

Indeterminação na obra Canção Simples de Tambor de Carlos Stasi

Fernando Rocha (UFMG)

e-mail: fernando@musica.ufmg.br

Resumo: Este artigo discute os conceitos de indeterminação, aleatoriedade e improvisação, encontrados na música da segunda metade do século XX. Com a análise da obra *Canção Simples de Tambor*, de Carlos Stasi, pôde-se verificar e exemplificar como estes conceitos podem ser utilizados como verdadeiros recursos composicionais.

Palavras-chave: Carlos Stasi, indeterminação, aleatoriedade, improvisação, percussão, música do século XX.

Indeterminacy in Canção Simples de Tambor by Carlos Stasi

Abstract: This article discusses the concepts of indeterminacy, aleatory and improvisation found in the music from the second half of the twentieth century. In the analysis of *Canção Simples de Tambor* by Carlos Stasi, it was possible to verify and exemplify how these concepts can be used as true compositional resources.

Keywords: Carlos Stasi, indeterminacy, aleatory, improvisation, percussion, twentieth-century music.

Canção Simples de Tambor, escrita pelo compositor e intérprete Carlos Stasi,¹ em 1990, é um solo para caixa clara em seis movimentos, nos quais são utilizadas diversas possibilidades timbrísticas do instrumento, organizadas, em certos momentos, de maneira a produzir verdadeiras melodias. É interessante notar que, nos cinco primeiros movimentos, a caixa é empregada com a esteira desligada, produzindo uma sonoridade mais escura e, deste modo, distante da sua sonoridade usual de esteira ligada, que a caracteriza como instrumento militar marcial. No último movimento, já com a esteira ligada, ocorre uma melodia de timbres tão bem definida que o caráter militar do instrumento acaba sendo mais uma vez amenizado. O nome da peça (“canção”) reflete este uso mais suavizado do instrumento e as próprias melodias que ela apresenta, especialmente a do sexto movimento.

Stasi explora, no decorrer da peça, alguns recursos bastante inusitados no instrumento, como tocá-lo com uma vara de pescar ou com uma bola de ping-pong ou, ainda, soprá-lo. Este material sonoro é trabalhado de forma a integrá-lo a uma estrutura formal bastante clara, que é encontrada em seus diversos movimentos. Os recursos inusitados apresentados funcionam também como elementos cênicos. O controle da bola de ping-pong pelo intérprete, no terceiro movimento, se assemelha ao de um malabarista; uma vara de pescar em um concerto é um

¹ Carlos Stasi é professor de percussão do Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo. Em 1995 concluiu o mestrado em performance, na CalArts, nos Estados Unidos, e em 1999 tornou-se PhD em Ciências Humanas, com especialização em Música, pela Universidade de Natal, em Durban, África do Sul. Além de compositor e intérprete, também atua como pesquisador, possuindo grande interesse em instrumentos raspadores (como o reco-reco), tendo, inclusive, fundado o RECO - Centro de Estudos.

elemento totalmente inesperado e causa um certo espanto na platéia, assim como os sopros e olhares em direção ao instrumento, no quinto movimento. A arte da música vai, neste maneira, um pouco além da idéia de sons organizados, fundindo-se a outras linguagens artísticas, especialmente, ao teatro, à arte da representação.

Outro aspecto importante da obra, e que será o centro de atenção deste artigo, é a ocorrência de diferentes formas de indeterminação, as quais Stasi utiliza como verdadeiros recursos composicionais.

1. INDETERMINAÇÃO, IMPROVISAÇÃO E ALEATORIEDADE

Os termos aleatoriedade e indeterminação são muitas vezes empregados quase sem nenhuma distinção. No dicionário *The New Grove* (SADIE, 1980), por exemplo, o verbete "indeterminacy" remete ao "aleatory". O conceito de improvisação, na música contemporânea, também é freqüentemente associado ao de música aleatória, geralmente de forma equivocada. Para analisar mais a fundo os três conceitos, vejamos como eles aparecem no *Novo Aurélio Século XXI*: o *dicionário da língua portuguesa* (FERREIRA, 1999), no *Dicionário Grove de Música* (SADIE, 1994), e na *Encyclopédie de la Musique du Siècle XX* (GRIFFITHS, 1995).

