

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**A FORMAÇÃO DE UMA IDENTIDADE POÉTICA ATRAVÉS DE UM CICLO DE PEÇAS**

**Josemir Dias Valverde Jr.**

Porto Alegre

2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**IDENTIDADE POÉTICA EM UM CICLO DE PEÇAS**

**Josemir Dias Valverde Jr.**

Tese de Doutorado submetida como requisito para obtenção do título de Doutor em Música, Área de Concentração Composição, no Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha

Porto Alegre

2015

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu orientador, Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, pelo apoio, direcionamento, dedicação como educador e, especialmente, por sua pessoa e pelo tratamento humano que me dispensou, durante todos esses anos me acompanhando – desde o período do mestrado – em meus questionamentos e reflexões, ajudando-me profundamente a entender e definir melhor o significado da minha profissão.

À Prof. Dra. Luciana Del Ben, pelas palavras precisas e experientes em conversas informais.

À Prof. Lúcia Soldera, pelo excelente trabalho de revisão de meus textos.

A meus familiares, pelo constante acompanhamento e votos de sucesso.

À coordenadora nacional da Brahma Kumaris, Luciana Ferraz, ao coordenador da América Latina, Ken O'Donnell e ao coordenador do Departamento de Literatura na Índia, Atam Prakash, pelos estímulos para que eu continuasse os estudos da pós-graduação, ingressando no doutorado logo após a conclusão do mestrado.

Aos amigos Carlos Moeller e Maria Helena Dias, da Brahma Kumaris, pela ajuda e cooperação na transição entre o término da bolsa e o início de novas oportunidades trabalho.

Ao amigo Roberto Teneos Gutierrez pela ajuda paciente na criação de alguns gráficos.

Ao professor Jorge Sacramento por incluir a peça *Vamprast* no repertório do grupo de percussão da Bahia, para gravação de um CD.

Ao maestro e percussionista James Bertisch, grupo de percussão e madrigal da UFBA, pela primorosa interpretação de *Vamprast*.

A Alexandre Espinheira pela gravação e edição do áudio de *Vamprast*.

À CAPES por conceder a bolsa de estudos que tornou possível a realização deste curso.

## RESUMO

Este trabalho investiga possíveis conexões entre a formação de uma identidade poética e fatores que, consciente ou inconscientemente, estimulam a imaginação sonora do compositor, incluindo: experiências culturais vividas, referências musicais, posicionamentos filosóficos. Fundamentado em minha experiência como instrumentista e compositor, concluo que esses fatores contribuem para as escolhas e para as negações e que a reincidência dessas escolhas, em uma trajetória artística, favorece o desenvolvimento de uma identidade poética. Neste estudo, identidade poética refere-se a um conjunto de conteúdos e expressões de um compositor que reincidem durante sua trajetória, ou parte desta, a ponto de tornar sua arte identificável. Partituras e gravações de composições próprias são os fundamentos deste trabalho, servindo como experimentos e realizações artísticas que expressam minhas reflexões e meus interesses estéticos atuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Composição musical, identidade poética

## **ABSTRACT**

This work investigates possible connections between the formation of a poetic identity and factors that, consciously or unconsciously, stimulate the sound imagination of the composer, including: cultural background, musical references, and philosophical stands. Based on my personal experience as performer and composer, I conclude that such factors contribute both to the choices and refusals and that the recurrence of those choices along one's artistic career favors the development of a poetic identity. In this work, poetic identity refers to a composer's set of contents and expressions which recur all along or partially along his career, so as to create an identity to his art, so as to make his art identifiable. Scores and recordings of my own compositions are the fundamentals of this work, serving both as experiments as well as artistic achievements which mirror my reflections and current aesthetic interests.

**KEY WORDS:** Musical composition, poetic identity

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
<b>1 DELIMITAÇÃO DO OBJETO.....</b>	<b>4</b>
<b>2 IDENTIDADE POÉTICA .....</b>	<b>7</b>
2.1 Referências musicais, posicionamentos filosóficos e o entorno sonoro vivenciados .....	7
2.2 Consistência do discurso musical .....	9
2.3 Identidade na diversidade.....	12
2.4 Motivações expressivas e resultado sonoro .....	23
2.5 Aprendizado informal.....	26
2.6 Aprendizado formal.....	28
2.7 Definições poéticas .....	30
<b>3 UM CICLO DE PEÇAS.....</b>	<b>34</b>
3.1 Aspectos gerais.....	34
3.2 Delineamento poético .....	35
3.2.1 <i>Kabristan</i> .....	36
3.2.2 <i>God's Memorial</i> .....	43
3.2.3 <i>Vamprast</i> .....	46
3.2.4 <i>Nada</i> .....	48
3.2.5 <i>Akaashvani</i> .....	48
3.3 Estrutura de Ritmos Cíclicos.....	56
3.4 O Raja Yoga e as ERCs .....	58
3.5 Processos de utilização das ERC .....	58
3.5.1 Exposição.....	59
3.5.2 Extração .....	63
3.5.3 Ocultação .....	64
3.5.4 Sobreposição.....	65
3.5.5 Refração .....	67
3.5.6 Resultante .....	69
3.5.7 Adição .....	70
3.6 As estruturas de ritmos cíclicos nas peças atuais.....	71
3.6.1 <i>Amarnath</i> .....	71
3.6.2 <i>God's Memorial</i> .....	76
3.6.3 <i>Vamprast</i> .....	78
3.6.4 <i>Nada</i> .....	81
3.6.5 <i>Akaashvani</i> .....	83
3.7 Série de Fibonacci.....	86
3.7.1 <i>Amarnath</i> .....	91
3.7.2 <i>God's Memorial</i> .....	93
3.7.3 <i>Vamprast</i> .....	96
3.7.4 <i>Nada</i> .....	98
3.7.5 <i>Akaashvani</i> .....	99
3.8 Ragas .....	102
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>110</b>
<b>5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>113</b>
<b>6 ANEXO I - PARTITURAS DAS COMPOSIÇÕES .....</b>	<b>116</b>

<b>6.1</b>	<b><i>Amarnath</i></b> .....	<b>117</b>
<b>6.2</b>	<b><i>Kabristan</i></b> .....	<b>119</b>
<b>6.3</b>	<b><i>God's Memorial</i></b> .....	<b>148</b>
<b>6.4</b>	<b><i>Vamprast</i></b> .....	<b>164</b>
<b>6.5</b>	<b><i>Nada</i></b> .....	<b>185</b>
<b>6.6</b>	<b><i>Akaashvani</i></b> .....	<b>189</b>
<b>7</b>	<b>ANEXO II - CD</b> .....	<b>212</b>

## Lista de Figuras

Figura 1: motivo melódico do <i>Prelude</i> , nº 1 de ensaio do 1º movimento, Concerto grosso nº 1 de Alfred Schnittke.....	14
Figura 2: motivo melódico do <i>Prelude</i> com a segunda nota deslocada uma oitava, nº 8 de ensaio do <i>Prelude</i> , Concerto grosso nº 1 de Alfred Schnittke.....	14
Figura 3: motivo melódico do <i>Prelude</i> , nº 14 de ensaio da <i>Toccatà</i> , Concerto grosso nº 1 de Schnittke. ....	15
Figura 4: motivo melódico do <i>Prelude</i> , nº 14 de ensaio da <i>Toccatà</i> , Concerto grosso nº 1 de Schnittke. ....	15
Figura 5: tema inicial em estilo barroco da <i>Toccatà</i> , <i>Concerto Grosso</i> nº 1 de Schnittke. Violinos concertantes em contraponto imitativo. ....	16
Figura 6: acúmulo sonoro dos divisões de cada naipe, compasso 6 da <i>Toccatà</i> , <i>Concerto Grosso</i> nº 1 de Schnittke. ....	17
Figura 7: elemento mozartiano caracterizado pelo acompanhamento no cravo em estilo baixo de Alberti, compassos 31 ao 33 da <i>Toccatà</i> , <i>Concerto Grosso</i> nº 1 de Schnittke.....	17
Figura 8: micropolifonia com o motivo do tango, N 16 de ensaio do <i>Rondo</i> , <i>Concerto Grosso</i> nº 1 de Schnittke. ....	18
Figura 9: agrupamento de diferentes estilos, nº 15 de ensaio da <i>Toccatà</i> , Concerto grosso nº 1 de Schnittke. ....	19
Figura 10: agrupamento de diferentes estilos, nº 14 de ensaio do <i>Rondó</i> , Concerto grosso nº 1 de Schnittke. ....	19
Figura 11: agrupamento de diferentes estilos, nº 24 de ensaio da <i>Rondo</i> , Concerto grosso nº 1 de Schnittke. ....	20
Figura 12: início de <i>Kabristan</i> , ostinatos em semínimas, parte extraída da composição <i>Bananas da terra</i> . ....	38
Figura 13: compassos 41 a 49 de <i>Kabristan</i> . Ostinato de <i>Banana da Terra</i> somado a fragmento de <i>O Ciclo do Tempo</i> e inclusões novas. ....	39
Figura 14: compassos 59 a 66 de <i>Kabristan</i> . Ostinato de <i>Banana da Terra</i> somado a fragmento de <i>O Ciclo do Tempo</i> e inclusões novas. ....	40
Figura 15: compasso 156 ao 162 de <i>Kabristan</i> , as cordas tocam uma passagem da composição <i>Mitologias</i> , sobreposta pela celesta e pela harpa tocando por material aproveitado da parte final de <i>Bananas da terra</i> . ....	41
Figura 16: tratamento polifônico com apojeturas na flauta e clarinetas. Fragmento aproveitado de <i>O Ciclo do Tempo</i> . Compassos 116 ao 122 de <i>Kabristan</i> . ....	42
Figura 17: compassos iniciais de <i>God's Memorial</i> . Intervalo constante de sol # - dó #. ....	44
Figura 18: compassos 45 ao 55. Sonoridade de 'S' que caracteriza a continuidade sonora do segundo movimento. ....	45
Figura 19: compassos 71 ao 79 de <i>God's Memorial</i> . Nota pedal nos sopranos caracterizando a continuidade sonora do início do terceiro movimento. ....	45
Figura 20: compassos 109 ao 116 de <i>Vamprast</i> . Momentos de agitação e dinâmica <i>mf</i> . ....	46
Figura 21: compassos 142 ao 157 de <i>Vamprast</i> . Continuidade do ambiente sonoro. ....	47
Figura 22: compassos iniciais de <i>Vamprast</i> . Continuidade sonora desempenhada pelo crócalus, triângulo e tam tam, com interposições dos bongôs e das claves.....	47
Figura 23: compassos 39 ao 47 de <i>Akaashvani</i> . Transição tímbrica de formas gradual e abrupta. ....	50
Figura 24: compassos 49 ao 54 de <i>Akaashvani</i> . Transformação abrupta do timbre. ....	50
Figura 25: sobreposição de materiais próprios de <i>Akaashvani</i> , com passagens musicais de <i>O Ciclo do Tempo</i> . Compassos 14 ao 25 de <i>Akaashvani</i> . ....	51



Figura 26: sobreposição de materiais próprios de <i>Akaashvani</i> , com passagem musical de <i>O Ciclo do Tempo</i> . Compassos 117 ao 129 de <i>Akaashvani</i> .	52
Figura 27: compassos 1 ao 13 de <i>Akaashvani</i> . Sobreposição dos acordes de <i>Cm</i> com <i>Ebm</i> . Continuidade do ambiente sonoro.	53
Figura 28: compassos 79 ao 102 de <i>Akaashvani</i> . Sonoridade do acorde de <i>D7(9)</i> . Continuidade do ambiente sonoro.	54
Figura 29 (continuação): compassos 79 ao 102 de <i>Akaashvani</i> . Sonoridade do acorde de <i>D7(9)</i> . Continuidade do ambiente sonoro.	55
Figura 30: 2ª ERC, utilizada na elaboração de algumas peças do portfólio de mestrado.	57
Figura 31: 4ª estrutura de ritmo cíclico.	59
Figura 32: Exposição da 4ª estrutura (compassos de 178 a 180 de <i>O Ciclo do Tempo</i> ).	60
Figura 33: 2ª estrutura de ritmos cíclicos.	60
Figura 34: exposição da 2ª estrutura (compassos de 186 a 189 de <i>O Ciclo do Tempo</i> ).	60
Figura 35: 1ª estrutura de ritmos cíclicos.	61
Figura 36: exposição da 1ª estrutura (compassos de 290 a 306 de <i>O Ciclo do Tempo</i> ).	61
Figura 37: (continuação da figura 36) exposição da 1ª estrutura (compassos de 290 a 306 de <i>O Ciclo do tempo</i> ).	62
Figura 38: 4ª estrutura de ritmos cíclicos.	63
Figura 39: extração da 4ª estrutura (compassos de 181 a 185 de <i>O Ciclo do Tempo</i> ).	63
Figura 40: extração 4ª estrutura (compassos de 190 a 194 de <i>O Ciclo do Tempo</i> ).	63
Figura 41: 1ª estrutura de ritmos cíclicos.	64
Figura 42: ocultação da 1ª estrutura (compasso 216 de <i>O Ciclo do Tempo</i> ).	64
Figura 43: 1ª estrutura de ritmos cíclicos.	65
Figura 44: 4ª estrutura de ritmos cíclicos.	65
Figura 45: sobreposição de estruturas (compassos de 198 a 202 de <i>O Ciclo do Tempo</i> ).	66
Figura 46: 1ª estrutura.	67
Figura 47: refração da 1ª estrutura (compassos 410 de <i>O Ciclo do Tempo</i> ).	68
Figura 48: resultante rítmica do 1º sistema (Babbitt, 1962, p. 68).	69
Figura 49: 1ª estrutura.	70
Figura 50: resultante da 1ª estrutura em uma voz.	70
Figura 51: início em que ocorre a resultante da 1ª estrutura (compassos de 39 a 44 de <i>O Ciclo do Tempo</i> ).	70
Figura 52: 2ª ERC, utilizada na elaboração de algumas peças do portfólio de mestrado.	71
Figura 53: ERC utilizada na elaboração de <i>Amarnath</i> .	72
Figura 54: <i>Amarnath</i> , compassos iniciais.	72
Figura 55: <i>Amarnath</i> , utilização da segunda série.	73
Figura 56: <i>Amarnath</i> , compassos 5º ao 7º, sequencia rítmica independente.	74
Figura 57: <i>Amarnath</i> , compassos 21 ao 23, seqüência rítmica independente.	74
Figura 58: Utilização da ERC em <i>Amarnath</i> .	75
Figura 59: ERC utilizada no ultimo movimento de <i>God's Memorial</i> .	76
Figura 60: processo de adição iniciado pelos baixos com o segundo ritmo cíclico da ERC.	77
Figura 61: apresentação integral da ERC utilizada em <i>God's Memorial</i> .	78
Figura 62: terceira ERC do memorial de mestrado.	79
Figura 63: ERC utilizada a partir do compasso 100 de <i>Vamprast</i> .	79
Figura 64: procedimento de extração do ritmo da ERC a partir do compasso 100 de <i>Vamprast</i> .	80
Figura 65: procedimento de extração do ERC e todas as suas séries rítmicas aparecem integralmente, compasso 116 de <i>Vamprast</i> .	81
Figura 66: 3ª ERC em <i>Vamprast</i> , compassos 37 ao 43.	82
Figura 67: 3ª ERC em <i>Nada</i> , compassos 1 ao 7.	82

