado, induzindo à ideia de um estilo onde a interpretação da melodia entra em rotura com o convencional de então, com ritmos simples e regulares, passando a serem adoptadas melodias cujo ritmo tinha movimentos mais sincopados e, por isso, era mais dançável (History Of Ragtime, 2016).

Chineses ou os Pratos Turcos, municiando-se assim de novos e maiores recursos sonoros e tímbricos proporcionados por instrumentos que não faziam parte das suas práticas habituais.

#### 4.1.5. As Vassouras

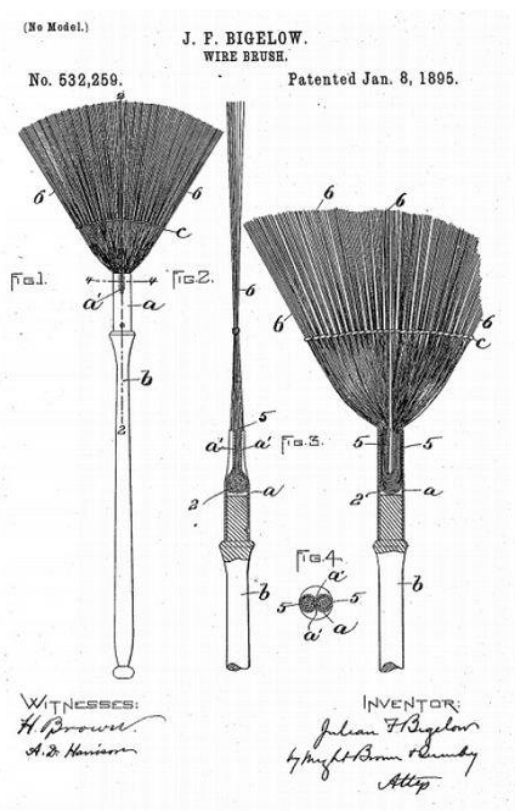
Da história da bateria fazem parte alguns elementos periféricos como as vassouras, que muito influenciaram o som do instrumento.

Não sendo muito clara a origem das vassouras, os primeiros modelos conhecidos remontam a 1895. Sob o diminutivo “Swaters” que advém de “fly swatters”, que significa mata-moscas, esta nova ferramenta visou responder ao problema prático dos “bateristas”, acusados de tocarem demasiado alto, devido ao volume sonoro dos seus instrumentos, e, por isso, sobrepondo-se ao som dos restantes instrumentos do grupo.

Apesar do seu pretensiosismo pouco consistente, considerando-se por exemplo como

criador do jazz, o pianista Jelly Roll Morton<sup>43</sup> referiu numa entrevista que

“... I, myself, by accident, discovered the swats on drums. Out in Los Angeles I had a drummer that hit his snares so loud that one night I gave him a couple of fly swatters for a gag. This drummer fell in with the joke and used them, but they worked so smooth he kept right on using them. So we have “the swats” today—a nice soft way to keep your rhythm going.” (Lomax, 1938).



**Ilustração 5 - Vassouras com fios de arame, produzido por Julian F. Bigelow, em 1895, baseado num mata-moscas. (Database, 1895)**

Se, por um lado, este testemunho não deverá ser levado

<sup>43</sup> Jelly Roll Morton- Nascido sob o nome de Ferdinand Joseph LaMothe, Jelly Morton, viveu entre 1885 e 1941 e nasceu nos EUA, em Nova Orleães - Louisiana, sendo reconhecido como compositor e pianista negro de jazz americano.

em demasiada consideração histórica, por outro, fica patente que o motivo nele apresentado para o surgimento das vassouras é validado por diversas fontes, confirmando-se assim a necessidade de encontrar uma solução para os “bateristas” tocarem de forma mais suave e com menos som. Contudo, os “bateristas” começaram a utilizar as vassouras para tocar um novo estilo denominado *Dixieland*, cujo contexto consistia em simular o som dos blocos de areia que, por sua vez serviam para reproduzir o som das solas dos sapatos a raspar no chão aquando das “*Sand Dance*”. Movendo de forma rotativa as vassouras de metal sobre a pele do instrumento, obtinha-se um som *legato e* muito suave, misturando o som do instrumento com o som dos sapatos dos próprios dançarinos.

Como uma alternativa menos ruidosa às baquetas de madeira, as vassouras tiveram várias formas e materiais, sendo as mais primitivas em palha, tal como os mata moscas do século XIX, passando por fios de metal até às mais recentes que poderão ser com fios de plástico. Não obstante as alternativas que isoladamente foram aparecendo, em 1912 Louis Allis e Adolph Wiens patentearam o primeiro modelo de mata-moscas retráctil que viria a servir de base para um contributo determinante por parte das empresas que fabricavam este tipo material, em especial a Ludwig & Ludwig que por volta de 1920, com as suas fortes campanhas de marketing, influenciaram a massificação das “*Jazz Stick*” que fez convergir os bateristas na adopção das vassouras de metal.

#### **4.1.6. Os ritmos “New Orleans”**

Nas últimas décadas do Séc. XIX, a cidade de Nova Orleães, enquanto sede de grandes cruzamentos culturais, especialmente de emigrantes africanos, era palco de grande actividade musical, mesmo em situações que actualmente pareçam algo inusitadas. Exemplo disso eram os desfiles funerários que, aquando do regresso das cerimónias fúnebres, celebrando a vida do defunto, desfilavam pelas ruas da cidade, persuadindo os espectadores a se juntarem a esta procissão alegre e a dançarem ao som sincopado das bandas de marcha formadas essencialmente por elementos de raça negra. Pelo facto do povo se ir aglomerando atrás da banda, numa segunda linha, o novo estilo viria a denominar-se de *Second Line Drumming*.

Nestes ritmos, os percussionistas que tocavam bombo, caixa e pratos não eram apenas os “guardiões do tempo” para os instrumentos de sopro, mas revelavam uma forma peculiar de tocar, cuja abordagem foi sendo ouvida e interiorizada pelos bateristas brancos de todo o

país. A marcha das *brass bands* de nova Orleães, originalmente designada de *Dixieland*<sup>44</sup> livre de grandes formalismos, baseada em ritmos de natureza sincopada e pouco convencional, passa a ser identificada como um ritmo típico dessa zona, que desenvolveu uma linguagem própria e que viria a ser rampa de lançamento de estilos vindouros como o *Jazz*, o *Rhythm and Blues* ou o *Funk*. (Aukes, 2002).

Na segunda década do Séc. XX, os percussionistas juntavam os instrumentos das *marching bands* em seu redor, dos quais faziam parte os habituais tarola e bombo, por vezes com os pratos anexados, somando a estes os blocos de madeira, tambores chineses ou chocas, conjuntos de instrumentos apelidados de “*traps*”, descritos adiante de forma mais aprofundada, que tocados com um estilo que inicialmente era de carácter mais rudimentar mas que, gradualmente, foi adquirindo um balanço mais sincopado, oriundo das bandas de marcha e que viria a ser muito utilizado e bem-sucedido nas primeiras gravações de jazz.

#### 4.1.7. O “Trapset”

Desde o início do Séc. XX que o papel dos “bateristas” foi adquirindo cada vez maior relevância dentro dos grupos que actuavam nas salas de dança e de espectáculo, não só para funções de manutenção do tempo e pela capacidade de dar à música o balanço fundamental para fazer as pessoas dançarem mas também pela sua contribuição para a criatividade sonora e musical do grupo. Nesta fase, os percussionistas faziam questão de coleccionar todo o tipo de instrumentos nativos das diferentes culturas que imigraram para os Estados unidos, anexando-os aos restantes elementos que já compunham os seus *set-ups*. Para cada actuação os percussionistas levavam o máximo de instrumentos possível, com diversos tipos de sons, sendo que os critérios de contratação dos “bateristas” estavam directamente relacionados com a quantidade e diversidade de instrumentos que estes levassem para as suas performances e, portanto, directamente proporcional à sua popularidade enquanto músico.

Às configurações iniciais constituídas por bombo com prato anexado e tarola, foram sendo acrescentados instrumentos de vários géneros, oriundos de culturas africanas, orientais e asiáticas que contribuíram com blocos de madeira, tambores chineses e pratos. Para além disto, numa altura em que se verificava a proliferação do cinema mudo e da rádio, cujas

---

<sup>44</sup> *Dixieland* - Estilo de música muito corrente nos Estados Unidos da América entre 1900 e 1928, formado essencialmente por cidadãos afro-americanos. Com influência nas bandas de metais militares, o estilo Dixieland teve como grande inovação a introdução do improvisado durante a marcha. (TMIJ)

produções e difusões musicais eram realizadas ao vivo, era importante que os percussionistas conseguissem dar resposta às necessidades tímbricas dos efeitos sonoros. Assim, para estas produções ao vivo e em tempo real, para além do bombo e tarola, eram utilizados instrumentos como talas de madeira, tábuas de lavar, chocalhos, apitos, triângulos, caixas chinesas, tambores orientais ou pratos chineses. A designação de “*trap set*”, variando na sua concepção, existe por duas ordens de razão: A primeira, pelo facto de estarem agrupados uma grande diversidade de instrumentos em redor do percussionista induzindo a que fosse criada uma analogia com uma armadilha (*Trap*), indiciando que este ficava encurralado por entre tão grande parafernália de instrumentos; A segunda, pelo facto da montagem destes ter de ser idealizada de acordo com a utilização do pedal de bombo, obrigando a tocar em posição sentado, levando assim a uma contracção do corpo (“*contraption*”) (Beck, 2013).



**Ilustração 6 - Agrupamento de instrumentos de percussão ao estilo *Ragtime*. (Burke, Chamberlain, Nicholls, & West, 2016)**

#### 4.1.8. Os Pratos de Choque



Ilustração 8 - *Snowshoe* construído por Ludwig & Ludwig. (Bennett, 2018)

reagiam fisicamente à música, em que o “pé do não bombo” começava a marcar as pulsações ou a dançar ao ritmo da música. (Nichols, 2012). Nesse sentido, a crescente importância do *Backbeat*<sup>46</sup> nos estilos *New Orleans* e *Chicago* foi sendo reforçada pela função inicial atribuída aos primeiros protótipos de pratos tocados pelo pé, em oposição aos tempos fortes tocados pelo bombo com pedal e com as mãos nas peles, aros ou blocos de madeira.

Ao longo de um século de história, os pratos de choque sofreram várias fases de desenvolvimento até ao aspecto que têm actualmente. Os originalmente designados de *Snowshoe*, cuja forma fazia lembrar uns acessórios próprios para andar sobre a neve, consistiam num par de pratos montados em duas placas de madeira que, unidas por uma dobradiça numa das extremidades, eram accionadas pelo pé. Este mecanismo teve, porém, um



Ilustração 8 - *Low Boy* fabricado pela marca Gretsch em 1920 (Bennett, 2018)

<sup>45</sup> Warren “Babby” Dodds: Nasceu em Nova Orleães em 1894, tornando-se um dos mais reconhecidos bateristas da era inicial do jazz. Dodds, oriundo das tradições musicais das bandas de marcha, foi pioneiro na transposição destas para o *kit* de bateria.

<sup>46</sup> *Backbeat* - Designação referente aos segundos e quartos tempos do compasso, também denominados de tempos fracos.

curto período de vida, uma vez que por volta de 1920 viria a sofrer uma reestruturação substancial, dando lugar a um outro mecanismo em que os dois pratos que chocavam entre si estavam já colocados numa estrutura vertical, em que após accionados pelo pé voltavam à sua posição inicial por acção de uma mola. Estes, por estarem localizados a um nível abaixo do joelho, foram denominados de “Low Boy”.

Em 1927, a empresa *Walberg & Auge* realizou algumas alterações ao *Low Boy* no sentido o tornar mais alto e assim possibilitar que também as mãos pudessem alcançar os pratos. Esta nova posição, fez com que fosse rebaptizado de *High Hat*, cujo nome e aspecto se manteve até à actualidade.

Eduardo Lopes, em “O Desenvolvimento da Identidade da Bateria na Pluralidade do Séc. XX: da organologia à análise para o ensino”, adjectiva de fulcral a inclusão do quarto membro, e último, na identidade da bateria tal como a conhecemos hoje - um pré-determinado conjunto de instrumentos de percussão tocados com as duas mãos e dois pés de um só músico (Lopes, 2015). Lopes, refere também a curiosidade de a sonoridade de determinados estilos serem associados sobremaneira aos pratos de choque, como seja o som típico do swing tocado com a mão nos pratos de choque com a abertura característica dos mesmos a ser controlada pelo pé.

#### **4.1.9. A Configuração Básica Estabelecida**

A configuração actual da bateria deve ser entendida como um produto de várias evoluções técnicas e musicais desenvolvidas por parte de vários percussionistas e bateristas, os quais, por via de factores artísticos ou logísticos, corresponderam a estímulos e necessidades que iniciaram ou influenciaram correntes musicais populares pré e pós jazz.

Não sendo concreta a data da padronização da bateria propriamente dita, foi no final dos anos 30 do Séc. XX que começaram a ser identificados padrões constantes no que respeita aos instrumentos que compunham a bateria, sendo que os pratos de choque eram a mais recente transformação adoptada. Independentemente dos instrumentos extra que cada baterista pudesse acoplar ao seu *kit*, eram cada vez mais os que partiam de uma base composta por Bombo com pedal, Pratos de Choque com pedal, Tarola com suporte, Timbalão agudo, Timbalão Grave e pratos livres.

De acordo com “*Star Sets: Drum Kits of the Great Drummers*” (Cohan, 1994), foi no início dos anos 40 que se testemunhou a ascensão de alguém que, pelo seu talento e



capacidades técnicas, combinadas com uma vertente de *showman*, tornou-se a si e à bateria muito popular, de uma forma como mais ninguém o havia conseguido até então. Esse alguém foi Gene Krupa<sup>47</sup>, cuja notoriedade que lhe era reconhecida, e que permanece até aos dias de hoje, ficou a dever-se a uma forma de tocar que muitos caracterizam como explosiva, rica em ideias inovadoras, deixando de ter um papel essencialmente acompanhador para dar a conhecer a bateria como um instrumento solista. Por tudo isto, muitos dos seus contemporâneos tiveram em Krupa o exemplo a seguir em diversos aspectos, entre eles a sua configuração de bateria.