Segundo o *Novo Aurélio Século XXI*:

Aleatório: "1. Dependente de fatores incertos, sujeitos ao acaso..." (p.90).

Improvistar: "2. Falar, escrever ou compor, sem preparação, de improviso..."; **de improviso:** "1. De repente [...] 2. sem preparação prévia..."; **improviso:** "2. Produto intelectual inspirado na própria ocasião e feito de repente, sem preparo..." (p.1087).

Indeterminado: "1. Que não é determinado ou fixo..." (p.1100); **determinar:** "2. Indicar com precisão..." (p.671).

De acordo com o *Dicionário Grove de Música*:

Aleatória, música: "gênero de música em que certas escolhas na composição ou na realização são, em maior ou menor grau, deixadas ao acaso ou à vontade de cada intérprete." (p.19).

Improvisação: "a criação de uma obra musical, ou de sua forma final, à medida que está sendo executada. Pode significar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou ajuste de detalhes numa obra já existente, ou qualquer coisa dentro desses limites." (p.450).

[Não há o verbete **Indeterminação**, na edição concisa em português e, na edição original completa, em inglês, o verbete **indeterminacy** remete ao **aleatory**]

Segundo GRIFFITHS (1995):

Aleatório: "(do latim alea = dados de jogar). Adjetivo usado para a música em que o compositor deixa deliberadamente margem para ocorrências casuais ou opções do intérprete [...] o termo é normalmente reservado para a música do século XX ..." (p.3).

Improvisação: "Arte que já estava em declínio muito antes do início do séc. XX, com o costume de pôr na pauta cadências e ornamentos [...] Contudo, vários tipos de improvisação voltaram a ser praticados nos anos 50, com o advento da composição aleatória, da notação gráfica e da indeterminação, embora a improvisação no sentido antigo, permitindo a exibição do virtuosismo num mundo musical prescrito, seja mais uma característica do jazz ..." (p.107-108).

Indeterminação: "Termo usado por Cage e por ele preferido para a composição aleatória. Cage fazia uma distinção entre 'obras indeterminadas na composição' (p. ex., uma partitura convencional produzida por operações casuais) e as 'indeterminadas na execução' (p. ex., a partitura deixa várias decisões para os músicos)." (p.108).

Uma primeira observação a ser feita sobre estas definições é a idéia de que na música indeterminada existem elementos deixados à mercê do acaso ou da escolha do intérprete. O termo aleatório vem do latim “alea”, que significa dados de jogar, e, desta forma, está diretamente ligado à idéia de acaso. Por outro lado, o termo improvisação implica numa tomada de decisões pelo intérprete, no momento em que executa a obra, o que é bastante diferente de um produto oriundo do acaso. Aleatoriedade e improvisação apresentam-se, assim, como duas formas distintas de indeterminação.

Em *Techniques of the Contemporary Composer*, David Cope afirma que indeterminação é qualquer processo cujo produto final, ou partes deste produto, não podem ser completamente previstos (COPE, 1997,161). Do ponto de vista musical, qualquer obra, na qual o compositor deixa certas decisões para o intérprete, ou à mercê do acaso, pode ser considerada indeterminada. Apesar de Cope não utilizar o termo aleatório, ele cita a tomada de decisões do compositor a partir de processos probabilísticos, como o jogo de dados, um dos casos possíveis de indeterminação. Voltando à origem da palavra aleatório (alea = dados de jogar), pode-se inferir que este tipo de indeterminação é um processo aleatório. A improvisação é colocada por Cope como um dos outros casos possíveis de indeterminação e ocorre, quando o compositor deixa, intencionalmente, para o intérprete a decisão sobre certos elementos do discurso musical (como alturas, ritmos e timbres). É realmente importante diferenciar aleatoriedade de improvisação. Uma obra composta com o auxílio de algum processo randômico é considerada aleatória, porém pode apresentar em sua notação um alto grau de precisão, não conferindo, assim, ao intérprete nenhum momento de improvisação.