Figura 68: 2ª ERC, utilizada no memorial de mestrado. ....	82
Figura 69: resultante da 2ª ERC em <i>Nada</i> , compassos 16 a 21. ....	83
Figura 70: 4ª estrutura de ritmo cíclico. ....	83
Figura 71: compassos de 132 a 134 de <i>Akaashvani</i> . Exposição da 4ª estrutura. ....	84
Figura 72: 2ª estrutura de ritmos cíclicos. ....	84
Figura 73: Exposição da 2ª estrutura (compassos de 142 a 145 de <i>Akaashvani</i> ). ....	84
Figura 74: Exposição da 4ª estrutura (compassos de 178 a 180 de <i>O Ciclo do Tempo</i> ). ....	85
Figura 75: Exposição da 4ª estrutura (compassos de 132 a 134 de <i>Akaashvani</i> ). ....	85
Figura 76: Exposição da 2ª estrutura (compassos de 186 a 189 de <i>O Ciclo do Tempo</i> ). ....	86
Figura 77: Exposição da 2ª estrutura (compassos de 142 a 145 de <i>Akaashvani</i> ). ....	86
Figura 78: proporção áurea. ....	87
Figura 79: forma de contagem da série de Fibonacci em <i>Akaashvani</i> a partir dos compassos iniciais. ....	91
Figura 80: <i>Amarnath</i> , série Fibonacci, primeiros compassos. ....	92
Figura 81: primeiro fragmento sonoro utilizado em <i>God's Memorial</i> . ....	93
Figura 82: segundo fragmento sonoro utilizado em <i>God's Memorial</i> . ....	93
Figura 83: terceiro fragmento sonoro utilizado em <i>God's Memorial</i> . ....	93
Figura 84: quarto fragmento sonoro utilizado em <i>God's Memorial</i> . ....	93
Figura 85: quinto fragmento sonoro utilizado em <i>God's Memorial</i> . ....	94
Figura 86: sexto fragmento sonoro utilizado em <i>God's Memorial</i> . ....	94
Figura 87: planejamento da proporção de <i>God's Memorial</i> através da série Fibonacci. ....	95
Figura 88: planejamento das proporções de <i>Vamprast</i> . ....	97
Figura 89: definição da dinâmica de <i>Nada</i> de acordo com as proporções da série de Fibonacci. .....	99
Figura 90: forma de contagem da série de Fibonacci em <i>Akaashvani</i> a partir dos compassos iniciais. ....	100
Figura 91: Série de Fibonacci inicial e mais 7 subdivisões. Primeiros 25 compassos de <i>Akaashvani</i> . ....	100
Figura 92: sequência de Fibonacci e suas subdivisões definindo o momento da entrada dos eventos sonoros. Primeiros compassos de <i>Akaashvani</i> . ....	101
Figura 93: (continuação) Sequencia de Fibonacci e as suas subdivisões definindo o momento da entrada dos eventos sonoros. Primeiros compassos de <i>Akaashvani</i> . ....	102
Figura 94: <i>Ragas</i> utilizados para compor as peças deste trabalho. ....	104
Figura 95: <i>Ragas</i> utilizados para compor <i>Amarnath</i> . ....	106
Figura 96: <i>Amarnath</i> , apresentação da utilização dos <i>ragas</i> em toda a composição. ....	107
Figura 97: <i>Raga Shivrانجani</i> , utilizado para compor <i>Amarnath</i> e <i>Vamprast</i> . ....	108
Figura 98: <i>Raga Shivrانجani</i> , transposto um tom acima. ....	109

## INTRODUÇÃO

Este estudo apresenta uma reflexão sobre a formação da identidade poética de um artista e a possível relação que esse desenvolvimento identitário tem com seus posicionamentos filosóficos, referências musicais, experiências culturais vivenciadas, constância nas ideias musicais e nos procedimentos composicionais, assim como com o grau de reincidência em que suas soluções composicionais ocorrem, durante uma trajetória artística. Neste trabalho, entende-se por poética aquilo que inspira, cria, produz; aquilo que é inventivo e possui uma intensão expressiva. Refiro-me à identidade poética, a um conjunto de conteúdos e de expressões de um compositor, podendo estar ou não vinculados à sua ideologia ou a suas crenças, as quais reincidem durante sua trajetória, ou em parte dela, a ponto de tornarem sua arte identificável.

No ano de 2009, durante a defesa do memorial de mestrado, houve alguns questionamentos sobre o antagonismo entre as motivações composicionais e os interesses poéticos e os resultados sonoros e expressivos das peças do portfólio apresentado. As questões e os comentários da banca examinadora provocaram reflexões acerca de qual poética realmente eu tinha interesse em expressar, em meus trabalhos composicionais, e sobre qual eu sentia ser a mais honesta com meus anseios pessoais. Tais inquietações despertaram outros questionamentos e reflexões a respeito do processo de definição de uma identidade poética, trazendo, para o centro dessa reflexão, a observação sobre a própria trajetória como compositor com interesse em delinear uma poética pessoal.

Para o delineamento de uma identidade poética, considerei necessário definir previamente quais eram minhas motivações expressivas e quais meus interesses sonoros atuais. Minha principal motivação expressiva está diretamente associada a meu vínculo com a escola Brahma Kumaris e sua linha de meditação *Raja*

*Yoga*. A meditação *Raja Yoga* é a prática de acalmar a mente através da criação consciente de pensamentos positivos sobre a natureza do ser, propondo o controle sobre o processo intelectual e emocional. É também a cultura do exercício constante da estabilidade mental, da visão otimista diante dos fatos da vida e do cultivo de hábitos sociais saudáveis e não violentos. Trata-se, portanto, muito mais de um estilo de vida que uma experiência pontual de meditação. Considero esta prática como minha principal motivação expressiva, a qual naturalmente provocou em mim o interesse por: continuidade do ambiente sonoro, andamentos lentos ou comedidos, dinâmicas comedidas, sonoridades suaves, sutileza de cores sonoras, simplicidade de estruturas, economia de materiais, transformação do timbre de maneira gradual, nitidez nas sobreposições das texturas orquestrais.

Após a clara definição de quais encaminhamentos pretendia dar às minhas futuras peças, adotei o estudo dos próprios trabalhos composicionais anteriores, com a finalidade de investigar sonoridades e procedimentos composicionais antes utilizados e que estariam de acordo com meus interesses poéticos atuais. Três procedimentos foram selecionados – Estruturas de Ritmos Cíclicos, série de Fibonacci, *Ragas* – todos empregados na concepção das peças do portfólio de mestrado. Junto com estes procedimentos, algumas combinações orquestrais e passagens musicais, antes utilizadas, também foram aproveitadas e utilizadas na construção de um novo portfólio de peças. Acredito que a definição clara de quais são meus interesses poéticos – fundamentados nas crenças e motivações expressivas, somados à reincidência de ideias musicais e métodos composicionais – favorecem o estabelecimento de uma identidade poética.

Visto que o termo ‘identidade’ pode ser subordinado à ampla variedade de conceitos e com o intuito de tornar nítido o objeto escolhido para este estudo, o primeiro capítulo está restrito a uma reflexão sobre isto, apresentando alguns conceitos pertinentes ao enfoque deste trabalho, porém sem a pretensão de esgotar completamente o conteúdo em questão.

O segundo capítulo concentra-se na identidade poético-musical, relacionando o desenvolvimento de uma identidade com as referências musicais, os posicionamentos filosóficos, o entorno sonoro vivenciado e a consistência no discurso artístico como fatores que contribuem para o estabelecimento de uma poética musical própria. Simultaneamente, apresenta o paradoxo do desenvolvimento de uma identidade poética no contexto múltiplo em que vivemos.

O terceiro mostra os três procedimentos composicionais desenvolvidos e utilizados em minhas composições anteriores, os quais foram reutilizados na elaboração do ciclo de peças incluso no presente trabalho. Ao final deste capítulo, apresento, separado em dois grupos, um conjunto de peças. No primeiro grupo, estão as peças que representam um processo de transição da minha poética musical, possuindo algumas características que estão cada vez mais distantes de meus interesses atuais, mescladas com sonoridades que expressam melhor tais interesses. As peças do segundo grupo estão diretamente vinculadas aos interesses poéticos que evidenciados no decorrer deste texto.

# 1 DELIMITAÇÃO DO OBJETO

Antes de uma reflexão mais profunda sobre o processo de construção de uma identidade poética, é necessário visualizar alguns dos alcances do termo identidade, selecionando aqueles que possuem maior proximidade com o conteúdo deste trabalho.

A questão da identidade ocupa importante espaço, nos debates atuais, em estudos culturais e teorias sociais. Na primeira apreciação, pode-se definir o termo identidade como aquilo que se é: brasileiro, negro, jovem, velho, homem, mulher. Concebida desse modo, trata-se de um atributo independente voltado àquilo que se é, um aspecto autônomo. Nessa perspectiva, a identidade torna-se autocontida e autossuficiente, tendo como referência uma perspectiva imparcial e imutável. Em contrapartida, uma das questões gira em torno da indagação se essas identidades, que há muito tempo delinearão o mundo social e cultural das sociedades modernas – tais como identidades relativas, raça, classe e nacionalidade – estão em declínio, dando origem a uma nova forma de identificação, configurando o indivíduo moderno como um sujeito globalmente padronizado.

Embora o tema identidade tenha sido debatido, em diversos campos do conhecimento, desde a antiguidade, sua essência constantemente centra-se em ser “uma espécie de metadiscorso sobre experiências históricas de difícil apreensão empírico-histórica” (DIEHL, 2002, p.128). O processo de construção da identidade tem, pois, sua raiz na memória social. Esse processo é fundamentado nas trocas entre o indivíduo e a sociedade, em que o indivíduo “partilha seus saberes e incorpora elementos de sua comunidade” (LIMA, 2009, p. 38), ocorrendo então o processo de construção identitária.

O antropólogo Kabengele Munanga afirma que a identidade é uma realidade presente e constante em todas as sociedades humanas, onde:

...qualquer grupo humano, através do seu sistema axiológico sempre selecionou alguns aspectos pertinentes de sua cultura para definir-se em contraposição ao alheio. A definição de si (autodefinição) e a definição dos outros (identidade atribuída) têm funções conhecidas: a defesa da unidade do grupo, a proteção do território contra inimigos externos, as manipulações ideológicas por interesses econômicos, políticos, psicológicos, etc. (MUNANGA, 1994, 177-178).

O sociólogo Boaventura de Sousa Santos, em reflexão e observação sobre algumas variantes intrínsecas ao assunto, propõe a possibilidade de se entender identidade como um processo em andamento, não como algo estático, e diz que se pode adquirir diversas identidades ao longo da vida:

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso (SANTOS, 1993, p. 31).

Em concordância com Munanga, Santos afirma que a construção de uma identidade pode facilmente permear o conteúdo que assinala a preeminência de uma situação sobre outra, seja de um povo sobre outro, de um indivíduo sobre outro, de um gênero sexual sobre outro, de um estilo musical sobre outro.

Quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas mas, ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso de subordinação. Os artistas europeus raramente tiveram de perguntar pela sua identidade, mas os artistas africanos e latino-americanos, trabalhando na Europa vindos de países que, para a Europa, não eram mais que fornecedores de matérias primas, foram forçados a suscitar a questão da identidade. A questão da identidade é assim semifictícia e seminecessária. Para quem a formula, apresenta-se sempre como uma ficção necessária. Se a resposta é obtida, o seu êxito mede-se pela intensidade da consciência de que a questão fora, desde o início, uma necessidade fictícia. É, pois, crucial conhecer quem pergunta pela identidade, em que

condições, contra quem, com que propósitos e com que resultados (SANTOS, 1993, p. 31-32).

O processo da construção identitária mostra-se complexo, uma vez que o sujeito está sob as mais diversas influências das relações sociais, a construção de uma identidade sonora caminha no mesmo sentido. Esse fato ocorre, mais acentuadamente, nos dias de hoje, quando vivemos em um ambiente histórico de descontextualização das identidades e de universalização das práticas, propício às revisões, à pluralidade, à multiplicidade. Há um paradigma epistemológico das tendências ao universal *versus* os processos de recontextualização e de particularização das identidades, como comenta Santos:

Como se calcula, as dúvidas são acima de tudo sobre se o que presenciamos é realmente novo ou se é apenas novo o olhar com que o presenciamos. Estamos numa época em que é muito difícil ser-se linear. Porque estamos numa fase de revisão radical do paradigma epistemológico da ciência moderna, é bem possível que seja sobretudo o olhar que está mudando (SANTOS, 1993, p. 39).

Diante do objeto 'identidade', percebe-se, perante o universo da composição musical, a direta ligação deste tópico com as escolhas poéticas de um artista e o nível de constância dessas escolhas, durante sua trajetória profissional, moldando, ao longo do tempo, aquilo que o torna identificável. A seguir explana-se mais sobre este assunto.



## 2 IDENTIDADE POÉTICA

### 2.1 Referências musicais, posicionamentos filosóficos e o entorno sonoro vivenciados

O compositor, em sua trajetória, vai definindo gradualmente seus interesses e se capacitando na arte de expressá-los o mais próximo possível de como gostaria. Ao mesmo tempo, na mesma proporção em que os interesses podem surgir e serem amadurecidos e incorporados no processo artístico, podem igualmente serem deixados de lado. Embora possa acontecer a mutação dos interesses estéticos, existem traços mais profundos que marcam significativamente os trabalhos de um artista. As escolhas e as rejeições moldam a identidade poética do compositor. Em princípio, é possível levantar a hipótese que a identidade de um artista torna-se aparente na mesma proporção da honestidade com que o artista se posta diante de suas referências – de seus posicionamentos intelectuais/filosóficos e de suas experiências culturais vividas.

