



## **Peças para grupo de percussão complementar de Myrian Stramby e suas aplicabilidades no ensino de música**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Paulo Henrique B. S. Chagas*  
DM-FFCLRP-USP- paulo.henrique.chagas@usp.br

*Eliana C. M. Guglielmetti Sulpicio*  
DM-FFCLRP-USP- elianasulpicio@usp.br

**Resumo:** Este artigo, que se apresenta na forma de um relato, é resultado do Trabalho de Conclusão de Curso no qual resgatamos, revisamos e iniciamos o processo de edição do conjunto de peças didáticas escritas por Myrian Stramby, para Grupo de Percussão Complementar. Temos como objetivo apresentar este material, evidenciando as possibilidades de sua utilização nos mais diversos contextos do aprendizado musical.

**Palavras-chave:** Grupo de percussão complementar. Ensino de música. Myrian Stramby.

**Pieces for Complementary Percussion Ensemble by Myrian Stramby: A Pedagogical Proposal**

**Abstract:** This paper, which is an experience report, is a result of a final paper for the partial fulfillment to the graduation degree requirements in which we reviewed and started the process of editing the set of didactic pieces by Myrian Stramby for complementary percussion ensemble. We intend to present this material, showing the possibilities of its use in various contexts of musical learning.

**Keywords:** Complementary Percussion Ensemble. Music Education. Myrian Stramby.

### **1. Introdução**

Embora a utilização de instrumentos de percussão em conjunto já exista há muito tempo nas mais diversas culturas e em diferentes contextos de atuação, o Grupo de Percussão propriamente dito surgiu na tradição da música ocidental entre os anos de 1930 e 1940 (TULLIO e SULPICIO, 2013: p. 27). Beck (1995: p. 269) o define como um grupo de percussionistas e instrumentos de percussão que executam música escrita para esta formação e Vanlandingham (apud PARKER, 2010: p. 31) afirma que o termo Grupo de Percussão deve referir-se a música de câmara centrada nos instrumentos de percussão. Este tipo de Grupo de Percussão mencionado por Beck e Vanlandingham requer alto conhecimento e domínio técnico destes instrumentos e, no contexto acadêmico, é desenvolvido por estudantes de música que normalmente pretendem se tornar percussionistas profissionais.

Do ponto de vista educacional, na década de 1970, Gordon Peters faz a seguinte afirmação:

Atualmente, os grupos de percussão são encontrados principalmente nas instituições educacionais, incluindo colégios, universidades, conservatórios, escolas fundamentais e de ensino médio. Programas desta natureza estão crescendo em número e em mais escolas a cada ano (PETERS, 1975: p. 212).

Peters ainda aponta o surgimento de outro tipo de Grupo de Percussão nos Estados Unidos da América, cujo objetivo não estava voltado ao ensino do instrumento propriamente dito, mas sim, à educação musical. Neste contexto, Peters menciona a importância dos métodos de ensino dos autores Carl Orff, Charles Bavin, Satis Cleman e Emile Jacques-Dalcroze.

Na disciplina “Grupo de Percussão Complementar” da grade curricular do curso de Licenciatura em Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP de Ribeirão Preto, a percussão é ensinada como um instrumento complementar. Nesta disciplina, os alunos aprendem a manusear alguns instrumentos de percussão, sem necessariamente se tornarem percussionistas. Neste caso, a percussão é utilizada como uma “ferramenta” para atingir outros propósitos ligados ao aprendizado geral de música. É deste tipo de Grupo de Percussão que trataremos no presente artigo, o Grupo de Percussão Complementar.

## **2. Fundamentação teórica**

O aprendizado de instrumentos musicais propicia o desenvolvimento de inúmeras habilidades. No caso dos instrumentos de percussão, segundo Teixeira (2012: p. 22), uma dessas habilidades desenvolvidas é o domínio psicomotor, que segundo o autor, pode ser desconstruído em três elementos: a coordenação, a independência e a simetria motora entre os lados direito e esquerdo.