A aleatoriedade normalmente é associada a uma indeterminação na composição, porém ela também pode ocorrer no momento da performance, quando algum fator randômico, propositalmente colocado pelo compositor na obra, interfere no resultado sonoro da execução. Em uma oficina ministrada em 1994 na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) pelo compositor Marco Antônio Guimarães, os alunos compuseram uma peça que utilizava as cartas de um baralho. Cada uma delas recebeu um determinado significado musical. Durante a performance, as cartas eram misturadas e iam sendo sorteadas uma a uma, orientando a execução. Neste caso, é nítida a presença da aleatoriedade na performance.

A noção de improvisação, na música contemporânea, aparece também associada ao uso de notações gráficas, isto é, grafias musicais não tradicionais. A interpretação de obras com estas notações normalmente é considerada um tipo de improvisação, o que nem sempre é verdade. Assim como a notação convencional, algumas destas novas notações podem significar uma orientação bastante precisa ao intérprete. Pode não haver, necessariamente, espaço para improvisação, mas sim um tipo diferente de controle do compositor, utilizando-se de uma notação mais adequada à sua obra, como acontece, por exemplo, em *Sonâncias para piano e percussão* de Marlos Nobre (Fig. 1). Apesar de conter elementos indeterminados, especialmente no que diz respeito à duração das notas, não há trechos aleatórios ou de improvisação, pois o controle do compositor sobre o produto final é bastante efetivo.

Percebe-se que nem toda indeterminação na performance implica em improvisação. Pode haver uma aleatoriedade, ou, ainda, um tipo diferente de controle por parte do compositor, a partir de notações não convencionais. Na verdade, qualquer notação sempre gera alguma

11

Piano

Timp.

lento, accel. --

sub. cresc.

12

Piano

Timp.

sub. cresc.

Ogni Tpo. = Metronomo 42 cca.
(3 beats of 42)

13

Piano

Timp.

Fig.1: Marlos Nobre: *Sonâncias para piano e percussão*

imprecisão e, desta forma, qualquer música escrita poderia ser chamada de indeterminada. O conceito de indeterminação só pode ser melhor compreendido em função de grau, e não de maneira absoluta. Neste sentido, a notação tradicional pode ser considerada bastante "determinada", pois o seu desenvolvimento propiciou ao compositor um alto grau de precisão na indicação de elementos essenciais do discurso musical ocidental, especialmente as alturas e durações. Assim é o repertório do período romântico e grande parte das peças compostas no começo do século XX, por compositores como Debussy, Stravinsky e Schoenberg, nas quais

todas as alturas encontravam-se determinadas e os ritmos e, também, as dinâmicas eram especificados com bastante precisão.

Concluindo, indeterminação é um processo no qual o resultado sonoro não pode ser previsto com um alto grau de precisão. Aleatoriedade e improvisação são duas formas possíveis de indeterminação, sendo que, na primeira, há o governo do acaso e, na segunda, do intérprete. A aleatoriedade pode ocorrer no processo composicional, quando o compositor utiliza algum processo randômico, como um sorteio de dados, para decidir sobre os elementos da obra, ou mesmo na performance, quando o intérprete também não controla o produto final. Este último recurso é explorado por Carlos Stasi, na *Canção Simples de Tambor*, como será mostrado a frente. Na improvisação, o compositor deixa, deliberadamente, elementos para a escolha do intérprete, no momento da performance. Considerar que uma obra é indeterminada pela liberdade do intérprete é uma questão de grau de indeterminação registrado na partitura. A improvisação acontece, quando este grau é elevado, podendo ser detectada uma intenção deliberada do compositor em deixar certas decisões, para serem tomadas pelo intérprete no momento da performance. Neste caso, o controle do produto final pelo compositor diminui e o intérprete passa a ser um verdadeiro co-autor da obra.