O compositor Marlos Nobre, ao ser perguntado sobre quais os compositores que o influenciaram (ou ainda influenciam) e onde essas influências se observam, explicou:

Nenhum compositor cria a partir do nada. Tudo é resultado de influências, de escuta de obras, de relacionamentos pessoais com grandes compositores. Quando um jovem compositor faz sua escolha desta influência, ele já está traçando sua própria personalidade. É uma réplica daquele famoso ditado: 'Dize-me com quem andas e te direi quem és'. No meu caso, as grandes influências de minha juventude foram, além dos clássicos, Bartók, Prokofiev, Ravel, Debussy e depois Lutoslawski e Ginastera. Ao lado deles, não digo influência, mas estudei muito todo Schoenberg, Alban Berg e Webern.(...) Creio que a essa altura dos acontecimentos, já posso dizer que meu estilo é 'Marlos Nobre'. Digo-o sem pretensão alguma. Minha obra musical mantém certos parâmetros que já são

identificáveis: a procura constante do novo, sem, entretanto, me fixar em nenhuma escola ou escolinha de composição; uma liberdade total de escolha; o que me faz escrever tanto em estilo bastante moderno como romântico (...); as influências da música absorvida em Recife em minha infância, como os maracatus, frevo, caboclinho do carnaval de Recife, eterna referência em minha obra; a total recusa minha de me afiliar a uma estética específica, pois detesto classificações (TRAGTENBERG, 2012, p. 45 e 46).

As declarações de Marlos Nobre fortalecem nosso entendimento da importância das referências musicais e culturais no desenvolvimento de uma identidade poética. Ou seja, considera que suas obras possuem sonoridades recorrentes e expressão a ponto de o tornarem identificável perante outros compositores. Ele incluiu, posteriormente, na descrição dessas sonoridades, posicionamentos filosóficos, intelectuais e o entorno sonoro de sua cidade natal, dando a entender que, em sua juventude, personagens da literatura musical motivavam suas escolhas como compositor.

No que concerne à discussão entre a personalidade humana e sua expressão artística, Luigi Pareyson vislumbra o pensamento de Croce e contrapõem as considerações apresentadas logo acima:

A personalidade artística e a personalidade humana de um autor são, diz ele [Croce], nitidamente distintas: a primeira coincide com a sua obra, e é a única que interessa no caso de um artista, porque representa verdadeiramente o seu valor e o seu significado, enquanto que a segunda é uma realidade puramente biográfica, uma instável sucessão de atos e paixões que, contendo os sentimentos vividos mas não o mundo fantástico de um autor, os “frêmitos e os tremores dos seus nervos” mas que as imagens por ele contempladas, não é de utilidade alguma para esclarecer e fazer compreender a obra (PAREYSON, 2001, p. 91).

Pareyson, ao mesmo tempo, pondera, citando Goethe: “suas poesias são senão os elementos de uma grande confissão”. Pareyson assim reconhece que “muitos fatos da vida de um artista constituem uma contribuição direta e insubstituível para a compreensão de sua arte” (PAREYSON, 2001, p. 90). Pode-se, portanto, interpretar que,

na possível dicotomia que pode existir entre o posicionamento ideológico e as expressões artísticas, a expressão artística que revela os verdadeiros padrões de identificação do artista.

Interpreto, desse modo, que os posicionamentos filosóficos, intelectuais e o entorno sonoro vivenciados e marcantes tem sua importância para a definição da personalidade artística. Considero estes aspectos, em alguns casos, tão relevantes quanto as referências musicais para a definição da identidade poética de um compositor. Pois a simples e isolada utilização de referências musicais, como motivação composicional, pode facilmente conduzir o músico descuidado à imitação, ao modismo ou ao simples exercício do compor, ocultando sua personalidade diante daquelas que admira. O compositor que, consciente ou inconscientemente, no ato composicional, utiliza o filtro de suas posições ideológicas e ou de suas experiências musicais, tem maiores chances de conquistar uma identidade artísticas. Pragmaticamente, isto se refere ao posicionamento filosófico e ao posicionamento intelectual, respectivamente, às crenças que o indivíduo possui, à forma de entendimento diante dos fatos e a como ele as apresenta em suas formas de comunicação e em suas expressões.

## **2.2 Consistência do discurso musical**

Outro fator relevante para o desenvolvimento de uma identidade poética é a consistência do discurso durante sua trajetória artística. A consistência musical atua como coerência na exposição das ideias, regularidade, constância e perseverança dos pensamentos que conduzem o processo composicional, a trajetória do compositor. Ou seja, a hipótese é: a consistência define a existência de uma trajetória.

No campo da consistência, encontram-se ferramentas como repetição, recorrência, reincidência. Estas ferramentas moldam a identidade do músico, assim

como são capazes de modelar tendências composicionais, gêneros e estilos. Entretanto, ao não abandonar a repetição de um determinado processo composicional ou de materiais previamente utilizados e não se arriscar em novos horizontes, corre-se o risco de tornar demasiadamente previsível, embora nem sempre essa previsibilidade seja a intenção do compositor.

Sob este enfoque, surgem algumas questões: qual a medida da dicotomia entre ‘insistir’ e ‘abandonar’ a repetição local ou de um procedimento composicional, durante uma trajetória profissional? Ou seja, a repetição de ideias e de fragmentos musicais, seja na mesma composição ou em diferentes trabalhos composicionais, ou a repetição de um mesmo método composicional antes utilizado. Qual a relação que a reincidência de procedimentos e a replicação de uma padronização tem com a formação de uma identidade poética?

Repetições de padrões, dentro de um conjunto de restrições, são características que moldam um estilo, como aponta Meyer:

*Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints. An individual's style of speaking or writing, for instance, result in large part from lexical, grammatical, and syntactic choice made within the constraints of the language and dialect he has learned to use but does not himself create. And so it is in music, painting, and the other arts. More generally, few of the constraints that limit choice are newly invented or devised by those who employ them. Rather they are learned and adopted as part of the historical/cultural circumstances of individuals or groups. Since constraints allow for a variety of realizations, patterns need not be alike in all respects in order to be shared replications, but only in those respects that define the pattern-relationships in question (MEYER, 1989 p. 3)<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> O estilo é uma replicação de padrões, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de restrições. O estilo de falar ou escrever de um indivíduo, por exemplo, é resultado, em grande parte, da escolha lexical, gramatical e sintática feita dentro dos limites da língua e dialeto que ele aprendeu a usar, mas que ele mesmo não cria. E assim é na música, pintura e outras artes. Em termos mais gerais, poucas das restrições que limitam a escolha são inventadas ou desenvolvidas por aqueles que as empregam. Ao contrário, elas são aprendidas e adotadas como parte das circunstâncias históricas / culturais dos indivíduos ou grupos. Uma vez que as restrições permitem uma variedade de percepções, os padrões não precisam ser semelhantes em todos os aspectos, a fim de serem repetições

A ideia de consistência surge aqui como uma zona criativa para o desenvolvimento de uma identidade poética, através de trabalhos que tenham, como eixo central, a reincidência, quer local quer de procedimentos composicionais para valorizar as ideias musicais que foram utilizadas previamente. Repensa-se, desse modo, o hábito do excessivo abandono e da 'invenção' de 'novos' procedimentos e sistemas composicionais e desafia-se a criatividade de outra maneira: pelo limite dos materiais musicais. Conforme sublinha o compositor Antônio Borges-Cunha:

(...). Pela primeira vez na história, temos à nossa disposição, através da tecnologia, todos os sons possíveis, bem como o acesso a diversas culturas e sistemas musicais. Entretanto, um dos dilemas do compositor de hoje é a definição de seu framework, a definição dos limites para o seu trabalho, envolvendo duas questões principais: o que fazer, e como fazer. A limitação é, sem dúvida, uma resistência necessária, um estímulo e uma necessidade para a criação (CUNHA, 1999, p. 4).

A delimitação e a consistência foram essenciais para marcar a identidade poética nos trabalhos de compositores, por exemplo, que durante sua trajetória, transitaram por diversas poéticas e ideias composicionais, passando por tendências e transformando acentuadamente seus procedimentos composicionais ao longo do tempo. Ocorrendo que o momento em que estes compositores estão envolvidos por determinada poética composicional, há reincidências nos procedimentos composicionais, nos materiais musicais e força expressiva nos ideais que circundam aquela fase específica. Outra hipótese levantada aqui é que a reincidência dos procedimentos utilizados, potencializados pelos ideais artísticos do compositor em uma determinada fase da qual ele passa, é um dos fatores que gera a consistência composicional, dando forma à identidade poética daquela fase em que o compositor está imerso. Ainda assim, naqueles compositores que possuem uma identidade poética mais bem definida, como Stravinsky, por exemplo, embora ele possa transitar

---

compartilhadas, mas apenas naqueles aspectos que definem as relações-padrão em questão (MEYER, 1989, p. 3).

por diferentes tendências, é possível reconhecer traços, elementos sonoros que registram a personalidade do autor. Esses elementos são os traços pessoais que marcam, em alguns compositores, a personalidade artística como um todo, ou seja, mesmo em diferentes fases criativas, alguns aspectos permanecem, determinando sua poética.

### **2.3 Identidade na diversidade.**

Diante da multiplicidade de expressões do contexto em que se vive, a reflexão sobre a identidade poética, no universo da composição musical, adquire atualidade e importância. No presente trabalho, a reflexão sobre a identidade é muito mais existencialista que experimentalista, o que, de certo modo, o define como uma consideração sobre a vivência dos fatores pertinentes ao objeto estudado, colocando à parte qualquer intenção de construir um sistema composicional ou regras para solução das questões levantadas.

Conquanto a multiplicidade de possibilidades possa ser objeto de apreciação e ferramenta para a criação musical, paradoxalmente, é necessário grande esforço para manter vivas as características identitárias, a expressividade como indivíduo. O compositor encontra-se mergulhado em um universo de procedimentos e de materiais sonoros, o que pode intimidar ainda mais a iniciativa do desenvolvimento poético. Como salienta Jarmy Oliveira:

O compositor vive com impasses. Um deles é o de seguir o seu próprio caminho, apesar das dúvidas, ou se 'ambientar'. Poderia dizer que o caminho certo é entre os dois extremos. Duvido também deste terceiro caminho. Então? (OLIVEIRA, 1992, P. 7 e 8).

Diante desse dilema, algumas questões são pertinentes: a identidade surge através da criação de uma sistemática composicional particular ou a criação da identidade não está diretamente relacionada com a criação de um novo sistema? Por que, embora alguns compositores tenham referências muito claras, ainda assim é inquestionável a existência de uma identidade poética original? Toma-se como exemplo as obras de Alfred Schnittke. Devido a seu interesse na construção de um estilo único, que englobasse realidades musicais diversas, a junção de diversos estilos na mesma composição – seja a colagem de citações de testemunhos musicais de diferentes épocas, seja a utilização de características sonoras particulares de determinada época ou gênero musical – foi o artifício composicional utilizado por Schnittke na elaboração de algumas de suas composições. Do excerto a seguir, percebe-se que tais procedimentos estão subordinados aos ideais sonoros de Schnittke:

*I have this dream of a unified style where fragments of serious music and fragments of music for entertainment would not just be scattered about in a frivolous way, but would be the elements of a diverse musical reality: elements that are real in the way they are expressed, but that can be used to manipulate—be they jazz, pop, rock, or serial music (since even avant-garde music has become a commodity). An artist has only one possible way of avoiding manipulation—he must use his own individual efforts to rise above materials that are taboo, materials used for external manipulation. In this way he will gain the right to give an individual reflection of the musical situation that is free of sectarian prejudice (...) (IVASHKIN, 2002, p.45)<sup>2</sup>.*

Para uma abordagem mais aproximada sobre o assunto, tomemos o *Concerto Grosso n.1* (1977) de Alfred Schnittke como objeto de investigação.

---

<sup>2</sup> Eu sonho com um estilo unificado, no qual fragmentos de música séria e fragmentos de música de entretenimento não seriam apenas espalhados de forma frívola, mas seriam os elementos de uma realidade musical distinta: elementos que são reais na maneira em que eles são expressos, mas que podem ser usados para manipular – sejam eles jazz, pop, rock, ou música serial (uma vez que mesmo a música de vanguarda se tornou uma mercadoria). Um artista tem apenas uma maneira possível de evitar a manipulação: ele deve usar seus próprios esforços individuais para superar os materiais que são tabus, materiais utilizados para a manipulação externa. Desta forma, ele terá o direito de fazer uma reflexão individual da situação musical, livre de preconceitos sectários (...) (IVASHKIN, 2002, p.45).

Alfred Schnittke, em seu *Concerto Grosso n.1*, coloca Antonio Vivaldi, Arcangelo Corelli, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Piotr Ilitch Tchaikovsky, John Cage e até mesmo o tango argentino numa mesma peça, tudo isso somado a um humor negro e a uma atmosfera sombria. Materiais musicais aparentemente díspares, abrangendo uma distância estilística de aproximadamente três séculos, são fundidos em uma estrutura coesa. Mesmo havendo multiplicidade de estilos nesta composição, Schnittke compõe uma música que possui identidade poética própria. A constante reminiscência do motivo inicial do *Prelude*, a orquestração em micropolifonia, o agrupamento, no mesmo momento musical, dos diferentes estilos aqui utilizados são fatores que contribuem para dar identidade a esta composição.

Os violinos concertantes iniciam, no compasso 12, um motivo melódico em semitons que é parte da consistência da composição, ressurgindo como reminiscências em outros movimentos. Este motivo aparece no final do *Prelude*, com a segunda nota deslocada uma oitava, transformando o intervalo de segunda menor em uma nona, como mostram as Figuras 1 e 2.

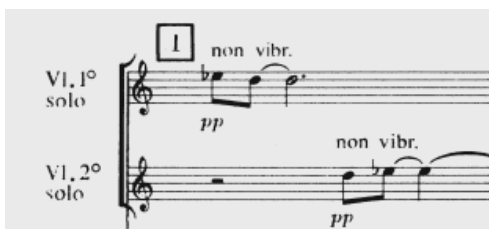


Figura 1: motivo melódico do *Prelude*, n° 1 de ensaio do 1° movimento, Concerto grosso n° 1 de Alfred Schnittke.



Figura 2: motivo melódico do *Prelude* com a segunda nota deslocada uma oitava, n° 8 de ensaio do *Prelude*, Concerto grosso n° 1 de Alfred Schnittke.



Este intervalo de nona torna-se recorrente durante toda a composição. Sua reaparição, tanto em nonas como em sua forma original - em semitons –, ocorre em todos os movimentos, dando coesão à composição através de suas reminiscências. Em alguns movimentos esta reincidência ocorre mais intensamente que outros, por exemplo, no *Recitativo*, que é praticamente construído sobre este motivo. As Figuras 3 e 4 exemplificam alguns momentos desta reincidência motívica ao longo da composição.