Ilustração 9 - Bateria Slingerland de 1940, popularizada por Gene Krupa, cuja tipologia foi adoptada até à actualidade. (Dolbear, 2018)

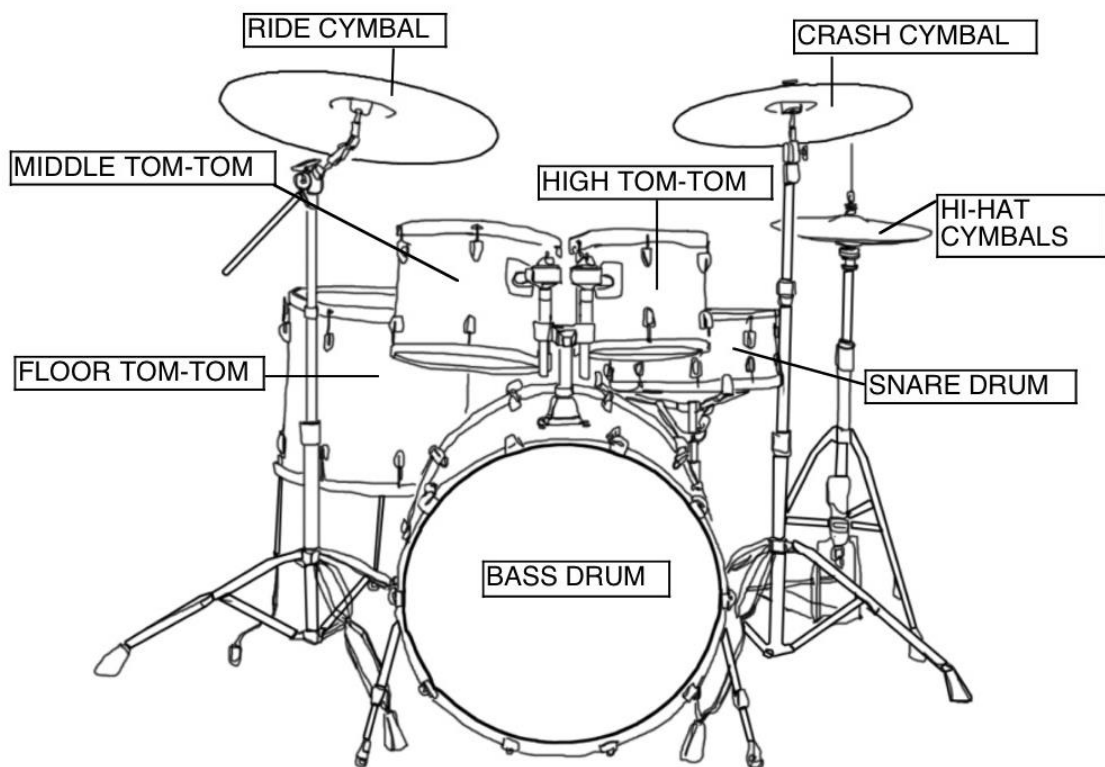
A contribuição de Gene Krupa para o desenvolvimento da bateria tal como a conhecemos hoje deu-se em aspectos como a introdução de peles afináveis em ambas as extremidades dos timbalões, até então denominados de tambores chineses, a inserção da

---

<sup>47</sup> Eugene Bertram Krupa: Mais conhecido como Gene Krupa, nasceu Chicago em 1909 tendo falecido em 1973, marcou a história da bateria em estilos jazzistas, nomeadamente no âmbito de *big band*.

Esteira<sup>48</sup> retráctil na parte inferior da tarola ou substanciais melhoramentos nos sistemas de suporte dos pratos e timbalões.

Estas evoluções em muito se deveram a um acordo de patrocínio entre Krupa e o fabricante *Slingerland*<sup>49</sup>, que desenvolveu um modelo customizado para o seu artista. Este modelo, apelidado de "*Stripped Down Kit*" (Aldridge, 1994) era despojado dos habituais blocos de madeira, chocalhos ou caixas chinesas, resumindo-se a um conjunto de 4 ou 5 peças onde coabitavam o Bombo de pé, Pratos de choque com pedal, Tarola, Timbalão suspenso no bombo e um ou dois Timbalões de Chão suportados em tripé, sendo que a estes últimos era agora atribuída ac mesma importância musical de que já gozavam a tarola e o bombo.



**Ilustração 10 - Representação legendada de um *kit standard* de bateria (drumnuts, 2009)**

---

<sup>48</sup> Esteira Retráctil: Também conhecida como bordões, são um conjunto de estreitos fios de aço em espiral que, através de um dispositivo mecânico elevatório, se encostam ou desencostam à inferior da tarola, conferindo-lhe um registo sonoro mais metálico e agressivo.

<sup>49</sup> Slingerland Drum Company: Construtora de instrumentos cuja actividade inicial se centrava em banjos e guitarras, mas foi a na fabricação de baterias e acessórios entre 1923 e 1970 que obteve maior notoriedade, cujo catálogo de produtos incluía inovações como timbalões com afinação regulável da pele através de *lugs* de fixação, tarolas em madeira e metal com esteira regulável e abafador interno ou acabamentos em madrepérola (Cooper, 2017).

Paralelamente, também os pratos foram sendo alvo de reestruturações no que respeita à sua relevância musical dentro da bateria. Isto é, tendo em conta que a função inicial do baterista de manter o tempo e o balanço dançável da música era feita essencialmente pela tarola e bombo, servindo os pratos apenas como um recurso para acentuar notas com o som “*splash*” ou “*crash*”, a partir dos anos 40, aquando do surgimento do estilo *Be Bop*<sup>50</sup>, os pratos adquirem uma maior relevância na música, relegando os instrumentos mais graves para segundo plano, tendo estes, aliás, sido redimensionados para tamanhos menores por via de assim se conseguir sons menos preponderantes. A partir daqui, a manutenção do tempo ficou sobe controlo dos pratos de choque e do seu som *stacatto*, havendo necessidade de criar um prato maior para que, fundindo-se com o som do contrabaixo, fosse responsável por conduzir o ritmo de forma fluida e coesa, ligando toda a banda. Essa função de condução baptizou esse prato de *Ride*.

Acusticamente, o som dos pratos e a sua dimensão está directamente ligada à sua função, pelo que estes são actualmente classificados nas categorias de *Splash*, com diâmetros entre as 6 e as 12 polegadas, *Crash*, com diâmetros entre 14 a 18 polegadas e *Ride* cujo diâmetro se situa entre as 20 e as 24 polegadas.

De forma breve, podemos afirmar que da consagração do estilo performativo de Gene Krupa e da afirmação do novo estilo musical *Be Bop* emergiu uma configuração de bateria que viria a ser reconhecida e adoptada por todos, tornando-se num *drum kit* de referência e perpetuando-se no tempo até aos dias de hoje. Esta configuração deve ser entendida como um conjunto aberto, passível de ser aumentada ou diminuída tanto no número de peças como na dimensão das mesmas, em função dos estilos de música e das concepções musicais dos seus autores e intérpretes.

## 4.2. A Fusão entre o Jazz e a Música Erudita

A contextualização da bateria no âmbito da música erudita contemporânea, está, numa primeira fase, intimamente ligada à incursão do jazz nessa área dita clássica. Se é verdade que a existência do jazz depende da música clássica, também é verdade que as alusões ao jazz no

---

<sup>50</sup> *Be Bop*: Ramificação do jazz, com origem nos anos 40 do Séc. XX, que se constituiu como um movimento de ruptura com a música comercial, virada para as massas e essencialmente para a dança. O *Be Bop* tem na sua essência um carácter mais experimentalista, com melodias algo difusas e com prevalência das improvisações e tempos mais acelerados, condições propícias para o virtuosismo, logo, pela sua complexidade, menos acessível ao ouvinte comum. (All Music)

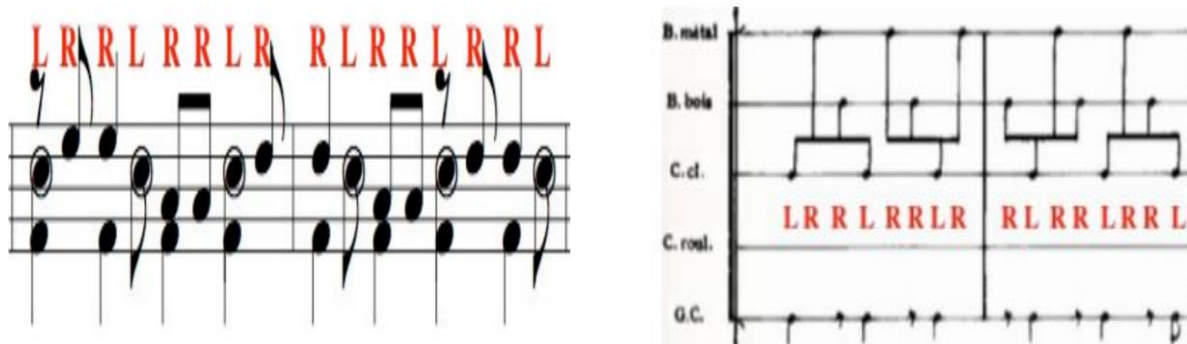
âmbito da música contemporânea são uma realidade quase tão antiga quanto a existência deste, estando muito provavelmente relacionadas com o aumento da sua popularidade e da eventual influência que essa popularidade terá tido sobre os compositores.

Tradicionalmente considerado um instrumento acompanhador, cuja *performance* no âmbito da música popular se baseava no improviso, a bateria emergiu na música contemporânea como um instrumento solista e com notação própria. Desde as suas primeiras fases de desenvolvimento, a bateria tem sido alvo de um crescente interesse por parte dos compositores do Séc. XX, tendo estes acompanhado as técnicas exploradas e as possibilidades musicais do instrumento, as quais, no âmbito mais alargado do então já popular estilo *jazz*, serviram como ponto de partida para a inclusão do mesmo nas suas obras. Neste sentido, os compositores dos anos 20 e 30, mantendo-se abertos e actualizados relativamente às correntes musicais que emergiam vigorosamente, como foi o caso do *jazz*, não se abstiveram de fazer uso das suas características musicais, entre as quais a bateria e o seu indelével papel no *jazz*, e articulá-las nas suas próprias criações.

As primeiras incursões da bateria na música dita clássica, podem ser entendidas como sendo incursões indirectas, ou seja, algo que não foi pensado para o instrumento em si, que, aliás, ainda não existia enquanto tal na altura em que foram compostas as obras, mas que têm a sua função e inspiração rítmica nas técnicas ou ritmos que existiram na música popular americana, e que estiveram na génese da bateria, conforme explanado nesta investigação no ponto 4.1.

Para substanciar a ideia de que houve, de facto, um acomodamento da bateria na música contemporânea nas primeiras décadas do Séc. XX, pode-se referir que Igor Stravinsky, em “*Stravinsky: The Composer and His Works*” (White, 1966), testemunhou que os seus conhecimentos sobre *jazz* derivaram exclusivamente das cópias de partituras que fez, nunca tendo ouvido essas mesmas partituras a serem interpretadas, sendo que os ritmos por ele escritos soavam na sua cabeça apenas pela sua aparência no papel”, denotando portanto desconhecimento do estilo. Porém, quase em contradição, parece evidente que a inclusão do *Double Drumming* ou do *Ragtime*, em 1918, na obra “*L’Histoire Du Soldat*” num período embrionário da bateria, sugere que Stravinsky foi influenciado por estas populares práticas do instrumento, atribuindo à percussão uma função de manter um ritmo base através de um timbalão grave, em substituição do original bombo, sobre o qual flui uma linha rítmica mais complexa e sincopada com um instrumento mais agudo, originalmente executado pela tarola.

Também na obra de Darius Milhaud (1892-1974) podemos encontrar ligação a estilos musicais cuja presença da bateria é incontornável. Na composição “*La Création Du Monde*”, datada de 1923, existem alusões óbvias ao estilo ragtime, o qual, por esta altura, era



**Ilustração 11 - Estilo Ragtime presente em Solo de Babby Dodds (Esq.) e Partitura de "La Création Du Monde" de Darius Milhaud (Dir.). (Reimer, 2013)**

confundido com o próprio jazz, onde ambos se misturavam e se confundiam. Na ilustração 11, podemos ver as semelhanças entre uma célula transcrita de um solo de Warren “Babby” Dodds, no disco “*Talking And Drum Solos*” de 1946 e uma imagem da partitura da obra de Milhaud. Na imagem, para além da correspondência dos instrumentos utilizados, é também colocado o *sticking* adequado à execução dos dois excertos no sentido de enfatizar as semelhanças dos padrões rítmicos utilizados em ambos os contextos.

George Antheil, na sua “*Jazz Symphony*”- Piano Concerto N.1, composta em 1925, combina o fervor das dissonâncias eruditas contemporâneas com uma escrita muito rítmica e percussiva, cujo balanço rítmico em determinadas secções da peça faz alusões ao estilo das *marching bands* americanas (Dupree, 2017), as quais, estilisticamente, estiveram no advento genético da bateria.

#### 4.2.1. O Third Stream

A mistura entre a música clássica e o jazz tem sido prática comum por parte de diversos compositores ao longo do Séc. XX. Todavia, em 1957, Gunther Schuller, trompista, compositor e maestro, iniciou e venceu de forma determinante o estilo *Third Stream*, que, segundo o próprio, representa a fusão de duas correntes musicais, clássica e jazz, numa terceira corrente (Schuller, 2010).

Ainda no início da década de 50, músicos como Charlie Parker, Dave Brubeck ou Gil Evans não se referiram a si mesmos como *Third Stream*, mas podiam já ser apelidados como tal, uma vez que, coincidindo com o fim da era do swing e a afirmação do bebop, estes compositores começaram a escrever uma música muito pessoal, nova, cromaticamente avançada, rompendo com o estabelecido e criando novas formas que incluíam diferentes secções em diferentes tempos. Este facto tornou quase natural que composição e improvisação tivessem pesos aproximados nas obras de então.