2. INDETERMINAÇÃO NA CANÇÃO SIMPLES DE TAMBOR

A obra *Canção Simples de Tambor* é uma boa referência para exemplificar as diferenças entre os termos discutidos na seção anterior, e também para mostrar como um compositor pode utilizá-los como verdadeiros recursos compostoriais. Apesar do tema deste artigo ser indeterminação, um primeiro aspecto a se notar é a grande preocupação do compositor em determinar perfeitamente os timbres. Mesmo propondo recursos pouco comuns, Stasi controla o som produzido a partir de instruções bem claras, como pode ser visto na partitura (Fig. 4). Também a forma é cuidadosamente trabalhada e definida pelo compositor. O primeiro movimento, por exemplo, possui uma estrutura ternária ABC, com coda. (ver Anexo 1).

Dentro desta organização bem rigorosa, surgem alguns trechos com indeterminação durante a peça. O primeiro deles ocorre no próprio primeiro movimento (Fig. 2) com o intérprete tendo a liberdade de decidir de que maneira irá combinar os eventos apresentados pelo compositor entre os compassos 24 e 30 e quantas vezes irá tocar cada um deles. Vale notar que todos estes eventos mantêm a frase inicial, porém ela vai ficando camuflada atrás dos sons dos “*rim shots*”² que vão sendo acrescidos. Assim, há a presença de duas frases, uma determinada pelo compositor (a frase inicial) e outra sobre a qual o intérprete tem a liberdade de escolha (a entrada dos “*rim shots*”).

No segundo movimento (Fig. 2), há um outro trecho de indeterminação. Stasi propõe que o intérprete execute repetidas colcheias, tocando a baqueta da mão direita sobre a da esquerda, enquanto mantém esta sobre a pele. A baqueta da esquerda produzirá ritmos irregulares, a partir dos rebotes produzidos pela pele. O resultado final é uma simultaneidade de uma frase rítmica precisa, no caso, as colcheias, contra a aleatoriedade dos ritmos produzidos pela baqueta esquerda. O final do movimento é a afirmação das colcheias, com a indicação pelo compositor “*sem rebotes*”.

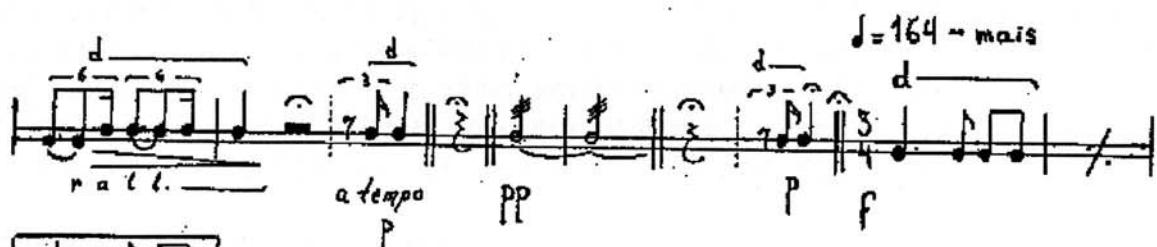
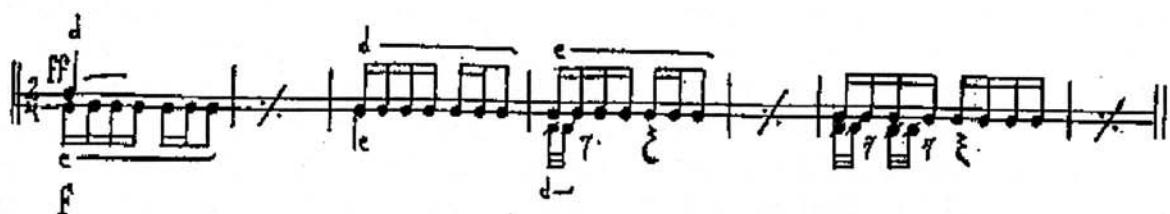
2 “*rim shot*” é o termo normalmente utilizado para se referir ao timbre da caixa, produzido ao se tocar com a baqueta simultaneamente na pele e no aro.