The image shows a musical score for Violin 1 solo, Violin 2 solo, and Cembalo. The score is for the Prelude, No. 14, from the Toccata, Concerto grosso No. 1 by Schnittke. A dashed box highlights a section of the score, with the number 14 in a box above it and 21 to the right. The text 'Reincidência do motivo melódico do prelúdio' is written above the dashed box. The score includes dynamics like *pp* and *mp*.

Figura 3: motivo melódico do *Prelude*, nº 14 de ensaio da *Toccata*, Concerto grosso nº 1 de Schnittke.

The image shows a musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is for the Prelude, No. 14, from the Toccata, Concerto grosso No. 1 by Schnittke. The tempo is marked 'Lento'. The score includes dynamics like *pp non vibr.* and *pp*. A dashed box highlights a section of the score, with the text 'Reminiscência do motivo do prelúdio' written below it. Arrows point from the text to the highlighted section.

Figura 4: motivo melódico do *Prelude*, nº 14 de ensaio da *Toccata*, Concerto grosso nº 1 de Schnittke.

Outro elemento responsável, nesta composição, pela formação de uma identidade poética no discurso é o tratamento orquestral dado aos diferentes estilos musicais, ora em polifonia, ora em micropolifonia. Independente do material estilístico utilizado, todos são envoltos pela atmosfera perturbadora e densa criada pelo acúmulo e pela sobreposição dos materiais de cada estilo apresentado. Ou seja, na maioria das vezes em que um elemento de determinado estilo é apresentado, logo ele é multiplicado defasadamente pelos *divisi* de cada naipe, criando um conglomerado sonoro com aquele material e provocando densidade textural. Isto ocorre, entre outros, com o tema inicial do segundo movimento, *a toccata*, que possui um começo semelhante a alguns *allegros* de Vivaldi, com os violinos concertantes em contraponto imitativo (Figura 5). No sexto compasso, a orquestra adota este tema polifonicamente, desintegrando a melodia através do acúmulo sonoro dos *divisi* de cada naipe (Figura 6), criando assim uma malha sonora densa que finaliza em um elemento mozartiano, caracterizado primeiro pelo acompanhamento do cravo em “baixo de Alberti” (Figura 7).



Figura 5: tema inicial em estilo barroco da *Toccata, Concerto Grosso nº 1* de Schnittke. Violinos concertantes em contraponto imitativo.

The image displays a musical score for Violins I and II, measures 1 through 6. It consists of two systems of six staves each. The first system is labeled 'VI. I' and the second 'VI. II'. Each staff begins with a rest followed by a dynamic marking of 'pp' (pianissimo). The music features a complex, layered texture with rapid sixteenth-note passages in each part, creating a dense, multi-voiced sound.

Figura 6: acúmulo sonoro dos divises de cada naipe, compasso 6 da *Toccata, Concerto Grosso n° 1* de Schnittke.

The image shows a musical score for Violin I solo, Violin II solo, and Cembalo (Cemb), measures 31 through 33. The score is enclosed in a dashed rectangular box. A rehearsal mark '6' is placed above the first measure of the Violin I solo part. The Violin I and II parts feature rapid sixteenth-note passages, while the Cembalo part provides a rhythmic accompaniment with a 'p' (piano) dynamic. The overall texture is characterized by a Mozartian style with a low, accompanimental role for the harpsichord.

Figura 7: elemento mozartiano caracterizado pelo acompanhamento no cravo em estilo baixo de Alberti, compassos 31 ao 33 da *Toccata, Concerto Grosso n° 1* de Schnittke.

O mesmo ocorre com este elemento mozartiano, o qual, após ser apresentado, é reexposto através de semelhante conglomerado sonoro. Outro exemplo desse procedimento composicional ocorre no n° 13 de ensaio do *Rondo*, onde surge um tango que, posteriormente, recebe o mesmo tratamento orquestral. Aqui, no entanto, o tratamento é micropolifônico, ao invés de polifônico simples, fracionando a

melodia em um cluster através do acúmulo sonoro dos *divisi*, gerando um conglomerado ruidoso (Figura 8).

The image shows a musical score for a piece titled "tango em micropolifonia". The score is arranged in two systems, VI. I and VI. II, each with six staves. The music is written in a complex, multi-measure rest pattern, with many notes marked with "vibr." (vibrato). The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The score is enclosed in a dashed box, indicating a specific section of the piece.

Figura 8: micropolifonia com o motivo do tango, N 16 de ensaio do *Rondo, Concerto Grosso* n° 1 de Schnittke.

Outro importante elemento que dá consistência a esta composição é o agrupamento dos materiais musicais de diferentes estilos no mesmo momento musical. Aqui a identidade poética é criada através da mescla de estilos, dando consistência ao discurso composicional. Tal aspecto ocorre, entre outros, no n° 15 de ensaio da *Toccatà*, nos números 14 e 24 de ensaio do *Rondó*, como mostrado nas Figuras 9, 10 e 11.

Mescla entre os materias sonoras

motivo da toccata

motivo do preludio

VI. 1º solo

VI. 2º solo

Figura 9: agrupamento de diferentes estilos, n° 15 de ensaio da *Toccata*, Concerto grosso n° 1 de Schnittke.

Motivo em estilo classico

Tango

VI. 1º solo

VI. 2º solo

Cembh

Figura 10: agrupamento de diferentes estilos, n° 14 de ensaio do *Rondó*, Concerto grosso n° 1 de Schnittke.

The image displays a musical score for the Rondo, Concerto grosso n° 1 de Schittke, divided into four distinct sections, each enclosed in a dashed box and annotated with a style label on the right:

- Section 1 (VI. 1º and VI. 2º):** Labeled "Material em estilo clássico do rondo". It features a first violin part starting with a *rall.* marking, followed by a *24* measure rest, and then a *a tempo* section. The second violin part also begins with a *ff* dynamic. The Cembalo part includes the instruction "muta in pianoforte".
- Section 2 (VLI):** Labeled "Material do Tango". This section consists of six staves for Violins I, each marked with *ord.* and *ff*.
- Section 3 (VII):** Labeled "Material barroco da toccata". This section consists of six staves for Violins II, each marked with *ord.* and *ff*.
- Section 4 (Vc):** Labeled "Material Mozartiano da toccata". This section consists of four staves for Violins, each marked with *ord.* and *ff*. The score concludes with the reference "W. Ph. V. 488".

Figura 11: agrupamento de diferentes estilos, n° 24 de ensaio da *Rondo*, Concerto grosso n° 1 de Schittke.

A constante variedade de materiais distantes estilisticamente é também um dos fatores que considero a identidade poética da peça em si. Aqui o princípio

unificador está diretamente ligado ao potencial diferenciador, decorrente da instabilidade estilística presente na composição. No entanto, até o nº 16 de ensaio do *Rondó*, Schnittke se mantém dentro dos estilos presentes na música de concerto, quando, a partir desse ponto, surge um tango que funciona como um contraste dentro do próprio mecanismo unificador, a diversidade estilística, que antes se mantinha restrita à música de concerto.

O tratamento composicional de Alfred Schnittke, em seu *Concerto Grosso nº 1*, possibilita que diversas manifestações estilísticas convivam de forma coesa no mesmo trabalho musical, embora oriundas de diferentes fontes. Os materiais musicais utilizados por Schnittke são marcantes e possuem identidade própria, completamente independente da figura de Schnittke, sobretudo no que diz respeito à citação do concerto para violino de Tchaikovsky (nº11 de ensaio do *Recitativo*, SCHNITTKÉ, 76/77). Entretanto, apesar de Schnittke utilizar materiais oriundos de estilos variados e das citações de outros compositores, nota-se que *Concerto Grosso nº 1* possui discurso próprio. A constante reminiscência do motivo inicial do *Prelude*, o redimensionamento dos temas escolhidos para uma orquestração ora em polifonia, ora em micropolifonia e o agrupamento, no mesmo momento musical, dos diferentes estilos aqui utilizados contribuem para dar coesão ao discurso. Tais comportamentos composicionais foram adotados por Schnittke em outras composições, como a *Sinfonia nº 1* (1969-1972). Este fator contribuiu para projetar a identidade musical do compositor. Esta identidade se manifesta também na organização formal, pois Schnittke usa a forma sonata como estrutura para muitas de suas peças, como ele próprio explica: “a obediência interior à forma sonata, em todas as suas variantes feitas e refeitas, prevalece na maioria de minhas composições” (IVASHKIN: 2002, p. 53). Entretanto, a forma sonata é utilizada por Schnittke de modo flexível, de acordo com os interesses do compositor. Todos esses fatores aparecem de forma consistente no conjunto das obras de Schnittke, moldando sua identidade poética.

A utilização da multiplicidade como processo criativo pode vir a ser, ela própria, a expressão identitária, sendo esta uma opção processual consistente e

insistente por parte do compositor, como expressou Schnittke no excerto anteriormente reproduzido.

Em uma primeira observação, pode parecer que se está diante do paradoxo entre individualidade (a construção de uma identidade) e multiplicidade no processo composicional, pois o termo multiplicidade, em seu significado, tende à coletividade e a distanciar-se do termo identidade – uma expressão do indivíduo. Entretanto, é possível perceber a individualidade e a multiplicidade como engenharias de único sistema. A multiplicidade é alimentada pela individualidade do processo composicional, ou seja, a busca pela individualidade, através da manipulação e da criação dos sistemas composicionais, contribui para a multiplicidade sonora. Na busca por expressar uma identidade, cada compositor acaba criando seu próprio sistema individual. A multiplicidade coleta não apenas as diversas individualidades, mas também os materiais de gêneros diversos, tanto do presente como do passado, e os mescla no mesmo trabalho musical, preservando as características principais que os tornam individualmente reconhecíveis.

Diante desse paradoxo, onde está a identidade? Talvez não esteja no material. Ou seja, não é unicamente o material sonoro, a escala, a orquestração ou o procedimento composicional utilizado que moldam uma identidade. Seria a poética que gera a identidade? Pode-se arriscar a afirmar que há confusão na busca de uma identidade através da busca de novos materiais, sistemas, sons. Entretanto o ‘novo’, uma identidade, pode perfeitamente ser expresso utilizando materiais velhos, ou seja, a identidade estaria na expressão e não no material ou procedimento utilizado para compor. Ou seja, o sistema utilizado não determina a priori a identidade do compositor. O fator identidade poética estaria em um nível muito mais complexo e subjetivo, estaria mais ligado ao conteúdo expressivo que à ‘invenção’ de uma ‘formula’ composicional, por exemplo.



## 2.4 Motivações expressivas e resultado sonoro

Durante a defesa de mestrado no PPG Música da UFRGS (2008), foram levantadas algumas questões sobre a possível incoerência entre meu argumento estético, fundamentado na prática da meditação, e o conteúdo sonoro e expressivo do portfólio de composições. Os comentários motivaram reflexões estéticas que direcionaram meu interesse à busca por sonoridades e por uma identidade poética que refletissem minhas convicções, valores e crenças pessoais. Antes de mencionar as questões surgidas, faço um breve relato do trabalho desenvolvido naquele período.

O trabalho de mestrado apresentou uma reflexão sobre o processo composicional das peças realizadas entre março de 2008 e julho de 2009: cinco peças de curta duração para instrumental camerístico e uma de longa duração para orquestra, coro e vozes solistas. Algumas decisões musicais das peças daquele projeto tiveram como motivação composicional os enredos que envolvem deuses do panteão hindu. Tais enredos impulsionaram a escolha do caráter, do andamento e, em alguns casos, da instrumentação. De modo semelhante, a concepção cíclica do tempo da filosofia do *Raja Yoga* motivou a busca e a utilização de um procedimento composicional de forma cíclica que ajudasse, durante o processo de composição, a alcançar o caráter expressivo desejado ou a resolver questões específicas. Esse procedimento, denominado naquele memorial “Estrutura de Ritmos Cíclicos”, e sua elaboração técnica apoiam-se no *time point system* de Milton Babbitt. A concepção cíclica do tempo da filosofia do *Raja Yoga* instigou também a escolha do caráter, do andamento, da duração das notas e das sonoridades de “O Ciclo do Tempo” para orquestra, coro e vozes solistas.

Praticamente todas as tradições espirituais da Índia concebem o tempo como um ciclo que se repete eternamente. Os pormenores dessa concepção variam entre os adeptos do budismo, do jainismo e entre diferentes doutrinas espirituais provindas do hinduísmo. De acordo com essa concepção, cada ciclo está subdividido

em quatro *Yugas* ou períodos, semelhante às quatro idades greco-romanas, ocorrendo o declínio da excelência moral, à medida que o ciclo prossegue. As idades do período clássico receberam seus nomes dos metais: ouro, prata, bronze e ferro. As hindus utilizam os nomes: *krta*, *treta*, *dvāpara* e *kali*. Em ambos os casos, as denominações sugerem as virtudes relativas aos períodos, que vão se sucedendo de acordo com o lento e irreversível percurso do tempo (ZIMMER, 1989).

No *Raja Yoga*, filosofia motivadora de meus processos composicionais, alguns nomes das *Yugas* são alterados, permanecendo o significado geral de cada uma delas. Surge também a quinta *Yuga*, a *Sangam Yuga*, cuja duração é muito menor que a das outras quatro idades. A palavra *Sangam* significa confluência. *Sangam Yuga* significa, portanto, idade de confluência, ou seja, a transição do fim de um ciclo para o início de um novo, sendo, pois, uma repetição eterna. No *Raja Yoga*, a ordem e os nomes das idades são: *Sat Yuga*, idade de ouro; *Treta Yuga*, idade de prata; *Dwapur Yuga*, idade de cobre; *Kali Yuga*, idade de ferro; *Sangam Yuga*, idade da confluência.

Apesar de o principal apoio para o planejamento do caráter, e algumas escolhas musicais, como dinâmicas e andamentos, terem tido como motivação a filosofia do *Raja Yoga*, ou seja, a cultura oriental, as peças do trabalho de mestrado possuem sonoridades inteiramente distantes deste universo. Elas foram montadas sobre instrumentos de orquestra, com tratamentos orquestrais e, principalmente, a maioria delas possui a linearidade e a direcionalidade típicas das músicas que predominam na cultura ocidental. É praticamente impossível o reconhecimento por parte de um ouvinte de qualquer semelhança com sonoridades e ambientes das principais manifestações musicais que representam aquela cultura, no caso, a música clássica da Índia.