Quanto a prática em conjunto, os autores Berg, Latten e Villarrubia apontam vários fatores que enfatizam a importância da música de câmara (antes denominada prática em conjunto) e o quanto esta atividade vem ganhando espaço na educação musical. De acordo com Berg (apud TEIXEIRA, 2012: p. 27) “um dos mais importantes benefícios da música de câmara para os alunos é a enorme quantidade de oportunidades que [esta] oferece para desenvolver as competências de um músico profissional”. Latten (apud TEIXEIRA, 2012: p. 27), completa que esta prática proporciona um “maior desenvolvimento das competências rítmicas e da autoconfiança” e enfatiza a relevância da música de câmara para as atividades futuras, bem como “o desenvolvimento da responsabilidade individual para a afinação, fraseado, técnica e balanço”. Latten ainda reforça a importância desta prática para:

o desenvolvimento de competências sociais como a liderança, comunicação em grupo, trabalho de grupo, resolução de problemas, criatividade, resolução de conflitos, agendamentos, competências de análise, planejamento e competências interpessoais (LATTEN, apud TEIXEIRA, 2012: p. 27).

Para Villarrubia (apud TEIXEIRA, 2012: p. 27):

Existe uma miríade de ganhos que se pode conseguir pela participação num grupo de câmara: o desenvolvimento da independência e da consciência; a capacidade de ouvir ativamente e adaptar-se ao que ouvem a sua volta; a capacidade de resolver problemas através de uma audição crítica; o desenvolvimento de uma compreensão técnica da música (VILLARRUBIA, apud, TEIXEIRA, 2012: p. 27).

### 3. Myrian Stramby

Myrian Stramby, durante a sua carreira como musicista, professora e pesquisadora, compôs várias obras de caráter didático-pedagógico que eram utilizadas por ela em diversos contextos do ensino de música. Dentre estas obras, figura um conjunto de peças escritas para instrumentos de percussão em conjunto, que desde sua morte ficaram esquecidas em seu arquivo pessoal e desconhecidas dos atuantes do ensino de música. Percebendo a contribuição que este material poderia oferecer à área musical nos mais diversos contextos do ensino de música, resolvemos resgatá-lo com a intenção de revisá-lo e posteriormente editá-lo na íntegra, em programa *Finale*. No presente artigo, apresentamos um relato dos procedimentos realizados, apontando para as possibilidades e vantagens do uso deste material. Pelo fato das peças escritas por Stramby não exigirem grande domínio técnico dos instrumentos de percussão utilizados, elas podem ser tocadas por estudantes de música em geral, ou seja, estas peças foram escritas para o que chamaremos de Grupo de Percussão Complementar, pois como o próprio nome já diz, serve como uma prática complementar que auxilia a leitura musical, a música de câmara, a percepção musical, bem como outros pontos levantados pelos autores acima mencionados.

Nascida no pequeno distrito de Bebedouro, em 13 de junho de 1937, Stramby iniciou seus estudos de música com seu avô, quando criança. Segundo Marques (2013), o *Curriculum Vitae*<sup>1</sup> de Stramby, datado do ano de 1967, registra que Stramby teve uma longa trajetória de estudos, atendendo diversos cursos de formação musical: Aperfeiçoamento de Piano, Contraponto e Fuga, pelo Conservatório Musical Sagrado Coração de Jesus de Jardinópolis; Piano e Matérias Complementares, pelo Conservatório Musical de Ribeirão Preto, dentre outros. Coursou também Faculdade de Artes com Licenciatura Plena em Educação Artística e Faculdade de Música<sup>2</sup>. Realizou cursos complementares com Lucy Ivancko, Caio Pagano, Edgar Willems, Eudóxia de Barros, Marion Verhaalen, José Antônio Bezzan, Jorge Zulueta, Camargo Guarnieri, Fritz Jank, Jacques Klein, José Eduardo Gramani e Eny da Rocha. Foi professora de Piano, Teoria e Solfejo, Harmonia Elementar, Análise Harmônica, História da Música, Pedagogia Musical e Orfeão. Foi também oboísta da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, na década de oitenta e noventa. Enquanto pesquisadora, Stramby deixou uma

importante contribuição, que foi o livro *50 Anos de Orquestra Sinfônica em Ribeirão Preto: 1938-1988*, escrito em 1989, contando e preservando parte da história musical de Ribeirão Preto.

#### 4. Comentários sobre as peças

Acredita-se que com sua vivência na área da Educação Musical, Stramby começou a estruturar formas de melhorar suas aulas, compondo peças com o intuito de auxiliar o aprendizado dos alunos. Supomos que o conjunto de peças para grupo de percussão tenha surgido com esta finalidade, auxiliando de forma prática o desenvolvimento da leitura rítmica de seus alunos, bem como a prática de se tocar em conjunto.