canção simples de tambor

1

Carlos Stasi 1990

$J = 88-96$



Por vezes acentuando o
primeiro tempo, misture
ad. lib. - gradativamente
do simples ao complexo -
até o clímax -
Rim Shots

repita
bastante



Fig. 2 – Carlos Stasi: *Canção Simples de Tambor*– primeiro e segundo movimentos.

$J = 116 - 123$

Bassoon: 6/8 time signature, sixteenth-note patterns.

Snare Drum: DEDEDE pattern, dynamic mf, (soa = $\frac{3}{16}$)

$J = 88 - 96$

Bassoon: eighth-note patterns.

Snare Drum: dynamic pp, dynamic p, dynamic f, grande pausa (large pause).

$J = 148 - 164$

Bassoon: eighth-note patterns.

Snare Drum: dynamic f, dynamic grave, dynamic agudo.

$J = \text{various}$

Snare Drum: movement 4 shows four strokes labeled 'd' with notes 'pressionando a pele' (pressing on the skin), 'press.', 'press.', and 'd' with a note 'press.'. movement 5 shows strokes labeled 'p' and 'mp' with a note 'sem rebotes' (no rebounds).

* Cabeça da bagueta esq. sobre o centro. Sem que seu corpo enoste no arco, bata a dir. sobre a esq., obtendo um som semelhante ao Rim Shot. Deixe a bag. esq. rebater irregularmente (m) após o stroke p

Fig. 2 – Carlos Stasi: *Canção Simples de Tambor*– primeiro e segundo movimentos.

No terceiro movimento (Fig. 3) aparece uma indicação textual “*improvise sobre motivos semelhantes*”. Estes motivos são os timbres e ritmos produzidos com a bola de ping-pong. Depois de apresentar várias possibilidades sonoras do uso da bola na caixa, o autor dá liberdade ao intérprete de improvisar sobre eles, explorando este recurso inovador introduzido na peça. O improviso funciona como uma seção de desenvolvimento, após o qual é retomada a idéia inicialmente apresentada no movimento, isto é, a bolinha girando ao redor da caixa. Este movimento introduz uma mudança de foco na percepção da obra musical, trazendo fenômenos não necessariamente sonoros (especialmente o controle da bola girando). Porém, mesmo estes fenômenos são organizados a partir da sua resultante sonora e não aparecem apenas como efeitos teatrais.

O quarto movimento (Fig. 3) talvez seja o mais interessante para os objetivos deste artigo. Nele acontece uma grande aleatoriedade no processo interpretativo. O intérprete deve tocar uma frase rítmica totalmente definida com uma vara de pescar sobre a caixa. Como a vara é muito flexível, a resultante sonora torna-se totalmente aleatória. Assim como no segundo movimento, é interessante notar a simultaneidade de duas frases, uma determinada pelo compositor (tocada pelas mãos) e outra aleatória (vara percutindo na caixa). No decorrer do movimento, o intérprete passa a ter a liberdade para improvisar os ritmos com as mãos, mas a resultante na caixa continua aleatória. É a afirmação da aleatoriedade, ao contrário do que aconteceu no segundo movimento. É interessante notar, que em todos os exemplos relatados até aqui ocorreu uma simultaneidade de frases ou idéias, uma determinada pelo compositor ou improvisada pelo intérprete e outra aleatória. Conforme relato do próprio compositor, esta simultaneidade se assemelha a certos problemas da comunicação, provavelmente já vividos por todos nós. Às vezes, uma mesma frase provoca diferentes entendimentos em diferentes pessoas. Carlos Stasi, nesta obra, aproveita-se muito bem de recursos de indeterminação, aleatórios ou improvisatórios, para transformar este aspecto da comunicação em obra musical. No quinto movimento (fig. 3) o compositor radicaliza a busca de efeitos inesperados e apenas propõe que o intérprete sopre em direção à caixa.

