

Reflexos #4: gestos cênicos na performance de música eletroacústica mista

Tulio Correa Justo

Universidade Federal de Uberlândia – tuliocjusto@gmail.com

Cesar Adriano Traldi

Universidade Federal de Uberlândia – ctraldi@ufu.br

Resumo: Em *Reflexos #4* o compositor utilizou gestos cênicos para criar uma ilusão causal entre gestos do instrumentista e sons eletroacústicos. Apesar da partitura indicar o momento e direção dos gestos, o intérprete deve decidir como realizá-los e existe a possibilidade de criar novos. Com o objetivo de identificar os desafios interpretativos e criar uma performance coerente, descrevemos neste artigo nosso processo de estudo apresentando uma reflexão teórica, seguida de uma análise das diferentes sessões da obra e apontando os desafios e decisões interpretativas tomadas.

Palavras-chave: Caixa. Música eletroacústica. Música cênica.

Reflexos #4: Scenic Gestures on Performance of Mixed Electroacoustic Music

Abstract: In *Reflexos #4* the composer used scenic gestures to create a causal illusion between the instrumentalist's gestures and electroacoustic sounds. Although the score indicates the moment and direction of the gestures, the performer must decide how to perform them and there is the possibility of creating new ones. With the aim of identifying the interpretative challenges and creating a coherent performance, in this article we describe our study process presenting a theoretical reflection, followed by an analysis of the different sessions of the music and pointing out the challenges and interpretative decisions made.

Keywords: Snare drum. electroacoustic music. music theater.

Introdução

Apresentamos aqui resultados de pesquisa de iniciação científica, desenvolvida pelo primeiro autor e financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — CNPq. Essa iniciação científica está vinculada ao projeto de pesquisa “Composição e Performance Musical com Novas Tecnologias” coordenado pelo segundo autor, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais — FAPEMIG.

Reflexos #4 – para caixa, gestos e TAPE foi escrita em 2023 pelo compositor e percussionista Cesar Traldi dentro de uma série de obras (*Reflexos*) que o autor denomina como: Música Eletroacústica Mista Cênica. Traldi e Mendes (2021) ao abordarem a obra *Reflexos #1 – para piano, gestos e TAPE* (primeira composição dessa série) explicam que “trata-se de uma obra eletroacústica mista onde os sons eletroacústicos funcionam como expansão das sonoridades do piano e como sons de um instrumento virtual tocado e controlado pela intérprete através de gestos” (Traldi e Mendes, 2021, p. 314). Em *Reflexos #4* os sons

eletroacústicos são utilizados nas mesmas funções. Assim, os desafios interpretativos dessa obra podem ser divididos em três categorias:

- a) Técnicas e explorações tímbricas instrumentais (caixa);
- b) Conexão sonora entre os sons acústicos e os sons eletroacústicos do TAPE; e,
- c) Conexão entre os gestos cênicos e as sonoridades eletroacústicas do TAPE.

Ainda segundo Traldi e Mendes (2021) “a exploração tímbrica, gestual e a interação com sons eletroacústicos são alguns dos principais desafios interpretativos da performance musical no século XXI” (Traldi e Mendes, 2021, p. 314).

Assim, para entender e apresentar as soluções encontradas para esses desafios interpretativos presentes na obra *Reflexos #4*, iniciamos refletindo sobre o conceito de *Música Eletroacústica Mista Cênica* utilizado pelo compositor para definir sua série de composições. Em seguida, descreveremos as cinco sessões da obra *Reflexos #4* apontando aspectos relacionados às três categorias já mencionadas: performance instrumental, conexão com os sons eletroacústicos e exploração gestual cênica. Finalizamos apresentando as *Conclusões* onde apontamos os desafios e soluções interpretativas encontrados durante o processo de estudo da obra.

Música Eletroacústica Mista Cênica

Segundo o compositor, Música eletroacústica mista cênica é o termo utilizado por ele para nomear sua série de composições *Reflexos* e trata-se da junção em um mesmo contexto de elementos de duas linguagens composicionais surgidas no século XX: Música eletroacústica mista e Música cênica.