Schuller, conjugou o carácter da composição e formalidade clássica europeia com a vertente da improvisação e espontaneidade jazzista americana, utilizando um jazz parcialmente pré-composto, dando espaço a secções de improvisação. Deste modo, procurava demonstrar que os dois mundos musicais não eram incompatíveis, indo contra alguns pensamentos mais puristas de então que consideravam o “*Third Stream*”, etiqueta atribuída pelo próprio Schuller a propósito de uma palestra que deu, uma afronta às tradições enraizadas de ambas as correntes musicais. Este, referiu que a sua música não procurava

*“gerar fácil aceitação entre aqueles que têm critérios musicais que são determinados apenas com base em se alguém pode estalar os dedos na música (...),na melhor das hipóteses, o terceiro fluxo pode ser uma música extremamente subtil, desafiando o tipo de categorização fácil que a maioria das pessoas parece precisar antes de decidir se gostaria de algo ou não.”*

O *Third Stream* é contra o pré-estabelecido, especialmente quando o estabelecimento equivale a posições inflexíveis e conservadoras, sendo antes muito baseada no conceito de diversidade e não-categorização. Nas obras *Third Stream* o compositor procura um intercâmbio entre jazz e clássico, transitando entre estes dois mundos ao longo de uma obra. A convivência da variedade e contraste resulta num estilo para o qual a música clássica contribui com elementos como as técnicas de composição, a forma, o arranjo ou a instrumentação e o jazz contribui com uma linguagem, gestos, improvisação e movimentação rítmica. Ou seja, os compositores de então desconstruíam, por um lado, mas construíam, por outro, resultando daí obras que:

- Podem alternar formações clássicas (que tocam secções compostas) com grupos de jazz (que tocam secções improvisadas);
- Têm grande influência do jazz mas são escritas para grupos clássicos;

- São escritas para grupos de jazz mas usam técnicas de composição formal e outros elementos da música clássica.

Neste contexto, afirmaram-se nomes como o compositor e *band lider* Paul Whiteman (1890-1967), Stan Kenton (1911-1979) ou Woody Brown (1913-1987), com composições para big band onde se alternavam secções de cordas com solos de jazz. Bateristas como Kenny Clarke (1914-1985), membro original dos *Modern Jazz Quartet*<sup>51</sup>, Max Roach (1924-2007), Joe Morello (1928-2011) ou Chico Hamilton (1921-2013), foram bem-sucedidos ao mesclar ritmos e compassos habituais com abordagens e utilizações da bateria menos convencionais, utilizando técnicas e recursos tímbricos que conferiam à música uma inusitada fluidez. As utilizações da bateria nesta mescla de sonoridades não são estanques, porém, independentemente do tipo de formação para a qual é chamada, a bateria toma um papel que diverge daquilo que pode ser entendido como a convencional “máquina de ritmo” mas que “empresta à música uma energia e vitalidade que escasseia na música contemporânea” (Fortmann, 2007).

#### **4.3. O Idiomatismo na Bateria**

Sendo o idiomatismo um termo amplamente empregado em trabalhos da área musical, este refere-se geralmente à escrita, sons ou performances específicas a um instrumento ou género musical, acomodando de certa forma a voz e delimitações do instrumento e/ou género. Simultaneamente, as ligações estreitas às questões próprias de cada idioma musical, onde uma expressão idiomática é cristalizada pela própria cultura tradicional ou com uma conotação clara a algo, também pode ser associado à bateria. Ou seja, o idiomatismo na bateria poderá ser observado sob duas perspectivas: Por um lado, como instrumento solista, respeitando as especificidades do instrumento no seu todo e dos vários instrumentos que a compõem, os seus timbres, espectros dinâmicos, notação ou técnicas utilizadas; Por outro, como instrumento acompanhador, cujos contextos musicais incluem a bateria como elemento enraizado e consagrado na sua tradição, como os estilos Rock ou Jazz.

---

<sup>51</sup> *Modern Jazz Quartet*: Quarteto americano iniciado em 1946, com formação original constituída pelo pianista John Lewis, o vibrafonista Milt Jackson, o baixista Ray Brown e o baterista Kenny Clarke, que integravam a secção rítmica de *Dizzy Gillespie & His Orchestra* (1946-1949). Este grupo tinha um conceito musical muito particular através da exploração das tradições musicais clássica e jazzista.

Em suma, o idiomatismo na bateria pressupõe técnicas e práticas de desempenho apropriadas ao instrumento, o qual, por sua vez, respeita o idiomatismo estilístico do contexto musical em que está integrado. Uma abordagem não idiomática na composição para bateria desafia o convencionalmente estabelecido, o que, uma vez aplicadas a ideologia e complexidade da música contemporânea, resulta num estilo de performance altamente atípico.

#### **4.3.1. As Abordagens Idiomáticas da Bateria**

Historicamente considerado um instrumento usado para fins de acompanhamento e improvisação no seio da música popular, a bateria surge na música contemporânea como um instrumento solista com música escrita. Apesar de um crescente interesse relativo a este instrumento no repertório moderno, os compositores inspiraram-se nos primeiros estágios do desenvolvimento da bateria, no início do século XX. Desde aí, e, em grande medida, por conta da música popular, muitos foram os bateristas que exploraram novas técnicas e possibilidades musicais que elevaram as suas performances e o interesse generalizado pela bateria enquanto instrumento, reflectido agora no contexto da música contemporânea. Assim, será ajustado afirmar que a música popular influenciou a forma e o conteúdo musical da bateria, cujas abordagens nas performances foram cristalizando a linguagem própria deste instrumento, e, por isso, o seu idiomatismo.

Sob o ponto de vista estilístico, a bateria surge ligada a correntes musicais de índole popular, usualmente com fins dançantes, em que se pretende inculcar na música um determinado pulsar ou balanço rítmico, geralmente regular. Portanto, a bateria ocupa tradicionalmente papéis de destaque em estilos populares ocidentais, como o Jazz, Rock ou Pop, onde, através de padrões rítmicos constantes pontuados com *breaks*<sup>52</sup>, acompanha os músicos solistas e/ou os cantores, podendo também tomar lugar de solista na música improvisada.

Não sendo comuns os hábitos de escrita para bateria na música popular, na Ilustração 12 verifica-se a transcrição de uma secção de um arranjo de jazz, que no Séc. XX era o estilo tocado em clubes nocturnos de dança, no qual se percebe a utilização de padrões rítmicos com características sincopadas e durante períodos relativamente longos, conferindo à música um

---

<sup>52</sup> *Drum Breaks*: Também designados de *Fills*, são apontamentos rítmicos, geralmente curtos, que servem para relevar passagens entre frases ou secções do tema musical ou para enfatizar acentuações comuns a toda a banda.



balanço dançante e com grande regularidade rítmica, elementos idiomáticos da bateria no âmbito da música popular.

## CARAVAN

### DRUMS

Words and Music by DUKE ELLINGTON,  
IRVING MILLS and JUAN TIZOL  
*Arranged by JOHN BERRY*

#### (UNISON PATTERN)

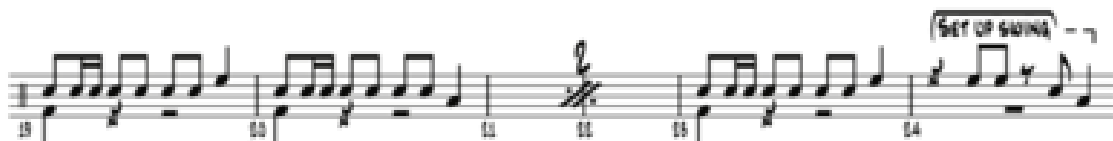
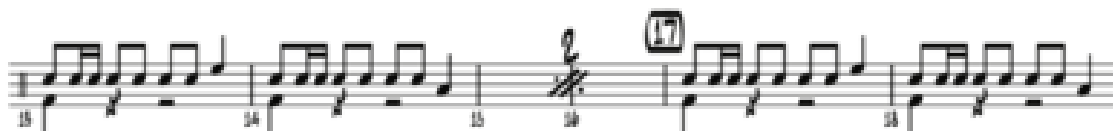
#### (MED. LATIN)

MID TOM OR  
SD (SHRIMP OFF)



#### (MED. LATIN)

MID TOM OR  
SD (SHRIMP OFF)



#### (15) (SWING) (Jazz - Swing)

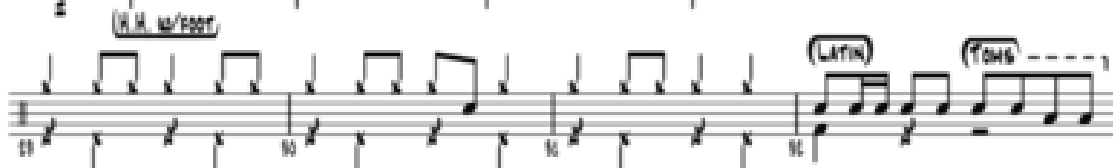
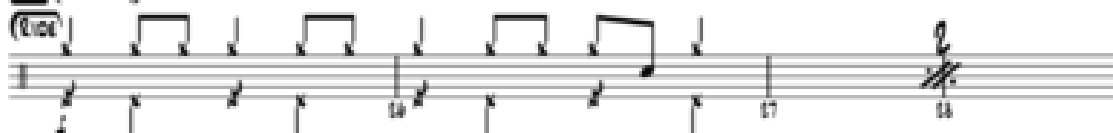


Ilustração 12 - Transcrição para bateria de parte um arranjo de um tema jazz, onde os elementos idiomáticos são evidentes. (Ellington, Mills, & Tizol)

### 4.3.2. As Abordagens Não Idiomáticas da Bateria

Os instrumentos da bateria, os seus timbres, as técnicas e as notações próprias são elementos idiomáticos da bateria solista. Porém, também se verificam casos de compositores que, rotulados a determinados estilos que utilizam a bateria na sua génese idiomática, a empregam nesses contextos com abordagens não convencionais.

O compositor Frank Zappa<sup>53</sup>, é exemplo paradigmático de quem utilizou a bateria de forma não convencional em estilos musicais como rock, jazz ou fusão, nos quais tradicionalmente a bateria tem um papel convencional de instrumento acompanhador. Zappa, conhecedor do instrumento, das suas técnicas e notações próprias, escreveu obras onde a bateria era apresentada de forma muito concreta e detalhada, no papel, com ritmos muito elaborados e complexos, exigindo ao baterista grande capacidade técnica e de leitura, algo raro nos estilos musicais em questão.

Segundo entrevista concedida por Terry Bozio<sup>54</sup> (Bozio, 2014), a composição “*Black Page*” de Frank Zappa, de 1977, foi iniciada pela parte da bateria, tendo Bozzio preparado e apresentado a execução da obra perante Zappa, que construiu a melodia para os restantes instrumentos a partir da bateria. A grande complexidade rítmica e técnica desta obra obriga os bateristas a prepararem-se de forma abnegada para cumprir de forma rigorosa as células rítmicas pretendidas. Uma vez alcançado o patamar da fluidez na leitura, o executante terá condições para obter uma nova percepção do próprio ritmo, podendo então ser interpretado como se de uma melodia se tratasse. Ou seja, o domínio da leitura e do respectivo conteúdo técnico permite disponibilidade mental e física para dedicar ao conteúdo musical, uma vez que Frank Zappa idealizava e escrevia ritmos para a bateria que encorpavam uma melodia no seu âmago, desde que interpretados correctamente sob o ponto de vista rítmico, técnico e musical.

---

<sup>53</sup> Frank Zappa: Nasceu a 21 de Dezembro de 1940 e faleceu em Los Angeles em Dezembro de 1993. Compositor, músico, compositor, cantor, produtor e líder de banda, foi uma figura musical singular, com uma carreira que durou dos anos 60 até os anos 90 do Séc. XX. A sua iniciação na música foi em bateria mas tornou-se multi-instrumentista, com reconhecimento maior como guitarrista. As suas influências díspares incluíam música *Rhythm & Blues* americana até à música clássica de vanguarda. Embora liderasse grupos que poderiam ser chamados de bandas de *Rock & Roll* durante grande parte de sua carreira, Frank Zappa usou o potencial dos músicos com quem tocou, e que seleccionava criteriosamente, para criar um estilo híbrido que se aproximava do jazz e da música clássica, chegando mesmo a juntar orquestras às suas produções artísticas.

<sup>54</sup> Terry Bozio: Baterista nascido em 1950 em São Francisco na Califórnia, tornou-se mais conhecido pelo seu trabalho com Frank Zappa. Músico referenciado pela sua versatilidade, tem uma performance considerada inovadora, com abordagens melódicas na bateria, que incluem geralmente *kits* de bateria de grandes dimensões e diversidade tímbrica.

The image displays a musical score for a drum set, consisting of five staves of notation. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns and dynamic markings.

- Staff 1:** Features a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes.
- Staff 2:** Labeled "COWBELL". It includes a dynamic marking "p" (piano) and features a triplet of eighth notes, a sextuplet of eighth notes, and a septuplet of eighth notes.
- Staff 3:** Labeled "BONCOS" and "CASTANETS". It features a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes.
- Staff 4:** Labeled "BONCOS". It features a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes.
- Staff 5:** Labeled "RIVET CYM". It features a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes.

Ilustração 13 - Excerto da partitura de bateria da obra "Black Page", composta em 1977. (Zappa)

#### **4.4. A Conceptualização da Bateria na Música Clássica**

Para compreender efectivamente a bateria no actual contexto da música clássica, importa de antemão perceber qual o nível de conhecimento dos compositores contemporâneos sobre o instrumento, nomeadamente os seus antecedentes, o seu interesse estético e as suas perspectivas relativamente à tendência de associação ou dissociação da bateria com o meio musical erudito.

O Mestrando e o seu OI consideraram, portanto, que seria útil indagar uma amostra de compositores clássicos no sentido de realizar uma primeira aferição e compreender a visão e perspectiva destes relativamente à bateria e em que medida se poderá vislumbrar um futuro desta no seio da música clássica contemporânea. Deste modo, a problemática centrou-se em três áreas fundamentais:

A) - O conhecimento prévio sobre o instrumento, em aspectos como o seu papel na música em geral, a sua história, os bateristas ou estilos mais influentes, as técnicas utilizadas, os recursos tímbricos e musicais, as configurações possíveis e o conhecimento da notação específica do instrumento;

B) - A actual utilização da bateria no processo criativo, mesmo que hipotética, questionando se acontece pelas suas características tímbricas, versatilidade, pelo facto de ser tocada apenas por um músico e se tal é ou não vantajoso, para que tipos de formação e se depende destes, se com um papel de carácter mais conservador, através da manutenção de um ritmo base, ou vanguardista com intuito solista ou o conhecimento e adequação da notação específica para bateria;

C) - A perspectivação da bateria, visando a tendência de inclusão desta no âmbito da música erudita.