No que tange à filosofia do *Raja Yoga*, também indicada nos referidos trabalhos como motivadora composicional, ela foi apresentada, dentre outros aspectos, como a cultura da meditação, a cultura do exercício constante da estabilidade mental, a visão otimista diante dos fatos da vida e do futuro. A arte

indiana, em geral, com suas intrínsecas crenças e mitos, tem como principal finalidade o aprimoramento da mente e a elevação espiritual, como diz Alberto Marsicano, “música, religião, ciência e filosofia são conceitos inseparáveis desde os primórdios dessa civilização” (2006, p. 23). Mesmo temas amorosos e de caráter fortemente emocional, encontrados nas artes hindus – dança, música, esculturas, pinturas – são imbuídos de profundo espírito religioso, muitos deles referindo-se ao amor entre Krishna e Radha (deuses da mitologia hindu). Esse conteúdo religioso, que permeia as diversas correntes artísticas da Índia, resulta em certa equanimidade, ou melhor, em moderação na expressão das diferentes emoções, tendendo à permanente busca de um estado de paz interior. Tais posicionamentos filosóficos podem perfeitamente ser associados à ausência de direcionalidade da música clássica da Índia; aos pedais constantes das cordas simpáticas dos instrumentos como vina, cítara; à atemporalidade desse gênero; à utilização repetitiva de um único padrão escalar (os Ragas<sup>3</sup>), que mantém por horas a mesma sonoridade em uma única música; ao caráter meditativo que essa música possui.

Entretanto, as composições do portfólio de mestrado se distanciam completamente dessas características. A maioria afasta-se do caráter meditativo, mostrando o oposto: explosões sonoras, caos rítmicos, variedade tímbrica e, principalmente, caráter tempestuoso.

Embora não houvesse qualquer intenção na existência de alguma semelhança com as sonoridades da música clássica indiana, questionou-se o distanciamento estético das peças do caráter filosófico, motivador das composições apresentadas. A esse respeito, é importante, comenta Cerqueira, primeiro notar que:

A liberdade do artista, claro, pode justificar tudo, desde a opção de se posicionar intencionalmente na elaboração de uma obra sob o total controle das suas próprias ideias, até à opção de descompromisso com essa intencionalidade de

---

<sup>3</sup> Os Ragas consistem em um número fixo e imutável de notas, agrupadas numa escala ascendente e outra descendente (que podem coincidir). O número de notas varia, podendo ter, no mínimo cinco e no máximo sete.

valores, não lhe importando inclusive que a sua ideologia de cidadão diga *sim*, enquanto a obra de artista insiste em dizer *não*, ou vice-versa (CERQUEIRA, 2007, p. 79).

Mesmo entendendo que questionar a escolha estética é algo bastante delicado e que o distanciamento é perfeitamente possível e aceitável, obtive como proveito de tais reflexões admitir o que realmente notava: todos os trabalhos feitos durante o período de mestrado, salvo algumas passagens e alguns movimentos, não compactuavam com meus interesses filosóficos do momento. Os questionamentos mostraram-se, portanto, pertinentes.

## **2.5 Aprendizado informal**

As composições do portfólio de mestrado ganharam forma tendo, como base decisiva para as escolhas, a gramática musical com a qual já estava acostumado a compor. Eu já conhecia os resultados de suas combinações orquestrais no controle temporal dos acontecimentos e no controle das combinações rítmicas e tímbricas que sabia, de antemão, devido a outras experiências.

O entorno sonoro da cidade onde me criei, Salvador, teve impacto nas texturas sonoras e no conteúdo expressivo. Entretanto, tais constatações só ocorreram durante o trabalho de doutorado, quando, diante do processo de construção de um novo portfólio de composições, as principais peças antigas foram selecionadas para uma observação mais aproximada das recorrências dos materiais utilizados e dos processos composicionais. A proposta era, a partir de então, trabalhar, de forma recorrente, com os materiais musicais antes utilizados, no intuito de construir uma identidade sonora, através do processo de consistência e reincidência dos elementos sonoros durante o discurso musical, ao longo da trajetória composicional. Observei,

porém, que havia constância em compor para instrumentos de percussão; no uso insistente de instrumentos regionais, como atabaques, agogô, conga; na assiduidade da polirritmia em compassos compostos; nos padrões das combinações orquestrais.

Diante dos mencionados elementos recorrentes em minhas composições, os relaciono diretamente com o entorno sonoro da cidade de Salvador: as rotineiras sonoridade percussivas, que envolvem constantemente aquela região; os audíveis toques de candomblé; os atabaques que circundam a cidade em festas, cerimônias religiosas, lavagens; o frequente hábito que parte da população tem de batuques nas chaparias de carros, ônibus ou em qualquer material que possa simular percussão; as sonoridades percussivas normalmente em compasso binário e, em muitos casos, em compasso composto; a polirritmia dos toques de candomblé. Tais hábitos sonoros foram expressos, em parte inconscientemente, em minha trajetória como compositor. Em muito casos, eles foram determinantes na escolha de materiais, de instrumentais e na atmosfera criada. Tornou-se, portanto, inevitável a relação dos trabalhos composicionais com a vivência sonora com a cidade natal, onde permaneci até os 25 anos.

As escolhas musicais motivadas pelo entorno sonoro vivido denominei 'aprendizado informal'. Refiro-me, desse modo, a aprendizado informal, a memórias sonoras impregnadas por determinada vivência musical, devido ao entorno sonoro da cultura em que o indivíduo viveu nos períodos iniciais da formação de sua personalidade, o que se manifesta, consciente ou inconscientemente, no processo composicional. Essa reflexão surgiu a partir do termo 'instintos' utilizado por Marcos Branda Lacerda, em seu texto "Inspirações étnicas"<sup>4</sup>, ao se referir à migração, de forma deliberada ou espontânea, das tradições populares para o campo erudito:

É possível pensar que a perspectiva dada que "está no ar", que depende da percepção espontânea – e, com isso, de uma teia de relações cognitivas –, se

---

<sup>4</sup> Texto parte do livro de título "Notas, Atos, Gestos", organizado por Silvio Ferraz.

constitua num primeiro tipo de escuta inspiradora. O ar é excipiente a muitas coisas; porque não também a eflúvios étnicos, mas, então, de vários matizes. É através dele que as *antenas da raça*, tratando-se mesmo de *antenas*, entram em contato com as instâncias da criação (...). Refrear instintos não parece recomendável para quem vive às voltas com criação. Impor limites a este processo parece mais um exercício de policiamento do que de balizamento. Contudo, quem viveu a infância na (ou à) margem de cantadores inspira (-se) (n)um ar diferente de quem conviveu com a ameaça dos bondes em dias de chuva fina (FERRAZ, 2007, p. 23).

## 2.6 Aprendizado formal

Outra característica que identifiquei em minhas peças foi a reincidência de sonoridades que remetem a obras do grupo de compositores da Bahia. A este fator denominei 'aprendizado formal', referindo-me, pois, à gramática musical adquirida no processo de aprendizagem de uma linguagem, a qual traz consigo recursos e hábitos frequentes, utilizados e ensinados por determinado grupo de compositores ou por uma escola.

Referências ao Grupo de Compositores da Bahia foram fortemente constatadas, quando participei, no Rio de Janeiro, em 2005, da final do concurso nacional de composição da Academia Brasileira de Música. Após a apresentação da composição *Mitologias*, tocada pela orquestra Petrobrás Pró-Música, um dos membros do júri, cumprimentou-me e relacionou minha peça com a primeira geração de compositores da Bahia. Mais precisamente, ele proferiu as seguintes palavras: “ela tem a sonoridade dos antigos compositores baianos”<sup>5</sup>. Naquele instante, ocorreu-me a percepção de que fazia parte de uma escola, de uma tradição, embora fosse uma tradição com poucos anos de existência, e esta tradição imprimia uma identidade sonora àquela composição. Ao observar, posteriormente, outros trabalhos composicionais pessoais, percebi uma linha, uma postura composicional se definindo

---

<sup>5</sup> O autor deste texto fez sua graduação em composição na Universidade Federal da Bahia.

gradualmente. No entanto, somente durante a elaboração, e posterior investigação, do portfólio de peças para o trabalho de mestrado, tomei a decisão de assumir uma postura que valoriza, conscientemente, a relação entre os trabalhos de composição e minha ligação com a Universidade Federal da Bahia, assim como a importância dada por esta escola de música, na minha época de estudante, ao seu antigo grupo de compositores, que desenvolveu suas atividades de 1966 até meados da década de 70. A seguir, esclareço melhor o contexto do período de graduação, para melhor entendimento das relações adquiridas.

O ensino da composição musical, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, no período em que lá cursei a graduação, trazia para os alunos, como tradição, a apresentação descritiva e auditiva do que foi o Grupo de Compositores da Bahia. Os grupos de câmara, a Orquestra Sinfônica e o Madrigal desta universidade apresentavam, eventualmente, composições deste grupo. Nas salas de aula do curso de composição, eram comuns a audição e a análise de peças dos antigos professores de composição da escola, como Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira e Jamary Oliveira, todos membros do Grupo de Compositores da Bahia. A importância do grupo também era mencionada em outras matérias que, aparentemente, não tinham ligação com o Grupo. Por exemplo, nas aulas de piano suplementar, a depender do professor, estudavam-se, eventualmente, as composições de Widmer para iniciantes no piano. Muito embora, no momento em que este Grupo surgiu, não houvesse uma linha estética ou técnica composicional específica, já havia proeminência do experimentalismo e da multiplicidade, como mostra Wellington Gomes:

Na época em que surgiu este grupo, não havia, de fato, uma linha estilística, bem como uma técnica que predominasse entre os integrantes. A principal ênfase estava no experimentalismo. Uma das principais características deste experimentalismo era, sem dúvida, a multiplicidade de fatores (GOMES, 2002, P. 2).

Outra característica do Grupo era a intertextualidade através da utilização de materiais da cultura regional, mais acentuadamente nas obras de Ernest Widmer, Lindemberg Cardoso e Fernando Cerqueira. Imbuído desta atmosfera, o estudante de composição da Universidade da Bahia, se desenvolvia absorvendo, talvez inconscientemente, características orquestrais, estratégias, técnicas e escolhas que predominaram nas músicas do referido Grupo. A ênfase no experimentalismo, na multiplicidade e a intertextualidade regional – manifestados através do hibridismo entre sonoridades regionais do nordeste e a linguagem sinfônica – são as características mais marcantes do Grupo (GOMES, 2002, p.2). Tais características recorrem em minhas composições.

## **2.7 Definições poéticas**

O questionamento sobre a distância entre meu posicionamento filosófico e minhas escolhas estéticas estimulou a necessidade de reflexões e de algumas definições, antes de dar continuidade à construção de um novo portfólio de peças. Simultaneamente, emergiram outras problemáticas composicionais pertinentes ao assunto e foram levantadas algumas possibilidades futuras. O portfólio de peças feito, após esse período, trata-se de um trabalho em desenvolvimento, no qual são mostrados os materiais utilizados e as recorrências composicionais. Assinalam-se, como principais componentes dessa recorrência, o aprendizado informal e o aprendizado formal – como apresentados anteriormente – com o objetivo de refletir e exercitar o desenvolvimento de estratégias que possam favorecer a construção de uma identidade poética compatível com a atualização de meus interesses estéticos.

A primeira necessidade que surgiu foi definir melhor quais meus interesses estéticos e que relação esses interesses estabelecem com meus posicionamentos filosóficos; quais elementos não estão condizentes com meu pensamento e com a música que faço; quais procedimentos composicionais e elementos devem ser evitados; quais procedimentos, elementos, recursos sonoros podem ser acrescentados



ou desenvolvidos para aproximar essa relação. O mais importante, porém, foi a questão: deve-se insistir na tentativa de tornar mais próxima essa relação ou simplesmente deixar hábitos e tendências composicionais fluírem no percurso do tempo?

No que se refere a meu interesse poético, os trabalhos estão direcionados para um caráter predominantemente calmo, evitando sonoridades agressivas e traços dramáticos. Paralelamente, busco sonoridade brilhantes e estáticas. Nesta pesquisa por uma identidade sonora que expresse mais fidedignamente tais interesses, descrevo, inicialmente, alguns pontos determinantes: simplicidade de estruturas; busca constante por combinações tímbricas; economia e concisão de materiais; interesse pela continuidade do ambiente sonoro; transformação do timbre de maneira gradual e ou abrupta; polirritmia; ausência melódica; nitidez nas sobreposições das texturas orquestrais; andamentos lentos ou comedidos; dinâmicas comedidas; sonoridades suaves; sutileza de cores sonoras; intertextualidade; hibridação; multiplicidade. Algumas dessas características se distanciam largamente dos aprendizados informais e formais, como referidos anteriormente. Entretanto, algumas das particularidades dos aprendizados informais, adquiridos pelo contato com o grupo de compositores da Bahia, não contradizem meu interesse estético atual, podendo perfeitamente serem aproveitados em trabalhos futuros, por exemplo: a ênfase na multiplicidade e a intertextualidade com elementos regionais – manifestados através do hibridismo entre sonoridades regionais do nordeste com o tratamento orquestral.

Além da prática de meditação e do interesse pela filosofia do Raja Yoga – que requer, como exercício constante, a busca da estabilidade mental e uma visão otimista diante dos fatos da vida – um dos principais motivos de meu anseio em evitar traços dramáticos e agressivos se deve à percepção pessoal de que esta atmosfera sonora é incompatível com meus interesses estéticos atuais. Desse modo, reproduzir tal poética, além de destoar de minhas convicções, me faria seguir o caminho oposto à construção de uma identidade poética. Acredito, portanto, que uma ‘nova’ poética

pode ser cultivada, contrastando com a poética do presente, uma poética da leveza, da sutileza, do silêncio.

Arvo Pärt desenvolveu uma poética própria caminhando em sentido oposto às tendências de sua época, com sua preocupação em expressar musicalmente suas convicções religiosas, recuperando a pureza e a simplicidade com o seu denominado estilo *tintinnabuli*.

*Since he formulated his 'tintinnabuli' style in the late 1970s, all his works have embodied virtually identical aesthetic concerns, employing similar materials and modes of construction as solutions to what is essentially the same compositional problem. Central in this respect has been a struggle to recover the purity and simplicity (real or imagined) of earlier musical languages, as a mystical expression of religious faith in an age whose ways of life and cultural products are singularly disenchanting. Consequently, Pärt has thrown overboard much of the aesthetic baggage accrued by music of the modern era—meaning not only the fragmenting, self-dislocating tendencies of modernism itself but also the impetus towards the highly individualized work that has dominated Western art music since the late eighteenth century. (CLARKE, 1994, p. 652)<sup>6</sup>.*

Paradoxalmente, a afirmação da identidade poética de Arvo Pärt ocorreu não apenas quando abandonou as tendências de sua época, mas também quando inclinou sua poética para a reafirmação de arquétipos sonoros, sem a preocupação, como afirma Clarke, de reivindicar uma identidade musical própria.