... a intervenção de instrumentos eletrônicos e computadores efetuando transformações espectrais ao vivo (live-electronics ou eletrônica em tempo real) ou por sua conjugação com sons eletroacústicos pré-elaborados em estúdio e difundidos por alto-falantes (em tempo diferido). É o que chamamos de música eletroacústica mista, em que a interação entre a escritura instrumental e elaboração espectral eletrônica tem lugar (Menezes, 1996, p. 352).

A percussionista Nath Calan em sua pesquisa de mestrado aponta que: “a música cênica, ou teatro instrumental é uma interessante maneira de aliar duas grandes artes, a música e o teatro, de modo que o resultado dessa articulação produza uma outra natureza artística,

distinta da ópera, do musical ou do teatro convencional dotado de música” (Martins, 2015, p. 115).

Assim, elementos cênicos (gestos cênicos)¹ são descritos pelo compositor e sincronizados com sons eletroacústicos do TAPE de maneira a estabelecer uma relação de causa e efeito. Busca-se assim, através de gestos cênicos criar uma ilusão para o público que passa a ter uma nova experiência com a sonoridade da música eletroacústica mista.

Miranda e Alves (2023, p. 3) se debruçam sobre “o gesto como ferramenta composicional” descrevendo compositores que o utilizam dentro do âmbito musical (gesto figurado) ou como “componente cênico do gesto em obras pertencentes à vertente música-teatro, oriunda da década de 50 do séc. Passado”. Segundo os autores, “ainda é possível notar compositores que utilizam o gesto de maneira mista, sendo categorizada, [por eles] como gesto cênico-musical”. Assim, entendemos que em Reflexos #4 os gestos caracterizam-se nesta categoria mista e poderiam ser chamados então de gestos cênico-musicais.

Reflexos #4 para Caixa, gestos e TAPE

Em Reflexos #4, o compositor buscou explorar elementos interpretativos que vão além dos tradicionalmente utilizados no repertório da caixa, através do diálogo com sons eletroacústicos e da exploração de gestos cênicos. A forma como estes gestos realizados pelo instrumentista se conectam com os sons do TAPE criam uma ilusão de que o intérprete toca os sons eletroacústicos através de seus gestos, trazendo uma nova experiência para o público. Além disso, ao longo da obra o percussionista irá alternar entre baquetas de caixa, baquetas de tímpano, mãos e vassourinhas, mudando em cada sessão a sonoridade instrumental. Os primeiros desafios interpretativos dessa obra surgem já na montagem do palco.

Para a nossa performance montamos a caixa no centro do palco com uma mesa próxima ao percussionista, de forma que facilite a troca das baquetas. Seguindo a descrição da bula da partitura, as caixas de som foram posicionadas uma de cada lado do palco “Canal esquerdo: lado esquerdo do público (direito do intérprete) e Canal direito: lado direito do público (esquerdo do intérprete)” (Traldi, 2023, Bula). A obra possui dois arquivos de áudio: 1) TAPE: sons eletroacústicos que são amplificados para o público; e, 2) Metrônomo: áudio do metrônomo indicado na partitura e que possibilita a sincronia do intérprete com os sons do TAPE. Este áudio deverá ser enviado através de um fone de ouvido para o intérprete.

Assim, para a reprodução dos dois arquivos de áudio criamos um *patch* no *software Pure Data* que possibilita o envio independente dos arquivos de áudio, além do controle de volume e disparo do início da obra através de um pedal USB. Outros *softwares* poderiam ser utilizados para essa função, entretanto, optamos pelo *Pure Data* por trata-se de um *software* de interação em tempo real livre, que possibilita criar interfaces de controle de acordo com as necessidades de cada obra e controlar parâmetros em tempo real através de interfaces conectadas ao computador, como o pedal USB utilizado. Através do *patch* foi possível também enviar o áudio do TAPE para o fone de ouvido do intérprete com um controle de volume independente. Assim, esses três volumes precisam ser rigorosamente equilibrados antes do início da performance da obra.