##### **4.4.1. Universo e Critérios para a escolha dos Entrevistados**

O Mestrando, juntamente com o seu OI, consideraram que o universo dos intervenientes a serem entrevistados deveria compreender elementos de diferentes gerações, com hábitos regulares de composição clássica para diferentes tipos de formações. Assim, por via presencial ou escrita, os compositores que gentilmente acederam e autorizaram a divulgação das suas respostas e assim contribuir para esta investigação, cujas entrevistas se encontram transcritas em anexo, foram:

- Carlos Garcia
- Carlos Marecos
- Christopher Bochmann
- João Madureira
- Luís Tinoco
- Pedro Louzeiro
- Sérgio Azevedo

Nos anexos onde figuram as respostas dos diferentes entrevistados o Mestrando fará uma breve apresentação biográfica relativa a cada um dos intervenientes.

#### **4.4.2. Questões Colocadas nas Entrevistas aos Participantes na Investigação**

A formulação das questões colocadas em baixo foi baseada na problemática abordada no ponto 4.4 desta investigação, focando os três aspectos essenciais indicados como blocos A, B e C.

##### **A) Conhecimento Prévio do Instrumento:**

A.1) Qual o seu nível de conhecimento do instrumento em aspectos como a sua História, Músicos mais Influentes, Configurações Possíveis, Recursos Tímbricos e Musicais ou Recursos Técnicos?

A.1.2) Entende a bateria com um papel de maioritariamente manter o tempo e o ritmo da música, com funções mais vanguardistas (solista) ou ambas?

A.2) Qual o seu nível de conhecimento relativamente à notação adequada para bateria e para os instrumentos básicos que dela fazem parte?

##### **B) Utilização da Bateria no Processo Criativo:**

B.1) Dadas as características da bateria (recursos tímbricos, versatilidade, necessitar apenas de 1 músico, entre outras), vê este instrumento como um recurso vantajoso ou apelativo para as suas criações?

B.2) Qual o papel que atribuiu/atribui/atribuiria à bateria nas suas composições (mais convencional, cuja utilidade seria numa base rítmica, de padrão constante e/ou de manutenção do tempo ou um papel mais vanguardista e moderno, com carácter mais multipercussivo/melódico/outro)?

B.3) A opção pela inclusão da bateria nas suas composições dependeria, eventualmente, do tipo de formação para a qual estivesse a compor?

B.3.1) Para essa inclusão pesariam mais factores “negativos” (por exemplo o facto de não poder ter demasiados instrumentos tocados em simultâneo) ou “positivos” (por exemplo a versatilidade do instrumento ou o facto de ser tocado apenas por um músico podendo assim facultar à música maior coesão e sincronismo)?

C) Perspectiva sobre o futuro da bateria na música erudita contemporânea:

C.1) Qual a sua perspectiva relativamente ao futuro da bateria no âmbito da música erudita?

## 5. Reflexão, Discussão e Conclusões

A entrada da bateria no contexto da música erudita traz consigo um manancial de tradições, músicos icónicos, ritmos e estilos musicais que criaram uma plataforma muito abrangente, que, directa ou indirectamente, influenciou os compositores clássicos contemporâneos.

Esta reflexão deriva de um pequeno universo de compositores, tendo, por isso, uma importância relativa. Ainda assim, creio que demonstra que são cada vez mais ténues as margens entre estilos e menores os limites para as criações musicais clássicas contemporâneas, nas quais a utilização da bateria depende das influências, convicções estéticas e ideias prévias dos compositores em relação ao potencial deste instrumento.

As entrevistas realizadas revelam a tendência de que a percepção de cada entrevistado relativamente à bateria seja condicionada pelo seu próprio *background* musical, formativo, composicional ou até performativo, e que é manifestada de forma mais ou menos explícita nos seus testemunhos. Para substanciar esta afirmação, o Mestrando refere dois entrevistados que assumem percursos distintos no que respeita às suas experiências com a bateria: Bochmann, refere que o seu “conhecimento consciente da bateria e/ou da sua história é escasso”. No entanto, Garcia refere que “O conhecimento que eu tenho é, numa primeira instância, sobretudo devido à minha prática como músico, em que aquilo que a bateria consegue fazer me foi passado sensorialmente, num contexto ligado a bandas filarmónicas e orquestras ligeiras e, mais tarde, em grupos de música ligeira, pop/rock”.

Estas disparidades no grau de proximidade à bateria e ao seu historial técnico e musical, consolidam a ideia de que tal deriva das experiências de cada compositor com o instrumento, o que decerto influirá na predisposição para, eventualmente e por iniciativa própria, a empregarem nas suas obras. Para além disto, o Mestrando afere também que o eventual uso da bateria no processo criativo é condicionado pela dificuldade em dissociar este instrumento do seu universo habitual e em visualiza-lo e discuti-lo dentro do contexto clássico. Nesta direcção aponta Bochmann, quando refere que “(...) o problema fundamental com possíveis funções mais eruditas/vanguardistas prende-se com o facto de o conjunto-base de instrumentos ter sido concebido para um determinado contexto específico, que é outro. Este facto dificulta a sua utilização sem que o contexto de origem seja implicitamente presente, pelo menos em parte”. Corroborando esta ideia, Tinoco refere ter utilizado a bateria, até à data, “(...) apenas numa composição que escrevi para a Orquestra de Jazz de Matosinhos”.

Porém, Louzeiro testemunha que vê vantagens na sua utilização, devido a “ (...) ser tocada só por um músico, (...) e a possibilidade que nos dá de usar uma determinada linguagem que vem de outro campo que não a música erudita”.

Aparte a maior ou menor receptividade demonstrada em incluir a bateria nas composições, as abordagens ao instrumento por parte dos entrevistados seriam bastantes distintas, relegando para segundo plano o seu idiomatismo. Atente-se a Tinoco, quando refere que “os papéis atribuídos a qualquer instrumento (incluindo a bateria) devem ser concebidos em função da ideia para cada peça e não em função de noções pré-concebidas sobre o “idioma” de cada instrumento”. Também Marecos e Azevedo convergem na ideia de que optariam mais pela vertente do instrumento multipercussivo e da exploração tímbrica, numa perspectiva mais vanguardista, e não apenas como base rítmica.

No que concerne à perspetivação futura da bateria na música erudita contemporânea, Louzeiro expõe que “fora do âmbito da música improvisada ou que vise unir duas linguagens distintas, vejo alguma dificuldade em motivar compositores para utilizarem bateria”. No entanto, precedendo esta afirmação, Louzeiro refere também que, da sua parte, a utilização da bateria “(...) ainda não aconteceu, mas irá acontecer num futuro próximo”. Paralelamente, as respostas de Marecos e Garcia confluem ao indicarem que cabe também aos bateristas promoverem o seu instrumento e a sua versatilidade e demonstrarem capacidade de adaptação musical para assegurar uma maior probabilidade de inclusão no discurso e na estética erudita.

Em suma, apesar de já ter sido desbravado caminho para a bateria se posicionar na música erudita contemporânea, o Mestrando considera que persiste ainda todo um espaço para ocupar, explorar e consolidar neste meandro, uma vez que a bateria possui características muito importantes para servir o propósito da música.



## 6. Reflexão Final

Fazendo a ponte entre as duas grandes áreas deste trabalho, a Prática Pedagógica e o Objecto de Investigação, o Mestrando considera que, havendo um interesse crescente pela bateria na composição clássica contemporânea, fará todo o sentido inclui-la no programa da disciplina, no âmbito do ensino básico, nomeadamente no ensino artístico especializado da música, que contempla desde 2012 a disciplina de Bateria na sua oferta formativa. Urge assim perceber a legitimidade da inclusão de obras clássicas nas opções pedagógicas dos docentes desta disciplina. Não obstante ser subjectiva a avaliação do interesse pedagógico de uma obra, nomeadamente das apresentadas na Revisão da Literatura desta investigação, existem composições que poderiam ser total ou parcialmente trabalhadas em aula. Contudo, por apresentarem um grau de dificuldades técnicas, musicais e de leitura geralmente elevado, e, tratando-se de música contemporânea, que carece de alguma maturidade auditiva por parte dos alunos, o Mestrando considera que estas deveriam ser ministradas em fase avançada desse nível de ensino, nomeadamente no secundário.

Numa perspectiva de curto prazo, importa sensibilizar todos os elementos dos universos escolar e musical para os benefícios do enquadramento da bateria nas actividades pedagógicas e performativas das escolas de música clássicas, atendendo às expectativas dos alunos de Bateria que decerto gostariam de ver o seu instrumento inserido no concerto da orquestra sinfónica da sua escola, por exemplo. Aliás, nas diversas realidades escolares decerto haverá um ensemble em que o contributo da bateria seria bem-vindo ou até desejado, como instrumento versátil que é.

Assumindo que existe ainda um desconhecimento generalizado da vertente clássica da bateria, o Mestrando considera prioritário que haja um trabalho prévio no sentido do universo das escolas de música oficiais tomarem conhecimento acerca da existência das obras para bateria. Dessa forma, haverá maior pendor para que os docentes ponderem, em articulação com as respectivas direcções pedagógicas, abranger nos seus programas curriculares ou performativos a bateria como solista, elemento de grupo de câmara ou inserida em orquestra sinfónica.

Gradativamente, o futuro deste instrumento passará pela coabitação em espaços musicais para vão além do seu por natureza, como é o caso do meio clássico, que, pese embora não goze ainda de grande enraizamento, o adoptará por afinidade e empatia musical. O desígnio de uma relação cada vez mais próxima entre a bateria e a música erudita contemporânea será benéfico e enriquecedor para ambas as partes, dependendo sempre das

escolhas dos compositores, intérpretes e professores, que reflectem, em última análise, as opções curriculares e pedagógicas das escolas em relação à Bateria.

## 7. Referências Bibliográficas

- Aldridge, J. (1994). *Guide To Vintage Drums*. Anaheim Hills, California, EUA: Centerstream Publishing. Obtido de Drumtek: <http://www.drumtek.com.au/the-evolution-of-the-modern-drum-kit/>
- Aukes, A. (2002). *Second Line, 100 Years of new Orleans Drumming*. Iowa, USA: C. L. Barnhouse Company.
- Beck, J. H. (2013). *Encyclopedia of Drumming*. New York: Routledge.
- Bennett, S. (2018). *Vintage drum kits from the 1920s and 1930s*. Obtido de Polarity Records: <http://www.polarityrecords.com/vintage-drum-kits-1920s-and-30s.html>
- Bozio, T. (25 de Junho de 2014). *A Celebration of People Involved in Music*. (R. v. Bernewitz, Entrevistador)
- Burke, C., Chamberlain, R., Nicholls, G., & West, D. (12 de Abril de 2016). *101 Greatest Drumming Moments*. Obtido de Press Reader: <https://www.pressreader.com/australia/rhythm/20160412/282875139934598>
- Cohan, J. (1994). *Star Sets: Drum Kits on The Great Drummers*. Winona, Minnesota - USA: Hal Leonard Corporation.
- Cooper, M. (2017). *Drums, Cooper's Vintage*. Obtido de The History of The Slingerland Drum Company: <http://www.coopersvintagedrums.com/newslinghistory.htm>
- Database, U. P. (8 de Janeiro de 1895). *US Patent & Trademark Office*. Obtido de Patent Full Text and Image Database: <http://pdfpiw.uspto.gov/.piw?Docid=00532259&homeurl=http%3A%2F%2Fpatft.uspto.gov%2Fnetacgi%2Fnph-Parser%3FSect1%3DPTO1%2526Sect2%3DHITOFF%2526d%3DPALL%2526p%3D1%2526u%3D%25252Fnethtml%25252FPTO%25252Fsrchnum.htm%2526r%3D1%2526f%3D%2526l%3D50%2526s1%3D05>
- Diário das Cortes Gerais, Extraordinárias e Constituintes da Nação Portuguesa*. (1822). Lisboa: Imprensa Nacional.
- Dolbear, M. (Março de 2018). *Mike Dolbear.com*. Obtido de Mike Dolbear... Where Drummers Meet Online: <http://mikedolbear.com/groovers-and-shakers/eugene-bertram-krupa/>
- Drummagazine. (8 de Junho de 2012). *Drum Magazine*. Obtido de Classic: The Birth Of Bass Drum Pedals: <http://drummagazine.com/classic-the-birth-of-bass-drum-pedals/>

drumnuts. (2009). *Parts of The Drum Set*. Obtido de <http://drumnuts.com/LESSONS/How-To-Read-Drum-Music.php>

Dupree, F. (Janeiro de 2017). *Modern Times*. (J. Kernmeyer, Entrevistador)

Ellington, D., Mills, I., & Tizol, J. *Caravan*. EMI Mills Music, USA.

Fairchild, F. D. (s.d.). *Hall of Fame*. Obtido de Percussive Art society: <http://www.pas.org/about/hall-of-fame/william-f-ludwig>

Fortmann, T. (Compositor). (Junho de 2007). *Warriors Of The Night*. Toscana, Grosseto, Itália.

Gianni, M. B. (2012). *The Drummers Bible - How to Play Every Drum Style From Afro-Cuban To Zydeco*. Tucson Arizona: See Sharp Press .

Glenn Hinson, W. F. (2010). *The New Encyclopedia of Southern Culture. Vol. 14 - Folklife*. North Carolina: University of North Carolina.

Hauser, F. (4 de Abril de 2009). *One for Solo Drummer*. (K. A. Nichols, Entrevistador)

Hauser, F. (18 de Março de 2018). *Fritz Hauser - Perkussion, Komposition, Mixed Media*. Obtido de [http://www.fritzhauser.ch/english/bio\\_english/e\\_bio\\_0.html](http://www.fritzhauser.ch/english/bio_english/e_bio_0.html)

Hessler, C., & Famularo, D. (2008). Open Handed Playing - Volume 1. In D. F. Claus Hessler, *Claus Hessler, Dom Famularo* (p. 9). New Jersey: Alfred Music Publishing.