Observem a trajetória da peça desde o terceiro movimento. Primeiro, foi apresentada uma bola de ping-pong, mas a caixa continuou a ser um instrumento de percussão controlado pelo intérprete. No quarto, o intérprete continua percutindo o instrumento, mas perde o controle sobre o resultado. Vale notar que neste momento acontece, inclusive, um distanciamento físico do intérprete em relação à caixa. Finalmente, no quinto movimento, ele desiste de percutir e passa a tentar descobrir até onde mais o instrumento pode chegar. É um movimento de improvisação, com importante papel do aspecto cênico, que conduz a uma reaproximação entre instrumento e instrumentista, marcada pela aproximação da boca do intérprete com a caixa, para efetuar o ato de soprá-la.

Em contrapartida, o último movimento (Fig. 4) não apresenta nenhum momento de indeterminação. A sua estrutura é bastante clara, apresentando duas seções com melodias de timbres facilmente detectadas pelo ouvinte. O compositor, depois de afirmar novas possibilidades para a estruturação musical, especialmente, nos três movimentos anteriores, mostra que também não nega seus recursos mais convencionais, ao empregar a caixa com sua sonoridade mais comum (esteira ligada), uma forma tradicional (**ABA'**) e melodias simples e de fácil entendimento.

3

Gire uma bolinha de ping-pong ao redor da caixa. Com a mão esq. segure a caixa, contra lado este movimento contínuo

raspe numa direção leve

ossia

com dedos

d = 84 com a ponta dos dedos pressionando a pele

ao mesmo tempo do RS f.p pegue a bolinha e esp. bolinha de ping-pong press.

soltar a bolinha controlar o stroke

(d) todos os dedos - exceto indicador pressionam a pele

(e) - com os dedos restantes pressione a pele

somente indicador dir.

mantecha a pele pressionada

ponta dos dedos

improvise utilizando motivos semelhantes

bolinha de ping-pong girando ao redor da caixa

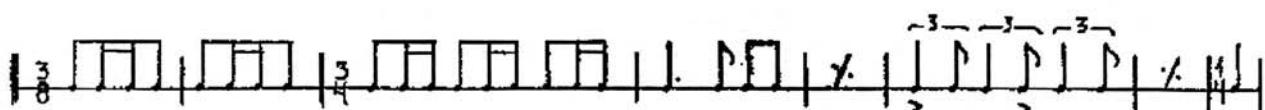
Fig. 3 – Carlos Stasi: Canção Simples de Tambor - terceiro, quarto e quinto movimentos.



4

- Distancie alguns metros do instrumento ,
- Pegue uma longa vara flexível ,
- Numa extremidade segure-a com a mão esquerda , enquanto a outra apoia-se sobre a pele do instrumento ,
- Bata a mão direita sobre a esquerda , executando os ritmos abaixo .

obs. O resultado sonoro no tambor deve ser totalmente aleatório .



repita toda sequência e siga improvisando ad lib.,
então pare , fique em silêncio , olhe para o instrumento e de um leve sopro em sua direção .

5

Aproxime-se do instrumento

Por alguns momentos sopre · ad lib. no buraco lateral de saída de ar do instrumento .