Na bula da partitura também é indicado que a caixa pode ou não ser amplificada com um microfone. Como a caixa trata-se de um instrumento com bastante potência sonora e as performances que já foram realizadas não terem ocorrido em salas grandes, optamos até o momento por não amplificar o instrumento. Assim, outro ajuste importante antes do início da performance é o equilíbrio da sonoridade do TAPE nas caixas de amplificação com o volume do instrumento. Como dito anteriormente, os sons do TAPE foram pensados pelo compositor como uma expansão das sonoridades da caixa e como sons de instrumentos virtuais tocados juntos com a caixa, podemos aqui fazer um paralelo com um *setup*² de percussão múltipla, onde buscamos sempre um equilíbrio sonoro entre diferentes instrumentos de percussão. Assim, o volume do TAPE precisa estar o máximo possível equilibrado com o volume da caixa e, para isso, uma segunda pessoa será necessária para ouvir da plateia.

Primeira sessão

Nesta primeira sessão já é possível notar na partitura informações diferentes das encontradas em uma obra de caixa tradicional. A partitura apresenta 5 linhas: Duas linhas para o metrônomo, sendo a linha superior para o tempo um e a inferior para os demais tempos dos compassos; Duas linhas para os tambores virtuais (Tambor V1 e Tambor V2); e, uma linha para a caixa.

Segunda a bula da partitura, “*o intérprete deve imaginar 2 tambores virtuais além da caixa real. Os dois tambores virtuais ficam localizados na altura da cabeça do intérprete – V1 (direita) e V2 (esquerda)*” (Traldi, 2023, Bula). Assim, através da escrita da performance nesses dois tambores virtuais o compositor determina o momento e a direção dos gestos cênicos que

serão realizados. Além disso, a determinação metronômica exata destes gestos possibilitam a conexão perfeita do movimento com a sonoridade eletroacústica do TAPE.

A obra inicia com a indicação da utilização de baquetas de caixa para esta sessão, além disso, a esteira da caixa deve estar desligada. O primeiro compasso é uma contagem (em branco) do metrônomo para que o percussionista se prepare e inicie sincronizado com o TAPE. Ainda que a caixa seja escrita em apenas uma linha, são utilizados nas figuras rítmicas diferentes tipos de cabeças para indicar mudanças nas sonoridades do instrumento, além do espaço suplementar superior. São elas: tocar no centro da pele; baqueta contra baqueta no ar, aro, aro-pele (bossa nova), pele na borda, baqueta contra baqueta apoiada no aro e *rimshot*.

Figura 1 – Primeira sessão da obra *Reflexos #4* (compasso 02 ao 10)

Fonte: partitura *Reflexos #4* (2023)

A obra é iniciada no compasso 02 apresentando um tema que irá sendo desenvolvido através de variações rítmicas e mudanças tímbricas. No compasso 03, o tema é complementado por meio do início dos sons eletroacústicos que cria a sensação de uma ampliação sonora do último toque.

Apesar de os Tambores virtuais não serem explorados nesta primeira seção, a utilização do toque “baqueta contra baqueta no ar” nos compassos 04 a 07 e os gestos necessários nas outras técnicas de exploração tímbrica do instrumento criam uma conexão dos gestos do intérprete com algumas das sonoridades do TAPE. Assim, é importante que o intérprete tenha consciência e valorize esses gestos, seguindo outra indicação da bula: “além dos gestos

descritos na partitura, o intérprete pode acrescentar outros que considere pertinentes ao discurso sonoro e visual da obra” (Traldi, 2023, Bula).

No final da primeira sessão, compassos 08 e 09 (casa 01) apresentam uma variação rítmica que foge da frase tema que vem sendo desenvolvida. Essa frase funciona como uma espécie de “virada” retornando a música para o compasso 04. Após a repetição de um pequeno trecho, o compasso 10 (casa 02) apresenta uma retomada da ideia musical do compasso 09, mas agora finalizando de maneira brusca em um *rimshot*³, gerando um timbre bastante peculiar que é combinado com um som no TAPE que amplia o efeito sonoro do toque. Por fim, no compasso 11 uma nota baqueta contra baqueta em dinâmica forte é realizada seguida de uma fermata de 15 segundos de duração. Ao ouvirmos o TAPE, o som eletroacústico que iremos ouvir durante esses 15 segundos se desenvolve a partir do toque baqueta contra baqueta realizado e cria uma conexão sonora com o início da próxima sessão. Assim, em nossa performance, elaboramos um movimento com a baqueta no ar acompanhando a sonoridade do TAPE e criando também uma conexão gestual buscando a ilusão para o público de que os movimentos realizados no ar pelo intérprete é que geram as mudanças sonoras no TAPE.