---

<sup>6</sup> Desde que ele formulou seu estilo 'tintinnabuli' no final dos anos 70, todas as suas obras têm incorporado preocupações estéticas praticamente idênticas, empregando materiais e modos de construção semelhantes como soluções para o que é essencialmente o mesmo problema composicional. Fundamentalmente, a este respeito, tem havido uma luta para recuperar a pureza e simplicidade (real ou imaginária) de linguagens musicais anteriores, como uma expressão mística da fé religiosa em uma época cujos modos de vida e produtos culturais são singularmente desiludidos. Consequentemente, Pärt tem lançado ao mar a maior parte da bagagem estética acumulada pela música da era moderna – no sentido não apenas da fragmentação, tendência ao autodeslocamento do próprio modernismo, mas também do impulso para a obra altamente individualizada que tem dominado a arte da música ocidental desde o final do século XVIII (CLARKE, 1994, p. 652).

*Part has returned to a pre-modern aesthetic, where specific pieces are concerned simply to reaffirm their generic archetype rather than to claim a distinctive identity (though here the genre in question which might be broadly termed 'tintinnabuli piece' is paradoxically defined more by the repeated idiosyncrasies of a personal composing style than by norms recognized by a larger validating community). Equally a facet of this outlook is the existence of works by Part in several versions, made not only by the composer himself but also on occasion by others (CLARKE, 1994, p.652)<sup>7</sup>.*

Considero que as peças deste portfólio caminham em sentido semelhante, ao expressarem uma poética cuja sonoridade está vinculada a minhas crenças pessoais. Uma poética que valoriza o silêncio, em que predominam as dinâmicas suaves, a simplicidades de estruturas e economia de materiais, evitando traços de dramaticidade, agressividade, caráter melancólico e depressivos, representação da desordem, do caos, do exagero – os quais considero fazerem parte de uma poética acadêmica atual.

---

<sup>7</sup> Pärt voltou a uma estética pré-moderna, em que peças específicas estão preocupadas em apenas reafirmar o seu arquétipo genérico, ao invés de reivindicar uma identidade distinta (embora aqui o gênero em questão, que pode ser geralmente chamado de "peça tintinnabuli," seja paradoxalmente definido mais pelas idiosincrasias repetidas de um estilo de composição pessoal do que por normas reconhecidas por uma comunidade maior que o valida). Igualmente, uma faceta desta perspectiva é a existência de obras de Pärt em várias versões, feitas, não só pelo próprio compositor, mas também ocasionalmente por outros (CLARKE, 1994, p. 652).

### 3 UM CICLO DE PEÇAS

*“Tudo vem, tudo retorna; rola eternamente a roda do ser. Tudo morre, tudo volta a florescer, corre eternamente o ano do ser.*

*Tudo se rompe, tudo é eternamente ajeitado; eternamente constrói-se a mesma casa do ser. Tudo se despede, tudo volta a se saudar; eternamente fiel a si mesmo permanece o anel do ser.*

*Em cada instante começa o ser; em redor de todo Aqui rola a esfera Ali. O centro está em toda parte. Curva é a trilha da eternidade”.*

(NIETZSCHE, 2011, p. 144).

O processo de desenvolvimento de uma identidade poética, adotado para compor as peças deste portfólio, prezou pela definição de meus interesses sonoros, como apresentado no início deste subcapítulo. Posteriormente foi feita uma investigação sobre meus trabalhos musicais com o intuito de encontrar matérias, ambientes sonoros e procedimentos composicionais que antes utilizei e confirmam os meus interesses atuais. Alguns materiais foram redimensionados e subordinados, quando necessário, à poética pretendida para dar forma e coerência às composições deste estudo.

#### 3.1 Aspectos gerais

As peças aqui apresentadas são direcionadas para a formação de uma identidade poética, através da consistência dos procedimentos utilizados, do encaminhamento poético e das motivações composicionais como um todo. São elas: *Amarnath*, para violoncelos solo, de aproximadamente 5 minutos; *Kabristan*, para grande orquestra, em torno de 11 minutos; *God’s Memorial*, composição em três movimentos para coro a capela, de aproximadamente 8 minutos; *Vamprast: o estado*

*além do som*, peça para coro e seis percussionistas, com 20 minutos aproximados; *Nada*, composição para dois percussionistas, de, aproximadamente, 5 minutos; *Akaashvani*, para orquestra, em torno de 11 minutos duração.

A consistência é traçada pela delimitação e pela insistência nas escolhas da poética, como mencionado no capítulo anterior, e nas motivações musicais, as quais são esclarecidas no decorrer das descrições sobre as composições. A consistência é delineada também através de recorrência e reincidência dos procedimentos técnicos composicionais, repetição de alguns materiais sonoros e passagens musicais, utilizados em peças anteriores a este portfólio. Estes procedimentos técnicos que reincidentem nestas composições são: estruturas de ritmos cíclicos, proporção áurea e alguns *Ragas* indianos. Eles são abordados, mais detalhadamente, no decorrer deste capítulo.

### **3.2 Delineamento poético**

No portfólio deste trabalho de doutorado, há peças que foram experimentos e exercícios para um delineamento poético mais claro e condizente com as ideias apresentadas e outras que exemplificam, de maneira mais sólida, algumas características às quais pretendo dar continuidade para a construção de uma identidade poética.

As peças que considero serem exercícios para um delineamento estético fazem parte de um processo de transição e possuem algumas características de meu antigo hábito de compor, mescladas com características de meu interesse composicional do momento. O desejo de evitar alguns traços composicionais ocorreu por serem suas propriedades completamente opostas às qualidades sonoras que pretendo alcançar, tais como: direcionalidade, sonoridades agressivas, dramaticidades, dinâmicas exageradas, emprego de melodias. As peças que estão nesse grupo são *Amarnath*, e *Kabristan*. Estas peças estão relacionadas com a prática composicional

que desenvolvi até a conclusão do mestrado e ainda não expressam, integralmente, os questionamentos propostos neste trabalho de doutorado. Justifica-se, entretanto, sua importância por apresentarem algumas passagens que foram cultivadas em trabalhos posteriores. *Amarnath* foi a primeira composição desse portfólio de peças. Trata-se de um exercício para dar início ao processo de definição poética. Este exercício concentra-se, principalmente, na reincidência de alguns procedimentos composicionais, utilizados na elaboração das peças do portfólio de mestrado, como a ‘estrutura de ritmos cíclicos’ (ERC), para a definição rítmica e os Ragas, para definição das alturas empregadas. Ambos são posteriormente explicados.

### **3.2.1 Kabristan**

A ideia inicial de *Kabristan* partiu do interesse em orquestrar a composição *Bananas da Terra* (2002), para oboé e piano, desenvolvida no período da graduação. Entretanto, durante o processo de orquestração desta composição, senti a necessidade de alterar completamente o percurso musical, para que melhor se adequasse aos interesses estéticos atuais. Outras composições foram investigadas em busca de sonoridades, materiais, passagens musicais que pudessem ser aproveitadas em *Kabristan* e que refletissem tais interesses poéticos anteriormente apresentados. *Kabristan* é, pois, uma espécie de caleidoscópio de materiais musicais de outras composições que foram selecionados, adaptados e organizados para dar forma a uma nova peça. A maior parte deste material pertence à composição *Bananas da Terra*. Outros materiais e passagens foram extraídos da composição *O Ciclo do Tempo* (2009), feita durante o mestrado, e da peça *Mitologias* (2004), para grande orquestra, feita durante a graduação. Alguns desses materiais foram utilizados de forma literal, como autocitação, outros foram aproveitadas apenas as ideias, redimensionadas para planos diferenciados em *Kabristan*. Há ainda passagens inteiramente novas. *Kabristan* é, portanto, um experimento composicional que ocorreu durante o processo de transição

e reflexão estética, laboratório e exercício de reincidência de alguns procedimentos e materiais composicionais antes utilizados.

Em *Kabristan*, todas as passagens que contém ostinatos em semínimas foram extraídas da composição *Banana da Terra*. As sobreposições texturais, que ocorrem no momento dos ostinatos em semínimas, são inclusões 'novas', somadas tanto a fragmentos musicais de *O Ciclo do Tempo*, como ocorre na flauta do compasso 41 ao 50; na clarineta, com modificações nos compassos 59 ao 73; nas flautas e clarinetes, nos compassos 116 ao 125; como a fragmentos sonoros de outras partes de 'Banana da Terra' , modificados e redimensionados, como ocorre, nas madeiras, do compasso 146 ao 152. Como mostram as figuras a seguir:

104

2 Flautas

2 Oboés

2 Clarinetas em B $\flat$   
(2 $^{\text{a}}$  alterna / Clarone)

2 Fagotes  
(2 $^{\text{a}}$  alterna / Contrafagote)

I, II

4 trompas em F

III, IV

2 Trompetas em C

3 Trombones

I Tuba

I

Percussão

II

Celesta

Harpa

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Posição predominante:  
D C B $\flat$  / Eb F G $\flat$  Ab

*ppp*

*p*

*ff* *ff* *p* *ppp*

*ff* *ff* *p* *ppp*

*ff* *ff* *p* *ppp*

*ff* *ff* *p* *ppp*

*ff* *ff* *p* *ppp*

*ff* *ff* *p* *ppp*

*ff* *ff* *p* *ppp*

Figura 12: início de *Kabristan*, ostinatos em semínimas, parte extraída da composição *Bananas da terra*.



Fragmento de *O Ciclo do Tempo*

Inclusões novas

Ostinato de *Banana da Terra*

Inclusões novas

Figura 13: compassos 41 a 49 de *Kabristan*. Ostinato de *Banana da Terra* somado a fragmento de *O Ciclo do Tempo* e inclusões novas.

59

Fl.

Ob.

Cl. B. Clarone

Fg.

*Fragmento de O Ciclo do Tempo*

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

I

II

Perc.

*Inclusões novas*

Cel.

Hpa.

*Ostinato de Bananas da terra*

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

Figura 14: compassos 59 a 66 de *Kabristan*. Ostinato de *Banana da Terra* somado a fragmento de *O Ciclo do Tempo* e inclusões novas.

Do compasso 141 ao 173, as cordas tocam uma passagem da composição *Mitologias*, sobreposta pela celesta e pela harpa utilizando pequenos fragmentos que foram aproveitados da parte final de *Bananas da Terra*. Este material ressurge, ainda na celesta e na harpa, junto com a 2ª flauta, no compasso 198, e nos violinos e violas, no compasso 209, sobrepostos por outros materiais de ‘Banana da Terra’ que aparecem em trombones, tuba, trompetes, fagote, oboé, violoncelos e baixos, a partir do compasso 199. O final de *Kabristan*, do compasso 198 até o fim, é praticamente uma orquestração do final da composição *Bananas da Terra*, com deslocamento no tempo de alguns fragmentos musicais e inclusão de alguns elementos que foram modificados, como o fragmento tocado por celesta, harpa e flautas.

**Figura 15:** compasso 156 ao 162 de *Kabristan*, as cordas tocam uma passagem da composição *Mitologias*, sobreposta pela celesta e pela harpa tocando por material aproveitado da parte final de *Bananas da terra*.

Embora a intenção dessa composição fosse elaborar uma peça que representasse as definições poéticas apresentadas anteriormente, meu hábito composicional da direcionalidade, dos contrastes abruptos de dinâmicas, da utilização de melodias revelou-se mais forte. Desse modo, a atmosfera sonora, construída em

quase toda a peça *Kabristan*, distancia-se completamente das características sonoras que descrevo como interesses, possuindo, em muitos momentos, o completo oposto: explosões sonoras, caos rítmicos e, principalmente, um caráter tempestuoso. Considero, então, *Kabristan* um trabalho transitório, onde mesmo apresentando um ambiente poético distinto do pretendido tornou-se válido devido ao trabalho de autoinvestigação dos processos composicionais e aproveitamento de fragmentos que foram insistidos nas peças futuras, como o comportamento com apojeturas que ocorre nas flautas nos compassos 41 ao 50, na clarineta nos compassos 59 ao 72, e o tratamento polifônico com apojeturas na flauta e clarinetas nos compassos 116 ao 125.

The image shows a musical score for three instruments: 2 Flautas (Flutes), 2 Oboés (Oboes), and 2 Clarinetas em Bb (2ª alterna c/ Clarone) (2nd Clarinet in Bb / 2nd Clarinet in C). The score is for measures 116 to 122. The flute part starts with a dynamic marking of *mf* and ends with *sf*. The clarinet part starts with a dynamic marking of *mf* and ends with *sf*. The oboe part is mostly silent.

**Figura 16:** tratamento polifônico com apojeturas na flauta e clarinetas. Fragmento aproveitado de *O Ciclo do Tempo*. Compassos 116 ao 122 de *Kabristan*.

O título *Kabristan*, palavra provinda do hindi que significa ‘cemitério’, foi dado após a conclusão da composição. Não se tratando, portanto, de uma motivação composicional, mas de uma impressão pessoal do ambiente sonoro que ela me sugere. A palavra *Kabristan* tem um significado filosófico para a prática de meditação Raja Yoga, referindo-se ao período da ‘Idade do Ferro’, no qual há a decadência dos valores humanos, como mencionado no subcapítulo ‘Motivações expressivas’.

O primeiro grupo de peças é formado pelas composições *Vamprast* e *Kabristam*. O segundo grupo de peças é composto por obras escritas mais recentemente: *God’s Memorial*, *Vamprast: o estado além do som*, *Nada* e *Akaashvani*. Como abordado anteriormente estas composições estão direcionadas a um caráter predominantemente calmo, evitando sonoridades agressivas e traços dramáticos.

Paralelamente, busco sonoridades brilhantes e estáticas. Ao mesmo tempo, há interesse pela simplicidade de estruturas; busca constante por combinações tímbricas, economia e concisão de materiais; interesse pela continuidade do ambiente sonoro; transformação do timbre de maneira gradual e/ou abrupta; polirritmia; ausência melódica; nitidez nas sobreposições das texturas orquestrais; andamentos lentos ou comedidos; dinâmicas comedidas; sonoridades suaves; sutileza de cores sonoras; intertextualidade; hibridação; multiplicidade. As composições a seguir exemplificam meu interesse estético atual.

### **3.2.2 *God's Memorial***

A peça *God's Memorial*, para coro misto a capela, de aproximadamente 7 minutos de duração, foi composta no primeiro semestre de 2010. Está composição esta dividida em três partes: *Patit Paavan* (O Purificador), *Amarnath* (O Senhor da imortalidade); *Satyam – Shivam – Sundaram* (A verdade – O benfeitor – O mais belo).

A composição *God's Memorial* foi inspirada no livro com título homônimo, no qual constam todos os nomes dados aos atos de Deus e as formas de Sua manifestação, segundo a mitologia hindu, acompanhado de explicações conforme a visão do *Raja Yoga*. Cada movimento desta composição refere-se a um dos nomes dados aos atos de Deus pelos devotos hindus. *God's Memorial* teve, como ponto de partida, o interesse em fazer um trabalho cujo material principal fosse uma única nota longa e constante. Esta ideia tem como motivação composicional a música clássica da Índia, que possui uma nota pedal constante, tocada ao longo de toda a música, normalmente executada pelo instrumento chamado *Vina*, instrumento musical de corda construído com cabaça, tradicionalmente utilizado na música clássica da Índia. Durante o processo da escrita desta peça, tal ideia progrediu de uma nota só para duas notas, sol # e dó #.