6

Temple bell sobre a borda

Snare on

$\text{5 } \downarrow = 120 - 132$

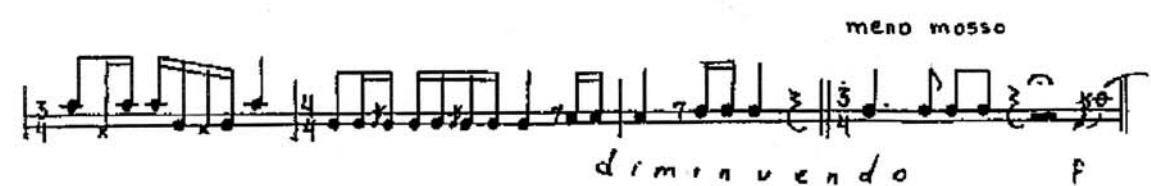
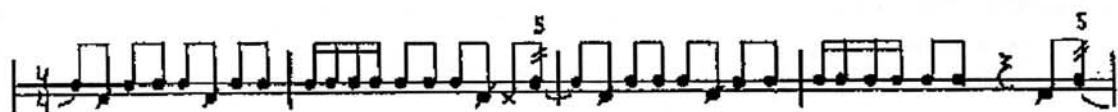
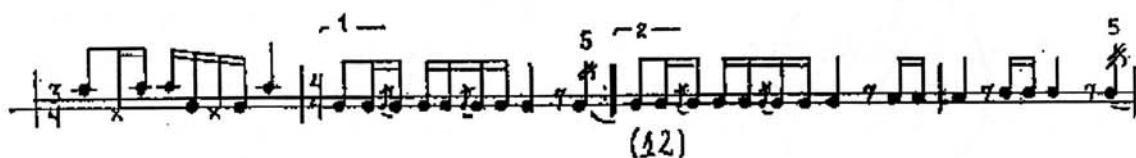
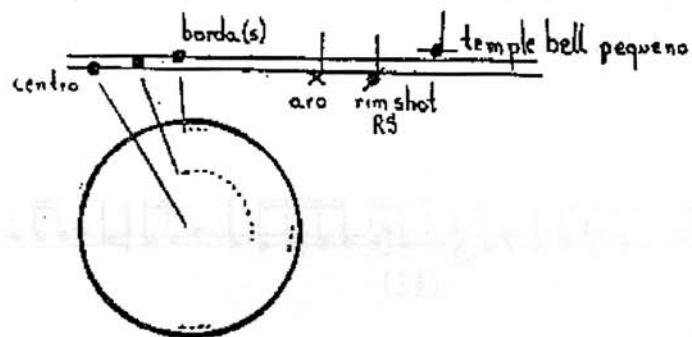


Fig. 4 – Carlos Stasi: *Canção Simples de Tambor* – sexto movimento

Instruções



d = mão direita

e = mão esquerda

← = wire brush (escovinha)

Todos os movimentos - exceto o último - snare off - (sem esteira)
No sexto movimento coloque o temple-bell sobre um feltro pequeno, na
borda da caixa. Evite que ela perca os harmônicos interessante.

S.P. 12 a 16/nov/90

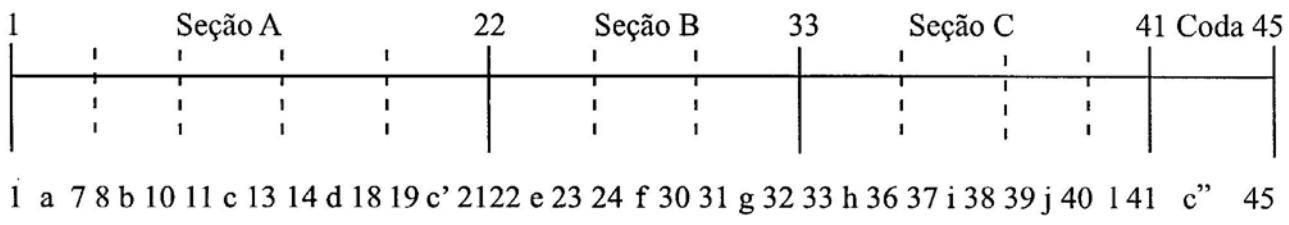
Fig. 5 – Carlos Stasi: Canção Simples de Tambor – instruções

Concluindo, a obra apresenta vários exemplos de trechos indeterminados, tanto de improvisação, quanto aleatórios. Carlos Stasi soube utilizá-los como verdadeiros recursos composicionais, propiciando uma unidade à peça e possibilitando que, infinitas versões possam existir sem comprometer a coerência do seu discurso musical.