*History Of Ragtime*. (Dezembro de 2016). Obtido de Library of Congress: <https://www.loc.gov/item/ihas.200035811/>

Infopédia. (12 de Abril de 2017). *Infopédia - Dicionário Porto Editora*. Obtido de <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/groove>

Koenig, K. (1994). *Base in street - Online Source for Historical Jazz*. Obtido de <http://basinstreet.com/>: <http://basinstreet.com/wp-content/uploads/2016/10/Jack-laine-1.pdf>

Lionel Duperron, b. D. (2011). *Flam - Drum Rudiment*. Obtido de Drum Rudiment System: <http://drumrudimentsystem.com/drum-rudiments/flam.php>

Lomax, A. (1938). Mister Jelly Roll: The Fortune of Jelly Roll Morton. *Down Beat Magazine*, 4.

Lopes, E. (Janeiro de 2015). *O Desenvolvimento da Identidade da Bateria na Pluralidade do Séc. XX: da organologia à análise para o ensino*. Repositório Universidade de Évora.

Mensink, W. (2005). *Hidehitters*. Obtido de Crazy Pedals: <http://www.hidehitters.com/pedals/pedals1.html>

- Miller, R. (1996). *The Drum Set Crash Course*. Estados Unidos da América: Alfred Publishing Co., Inc.
- Nichols, K. A. (2012). *Important Works for Drum Set as Multiple Instrument*. (Doctor Musical Thesis). Iowa: University of Iowa.
- Reimer, B. N. (2013). *Defining the Role of Drumset Performance*. Montreal, Quebec: Percussion Art Society Repository.
- Reinato, J. C. (2014). *Música ao Seu Alcance*. Campinas, Brasil: Clube dos Autores.
- Schuller, G. (18 de Janeiro de 2010). *JazzWax*. (M. Myers, Entrevistador) Nova Iorque, EUA.
- Smith, A. (2014). *Women Drummers: A History from Rock and Jazz to Blues and Country*. Maryland: Rowman Littlefield.
- TMIJ, I. o. (s.d.). *Dixieland and The Swing Area*. Obtido de Jazz In America: <http://www.jazzinamerica.org/LessonPlan/8/5/207>
- Tullio, E. F. (2005). O Idiomaticismo nas Composições para Percussão de Luiz D´Anunciação, Ney Rosauero e Fernando Iazzeta: Análise, Edição e Performance de Obras Selecionadas. *ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005*, 299. Brasil.
- Tyler, F. H. (3 de Outubro de 2008). *Historic Photo Archive & Fine-Art Prints*. Obtido de Shorpy: <http://www.shorpy.com/node/2972>
- Vasquez, J. C., Tahirogl, K., & Kildal, J. (2017). Idiomatic Composition Practices for New Musical Instruments: Context, Background and Current Applications. *NIME – The International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, (p. 175). Blacksburg, Virginia, USA.
- Webster, M. (8 de Fevereiro de 2018). *Percussion Instrument*. Obtido de Merriam Webster Dictionary: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/percussion%20instrument>
- White, E. W. (1966). *Stravinsky: The Composer and his Works*. California: University Of California Press.
- Zappa, F. The Black Page N°1. *Zappa In New York*. Universal Music Enterprises, USA.

## **Anexos**

Entrevistas aos Participantes na Investigação

### **Carlos Garcia**

#### **Nota Biográfica**

Carlos Garcia nasceu em 1983, é licenciado em Formação Musical e em Jazz (Piano) pela Escola Superior de Música de Lisboa, onde actualmente exerce funções como professor adjunto convidado, leccionando nos cursos de Direcção Coral/Formação Musical e Música na Comunidade.

Leccionou Iniciação Musical e Formação Musical na Escola de Música do Conservatório Nacional durante 8 anos, nela dirigindo também várias orquestras infantis e juvenis. No seu trabalho de composição, destacam-se as obras sacras para coro e orquestra de cordas, música para a infância, onde lançou livro-CD “Canção da Bicharada” e arranjos de canções tradicionais de Natal para Coros e os 6 órgãos de Mafra.

Durante o ano de 2016 foi compositor residente da Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras, sendo actualmente compositor regular no projecto "Orquestra Geração" .

Esta entrevista foi concedida presencialmente, tendo ocorrido no dia 17 de Fevereiro de 2018 em Amadora, Lisboa.

Na transcrição presente em baixo o entrevistado Carlos Garcia será identificado como C.G.

**A.F.** - Como analisa o seu nível de conhecimento sobre a Bateria em aspectos como a sua História, Músicos mais Influentes, Configurações Possíveis ou Recursos Musicais (Tímbricos ou Técnicos)?

**C.G.** - O conhecimento que eu tenho é, numa primeira instância, sobretudo devido à minha prática como músico, em que aquilo que a bateria consegue fazer me foi passado sensorialmente, num contexto ligado a bandas filarmónicas e orquestras ligeiras e, mais tarde, em grupos de música ligeira, pop/rock.

Quando comecei a escrever e a fazer arranjos ligados à música ligeira, tinha de escrever para bateria. Como é óbvio, quando alguém tem de escrever para um determinado instrumento tem sempre de ir aprofundar o seu conhecimento acerca desse instrumento, e nessa altura tive contacto não só com aquilo que é a escrita idiomática da bateria mas também da percussão,

uma vez que os livros de orquestração focam-se na escrita rítmica e nas peças e não tanto na bateria como instrumento, porque, tradicionalmente, o conceito de bateria em orquestra é algo pouco fundamentado. Portanto, pelo facto de ter que escrever para bateria fui aprofundando o meu estudo sobre a bateria e o que ela consegue fazer, e continuo a aprofundar, porque, sendo eu um interessado por diversos estilos musicais, sob o ponto de vista rítmico o universo de possibilidades e de estilos, e o que daí podemos beber, é tão grande, que há coisas que são mesmo muito específicas, em que nem o melhor baterista conhece tudo sobre todos os estilos ou todos os ritmos que existem, mas à medida que vamos escrevendo e que vamos precisando de determinada informação rítmica também é nosso dever enquanto compositores ir à procura, e isso implica um conhecimento das sonoridades das diferentes peças que a bateria. Por exemplo, se eu preciso de um determinado padrão rítmico como é posso fazer reproduzi-lo na bateria, porque os padrões rítmicos têm sons mais agudos e mais graves e temos de saber como adaptar esse padrão ao *kit* que temos disponível.

**A.F.** - Entende a bateria como tendo um papel de, essencialmente, suportar o tempo e o ritmo da música ou com funções mais vanguardistas?

**C.G.** - Eu gosto de pensar que todos os instrumentos podem ter diferentes funções. Ou seja, há momentos em que para mim a bateria representa o segurar de um determinado padrão que eu pretendo, e a bateria de facto tem esse dom, em que através de um bom baterista se consegue colar os músicos todos, colocando-os em sintonia. Eu já tive a experiência de trabalhar em orquestra, em que primeiro se fazia o ensaio sem bateria e depois com bateria, e a presença da bateria ajuda os músicos a colarem e a encaixarem as suas partes individuais numa matriz maior. Gosto igualmente de pensar que a bateria pode ser também um instrumento solista, com um carácter de improvisação, como é o caso da tradição no jazz, em que a bateria não está integralmente escrita, estando apenas escrito um pequeno *patern*, em que é suposto o baterista, seguindo aquele conceito, improvisar. Porém, quem vem da música erudita, não está habituado ou tão familiarizado a fazer essa improvisação, estando os bateristas de jazz, os que lêem, mais habituados a fazer essa abordagem de maior liberdade.

Eu gosto que que a bateria, no fundo, também tenha esse tipo de liberdade, porque, como é óbvio, o músico dá muito mais de si e dá muito mais à música se estiver solto para ir para além do padrão que está escrito. Na minha opinião, é muito complexo ler uma partitura de bateria integralmente escrita, em que só músicos com muita experiência o conseguem fazer de forma solta e rápida. Ou seja, o baterista pode estar imenso tempo a estudar um papel de bateria e saber exactamente o que nele consta, mas fazer com que soe natural é difícil, o que

acontece também com outros instrumentos mas na bateria é mais flagrante. Isto acontece por uma questão de tradição da escola. Eu confesso que não sei quantificar, globalmente, quanta música escrita é que existe para bateria, sabendo que ao nível das orquestras de sopros existem muitas partes de bateria escritas para serem replicadas, mas na tradição da orquestra dos períodos romântico, clássico e barroco não havia bateria, só percussão, e portanto temos uma grande tradição de não uso da bateria na orquestra e isso influencia a prática e as rotinas. A bateria e o baterista podem também ter a versatilidade para ser um elemento da percussão, não com a função de estar a marcar a pulsação através de um ritmo padrão, mas poder estar a colorir a música com efeitos, dependendo do estilo da peça que eu estou a criar.

**A.F.** - Qual o seu nível de conhecimento relativamente à notação adequada para bateria e para os instrumentos que dela fazem parte?

**C.G.** - Não vou ser muito específico, mas para mim a bateria tem algumas peças que são estruturantes, como o bombo, a tarola e os pratos de choque como elementos principais, e depois pode ter diferentes timbalões e pratos, como o ride, crash, china, entre outros adereços diversos de percussão, como o *cowbell* ou o *block*. Mas para mim as três peças fundamentais são aquelas que têm a função grave, o bombo, o que faz o *backbeat*, a tarola, e os pratos de choque, para fazer a subdivisão do tempo. Apesar da notação ser variável em função dos softwares de notação disponíveis, a escrita de uma parte de bateria pode ser indicada como estando o bombo na parte inferior da pauta, na linha do mi, em clave de sol, a tarola a meio da pauta, no espaço do dó e os pratos de choque em cima. Os pratos são apresentados com cruz, as peles com bola e depois há várias nuances, em casos como o *cross rim*, se os pratos de choque estão abertos ou fechados, ou se são tocados com o pé ou com a baqueta, o que se escreve em baixo ou cima na pauta, respectivamente. Todavia, se o compositor souber o que quer e escrever isso na partitura há alguma flexibilidade por parte do leitor, mas obviamente que há medida que se cria habituação a um padrão de escrita convém mante-lo para facilitar a leitura dos bateristas.

**A.F.** - Dadas as características da bateria (recursos tímbricos, versatilidade, necessitar apenas de um músico, entre outras), vê este instrumento como um recurso vantajoso ou apelativo para as suas criações?

**C.G.** - Sim. O facto de ter uma pessoa com acesso de forma imediata a uma grande panóplia de instrumentos como a bateria, e poder articular todos esses instrumentos de forma precisa, por uma só pessoa, é uma vantagem. Muitas vezes em vez de ter vários percussionistas pode



existir apenas um baterista que consegue fazer o trabalho de 4 ou 5 músicos. Por vezes, o facto de vários percussionistas estarem reduzidos a um baterista torna mais fácil a função do compositor e do maestro em controlar a expressão e a dinâmica. Para além disto, quando temos poucas pessoas disponíveis ou quando queremos uma informação rítmica muito precisa, creio que um baterista consegue fazê-lo naturalmente de forma mais imediata, transmitindo instantaneamente um determinado padrão, o que é uma vantagem. Mas, lá está, depende muito daquilo que nós, compositores, precisamos para a música e dos recursos humanos que temos disponíveis.

**A.F.** - Qual o papel que atribuiu/atribui/atribuiria à bateria nas suas composições?  
- Mais convencional, cuja utilidade seria numa base rítmica, de padrão constante e de manutenção do tempo ou um papel mais vanguardista e moderno, com carácter mais multipercussivo/melódico/outro?

**C.G.** - Fazendo um retrospectiva do que já compus com bateria, escrevi sobretudo arranjos para orquestras em que a bateria tinha o papel de manter um padrão rítmico, para conectar todos os músicos nessa linha principal. Noutras peças que escrevi, nomeadamente música para crianças, cuja influência e formação tem semelhanças com trio de jazz, a bateria tem a dupla função de conduzir a música e também um papel de percussão, uma vez que fiz questão de escrever algo exacto para poder funcionar como está escrito. Assim, tanto pode ser tocado por músicos que não estejam muito habilitados a improvisar, como também poder ser tocado por um baterista propriamente dito que, partindo do princípio que tem alguma desenvoltura técnica e musical, utilizará a partitura apenas como guia, tendo liberdade para ir além dela. Quando componho algo e passo para a partitura, seja para bateria ou para o piano, parto do princípio de que o que está escrito serve, por defeito, para obter o resultado pretendido. Todavia o músico tem liberdade para construir o seu próprio papel partindo da base que eu escrevo, dando à música um carácter de improvisação, sendo então necessário que o baterista tenha de conhecer os estilos e perceber o que está a acontecer naquele momento, o que exige experiência, e, portanto, nem todos conseguem.

**A.F.** - A opção pela inclusão da bateria nas suas composições dependeria, eventualmente, do tipo de formação para a qual estivesse a compor?

**C.G.** - Sim, factos como termos já definida uma formação específica para a qual estamos a compor, a busca de determinado ambiente que pede a bateria ou simplesmente querer incluir a bateria porque reúne num só músico uma variedade de elementos importantes que me são

úteis são factores que à partida me levam a optar pela inclusão da bateria. Por outro lado, essa inclusão depende das condicionantes que eu tenho. Isto é, se por exemplo eu escrever uma obra sacra, a qual se prevê venha a ser executada numa igreja, cuja acústica tem grande reverberação, em princípio não incluirei bateria pois o seu som e a informação rítmica facilmente podem destruir o resultado. Portanto, há obras que para mim não faz sentido a bateria enquanto marcadora de um balanço ou de um ritmo específico, podendo no entanto estar a colorir a música, mas aí posso atribuir esse papel à percussão. Quando eu tenho um estilo específico, de rock ou *swing*, penso automaticamente na bateria porque é muito mais fácil ter um baterista a marcar esse balanço do que ter percussionistas a fazer esse trabalho. Todavia, hoje em dia os estilos estão cada vez mais fundidos e, não obstante as suas diferenças, eu gosto de pensar na música para além da forma como ela está tradicionalmente estilizada, e como tal poder incluir a bateria na orquestra, se eu achar pertinente.