The image shows a musical score for six vocal parts: Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The music is in 4/4 time and features a constant interval of a perfect fifth (sol# - do#). The dynamics are marked as  $\text{mf}$ ,  $\text{pp}$ , and  $p$ . The vocal lines are marked with accents and dynamic markings.

Figura 17: compassos iniciais de *God's Memorial*. Intervalo constante de sol # - dó #.

O caráter dessa composição é predominantemente calmo, com dinâmicas moderadas, sem excessos. Existe a busca por sutilezas tímbricas; um exercício da continuidade do ambiente sonoro, especialmente nos dois primeiros movimentos, em que a variedade dos eventos é exercida pela espacialização, entretanto o ambiente sonoro permanece o mesmo por praticamente todo o primeiro movimento, com as inflexões microtonais, o intervalo de quinta, e quarta quando invertido, sol# – do# (Figura 17); no segundo movimento com o mesmo intervalo, somado ao som do 's', nas vozes masculinas, do compasso 45 ao 58 (Figura 18); no terceiro movimento, a nota mi do compasso 73 ao 83, nos sopranos, acompanhados por contraltos, tenores e baixo em sonoridades percussivas (Figura 19); a polirritmia do último movimento; a nitidez das texturas e a ausência melódica.

Musical score for measures 45 to 55, focusing on the sonority of the letter 'S'. The score includes parts for Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. Dynamics range from *p* to *mf*. The score is characterized by a continuous vocal line for the letter 'S' across the vocal parts, with various articulations and dynamics. A box highlights the vocal parts from measure 49 to 55, with a caption below it: "Sonoridade de 'S' do segundo movimento".

Figura 18: compassos 45 ao 55. Sonoridade de 'S' que caracteriza a continuidade sonora do segundo movimento.

Musical score for measures 71 to 79 of the piece "God's Memorial". The score includes parts for Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The score is characterized by a continuous vocal line for the letter 'S' across the vocal parts, with various articulations and dynamics. The piano accompaniment features a steady bass line. A box highlights the vocal parts from measure 71 to 79, with a caption below it: "Nota pedal nos sopranos caracterizando a continuidade sonora do início do terceiro movimento."

Figura 19: compassos 71 ao 79 de *God's Memorial*. Nota pedal nos sopranos caracterizando a continuidade sonora do início do terceiro movimento.

### 3.2.3 Vamprast

*Vamprast*, peça de aproximadamente 11 minutos de duração (para seis percussionistas), foi iniciada retomando o pensamento de compor algo que tivesse, predominantemente, uma dinâmica *piano* ou abaixo. Esta ideia foi motivada pela prática da meditação, pois, habitualmente, as músicas utilizadas para esta prática possuem uma dinâmica moderada e constante. O título da composição representa esta motivação. A palavra *Vamprast*, da língua Hindi, significa ‘o estado além do som’, o estado meditativo. Embora esta tenha sido a motivação inicial, momentos em uma dinâmica ***mf*** e algumas agitações também foram utilizados (Figura 20).

The image displays a musical score for six percussionists, labeled Percussão 1 through Percussão 6, covering measures 109 to 116. The score is written in a complex, multi-measure format with various time signatures (2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/4, 8/4, 9/4, 10/4, 11/4, 12/4, 13/4, 14/4, 15/4, 16/4, 17/4, 18/4, 19/4, 20/4, 21/4, 22/4, 23/4, 24/4, 25/4, 26/4, 27/4, 28/4, 29/4, 30/4, 31/4, 32/4, 33/4, 34/4, 35/4, 36/4, 37/4, 38/4, 39/4, 40/4, 41/4, 42/4, 43/4, 44/4, 45/4, 46/4, 47/4, 48/4, 49/4, 50/4, 51/4, 52/4, 53/4, 54/4, 55/4, 56/4, 57/4, 58/4, 59/4, 60/4, 61/4, 62/4, 63/4, 64/4, 65/4, 66/4, 67/4, 68/4, 69/4, 70/4, 71/4, 72/4, 73/4, 74/4, 75/4, 76/4, 77/4, 78/4, 79/4, 80/4, 81/4, 82/4, 83/4, 84/4, 85/4, 86/4, 87/4, 88/4, 89/4, 90/4, 91/4, 92/4, 93/4, 94/4, 95/4, 96/4, 97/4, 98/4, 99/4, 100/4, 101/4, 102/4, 103/4, 104/4, 105/4, 106/4, 107/4, 108/4, 109/4, 110/4, 111/4, 112/4, 113/4, 114/4, 115/4, 116/4). The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *mfpp*. It also features a 'Martimba' section and a 'Cx do arô' section. The score is written in a complex, multi-measure format with various time signatures (2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/4, 8/4, 9/4, 10/4, 11/4, 12/4, 13/4, 14/4, 15/4, 16/4, 17/4, 18/4, 19/4, 20/4, 21/4, 22/4, 23/4, 24/4, 25/4, 26/4, 27/4, 28/4, 29/4, 30/4, 31/4, 32/4, 33/4, 34/4, 35/4, 36/4, 37/4, 38/4, 39/4, 40/4, 41/4, 42/4, 43/4, 44/4, 45/4, 46/4, 47/4, 48/4, 49/4, 50/4, 51/4, 52/4, 53/4, 54/4, 55/4, 56/4, 57/4, 58/4, 59/4, 60/4, 61/4, 62/4, 63/4, 64/4, 65/4, 66/4, 67/4, 68/4, 69/4, 70/4, 71/4, 72/4, 73/4, 74/4, 75/4, 76/4, 77/4, 78/4, 79/4, 80/4, 81/4, 82/4, 83/4, 84/4, 85/4, 86/4, 87/4, 88/4, 89/4, 90/4, 91/4, 92/4, 93/4, 94/4, 95/4, 96/4, 97/4, 98/4, 99/4, 100/4, 101/4, 102/4, 103/4, 104/4, 105/4, 106/4, 107/4, 108/4, 109/4, 110/4, 111/4, 112/4, 113/4, 114/4, 115/4, 116/4). The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *mfpp*. It also features a 'Martimba' section and a 'Cx do arô' section.

Figura 20: compassos 109 ao 116 de *Vamprast*. Momentos de agitação e dinâmica ***mf***.

A escolha de acentos, passagens em dinâmica ***mf*** e momentos de confusão sonora foi motivada pelo desafio que é, em algumas ocasiões, manter a mente em estado meditativo. Ainda assim, em *Vamprast* predomina a busca por variedade e combinação dos timbres, ou seja, o colorido sonoro, a ausência melódica e as dinâmicas comedidas. A continuidade sonora também está presente nesta composição, especialmente no compasso 142 ao final, no qual as percussões mantêm o ambiente sonoro, com algumas intervenções do coro em notas longas.



Figura 21: compassos 142 ao 157 de *Vamprast*. Continuidade do ambiente sonoro.

No início da composição, a continuidade é assinalada pelo crótalus, triângulo e o Tam tam com baqueta de feltro, em que reincidentem suas sonoridades até o compasso 37, com interposições das claves, bongôs e *wood block*.

Figura 22: compassos iniciais de *Vamprast*. Continuidade sonora desempenhada pelo crótalus, triângulo e tam tam, com interposições dos bongôs e das claves.

### **3.2.4 Nada**

*Nada*, segundo a mitologia hindu, é o som espalhado por toda a criação de Deus. Esse termo não pertence ao conhecimento do Raja Yoga, mas é um termo comum entre algumas crenças da cultura hindu. Na música da Índia, o termo *Nada* é utilizado também para se referir ao som produzido pela garganta sem qualquer obstrução, ou seja, o som do vento, próximo ao som do ruído branco, sem a produção de qualquer altura. Esta composição tem como motivação inicial o objeto ‘mensageiro dos ventos’, que produz sons percussivos, de acordo com a ventilação ambiente. Normalmente esse objeto tem sonoridade suave, com dinâmicas moderadas. *Nada* procura seguir, inicialmente, a mesma atmosfera, alternando, em alguns momentos, o ambiente entre maior e menor movimento rítmico.

### **3.2.5 Akaashvani**

A palavra *Akaashvani*, provinda do hindi, significa ‘o som do éter’. É uma expressão que está vinculada ao sistema de devoção hindu. No entendimento hindu, *Akaashvani* refere-se à forma de comunicação de Deus, através de um som provindo do éter, ou seja, do além. A prática do *Raja Yoga*, à qual estou associado, se desconecta dos sistemas e costumes da devoção hindu, desvinculando-se do entendimento, do hábito de devoção aos ‘deuses’ desse panteão religioso, desconsiderando-se, inclusive, como parte do hinduísmo. Para o *Raja Yoga* os personagens mitológicos, como Hanuman – um deus macaco, Ganesha – um deus com face de elefante, são figuras fictícias e irrealis. Entretanto, esses personagens e termos adotados pelo hinduísmo são aproveitados pelo *Raja Yoga*, devido ao contexto de seu local de origem, apenas como ilustrações para reflexões diversas a respeito do comportamento humano e seu cotidiano, ou sobre a existência de Deus e sua forma

de interação conosco. Desse modo, *Akaashvani* é aproveitado como motivação composicional como o ‘estado meditativo’, embora não seja esse o real significado da palavra. Para o *Raja Yoga*, o estado meditativo requer uma mente estável e concentrada em uma percepção incorpórea e eterna do ser, desassociando o personagem do corpo físico em que ele está. Durante a experiência de meditação, procura-se conectar a mente com uma fonte de energia, visualizando uma luz com o intuito de potencializar gradualmente as qualidades internas, reestabelecendo a paz e a felicidade interior. Avalio essa experiência de meditação como minha principal motivação composicional que direciona à poética musical que se pretende expressar.

Considero *Akaashvani* a peça que melhor representa meu interesse poético do momento. Trata-se de uma composição com sonoridades suaves e brilhantes; paciente na exposição de seus eventos, com uso acentuado de silêncios entre as partes e andamentos lentos; simplicidade no tratamento orquestral, mantendo nitidez nas sobreposições das texturas orquestrais sem perder o interesse nas combinações tímbricas; possui uma continuidade do ambiente sonoro, ao manter pouca modificação nas alturas empregadas e ao conservar as combinações tímbricas durante a peça; momentos de polifonia, ausência melódica, mesmo havendo alguma sugestão melódica, aparecem de maneira discreta e breve; dinâmicas leves, priorizando o ‘piano’.

Um procedimento que venho utilizando desde meus primeiros trabalhos musicais e que reincide em *Akaashvani* é a transformação tímbrica de forma gradual e de forma abrupta como mostram as Figuras 23 e 24, respectivamente.

The score for measures 39-47 of *Akaashvani* features several instruments: Flauta 1, Flauta 2, Trompa em F (partitura nota real), Trompete em C, Vibraphone, Percussão, Celesta, Violino I, and Violino II. The tempo is marked  $\text{♩} = 58$ . The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two sections: measures 39-44 and 45-47. The first section shows a gradual timbral transition, with dynamics ranging from *pp* to *mf*. The second section shows an abrupt timbral transition, with dynamics ranging from *pp* to *mf*. Annotations include "Con sord." for the trumpets and "Transformação gradual do timbre" and "Transformação abrupta do timbre" for the percussion and strings respectively.

Figura 23: compassos 39 ao 47 de *Akaashvani*. Transição tímbrica de formas gradual e abrupta.

The score for measures 49-54 of *Akaashvani* features several instruments: Flauta 1, Flauta 2, Trompa em F (partitura nota real), Trompete em C, Vibraphone, Percussão, Celesta, and Violino I. The tempo is marked  $\text{♩} = 58$ . The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two sections: measures 49-52 and 53-54. The first section shows a gradual timbral transition, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The second section shows an abrupt timbral transition, with dynamics ranging from *pp* to *p*. Annotations include "Triângulo" for the percussion and "normal" for the strings.

Figura 24: compassos 49 ao 54 de *Akaashvani*. Transformação abrupta do timbre.

A busca pelo desenvolvimento de uma identidade poética é planejada através da reincidência de algumas passagens musicais da composição *O Ciclo do*

*Tempo*, as quais, em alguns momentos, aparecem integralmente, em outros, aparecem redimensionados, com sobreposições de materiais musicais próprios de *Akaashvani*. Do compasso 14 ao 25, são sobrepostas passagens musicais de momentos distintos de *O Ciclo do Tempo*, sobrepostos com materiais musicais próprios de *Akaashvani*, procedimento semelhante ao utilizado em *Kabristan* (Figuras 25 e 26).

The image displays a musical score for a section from measures 14 to 25. The score is divided into two main parts. The upper part, labeled 'Passagem musical de O Ciclo do Tempo', features woodwinds (Flutes 1 and 2, Trumpets in C) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The lower part, labeled 'Material próprio de Akaashvani', includes a Vibraphone, Percussion (with a Triângulo), and Cello. The woodwinds and strings in the upper part play a melodic line with dynamic markings of *pp* and *p*. The lower part features a complex rhythmic accompaniment with various textures and dynamics, including *pp* and *p*. The overall structure shows a clear layering of the two musical materials.

Figura 25: sobreposição de materiais próprios de *Akaashvani*, com passagens musicais de *O Ciclo do Tempo*. Compassos 14 ao 25 de *Akaashvani*.

The image displays a musical score for a piece titled "Passagem musical de *O Ciclo do Tempo*" and "Materiais próprios de *Akaashvani*". The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute 1 and 2 (Fl. 1, Fl. 2), Trumpet (Tpn.), Trombone (Tpt. C), Vibraphone (Vib.), Percussion (Perc.), and Cello (Cel.). The second system includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score features various musical notations, including dynamics such as *ppp*, *pp*, and *p*, and performance instructions like *Sol. A* and *Sol. G*. The piece is in 4/4 time and begins at measure 117.

Figura 26: sobreposição de materiais próprios de *Akaashvani*, com passagem musical de *O Ciclo do Tempo*. Compassos 117 ao 129 de *Akaashvani*.