Segunda sessão (Letra A):

Nesta sessão, temos uma grande mudança tímbrica do instrumento através da ativação da esteira da caixa (vide indicação no compasso 12 da Fig. 1). Assim, após finalizar o gesto no ar da sessão anterior, ligamos a esteira de maneira bastante delicada e dentro do possível de forma escondida do público, buscando não gerar ruídos desnecessários e criar um efeito surpresa relacionado à mudança tímbrica do instrumento.

Figura 2: segunda sessão da obra *Reflexos #4* (LETRA A: compassos 13 ao 26)

Fonte: partitura *Reflexos #4* (2023)

Podemos pensar essa sessão dividida em 4 pequenas partes:

1) Introdução (compassos 13 e 14): um rulo em fortíssimo com decrescendo inicia a sessão. Valorizamos gestualmente a entrada do rulo com um movimento no ar bastante amplo conectando o gesto com a sonoridade do TAPE;

2) Frase 01 (compassos 15 até 19 com repetição): nos dois primeiros compassos o trecho é formado por uma frase que remete à sonoridade da caixa no samba, nos próximos dois compassos por uma frase que se desenvolve pela exploração de diferentes tipos de toque no instrumento e, finalmente no compasso 19, a primeira aparição do toque dos tambores virtuais. Apesar de serem chamados de tambores virtuais pelo compositor, a sonoridade do TAPE não necessariamente remete ao timbre de um tambor. Nesse momento, o som que ouvimos é um som metálico que remete muito mais a um sino ou outro instrumento metálico. Além disso, o som do TAPE não é iniciado com uma sonoridade de ataque que normalmente esperaríamos de um instrumento de percussão. A sensação é que o som surge através de um crescendo quase como se estivesse sendo tocado por um arco. Assim, ao realizar este gesto, valorizamos o movimento inicial da baqueta até chegar ao ponto visual que imaginamos os tambores virtuais, buscando criar através deste gesto uma conexão visual para o público de que o movimento em direção à performance já cria o início da sonoridade, simulando a gestualidade normalmente conseguida pelos instrumentos de cordas friccionadas.

3) Frase 02 (compassos 20 até 23 com repetição): Nos dois primeiros compassos, temos uma frase na pele do instrumento finalizada com um toque *rimshot*. Já nos compassos 22 e 23 um crescendo em semicolcheias é realizado no aro do instrumento sendo finalizado com um toque baqueta contra baqueta no ar e uma frase mais rítmica nos tambores virtuais, ainda com uma sonoridade metálica. Nesse momento, pensamos em gestos mais firmes e precisos para combinarem com a sonoridade mais rítmica do TAPE; e,

4) Coda (compassos 24, 25 e 26): no compasso 24, temos um decrescendo e no 25 um crescendo de toques baqueta contra baqueta no ar (colcheias). Optamos por realizar também um movimento gestual acompanhando a dinâmica (movimento para baixo e para cima). A sessão é finalizada no compasso 26 com dois toques nos tambores virtuais bastante marcados. Optamos por realizar gestos firmes e precisos que ficam fixos no ar assim que são realizados. Gradualmente, fomos baixando as baquetas em direção à mesa de baquetas buscando criar a sensação de que este gesto é que está controlando a sonoridade (prolongamento sonoro) que ouvimos no TAPE. As baquetas são deixadas na estante no último momento possível, buscando manter a conexão do som prolongado com a movimentação gestual.

Terceira sessão (Letra B)

Como pode ser observado na figura 3, a esteira da caixa deve ser desligada e o intérprete deve utilizar baqueta de tímpano em uma das mãos e o toque com a própria mão na esteira da caixa na parte inferior do instrumento. Assim, ao deixar as baquetas da sessão anterior na mesa, de maneira delicada desligamos a esteira da caixa com a mesma mão que irá para a parte inferior do instrumento, enquanto com a outra mão pegamos a baqueta de tímpano e realizamos um gesto amplo para atrair a atenção visual do público e manter a conexão com a sonoridade do TAPE.