**A.F.** - Para essa inclusão pesariam mais factores negativos (por exemplo o facto de não poder ter demasiados instrumentos tocados em simultâneo) ou positivos (por exemplo a versatilidade do instrumento ou o facto de ser tocado apenas por um músico podendo assim facultar à música maior coesão e sincronismo)?

**C.G.** - Apesar de ter em linha de conta as limitações de um baterista, eu penso mais nas vantagens do instrumento e no seu potencial, como seja a grande variedade de dinâmicas e de timbres, onde apenas dois elementos rítmicos tocados na bateria em diferentes instrumentos e com determinada dinâmica ou intenção podem sugerir múltiplos ambientes, e isso dá à bateria um poder enorme.

**A.F.** - Qual a sua perspectiva relativamente ao futuro da bateria no âmbito da música erudita?

**C.G.** - Para além da realidade das orquestras de sopro que já incluem a bateria com muita frequência, eu acho que no futuro a bateria irá cada vez mais fazer parte.

Numa perspectiva de concerto de orquestra, logisticamente poderão haver condicionantes que complicam e apontam para o não uso da bateria por esta não fazer parte da tradição. Ainda assim, eu acho que as coisas estão evoluir rapidamente e, dada a facilidade em conhecer tudo o que se faz em todo o mundo e a curiosidade que as pessoas têm pelas diferentes culturas, os seus ritmos e sonoridades, a tendência é haver cada vez mais uma espécie de *blending* onde a bateria continuará a marcar cada vez maior presença na música erudita. Acho que não irá ser afastada porque continua e continuará a ser um instrumento super versátil e com características muito importantes para servir o propósito da música. Não sei dizer em que

medida irá aumentar a sua presença na música erudita, mas depender dos próprios bateristas e músicos trabalharem mais em conjunto, o que ajuda a criar um maior conhecimento da escrita da bateria e que implica um conhecimento não só da notação mas das possibilidades que o instrumento tem, e que são muitas, e obviamente depende também do interesse dos compositores pelo instrumento, cabendo também aos bateristas promoverem o seu instrumento junto deles.

## **Carlos Marecos**

### **Nota Biográfica**

Carlos Marecos, nasceu em Lisboa em 1963. Licenciou-se em Composição na Escola Superior de Música de Lisboa e doutorou-se em Música pela Universidade de Aveiro, onde apresentou a tese "Interacção entre estruturas intervalares e estruturas espectrais, na música instrumental/vocal" como bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Actualmente lecciona na Escola Superior de Música de Lisboa e no Conservatório de Música D. Dinis em Odivelas.

Como compositor, ganhou prémio Lopes Graça de Composição de 1999 e 2000 com as obras "Canções Populares Portuguesas", para soprano e piano, e "5 miniaturas para violoncelo solo", respectivamente. É director musical do "Ensemble Portátil" com os quais tem desenvolvido um trabalho na área da música contemporânea e na harmonização de música tradicional portuguesa.

Tem recebido encomendas de diversas entidades como a Culturgest, o Serviço Acarte da Fundação Calouste Gulbenkian, a Expo 98 de Lisboa, OrquestrUtópica, Festival Internacional de Música do Estoril, Cistermúsica - Festival de Música de Alcobaça, entre outras. Fora de Portugal a sua música tem sido apresentada em Espanha, França, Inglaterra, Itália, Dinamarca, Colômbia e EUA.

Concedida presencialmente, esta entrevista ocorreu no dia 22 de Maio de 2018 nas instalações da ESML.

Em baixo constará a transcrição da mesma, sendo o Mestrando identificado por A.F. e o entrevistado identificado por C.M.

**A.F.** - Como analisa o seu nível de conhecimento sobre a Bateria em aspectos como a sua História, Músicos mais Influentes, Configurações Possíveis ou Recursos Musicais (Tímbricos ou Técnicos)?

**C.M.** - Da sua história não arriscaria dizer que tenha um conhecimento profundo mas configurações possíveis, dos recursos tímbricos, musicais e técnicos acho que estou bem informado e conheço bem. A história, conheço razoavelmente mas não diria que conheço bem mas também conheço muitos músicos influentes.

**A.F.** - Entende a bateria como tendo um papel de, essencialmente, suportar o tempo e o ritmo da música ou com funções mais vanguardistas?

**C.M.** - Eu sei que a bateria na música *pop* tem uma função de maioritariamente manter o tempo, e talvez se possa dizer que no jazz também, eventualmente com nuances mais ricas. Em todo o caso, eu não vejo para a bateria, nem para a música em geral, a necessidade de um instrumento manter o tempo. Sei que estou a puxar um pouco a brasa para a música erudita, mas eu vejo a questão de se sentir, ou não, a pulsação regular como algo importante na música, e muitas vezes a bateria acaba por ter essa função de manter a pulsação regular quando é importante que essa pulsação se sinta, e possa estar implícita em todos ou em alguns instrumentos, em polirritmia. Por outro lado, acho que a bateria, nomeadamente, em alguns estilos musicais um pouco referenciados mais com um passado, dos anos 40/50, pode também ser entendida como um instrumento com uma função de manter o tempo, mas acho que é porque a música pressupõe uma pulsação regular, e por isso a bateria enquadra-se como outro instrumento qualquer que acabe por estar de acordo com uma pulsação regular, e eventualmente a enfatiza e enriquece com algumas variações, nuances, à volta desse tempo que se quer regular. Funções mais vanguardistas ou ambas, acho que sim, que pode enriquecer, de algum modo, outro tipo de textura num contexto mais vanguardista que não seja só aquele de uma música onde se preveja essa pulsação regular.

**A.F.** - Qual o seu nível de conhecimento relativamente à notação adequada para bateria e para os instrumentos que dela fazem parte?

**C.M.** - À partida, é óbvio que depende da sua utilização, mas sinto-me à vontade em escrever para bateria. Teria menos à vontade a escrever para bateria numa área em que tivesse que escrever ao estilo dos anos 40/50, porque eu imagino que não se escreveria assim tanto, e por isso, teria pouco à vontade em tentar simular. Eventualmente pode haver arranjadores ou compositores que o já tenham feito com essa intenção e aí poderia pensar se esta maneira seria a mais adequada. Mas, à partida, penso que seria pacífico fazer uma notação para algo que eu quisesse escrever de forma original, sem ter em conta um modelo.

**A.F.** - Dadas as características da bateria (recursos tímbricos, versatilidade, necessitar apenas de um músico, entre outras), vê este instrumento como um recurso vantajoso ou apelativo para as suas criações?

**C.M.** - Eu penso que é mais um recurso, mais um entre muitos. Peso que o universo da bateria ou do baterista às vezes pode ser apenas uma tarola e um bombo, ou apenas um deles. Vejo isso com interesse, mas não por apenas necessitar de um músico. Realmente a versatilidade é grande e, de facto, no estilo jazzístico tem enorme potencialidade, mas penso que o mais

interessante são os tais recursos tímbricos. Mais do que as minhas vontades composicionais, reconheço ao instrumento um enorme potencial para alguns estilos que podem não ser exactamente os que estão nas minhas preferências imediatas mas ao nível da energia que se consegue transmitir nalguns estilos, como a energia da música *pop*, como a subtileza e maior exploração tímbrica num contexto mais jazzístico. Na música erudita não tenho tanta apetência pelo uso do instrumento completo. Há partes do instrumento que são extremamente úteis, mas não sei se necessitaria dele completo, vendo-o mais como um kit de percussão, o que não quer dizer que não reconheça as potencialidades nas outras áreas.

**A.F.** - Qual o papel que atribuiu/atribui/atribuiria à bateria nas suas composições?  
- Mais convencional, cuja utilidade seria numa base rítmica, de padrão constante e de manutenção do tempo ou um papel mais vanguardista e moderno, com carácter mais multipercussivo/melódico/outro?

**C.M.** - O sentir-se, ou não, uma pulsação regular é algo de importante para mim enquanto compositor, mas o interesse pela bateria não seria para manter uma pulsação regular na minha música, a não ser que estivesse a fazer alguma intertextualidade, no sentido de cruzar várias linguagens onde poderia ser útil a vertente da manutenção de uma base rítmica. Vou mais pela vertente do instrumento multipercussivo e da exploração tímbrica.

**A.F.** - A opção pela inclusão da bateria nas suas composições dependeria, eventualmente, do tipo de formação para a qual estivesse a compor?

**C.M.** - Sim, e mesmo para o tipo de música. Apesar de não ter uma prática virada para uma instrumentação constante, não sinto a necessidade de incluir a bateria. Muita percussão sim, a bateria completa eventualmente numa peça para multipercussão, porque não a bateria em conjunto? A resposta é sim, dependeria da formação. Por exemplo, numa orquestra de sopros dificilmente eu colocaria a bateria, por motivos estéticos, ou seja, a sonoridade habitual de uma orquestra de sopros pode estar tão ligada a uma sonoridade filarmónica que eu habitualmente tenderia a contrariá-la, e aí dificilmente incluiria a bateria. Provavelmente, como disse há pouco, num ensemble de percussão alargada provavelmente seria uma mais-valia, mas isso depende caso a caso e da formação para a qual se está a escrever. Imagine-se um cruzamento ou uma peça que algum grupo de jazz, ou grupo de pessoas ligadas ao jazz, me desafiasse a escrever para também improvisarem sobre uma peça, claro que poderia escolher a bateria. Concretamente em resposta a esta questão, depende da formação e de uma eventual proposta ou de uma vontade própria.

**A.F.** - Para essa inclusão pesariam mais factores negativos (por exemplo o facto de não poder ter demasiados instrumentos tocados em simultâneo) ou positivos (por exemplo a versatilidade do instrumento ou o facto de ser tocado apenas por um músico podendo assim facultar à música maior coesão e sincronismo)?

**C.M.** - Apesar das preferências que eu possa ter por este ou aquele instrumento, eu encaro-os como sendo todos iguais, e portanto depende das ideias da peça. A questão de ser só um músico a poder dominar em simultâneo um conjunto de pequenos instrumentos, nos quais se subdivide a bateria, pode ser às vezes um factor vantajoso? Não encaro muito por aí. Carregar uma bateria pode ser difícil, mas carregar um piano é ainda pior, um contrabaixo, e por aí fora, mas cada um na sua função. Da minha parte não vejo a necessidade de classificar como positivos ou negativos os factores que refere. Eu acho que tem tudo a ver com a adequação ao que se está a fazer no momento. Não vejo como factor positivo nem negativo a versatilidade ou o facto de ser só um elemento. Vejo mesmo que só seria negativo se eu tivesse, eventualmente, aceitado fazer algo com bateria para poupar recursos e de repente não se adequasse às minhas ideias. Mas é isso, partindo do princípio que os instrumentos têm funções específicas numa determinada composição, acho que não veria a necessidade de tirar vantagens, classificar como positivo ou negativo, porque eu acho que com qualquer instrumento eu poderia ter uma avaliação parecida em função dos contextos: A guitarra porque tem pouca projecção, veria como um factor negativo; A tuba porque é menos versátil do que uma trompa, ou, ao invés, a trompa que nos graves é menos versátil do que a tuba. Só numa situação de desenrasque, em que fosse necessário proceder a alguma substituição forçada, que por princípio nunca é bom com qualquer instrumento, eu poderia encarar esse argumento, mas sabemos que, aqui ou acolá, às vezes acontece. E a mesma coisa se passa com um set que implicaria várias pessoas ou ter um set de bateria em que, eventualmente, um só elemento pode fazer. Há situações em que era fácil essa possibilidade de troca de instrumentos, outras não seria, e só aí eu ponderaria os factores positivos ou negativos.

**A.F.** - Qual a sua perspectiva relativamente ao futuro da bateria no âmbito da música erudita?

**C.M.** - Esta é talvez a pergunta mais complicada porque de facto a bateria nasce num determinado contexto, onde estamos habituados a uma música com uma pulsação regular, mais ou menos amplificada, mas quase sempre amplificada, enquanto multipercussão nem tanto. Agora, do ponto de vista da música erudita propriamente dita, eu acho que... se a pergunta fosse música contemporânea, eu dizia que há um enorme futuro na bateria. Música

erudita contemporânea, tirar ou não tirar a palavra erudita, porque às vezes há uma desvalorização de determinados estilos e portanto o termo erudita não tem que desvalorizar outros tipos de práticas, e por isso eu acho que, num certo ponto de vista, a música erudita contemporânea é normal que esteja influenciada por um instrumento que está mais associado a outras práticas, e essa influência pode ser positiva, como influência. Aqui ou acolá a bateria possa ser um excelente recurso para enriquecer, num determinado contexto, a tal música erudita. Agora, acho que com *set* completo é um instrumento mais associado a outras práticas, isso é indiscutível. Mesmo na música *pop*, tudo está em movimento, sei lá, mistura-se os *kicks* electrónicos com os naturais, portanto há muita experiência que se faz com sons naturais e sons artificiais seja no *pop* seja na electrónica do erudito, tudo está em aberto. Agora, o instrumento propriamente dito que pode ter uma futura utilização mais regular na música erudita não acho que seja muito provável. Acho é que, eventualmente, a própria bateria pode ter tendência a evoluir e a conseguir, lá está, que o set de um músico só que faz uso de dois pés e duas mãos, e não só das mãos, como a multipercussão, pode até evoluir um pouco mais e conseguir adaptar-se a outro tipo de utilização, uma espécie de evolução do instrumento, no sentido de perceber o que é que se consegue fazer com dois pés e duas mãos. Eu acho que um uso mais constante no futuro da música erudita propriamente dita, e não num cruzamento, eventualmente poderia ser baseado na evolução do instrumento. Acho que se o instrumento, a imaginação do instrumentista e do inventor evoluíssem mais, para continuar a perceber o que é que pode fazer mais com os quatro membros, talvez o uso da bateria fosse mais regular.



## **Christopher Bochmann**

### **Nota Biográfica**

Christopher Bochmann, nascido em 1950, formou-se em composição pela Universidade de Oxford, onde obteve o doutoramento em composição, tendo estudado também em Paris e Londres.