Foram catalogadas 20 peças para grupo de percussão escritas entre os anos de 1981 e 1982: *Allegreto; Estudo para Percussão; Estudo em Forma de Rondó; Estudo Pequeno; Improviso; Ritmando; Ostinato; Forte Piano; Pequeno Estudo; Prelúdio* (transcrição para percussão do Prelúdio XX do Cravo bem Temperado, vol. I, de J. S. Bach); *Pequena Suíte para Percussão: Dancinha, Valsinha, Marchinha, Cirandinha e Baiãozinho; Valsa Brasileira (sobre um tema brasileiro); Oficina de Percussão: Salamandra; Pam-pim-pam; Brincadeira, Folia; Papaum; Pequena Fanfarra e Estudo n. 10.*

Após analisarmos<sup>3</sup> o conteúdo musical das peças, constatamos que elas podem ser executadas não apenas por estudantes iniciantes de percussão, mas por estudantes de música em geral, pois a dificuldade de execução dos instrumentos não requer alto domínio técnico.

Os instrumentos mais utilizados em suas composições foram: Clave, Agogô, Triângulo, Tambores (grande, médio e pequeno), Chocalho e Pandeiro. Dessa forma, observando o grau de dificuldade para o manuseio dos instrumentos nas suas composições, percebemos que o foco das atividades do grupo de percussão não era a busca do nível técnico dos alunos, mas sim o desenvolvimento da leitura rítmica e da prática de conjunto.

Abaixo, capa manuscrita pela compositora indicando os instrumentos a serem utilizados na peça *Valsa Brasileira*.

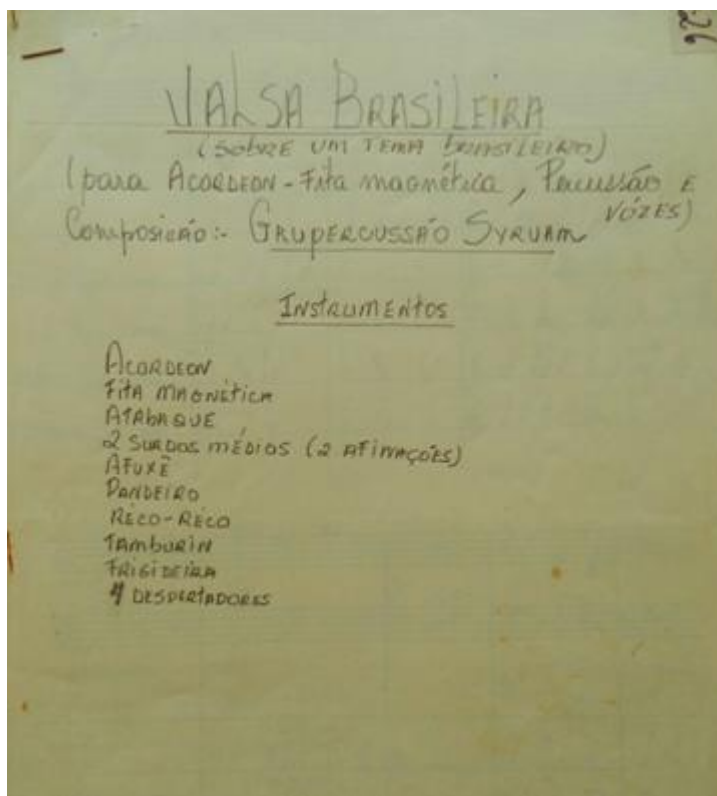


Figura 1: Capa da peça *Valsa Brasileira*<sup>4</sup>.

Nesta peça, *Valsa Brasileira*, aparece uma voz com a indicação do uso de uma fita magnética, possivelmente contendo material sonoro pré-gravado para ser tocada junto com as outras vozes dos instrumentos. Não obtivemos nenhum registro dessa fita no arquivo pessoal da compositora. Para que possamos finalizar a edição desta peça, estamos propondo a elaboração de um CD contendo um material sonoro de origem eletroacústica, preservando assim a ideia original da compositora nesta peça. Além da fita magnética e instrumentos de percussão, são também utilizados um Acordeom, quatro despertadores e vozes faladas. Nesta peça, a linguagem contemporânea, com sons eletroacústicos, pode ser facilmente vivenciada em sala de aula de uma forma bastante dinâmica.