3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAGE, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University, 1961.
- COPE, David H. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books, 1997. 250p.
- _____. *New Directions in Music*. 6.ed. Dubuque: WCB, 1998. 399p.
- FERREIRA, Aurélio B. de H. (Ed.). *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3.ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 2128p.
- GRIFFITHS, Paul. *Encyclopédia da Música do século XX*. Trad.: SANTARITA, Marcos e PORTO, Alda. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 257p.
- NOBRE, Marlos. *Sonancias para piano e percussão*. Ahastrasse: Tonos International Darmstadt, 1973. Partitura.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999. 328p.
- SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música*. Ed. Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 1048p.
- _____. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. (20 volumes).
- STASI, Carlos. *Canção simples de tambor*. São Paulo, 1990. (manuscrito do autor não editado). Partitura.

4. ANEXO 1: FORMA DO PRIMEIRO MOVIMENTO



Característica de cada seção:

A – Seção em compasso binário simples (2/4), dividida em 5 subseções:

a – Duas vozes bem definidas, com um pequeno processo de condensação, a partir do acréscimo de “rim shots”;

b – Apresentação de uma melodia de timbres entre o aro, “rim shot” e centro da pele.

c – evento pianíssimo, com um rulo seguido de silêncio e uma nota precedida por uma apojatura dupla;

d – subseção que possui uma correspondência com **b**, pois há uma melodia de timbres e, também um ritmo, que são simplificações dos apresentados em **b**.

c' – esta subseção é uma repetição de **c**, porém, a última nota é tocada na borda, e não no centro da pele, em dinâmica piano, não meio piano.

B – Seção com compasso ternário simples (3/4), dividida em três subseções e apresentado na segunda subsecção um momento de indeterminacão.

e – subsecção que apresenta uma frase rítmica em 3/4, tocada no centro da pele:

f – aqui há uma alteração da frase inicial a partir do acréscimo gradativo de “rim shots”. O intérprete tem a liberdade de decidir como irá combinar os eventos, representados, cada um, por um compasso desta subseção. Vale notar que todos os compassos mantêm a frase inicialmente apresentada em **e**, porém ela vai ficando camuflada atrás dos “rim shots” que vão aparecendo. Esta subseção funciona como uma transição entre **e** e **g**;

g – consiste na repetição de um grupo de semicolcheias com o timbre do “rim shot”.

C – Compasso binário composto (6/8, não explicitado na partitura), dividida em quatro subseções. É interessante perceber que há um processo de diminuição do tamanho da frase até o seu desaparecimento, em I.

h – frase de dois compassos repetida uma vez; no total, 8 tempos;

i – frase de um compasso repetida uma vez; no total, 4 tempos;

j – frase de meio compasso repetida uma vez; no total, 2 tempos

I - silêncio.

Coda – Compasso binário simples (2/4). A coda apresenta a volta do evento pianíssimo **c**, da seção **A** da peça, seguido por um silêncio e um “rim shot” que surge de maneira inesperada, encerrando este primeiro movimento.

Visão geral:

Este movimento possui uma forma ternária, com uma coda que retoma o mesmo evento que fecha a seção A. A primeira seção apresenta o recurso da melodia de timbres. A seção B, o recurso de transformação de frase a partir da adição de mais notas, além de ser um trecho com indeterminação, e a seção C apresenta um processo de diminuição do tamanho das frases. B e C parecem existir como contrapontos uma da outra, a primeira formando e levando a um grupo de notas agressivas repetidas e a segunda operando no sentido oposto e levando ao silêncio.

Fernando Rocha é professor de Percussão da Escola de Música da UFMG. Bacharel em Percussão pelo Instituto de Artes da UNESP, concluiu em 2001 o seu mestrado em Música pela UFMG, com a pesquisa “A improvisação na Música Indeterminada: análise e performance de três obras brasileiras para percussão”.