Enquanto docente, leccionou em várias escolas na Inglaterra e no Brasil, trabalhando em Portugal desde 1980 em instituições como o Instituto Gregoriano de Lisboa ou Conservatório Nacional. Ao nível do ensino superior, entre 1984 e 2006 exerceu a docência na Escola Superior de Música de Lisboa, onde coordenou o curso de Composição, e na Universidade de Évora, onde foi professor catedrático e Director da Escola de Artes entre 2009 e 2017.

É maestro titular da Orquestra Sinfónica Juvenil desde 1984 e dirige com frequência o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa.

Enquanto compositor, as suas criações abrangem desde a música para solistas à música orquestral, da música de câmara à ópera, para além de inúmeras orquestrações e arranjos que perfazem uma extensa lista de obra musical.

Esta entrevista foi respondida por escrito, via correio electrónico, tendo as respostas sido obtidas no dia 11 de Março de 2018.

Em baixo constará a transcrição da mesma, sendo o Mestrando identificado por A.F. e o entrevistado identificado por C.B.

**A.F.** - Como analisa o seu nível de conhecimento sobre a Bateria em aspectos como a sua História, Músicos mais Influentes, Configurações Possíveis ou Recursos Musicais (Tímbricos ou Técnicos)?

**C.B.** - O meu conhecimento consciente da bateria e/ou da sua história é escasso, confesso. Já escrevi várias peças com um conjunto de instrumentos de percussão, e já me foi sugerido por duas vezes escrever para bateria: uma vez por um percussionista americano que me sugeriu uma peça para “bateria alargada”; outra vez pelo próprio Prof. Eduardo Lopes, que me enviou umas informações que na altura comecei a estudar.

**A.F.** - Entende a bateria como tendo um papel de, essencialmente, suportar o tempo e o ritmo da música ou com funções mais vanguardistas?

**C.B.** - Embora não seja eu a pessoa mais indicada para fazer observações relacionadas com contextos mais ligados ao jazz, parece-me que a função mais frequentemente observada é de facto uma de manter o *beat* com uma “instrumentação” apropriada ao contexto, com momentos de cadência, que geralmente procuram mostrar a perícia do instrumentista (e daí geralmente bastante fortes e catárticos). Para mim, o problema fundamental com possíveis funções mais eruditas/vanguardistas prende-se com o facto de o conjunto-base de instrumentos ter sido concebido para um determinado contexto específico, que é outro. Este facto dificulta a sua utilização sem que o contexto de origem seja implicitamente presente, pelo menos em parte. Evidentemente, existem soluções individuais ou avulsos para qualquer coisa: na minha observação, refiro-me a uma generalidade.

**A.F.** - Qual o seu nível de conhecimento relativamente à notação adequada para bateria e para os instrumentos que dela fazem parte?

**C.B.** - Não tendo escrito nenhuma música para bateria, não estou imediatamente familiar com a notação específica. Sei que os vários instrumentos são reduzidos para uma pauta para uma leitura mais sucinta e rápida. Se se tratasse de eu escrever mesmo, teria que fazer um estudo específico, evidentemente.

**A.F.** - Dadas as características da bateria (recursos tímbricos, versatilidade, necessitar apenas de um músico, entre outras), vê este instrumento como um recurso vantajoso ou apelativo para as suas criações?

**C.B.** - Esta pergunta já foi em parte respondida. O facto de se reunir vários recursos num único instrumentista é sem dúvida uma vantagem, nomeadamente no mundo de hoje. Eu questionava a questão de versatilidade: parece-me que a quase totalidade de música que tenho ouvido em bateria mostra uma excepcional falta de versatilidade! No caso de eu trabalhar este meio instrumental, a minha tentativa principal seria precisamente encontrar uma versatilidade/variedade que não me parece ser característica da bateria em geral.

**A.F.** - Qual o papel que atribuiu/atribui/atribuiria à bateria nas suas composições?  
- Mais convencional, cuja utilidade seria numa base rítmica, de padrão constante e de manutenção do tempo ou um papel mais vanguardista e moderno, com carácter mais multipercussivo/melódico/outro?

**C.B.** - Numa eventual composição minha muito dificilmente iria optar por uma função de manutenção de pulsação a não ser que fosse ironicamente para realizar uma paródia. O meu tratamento seria sempre do género multipercussivo.

**A.F.** - A opção pela inclusão da bateria nas suas composições dependeria, eventualmente, do tipo de formação para a qual estivesse a compor?

**C.B.** - Certamente. A instrumentação de qualquer composição é um todo. Naturalmente a utilização (e o tratamento) de um instrumento dependerá sempre dos outros.

**A.F.** - Para essa inclusão pesariam mais factores negativos (por exemplo o facto de não poder ter demasiados instrumentos tocados em simultâneo) ou positivos (por exemplo a versatilidade do instrumento ou o facto de ser tocado apenas por um músico podendo assim facultar à música maior coesão e sincronismo)?

**C.B.** - Penso que a inclusão de qualquer instrumento deve sempre ser vista em termos “positivos”. Neste caso, duvido que os aspectos positivos seriam para mim os que enumera, mas sim aspectos como o timbre e o papel de instrumentos sem altura definida.

**A.F.** - Qual a sua perspectiva relativamente ao futuro da bateria no âmbito da música erudita?

**C.B.** - Como já disse, a bateria é um conjunto de instrumentos fundamentalmente definido pelo estilo de um determinado tipo de música: este estilo tem várias qualidades mais normais – por exemplo, regularidade de compasso; harmonia funcional; forma geralmente estrófica; etc. Embora seja impossível generalizar de maneira taxativa, estas qualidades normalmente não fazem parte da maioria, das linguagens contemporâneas da música erudita. Desta forma, penso que é acima de tudo a capacidade de adaptação da bateria (provavelmente cada vez mais em direcção a algo que se chama antes de multipercussão) que assegurará a maior probabilidade da inclusão da bateria na chamada música erudita; ou dito de outra maneira, a adaptação de certas técnicas de bateria a conjuntos diferentes de instrumentos.

## **João Madureira**

### **Nota Biográfica**

João Madureira nasceu em Lisboa em 1971 e no mundo da música contemporânea, além de compositor, é também activo na área do ensino na Escola Superior de Música de Lisboa e na Escola Superior de Musica e Artes do Espectáculo do Porto

Após os estudos de Composição em Portugal na Escola Superior de Música de Lisboa, estudou também em Siena, em Colónia e em Estrasburgo onde frequentou cursos e seminários de composição.

Em 2007 a Universidade de Aveiro reconheceu com o grau de Mestre os seus estudos de Composição em Colónia, encontrando-se presentemente a preparar a sua dissertação de doutoramento em Ciências Musicais Históricas na Universidade Nova de Lisboa.

A sua obra, apresentada regularmente por agrupamentos e orquestras em Inglaterra, Alemanha, Itália, França, Croácia, Espanha e Portugal, inclui composições para grupo de câmara, orquestra sinfónica, instrumento solo com electrónica, música vocal e também música para teatro.

Em 2003, João Madureira foi compositor residente da OrchestrUtopica, presidindo desde 2009 à Comissão Instaladora da Arquipélago, Associação de Compositores de Portugal.

Esta entrevista foi respondida por escrito, via correio electrónico, tendo as respostas sido obtidas no dia 19 de Abril de 2018.

Em baixo constará a transcrição da mesma, sendo o Mestrando identificado por A.F. e o entrevistado identificado por J.M.

**A.F.** - Como analisa o seu nível de conhecimento sobre a Bateria em aspectos como a sua História, Músicos mais Influentes, Configurações Possíveis ou Recursos Musicais (Tímbricos ou Técnicos)?

**J.M.** - Tenho um conhecimento médio sobre a matéria.

**A.F.** - Entende a bateria como tendo um papel de, essencialmente, suportar o tempo e o ritmo da música ou com funções mais vanguardistas?

**J.M.** - Entendo que tem funções mais vanguardistas.

**A.F.** - Qual o seu nível de conhecimento relativamente à notação adequada para bateria e para os instrumentos que dela fazem parte?

**J.M.** - Tenho um nível de conhecimento mediano.

**A.F.** - Dadas as características da bateria (recursos tímbricos, versatilidade, necessitar apenas de um músico, entre outras), vê este instrumento como um recurso vantajoso ou apelativo para as suas criações?

**J.M.** - Naturalmente que sim.

**A.F.** - Qual o papel que atribuiu/atribui/atribuiria à bateria nas suas composições?  
- Mais convencional, cuja utilidade seria numa base rítmica, de padrão constante e de manutenção do tempo ou um papel mais vanguardista e moderno, com carácter mais multipercussivo/melódico/outro?

**J.M.** - Atribuiria à bateria um papel mais vanguardista, explorando as suas características e possibilidades sonoras e tímbricas.

**A.F.** - A opção pela inclusão da bateria nas suas composições dependeria, eventualmente, do tipo de formação para a qual estivesse a compor?

**J.M.** - Naturalmente que sim.

**A.F.** - Para essa inclusão pesariam mais factores negativos (por exemplo o facto de não poder ter demasiados instrumentos tocados em simultâneo) ou positivos (por exemplo a versatilidade do instrumento ou o facto de ser tocado apenas por um músico podendo assim facultar à música maior coesão e sincronismo)?

**J.M.** - Muito mais os positivos do que os negativos.

**A.F.** - Qual a sua perspectiva relativamente ao futuro da bateria no âmbito da música erudita?

**J.M.** - Eu acho que é útil a sua inclusão, para a constituição de um discurso erudito, tal como eu o imagino.

## **Luís Tinoco**

### **Nota Biográfica**

Luís Tinoco nasceu em 1969, formou-se na Escola Superior de Música de Lisboa em 1996, tendo posteriormente completado um mestrado em composição na *Royal Academy of Music* em Londres, e um doutoramento na Universidade de York. Paralelamente à sua actividade de compositor, tem exercido funções docentes na Escola Superior de Música de Lisboa, onde lecciona composição e onde exerceu funções de sub-director entre 2011 e 2015.

Enquanto compositor, o seu trabalho incidiu bastante em obras sinfónica vocais, como ópera, cantatas ou canções, algumas delas registadas em disco. De forma geral, as suas obras dão especial atenção à voz humana, através da qual dá ênfase à parte textual muitas vezes incluída nas suas criações.

Tem também a seu cargo a direcção artística do Prémio e Festival Jovens Músicas, para além de colaborar com a rádio Antena 2, desde 2000, como autor e produtor de programas radiofónicos semanais dedicados à música dos séculos XX e XXI.

Esta entrevista foi respondida por escrito, via correio electrónico, tendo as respostas sido obtidas no dia 21 de Fevereiro de 2018.

Em baixo constará a transcrição da mesma, sendo o Mestrando identificado por A.F. e entrevistado identificado por L.T.

**A.F.** - Como analisa o seu nível de conhecimento sobre a Bateria em aspectos como a sua História, Músicos mais Influentes, Configurações Possíveis ou Recursos Musicais (Tímbricos ou Técnicos)?

**L.T.** - Moderado.

**A.F.** - Entende a bateria como tendo um papel de, essencialmente, suportar o tempo e o ritmo da música ou com funções mais vanguardistas?

**L.T.** - Entendo que qualquer instrumento (incluindo a bateria) pode ter infinitos papéis, incluindo as duas vertentes que refere na sua pergunta.

**A.F.** - Qual o seu nível de conhecimento relativamente à notação adequada para bateria e para os instrumentos que dela fazem parte?

**L.T.** - Moderado.

**A.F.** - Dadas as características da bateria (recursos tímbricos, versatilidade, necessitar apenas de 1 músico, entre outras), vê este instrumento como um recurso vantajoso ou apelativo para as suas criações?

**L.T.** - Sim, apesar de, até à data, ter utilizado bateria apenas numa composição que escrevi para a orquestra de Jazz de Matosinhos.

**A.F.** - Qual o papel que atribuiu/atribui/atribuiria à bateria nas suas composições?  
- Mais convencional, cuja utilidade seria numa base rítmica, de padrão constante e de manutenção do tempo ou um papel mais vanguardista e moderno, com carácter mais multipercussivo/melódico/outro?

**L.T.** - Entendo que a bateria pode ter infinitos papéis, dependendo de cada desafio e da ideia específica para cada peça. Considero que os papéis atribuídos a qualquer instrumento (incluindo a bateria) devem ser concebidos em função da ideia para cada peça e não em função de noções pré-concebidas sobre o “idioma” de cada instrumento.

**A.F.** - A opção pela inclusão da bateria nas suas composições dependeria, eventualmente, do tipo de formação para a qual estivesse a compor?

**L.T.** - Pode dar-se esse caso, sim. Como sucedeu com a peça que referi anteriormente (composta para uma orquestra de jazz). Mas não obrigatoriamente...

**A.F.** - Para essa inclusão pesariam mais factores “negativos” (por exemplo o facto de não poder ter demasiados instrumentos tocados em simultâneo) ou “positivos” (por exemplo a versatilidade do instrumento ou o facto de ser tocado apenas por um músico podendo assim facultar à música maior coesão e sincronismo)?

**L.T.** - Em princípio, para mim, o único critério verdadeiramente relevante é saber se a escolha de cada instrumento (bateria ou outro) serve a ideia de cada peça em questão. As excepções a esta “regra” são apenas os casos em que uma encomenda implica à partida a utilização de uma combinação instrumental específica. Por exemplo, se me pedirem um quarteto de cordas, a não inclusão de uma bateria não será consequência de qualquer dos factores que refere na sua pergunta.

**A.F.** - Qual a sua perspectiva relativamente ao futuro da bateria no âmbito da música erudita?

**L.T.** - Penso que é um instrumento que tem potencial para ser explorado no contexto da música de tradição escrita e, dada a transversalidade e cruzamento de fontes que caracteriza grande parte da produção contemporânea desde o final do século passado (obras como “*Blood on the Floor*” de Mark-Anthony Turnage, por exemplo), não prevejo que a bateria venha a perder o protagonismo que tem vindo a conquistar. Suspeito, no entanto, que o seu espaço de “manobra” continue a ser maioritariamente o contexto da música pop, rock e jazz.