De acordo com Daldegan e Dottori (2011: p. 114), “as crianças são geralmente abertas a músicas que envolvam sonoridades diferentes e acham divertido explorar novas possibilidades sonoras”.

Porém, se essas possibilidades são poucas – ou de fato não são – vivenciadas, seu universo se fecha e, mais tarde, com maior domínio do instrumento, em geral, somente o repertório tradicional é o que as atrai. Nota-se também que, ao iniciar-se no instrumento, as crianças se interessam principalmente pelo próprio instrumento, e não por um gênero ou repertório em especial, o que pode facilitar o trabalho com gêneros que lhes sejam pouco ou nada familiares, como a música contemporânea (DALDEGAN e DOTTORI, 2011: p. 114).

Do ponto de vista da escrita musical, foram encontradas em algumas peças, notações aplicadas de maneira não convencional para a finalidade sonora proposta por Stramby. Desta forma, no processo de edição, procuramos utilizar a forma tradicional de escrita para percussão. Um dos exemplos são as diferentes formas de escrita dos *ruhos* apresentados pela compositora. Em algumas peças, os *ruhos* aparecem indicados ao lado da nota com um sinal parecido com o de um mordente ou com uma linha em formato de uma onda senoidal ligada a nota. Supõe-se que o resultado desejado pela compositora fosse de um *ruho* tradicional. As figuras 2 e 3 mostram, respectivamente a notação indicada pela compositora para a execução de um *ruho* na caixa clara e a notação tradicional proposta na edição final.

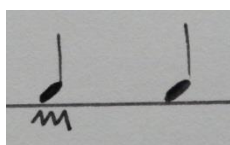


Figura 2: Notação de *ruho* para caixa clara feita por Stramby<sup>5</sup>.



Figura 3: Notação tradicional de *ruho* na caixa clara em versão editada<sup>6</sup>.

Com relação ao uso de diferentes instrumentos, observamos a presença de alguns instrumentos não tão convencionais dentre os instrumentos de percussão, como por exemplo, na peça “Improviso” (1981), em que a compositora indica um instrumento de origem italiana, chamado “Tricabalaca”. Segundo Frungillo (2003: p. 359), trata-se de:

Três martelos de madeira com cerca de 3” de diâmetro na ponta e 13” de comprimento de cabo. Na ponta são presas Platinelas. A extremidade de cada um deles é presa num pivô retangular de madeira, fixado por travas paralelas de maneira que as cabeças fiquem alinhadas (FRUNGILLO: 2003, p.359).

Foram encontrados anexos às partituras de percussão, desenhos e projetos de fabricação e funcionamento de alguns instrumentos. Em um desses projetos encontra-se o desenho de um instrumento parecido com a “Tricabalaca” à base de martelos. Acreditamos que esses desenhos devam ser da própria compositora, pois, os mesmos foram achados em seu arquivo pessoal. Com base na descrição apresentada por Frungillo (2003: p. 359), é possível fabricarmos um instrumento parecido. No entanto, pode-se substituí-lo por um o instrumento

mais convencional usado no repertório da percussão como, por exemplo, o “Pandeiro Sinfônico”, onde seria possível trabalhar o som das platinelas de forma semelhante ao som de uma “Tricabalaca”.

Na peça “Estudo em Forma Rondó”, de 1981, consta um instrumento identificado como “Timbáu com pedal”. Na relação dos instrumentos de percussão da música brasileira não encontramos o termo “Timbáu” com a letra “u”, mas sim um instrumento conhecido como “Timbal”, com a letra “l”. No entanto, o “Timbal”, trata-se de um instrumento aprimorado e descendente do atabaque da cultura afro-brasileiro que é percutido com as mãos e muito usual nos ritmos brasileiros, ou seja, não é executado com pedal. Após analisarmos o conteúdo rítmico da linha específica para o instrumento indicado como “Timbáu”, concluimos que o instrumento que mais se aproxima às possibilidades de escrita proposta pela compositora é o “Chimbal” tradicional da Bateria.