Durante toda essa sessão, um ostinato é realizado com a mão na esteira da caixa e uma frase contrapontista se desenvolve com a baqueta do tímpano sendo utilizada no centro da pele, aro e notas nos tambores virtuais (compassos 34 e 35). A sonoridade metálica da sessão anterior é novamente utilizada nos tambores virtuais desta sessão. Novamente optamos por gestos firmes e precisos no ar, buscando conexão com o som atacado do TAPE.

Figura 3 – Terceira sessão da obra *Reflexos #4* (LETRA B: compassos 27 ao 39)

The musical score for Section B (measures 27-39) is presented in three systems. The first system (measures 27-29) has a tempo of 92. It includes a box labeled 'B' above the staff. The second system (measures 30-34) starts at measure 30. The third system (measures 35-39) starts at measure 35 and includes a tempo change to 74. Performance instructions include: 'baqueta de timpano' (timpani mallet), 'esteira desligada' (drum head disconnected), 'mf tocar a esteira contra a pele com a mão' (mf touch the drum head against the skin with the hand), 'dead stroke' (indicated at measure 38), 'vassourinhas' (brushes), and 'esteira ligada' (drum head connected).

Fonte: partitura *Reflexos #4* (2023)

A sessão é finalizada no compasso 38 com a realização de um *dead stroke*⁴. O TAPE valoriza esse toque gerando uma sensação de estouro ou explosão. Assim, nesse momento optamos por realizar um movimento bastante amplo no toque, seguido de uma expressão facial de surpresa, como se tivéssemos estourado a pele com aquele toque. Ao mesmo tempo, rapidamente trocamos a baqueta por vassourinhas enquanto a expressão de espanto é mantida.

Quarta sessão (Letra C)

Como pode ser observado no compasso 39 na figura 03, essa sessão é realizada com vassourinhas e a caixa com a esteira ligada.

Destacamos nesta sessão que, assim como o compositor utiliza dois tipos de cabeça de nota para diferenciar o toque atacado e o toque raspado da vassourinha na pele, esses dois tipos de toque também são indicados para os tambores virtuais. Compassos 40, 49 e 50 as notas são atacadas e no compasso 45 as notas são raspadas. Assim, buscamos seguir rigorosamente essas indicações, realizando um movimento preciso e firme nas notas atacadas e um gesto bastante amplo para as raspadas. A nota percutida na caixa no compasso 42 é acompanhada de um som no TAPE que funciona como um prolongamento sonoro do toque, assim, ampliamos o gesto das baquetas após o toque conectando-se com esse som.

Figura 4: Quarta sessão da obra *Reflexos #4* (LETRA C: compassos 40 ao 51)

Fonte: partitura *Reflexos #4* (2023)

Nesta sessão, a sonoridade dos tambores virtuais muda quando comparada com as sessões anteriores. Assim, temos a sensação de que se trata de um setup de percussão múltipla que vai sendo alterado aos poucos. Tentamos em nossa performance realizar movimentos levemente diferentes e até em regiões um pouco distintas para criar essa ideia de que os instrumentos tocados estão sendo mudados. Isso não é indicado pelo compositor, mas surgiu como uma ideia interpretativa da nossa performance durante os estudos, que entendemos valorizar os objetivos visuais da performance da obra.

A sessão é finalizada no compasso 51 com um flam forte na caixa que funciona como um disparador de uma sonoridade longa e aguda no TAPE. O timbre do TAPE é bastante diferente do da caixa, não gerando uma sensação de prolongamento do som realizado, dessa forma, não optamos por realizar gestos que simulassem o controle dessas sonoridades neste momento. Apenas realizamos a troca de baquetas de maneira rápida e nos preparamos para a performance da última sessão.

Quinta sessão (Letra D):

A última sessão da obra é a que mais se parece com uma música tradicional de caixa, formada por frases rítmicas rápidas apresenta alguns toques nos tambores virtuais que apenas podem ser realizados rapidamente sem uma grande valorização gestual, mas já criam a conexão visual da performance com o TAPE necessária. Destacamos aqui o último compasso da obra onde um *rimshot* fortíssimo é realizado na caixa disparando uma sequência de vinte segundos de sons bastante complexos e movimentados no TAPE. Optamos por soltar as baquetas na caixa e sair do palco enquanto esses sons ainda estavam ocorrendo. A ideia é passar a sensação para

o público que a falta de controle gestual pelo intérprete ocasionou uma maior complexidade e aleatoriedade dos sons eletroacústicos.