## **Pedro Louzeiro**

### **Nota Biográfica**

Pedro Nuno Marreiros Louzeiro, licenciou-se em Formação Musical em 2002 na ESML, tendo posteriormente realizado também a licenciatura em Guitarra Jazz na mesma instituição. Em 2013, concluiu Mestrado em Composição na Universidade de Évora, onde é actualmente doutorando em Composição. A sua tese, baseia-se num sistema de composição, apelidado de “*Comprovisador*”, que alia em tempo real a composição e a improvisação para solista ou ensemble. Através de uma aplicação desenvolvida para o efeito, um computador é capaz de escutar as improvisações dos solistas e, a partir das mesmas, gerar uma composição em tempo real. Essa composição é visualizada em ecrãs de computador, sob a forma de notação dinâmica, e interpretada pelos músicos do ensemble que poderão juntos ou colocados em locais distintos de uma sala. Com este sistema, apresentou-se em diversas conferências e concursos internacionais de composição, tendo sido premiado com várias distinções. Da sua obra, destacam-se as encomendas de um concerto para trompete e orquestra de sopros e um poema sinfónico.

Esta entrevista, efectuada por videoconferência, foi concedida no dia 27 de Abril de 2018.

Em baixo constará a transcrição da mesma, sendo o Mestrando identificado por A.F. e o entrevistado identificado por P.L.

**A.F.** - Como analisa o seu nível de conhecimento sobre a Bateria em aspectos como a sua História, Músicos mais Influentes, Configurações Possíveis ou Recursos Musicais (Tímbricos ou Técnicos)?

**P. L.** - Bom, o meu conhecimento sobre a bateria vem da experiência, porque ao longo do meu percurso musical pertenci a algumas bandas de pop, rock e por ter estudado na ESML Guitarra Jazz, onde tive uma cadeira de técnicas de percussão, onde basicamente aprendi uns ritmos simples de bateria. Portanto, sei que é um instrumento que evoluiu a partir da percussão clássica, no contexto do jazz, onde tentaram agrupar os vários instrumentos para poder ser só um músico a tocar. Não tenho conhecimento mais aprofundado que isto, mas conheço, obviamente, alguns dos bateristas mais conceituados, cujos nomes não me recordo agora, mas que foram abordados nas aulas de história da música, no âmbito da licenciatura em jazz.

**A.F.** - Entende a bateria como tendo um papel de, essencialmente, suportar o tempo e o ritmo da música ou com funções mais vanguardistas?

**P.L.** - Em termos históricos, há muito aquela conotação da bateria como um instrumento que tem a função primordial de manter o tempo e assinalar as estruturas. Pelo menos é assim que eu a entendo dentro do contexto onde a conheço melhor. No jazz mais moderno, no free jazz e na música contemporânea, onde a utilização da bateria é muito pela vertente da união entre o jazz e o clássico, mantendo também um pouco esse papel de manter a estrutura métrica, pode assumir um papel solista. Aliás, no âmbito do curso de jazz, eu compus uma peça que incluía a bateria cuja função era manter um ritmo linear, para além de secções de solo livre.

**A.F.** - Qual o seu nível de conhecimento relativamente à notação adequada para bateria e para os instrumentos que dela fazem parte?

**P.L.** - Tenho uma ideia bastante concreta de como escrever para bateria, dado que, para além da experiência que já referi, há o facto de eu ter sido professor de música durante 15 anos, de Formação Musical essencialmente, ao longo dos quais fui tendo também algumas turmas de Projectos Colectivos de Improvisação ou Oficina da Música para as quais eu tinha a necessidade de fazer arranjos que incluíam a bateria, e, portanto, tive que investigar um pouco sobre a notação.

**A.F.** - Dadas as características da bateria (recursos tímbricos, versatilidade, necessitar apenas de um músico, entre outras), vê este instrumento como um recurso vantajoso ou apelativo para as suas criações?

**P.L.** - Tenho poucas coisas escritas para formações grandes, onde já utilizei muita percussão, mas nunca utilizei bateria. As coisas que tenho composto, que são essencialmente para banda sinfónica, utilizam um grande set de percussionistas. Creio que estes ganharam um grande protagonismo na música contemporânea e usufruem de um *background* de muitos anos de história da música. O baterista, talvez pelo tipo de formações terem um contexto musical um pouco diferente, não é utilizado de forma frequente. Mas sim, eu vejo vantagens na sua utilização, como o facto de ser tocada só por um músico, mas acima de tudo a possibilidade que nos dá de usar uma determinada linguagem que vem de outro campo que não a música erudita.

**A.F.** - Qual o papel que atribuiu/atribui/atribuiria à bateria nas suas composições?

- Mais convencional, cuja utilidade seria numa base rítmica, de padrão constante e de manutenção do tempo ou um papel mais vanguardista e moderno, com carácter mais multipercussivo/melódico/outro?

**P.L.** - Se eu fosse agora compor uma peça dentro do campo que eu gostaria, que é juntar a improvisação à composição, iria provavelmente atribuir algumas funções de *groove* e também algumas funções de improvisação livre, pois são dois aspectos que eu gosto. No entanto, apesar de no meu projecto ainda não se ter proporcionado a inclusão da bateria, apesar de já ter estado muito próximo de ter acontecido por via de um percussionista, estou certo que num futuro próximo tal irá acontecer.

**A.F.** - A opção pela inclusão da bateria nas suas composições dependeria, eventualmente, do tipo de formação para a qual estivesse a compor?

**P.L.** - Antes de eu começar o projecto “*Comprovisador*”, que envolve improvisação em tempo real e uma série de recursos que tentam unir a improvisação à composição, eu queria entrar pelo caminho de unir o jazz e a música contemporânea. Ou seja, a improvisação vinda do lado do jazz e a composição vinda do lado da tradição erudita. Acontece que achei melhor deixar as coisas mais em aberto para permitir outro tipo de improvisação, sobretudo, pois considerei muito a tradição jazzista, e aí creio que faria todo o sentido a utilização da bateria. No entanto, estando lá um baterista e havendo uma secção mais orquestral, o baterista pode perfeitamente assumir funções de pontuar certas partes, à semelhança de um percussionista, sem estar necessariamente a fazer uma marcação rítmica.

**A.F.** - Para essa inclusão pesariam mais factores negativos (por exemplo o facto de não poder ter demasiados instrumentos tocados em simultâneo) ou positivos (por exemplo a versatilidade do instrumento ou o facto de ser tocado apenas por um músico podendo assim facultar à música maior coesão e sincronismo)?

**P.L.** - Eu vejo a questão pelo lado do músico, neste caso baterista. Por acaso, há pouco tempo estive a seguir um fórum de orquestração onde se questionava acerca da utilização de um baterista versus percussionista a tocar bateria, ao que a maior parte dos orquestradores referia que um percussionista a tocar bateria não faz as coisas soarem da mesma forma, sendo que também há percussionistas polivalentes, com formação e experiência em ambas as áreas, que dominam a bateria da mesma forma. Em qualquer caso, eu vejo com bons olhos que a mesma formação possa ter baterista e também percussionistas, tendo cada um as formações

específicas dos seus instrumentos e das áreas musicais respectivas, procurando arranjar estratégias para unir as duas linguagens e formas de tocar. Se tivesse que optar eu ficaria numa situação terrível, sendo que o pragmatismo iria prevalecer, passando a contabilizar questões que também são relevantes para o compositor, como as limitações de orçamento, instrumentação ou outras condicionantes.

**A.F.** - Qual a sua perspectiva relativamente ao futuro da bateria no âmbito da música erudita?

**P.L.** - Pela investigação que já fiz nesse sentido, permite-me pensar que para os compositores que estão interessados em fazer a ponte entre a música erudita e outras linguagens, creio que se designa de *Crossover Music*, a bateria é uma mais-valia, sem dúvida. Mark-Anthony Turnage, por exemplo, é alguém que faz a ponte entre o jazz e a música erudita e usa bateria. No meu caso, estou a tentar utilizar coisas como informática musical, que inclui notação dinâmica, numa tentativa de usar a improvisação e a escrita, no sentido de música notada, e nesse contexto interessa-me muito ter um baterista e explorar essa possibilidade, que como referi anteriormente, ainda não aconteceu mas irá acontecer num futuro próximo. Fora do âmbito da música improvisada ou que vise unir duas linguagens distintas, vejo alguma dificuldade em motivar compositores para utilizarem bateria. Posso estar enganado, mas ainda não me apercebi de grande motivação por parte dos compositores que conheço nesse sentido, mas acho que são eles que estão a perder.

## **Sérgio Azevedo**

### **Nota Biográfica**

Sérgio Azevedo nasceu em Coimbra, em 1968, estudou composição na Academia de Amadores de Música (Lisboa) e terminou os estudos de composição na Escola Superior de Música de Lisboa. Em Julho de 2012 doutorou-se na Universidade do Minho com a tese “História de uma Gaivota e do Gato que a ensinou a Voar: a criação de música para crianças como parte de uma ética artística e social”. É desde 1993 professor na Escola Superior de Música de Lisboa.

Como compositor, ganhou vários prémios de composição em Portugal e no estrangeiro, e suas obras têm sido tocadas e encomendadas regularmente em muitos países dos vários continentes. Em 2011, foi distinguido com o importante "Prémio Autores" da Sociedade Portuguesa de Autores na categoria de "Melhor trabalho de música erudita de 2010" com o seu *Concerto para Piano e Orquestra*. Para além de uma vasta quantidade de obras de concerto em todos os géneros, Sérgio Azevedo trabalha frequentemente com escolas e estudantes de música, compondo uma grande quantidade de peças didácticas, desde obras para piano solo, para pequenos conjuntos e orquestras escolares, até peças para coros infantis, e das quais se destacam mais de 100 canções, várias cantatas, contos musicais com orquestra, e ainda uma ópera.

É também um escritor sobre música, tendo publicado dois livros: "A Invenção dos Sons" (Caminho, Lisboa 1999) e "Olga Prats - Um Piano Singular" (Bizâncio, Lisboa 2007), e contribuído com artigos para muitas outras publicações, tais como "*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*" e autor de programas na RDP - Antena 2 desde 1993.

Foi ainda membro do CESEM, Centro de Estética Musical e Estudos entre 1993 e 2007.

Esta entrevista foi respondida por escrito, via correio electrónico, tendo as respostas sido obtidas no dia 07 de Maio de 2018.

Em baixo constará a transcrição da mesma, sendo o Mestrando identificado por A.F. e o entrevistado identificado por S.A.

**A.F.** - Como analisa o seu nível de conhecimento sobre a Bateria em aspectos como a sua História, Músicos mais Influentes, Configurações Possíveis ou Recursos Musicais (Tímbricos ou Técnicos)?

**S.A.** - Algum, dado que a bateria na realidade é um set de percussão com os instrumentos mais básicos da orquestra que se estudam no curso de composição, pratos, tambores de vários tipos, bombo de pé, etc. Além disso, na música contemporânea vários foram os compositores que usaram a bateria em peças que fazem alusão ao jazz, ao rock, etc.. Em termos não clássicos não conheço academicamente, só de a ouvir nas músicas de jazz, rock, etc. Ainda assim, não retenho nomes de intérpretes, ao contrário da música clássica, que é a que trabalho profissionalmente, nas restantes músicas que oiço, interessa-me mais ouvir do que analisar ou estudar historicamente.

**A.F.** - Entende a bateria como tendo um papel de, essencialmente, suportar o tempo e o ritmo da música ou com funções mais vanguardistas?

**S.A.** - Raramente a bateria é usada como no rock ou no jazz na música contemporânea. Quando o é, se imita esses estilos, é usada da mesma forma e tem mais uma função de estabelecer um ostinato rítmico, quando não o é, pode ter muita riqueza rítmica e ser usada de forma completamente independente, como na “Sinfonia de Câmara” de John Adams, que usa na realidade um “drum-set” equivalente, embora mais rico, ao da bateria de jazz ou rock.

**A.F.** - Qual o seu nível de conhecimento relativamente à notação adequada para bateria e para os instrumentos que dela fazem parte?

**S.A.** - Uso a notação clássica da percussão nas minhas peças, nunca usei bateria, portanto não conheço bem, porque não uso, a notação mais usada noutros tipos de música.

**A.F.** - Dadas as características da bateria (recursos tímbricos, versatilidade, necessitar apenas de um músico, entre outras), vê este instrumento como um recurso vantajoso ou apelativo para as suas criações?

**S.A.** - Como referi atrás, Nunca usei a percussão dessa forma, mas se vier a usar, claro que pode ser interessante ter apenas um músico a tocar vários instrumentos.

**A.F.** - Qual o papel que atribuiu/atribui/atribuiria à bateria nas suas composições?  
- Mais convencional, cuja utilidade seria numa base rítmica, de padrão constante e de manutenção do tempo ou um papel mais vanguardista e moderno, com carácter mais multipercussivo/melódico/outro?

**S.A.** - Se a viesse a usar, decerto a usaria como multipercussão numa perspectiva mais vanguardista e não apenas como base rítmica.

**A.F.** - A opção pela inclusão da bateria nas suas composições dependeria, eventualmente, do tipo de formação para a qual estivesse a compor?

**S.A.** - Se optasse pela bateria tal dependeria de muitos mais factores do que somente do tipo de formação. Dependeria mais do tipo de peça que estivesse a pensar escrever.

**A.F.** - Para essa inclusão pesariam mais factores negativos (por exemplo o facto de não poder ter demasiados instrumentos tocados em simultâneo) ou positivos (por exemplo a versatilidade do instrumento ou o facto de ser tocado apenas por um músico podendo assim facultar à música maior coesão e sincronismo)?

**S.A.** - Ambas, creio, mas não acho que apenas um músico na percussão numa peça contemporânea seja garantia de maior coesão ou sincronia, depende da escrita, depende dos músicos, depende do maestro...

**A.F.** - Qual a sua perspectiva relativamente ao futuro da bateria no âmbito da música erudita?

**S.A.** - Acho que cada vez mais os compositores estarão interessados em explorar outros mundos fora da clássica contemporânea. Mais pelo pós-modernismo que funde géneros do que pelas possibilidades, pois a percussão com apenas um único multi-instrumentista já existe há muito na música clássica contemporânea e não é exclusiva da bateria enquanto tal.