Com relação ao grau de dificuldade, é possível organizar as peças em uma ordem crescente de dificuldade. As peças mais simples utilizam somente as figuras musicais mínimas, semínimas e colcheias, distribuídas em compassos binário, ternário e quaternário. Na sequência, encontram-se peças contendo figuras em semicolcheias, tercinas, recursos como pontos de aumento, acentuações, assim como fórmulas de compassos compostos, sinais de dinâmicas como crescendo e decrescendo (trabalhados também entre as vozes), ligaduras de fraseado, etc. Nas últimas peças, o trabalho entre as vozes dos instrumentos é mais elaborado, exigindo mais de cada aluno.

### **Considerações finais**

A utilização destas peças pode se estender não somente a alunos de percussão iniciantes, mas também a alunos de diversas áreas, uma vez que não exige um profundo conhecimento técnico e específico da percussão, pois o foco está voltado para a leitura rítmica e para a prática em conjunto. Como estratégia de aula, este material constitui-se em uma excelente “ferramenta”, pois traz uma “dinâmica” de aula que vai além da forma tradicional de se trabalhar um solfejo rítmico. Apresenta ainda uma vantagem do ponto de vista operacional, uma vez que os instrumentos de percussão utilizados são pequenos e de fácil manuseio e transporte.

Estas peças podem ser utilizadas em aulas de Grupo de Percussão Complementar, em aulas de Percepção Rítmica e em outros contextos de ensino de música. Estamos em processo de finalização da edição deste material e, em breve, pretendemos disponibilizá-lo para que possa ser utilizado em salas de aulas de música.



## Referências:

BECK, John. *Encyclopedia of Percussion*. New York & London, 1995.

DALDEGAN, V.; DOTTORI, M. *Técnicas Estendidas e Música Contemporânea no Ensino de Instrumento para Crianças Iniciantes*. Revista Produção on-line. [On-line]. Volume 11, n. 2. Goiânia: Música Hodie, Revista de Pós-graduação Stricto-Senso da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2011, 2º semestre de 2011. Disponível em: [www.musicahodie.mus.br/11.2/musica\\_hodie\\_112.pdf](http://www.musicahodie.mus.br/11.2/musica_hodie_112.pdf) Acesso em: 01-02-2014

FRUNGILLO, M. D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

MARQUES, Isabela Meni Cosenza. *Myriam de Souza Stramby: Atuação e produção literária-musical*. Trabalho de Conclusão de Curso, UNAERP, Ribeirão Preto, 2013.

PARKER, W. B. *The Vistor and Development of the Percussion Orchestra*. Flórida, 2010. 95f. (Dissertação de Doutorado). The Florida State University, Flórida, 2010.

PETERS, Gordon. *The Drummer: Man – A Treatise on Percussion*. Wilmette: Kemper-Peters, 1975.

STRAMBY, M. S. *50 Anos de Orquestra Sinfônica em Ribeirão Preto. 1938-1988*. Ribeirão Preto: Ed. Legis Summa Ltda, 1989.

TEIXEIRA, Leandro Alves Leite Duarte. *O grupo de percussão e a sua influência na aprendizagem de percussão*. 2012. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10773/10593>. Acesso em: 6 de julho de 2013.

TULLIO, E. F.; SULPICIO, E. C. M. G. *Gupo de percussão: Breve histórico e primeiros grupos no Brasil*. In: Anais do IV Encontro Internacional de Música. 2013. Ribeirão Preto, 2013. 27-45.

VANLAMDINGHAM, Larry. *The Percussion Ensemble: 1930-1945*. Percussionist, 1972.

---

<sup>1</sup> Documento localizado no Arquivo Histórico do Conservatório Musical da UNAERP.

<sup>2</sup> As fontes primárias consultadas a respeito destes dados não mostram a localidade e nem dados específicos sobre as instituições.

<sup>3</sup> Analisamos o grau de dificuldade técnica de execução dos instrumentos; os tipos de figuras musicais utilizadas; os compassos utilizados; os recursos técnicos característicos da escrita para percussão; a quantidade de integrantes; os tipos de instrumentos utilizados e possíveis substituições para outros instrumentos.

<sup>4</sup> Arquivo pessoal de Myrian Stramby, cedido por sua filha Luciane.

<sup>5</sup> Exemplo retirado da peça Pam-pim-pam (Oficina de percussão).

<sup>6</sup> Edição em programa Finale 2011.