Figura 5: Quinta sessão da obra Reflexos #4 (LETRA D: compassos 52 ao 70)

Fonte: partitura *Reflexos #4* (2023)

Conclusões

Os desafios interpretativos da obra *Reflexos #4* estão ligados à montagem e à equalização dos equipamentos, performance instrumental da caixa com diferentes tipos de baquetas e conexão sonora/gestual da performance instrumental com os sons eletroacústicos do TAPE. Assim, durante a descrição das sessões da obra nesse artigo, buscamos apontar nossas decisões interpretativas, principalmente relacionadas aos gestos cênicos, com o objetivo de descrever as soluções e opções interpretativas escolhidas durante nosso processo de pesquisa e performance da obra.

Para o estudo da obra, criamos um arquivo no formato mp3 juntando os dois arquivos de áudio (TAPE e Metrônomo), possibilitando sua reprodução em um celular. Assim, o estudo foi facilitado evitando a necessidade da montagem e configuração de computador, placa de áudio e caixas de amplificação, necessários na performance no palco. Outra estratégia de estudo foi a filmagem e posterior análise dos vídeos. Pudemos assim, refinar e até mesmo redefinir os gestos cênicos realizados.

Este artigo descreveu os desafios e soluções interpretativas encontrados pelos autores para realizarem a sua performance da obra. Esperamos que essa reflexão possa ajudar outros

intérpretes no estudo e performance desta e de outras composições que envolvam questões interpretativas semelhantes.

Referências

MARTINS, Natali Calandrin. **Música cênica no repertório de percussão contemporâneo: estudo interpretativo de Toucher, de Vinko Globokar**. 1 recurso online (xiv, 120 p.) Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2015. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1626792>. Acesso em: 16 jul. 2024.

MENEZES, Flo. **Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa / Flo Menezes**. 2006. – São Paulo: Editora UNESP.

MIRANDA, Antonio Luiz Drummond e ALVES, José Orlando. Aspectos do gesto cênico-musical na interação entre texto e música na composição. **Anais da ANPPOM – XXXIII Congresso da ANPPOM**. Link: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1472/public/1472-7806-1-PB.pdf.

MORAIS, Ronan Gil de; STASI, Carlos (2010). Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. **Opus**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 61-79.

TRALDI, Cesar Adriano. **Interpretação mediada & interfaces tecnológicas para percussão**. 121 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2007. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1604541>. Acesso em: 16 jul. 2024.

TRALDI, Cesar Adriano e MENDES, Mariana Aparecida (2021). Exploração tímbrica, gestual e a interação com sons eletroacústicos nas obras Momentos #1 e Reflexos #1 de Cesar Traldi. **Anais do PERFORMUS'21 – IX Congresso Internacional da ABRAPEM**, (p. 314). Link: <https://abrapem.org/wp-content/uploads/2022/05/ANAIS-Performus21-pp313-316.pdf>.

TRALDI, Cesar Adriano. **Reflexos #4 para caixa, gestos e TAPE**. 2023. 1 partitura.

¹ O Gesto Cênico, dado que se trata de movimento físico com significado autônomo e, eventualmente, dramático, é o movimento do corpo que é descrito pelo compositor, um movimento específico, planejado e que é um elemento integrado na performance. Isto não deve ser confundido com o GI (abordado anteriormente) que é produzido como consequência do movimento do corpo na execução instrumental (Traldi, 2007, p. 38).

² Setup ou set: palavra em inglês que segundo Moraes e Stasi (2010, p. 63) é “a reunião de diferentes instrumentos em um conjunto próprio (na maioria das vezes, específico e exclusivo de uma só obra em questão)”.

³ *Rimshot*: técnica que consiste em tocar com a baqueta no aro e na pele ao mesmo tempo.

⁴ *Dead stroke*: técnica interpretativa onde o percussionista mantém a baqueta pressionada contra o instrumento após o toque. Essa pressão faz com que o som seja rapidamente interrompido.