As alturas utilizadas em *Akaashvani* foram determinadas ao selecionar previamente alguns acordes que pertencem a uma canção minha. Esta canção foi composta utilizando acordes tradicionais na tonalidade de Ré maior e possui a seguinte progressão inicial: *D7M(9)*, *Em6*, *Cm6*, *Am7*, *G7M(9)*. A ideia primeira era aproveitar esta progressão completa, entretanto, à medida que o processo de composição progrediu, preferi utilizar apenas os três primeiros acordes: *D7M(9)*, *Em6*, *Cm6*, alterando o primeiro para *D7(9)*. Outros dois acordes também foram incluídos: *G°*, *Dm7(5b)*. Pretendia começar os primeiros compassos com o acorde de *Cm6*, entretanto, ao experimentar outras combinações, preferi sobrepor os acorde de *Cm* com o de *Ebm*. Após a seleção desses acordes, passagens musicais longas foram construídas em cima de um ou dois deles, seguindo a proposta poética da economia dos materiais e da continuidade do ambiente sonoro. Por exemplo, a sonoridade da

sobreposição dos acordes de *Cm* com *Ebm* que permanece pelos 13 primeiros compassos, como mostrado na Figura 27.

The image shows a musical score for the first 13 measures of the piece 'Akaashvani'. The tempo is marked 'Sempre Calmo e Suave' with a metronome marking of quarter note = 44. The score includes parts for Flauta 1, Flauta 2, Trompa em F (partitura nota real), Trompete em C, Vibraphone, Percussão, Celesta, and Contrabaixo. The Vibraphone part features a complex rhythmic pattern with sustained notes. The Celesta and Contrabaixo parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The Celesta part shows a sequence of chords, with the first two measures circled in red and labeled 'Cm'. The Contrabaixo part shows a sequence of chords, with the first two measures circled in red and labeled 'Ebm'. The overlapping of these two chords is the focus of the figure.

Figura 27: compassos 1 ao 13 de *Akaashvani*. Sobreposição dos acordes de *Cm* com *Ebm*. Continuidade do ambiente sonoro.

Outra passagem que também caracteriza o pensamento da continuidade do ambiente sonoro é o terceiro tempo do compasso 79 ao 102, no qual uma longa passagem é construída em cima da sonoridade do acorde de *D7(9)*, como mostrado nas Figuras 28 e 29.

The image shows a page of a musical score for measures 79 to 102 of the piece 'Akaashvani'. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Flauta 1** and **Flauta 2**: Both parts play a melodic line with a *pp* dynamic and a *pp* hairpin. They include a key signature change to one sharp (F#) in measures 80-81.
- Trompa em F** (with the instruction 'artitura nota real') and **Trompete em C**: Both play a sustained harmonic line with dynamics ranging from *ppp* to *p*.
- Vibraphone**: Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a steady *ppp* dynamic.
- Percussão**: Provides a simple rhythmic accompaniment.
- Celesta**: Plays a sustained harmonic accompaniment.
- Violino I**, **Violino II**, **Viola**, **Violoncelo**, and **Contrabaixo**: The string section plays a sustained harmonic accompaniment. A *Solo* instruction is placed above the Violino I part in measure 80.

The overall texture is characterized by a consistent *ppp* (pianissimo) dynamic across most instruments, creating a soft and continuous sound environment.

Figura 28: compassos 79 ao 102 de *Akaashvani*. Sonoridade do acorde de *D7(9)*. Continuidade do ambiente sonoro.



The image shows a musical score for measures 79 to 102 of the piece *Akaashvani*. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flauta 1, Flauta 2, Trompa em F (partitura nota real), Trompete em C, Vibraphone, Percussão, Celesta, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The Vibraphone and Celesta parts are marked with *pp* (pianissimo). The score shows a consistent texture of a D7(9) chord across the measures, with various instruments contributing to the overall sonority. The Flauta 1 and 2 parts have rests, while the Trompa em F and Trompete em C parts also have rests. The Percussão part has a simple rhythmic pattern. The Celesta part has a melodic line. The Violino I and II parts have rests. The Viola, Violoncelo, and Contrabaixo parts have rests.

**Figura 29 (continuação): compassos 79 ao 102 de *Akaashvani*. Sonoridade do acorde de D7(9). Continuidade do ambiente sonoro.**

Em todas as composições deste portfólio há, propositalmente, a reincidência de alguns procedimentos composicionais, utilizados na elaboração das peças do portfólio de mestrado, como a ‘estrutura de ritmos cíclicos’ (ERC), posteriormente explicado; a série de Fibonacci, para a definição das proporções entre as partes da música; os *Ragas*, para definição das alturas empregadas. A reincidência faz parte da proposta principal deste texto: construção de uma identidade poética, através da consistência composicional, seja ela devida à constância na gramática composicional empregada ou à constância nos materiais sonoros e posicionamento filosófico, utilizados como motivadores composicionais. Estes dois primeiros procedimentos, ERC e a série de Fibonacci, tiveram como motivação composicional a ligação com minha prática de meditação, a qual concebe o tempo como um ciclo que

se repete continuamente. A seguir descreverei o que são e como esses procedimentos foram utilizados em minhas composições.

### 3.3 Estrutura de Ritmos Cíclicos

A estrutura de ritmos cíclicos é um procedimento composicional que foi desenvolvido e utilizado na elaboração do portfólio de composições, durante período do mestrado, 2008 – 2009. Devido à sua constante citação, utilizo, neste texto, a abreviação ERC. As ERCs são duas ou mais séries rítmicas sobrepostas, gerando assim uma malha rítmica.

A elaboração da ERC deste projeto tem como referência a técnica *time point system* de Milton Babbitt, que determina um valor numérico a uma figura rítmica específica – considerando, por exemplo, a colcheia igual a 1, organizando-se, em seguida, uma série numérica (BABBITT, 1962, p. 63). A estrutura de ritmos cíclicos diferencia-se, entretanto, do *time point system* por não se subdividir em 12 unidades. Aqui foi elaborada uma série rítmica principal, utilizando diferentes métodos. Essa série rítmica principal dá origem, de forma variada, a mais três séries. Essas variações ocorrem, dentre outras situações, no emprego de aumento, retrogrado, inversão e retrogrado da inversão. Posteriormente, sobrepondo as séries e repetindo ciclicamente cada uma delas, forma-se uma espécie de armação que é utilizada como ‘molde’ rítmico para organizar as proporções rítmicas da composição ou de parte dela.

A peça *Composition for four instruments* (1949) de Milton Babbitt está organizada com uma série rítmica principal de quatro durações: 1 4 3 2, sendo a semicolcheia equivalente ao número 1. Dessa série principal, Babbitt elabora mais três formas da série, aplicando retrogrado, inversão e retrogrado da inversão (MEAD, 1994, p 39). Embora essa composição não tenha sido preparada através da técnica *time point system*, a infinidade de variantes que Babbitt utiliza, nessas quatro séries, chamou

minha atenção para tal técnica, aumentando a percepção sobre as possibilidades de variações na elaboração e na adoção das ERCs, em futuras composições.

Durante o mestrado, foram desenvolvidas quatro ERCs. Algumas peças do portfólio daquele período foram elaboradas utilizando uma, duas ou todas as quatro estruturas simultaneamente. *Amarnath*, a primeira composição deste portfólio, foi composta, utilizando a segunda ERC como ponto de partida para a construção de uma nova ERC. A segunda estrutura possui a combinação vertical de quatro séries numéricas: 1ª - 1 5 3 1, 2ª - 3 15 9 3 2 10 6 2, 3ª - 2 6 10 2 3 9 15 3, 4ª - 3 9 15 2 3 6 10 2. Considerando que, para a primeira série, a colcheia é igual a 1 e que, para a segunda, terceira e quarta séries, a semicolcheia é igual a 1, houve a montagem dos ritmos de cada uma das séries. Essas séries foram sobrepostas em quatro distintos sistemas, formando uma malha rítmica. Cada uma das séries é repetida ciclicamente dentro de um compasso quaternário, formando, desse modo, o estrutura rítmica mostrada na figura 30.

The figure shows four staves of musical notation in 4/4 time, each representing a different rhythmic series. The notes are placed on a four-line staff, and the durations are indicated by numbers below the notes. The 1st series consists of quarter notes with durations 1, 5, 3, 1, 1, 5, etc. The 2nd series consists of eighth notes with durations 3, 15, 9, 3, 2, 10, 6, 2, etc. The 3rd series consists of quarter notes with durations 2, 6, 10, 2, 3, 9, 15, 3, etc. The 4th series consists of eighth notes with durations 3, 9, 15, 2, 3, 6, 10, 2, 3, 9, etc.

Figura 30: 2ª ERC, utilizada na elaboração de algumas peças do portfólio de mestrado.

Embora cada série de duração seja repetida ciclicamente, o resultado da superposição vertical de dois ou mais ciclos de duração é sempre variado no nível local. Minha intenção tem sido a construção de ambientes sonoros recorrentes que caracterizem a música como um todo ou momentos específicos de cada peça, ou seja, o ouvinte, provavelmente, não percebe a repetição de ciclos rítmicos. Estes são

procedimentos técnicos que auxiliam o processo de construção e manutenção de sonoridades específicas, estando vinculados, principalmente, à definição de níveis de atividades nas dimensões verticais e horizontais.

### **3.4 O Raja Yoga e as ERCs**

A ideia geradora da estrutura de ritmos cíclicos surgiu da necessidade de uma ferramenta auxiliar para a definição dos ritmos usados em uma composição ou em parte dela. A ideia do emprego de uma ferramenta composicional que se repetisse em ciclos de durações foi motivada pelo conceito de tempo da filosofia do Raja Yoga, a qual concebe o tempo cronológico como um ciclo que se repete eternamente.

Os processos composicionais, os títulos das composições, as motivações expressivas e o delineamento sonoro, a poética como um todo, têm estreita relação com meu interesse e com os estudos de filosofia do Raja Yoga, incluindo a prática de meditação. Conforme mencionado, identifiquei-me com o princípio de eternidade como um movimento cíclico, e não como uma linha reta contínua, progressiva ou evolucionista, fundamento da cultura ocidental. Esta visão cíclica motivou, além da elaboração da estrutura de ritmos cíclicos, a utilização da série de Fibonacci e dos *ragas*, que, cada um ao seu modo, possuem um padrão cíclico repetitivo. Explicam-se, mais adiante, estes dois últimos procedimentos.

### **3.5 Processos de utilização das ERC**

Sobre as estruturas de ritmos cíclicos, além da utilização de procedimentos como aumento, diminuição, retrogrado, inversão e retrogrado da inversão na malha rítmica elaborada. Foram aproveitados, nas peças deste portfólio, os mesmos procedimentos desenvolvidos e utilizados nas composições que integram o portfólio

de metrado, dos quais procurei explorar diferentes possibilidades de sua utilização no processo composicional, para alcançar os diferentes resultados expressivos. Posteriormente, denominei cada uma dessas diferentes possibilidades, de acordo com o seu comportamento, com o intuito de facilitar a compreensão. Os nomes dados foram: exposição, extração, ocultação, sobreposição, refração, resultante e adição. De forma breve, apresento, na continuidade, uma explanação sobre cada um dos procedimentos desenvolvidos no período do metrado. A maioria dos exemplos pertencem à composição 'O ciclo do tempo'. Nas descrições individuais das peças deste portfólio serão expostos alguns dos mesmos procedimentos.

### 3.5.1 Exposição

É a utilização integral da estrutura de ritmos cíclicos na composição, com o aparecimento de todas as séries sendo tocadas por instrumentos ou vozes independentes. Simultaneamente, pode haver dobramentos entres essas vozes ou instrumentos, como mostra as Figuras 31, 32, 33 e 34.

The image shows a musical score for four series (1ª série, 2ª série, 3ª série, 4ª série) in 4/4 time. Each series is represented by a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score consists of four measures. The first measure shows the beginning of each series. The second measure shows the continuation of the series. The third measure shows the continuation of the series. The fourth measure shows the continuation of the series. The rhythmic structure is cyclic, with each series having a unique pattern of notes and rests that repeats every four measures. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with various rests and ties. The series are labeled on the left side of the score.

Figura 31: 4ª estrutura de ritmo cíclico.

178  $\text{♩} = 66$  *molto accel.*

Vln. 1 *fp* *molto cresc.*

Vln. 2 *fp* *molto cresc.*

Vla. *fp* *molto cresc.*

Vcl. *fp* *molto cresc.*

Cb. *fp*

Figura 32: Exposição da 4ª estrutura (compassos de 178 a 180 de *O Ciclo do Tempo*).

1ª série

2ª série

3ª série

4ª série

Figura 33: 2ª estrutura de ritmos cíclicos.

186  $\text{♩} = 66$  *molto accel e molto cresc...*

Vln. 1 *fp*

Vln. 2 *fp*

Vla. *fp*

Vcl. *fp*

Cb. *fp*

Figura 34: exposição da 2ª estrutura (compassos de 186 a 189 de *O Ciclo do Tempo*).

A Exposição ocorre também no 4º movimento, *Kali Yuga*, do compasso 290 ao 306 no coro (Figuras 35, 36 e 37), seguindo a partir do compasso 300 junto com a flauta, a clarineta, os violinos 1 e 2, as violas e o violoncelo.

The image shows a musical score for four vocal series, labeled 1ª série, 2ª série, 3ª série, and 4ª série. The music is in 4/4 time. Each series consists of a single melodic line. The 1ª and 3ª séries feature rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. The 2ª and 4ª séries have more sustained, legato lines with fewer notes. The score is presented in a standard musical notation with a double bar line at the beginning of each series.

Figura 35: 1ª estrutura de ritmos cíclicos.

The image shows a musical score for a vocal quartet, with parts for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The music is in 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal lines with lyrics 'ah' and 'ah' under the notes. The second system continues the vocal lines. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The score is presented in a standard musical notation with a double bar line at the beginning of each system.

Figura 36: exposição da 1ª estrutura (compassos de 290 a 306 de *O Ciclo do Tempo*).

300

Fl. 1 *cresc.* *accel.*

Fl. 2

Cl. Bb 1 *cresc.*

Cl. Bb 2

Tpt. C *accel.*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Perc. 1 *accel.* *f*

Perc. 2

1 *accel.*

S. sls. 2

S. *cresc.*

C. *cresc.*

T. *cresc.*

B. *cresc.*

300

Vln. 1 *cresc.* *accel.*

Vln. 2 *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vlc. *cresc.*

Cb. *f*

Figura 37: (continuação da figura 36) exposição da 1ª estrutura (compassos de 290 a 306 de *O Ciclo do tempo*).



### 3.5.2 Extração

Extração é a utilização de uma ou mais séries da estrutura, privando a exposição integral de todas as séries (Figuras 38, 39 e 40).

The image shows a musical score for four rhythmic series, labeled 1ª série, 2ª série, 3ª série, and 4ª série. Each series is written on a separate staff in 4/4 time. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and accents. The series are presented in a way that highlights their individual rhythmic patterns.

Figura 38: 4ª estrutura de ritmos cíclicos.

The image shows a musical score for two flutes, Fl. 1 and Fl. 2, covering measures 181 to 185. The tempo is marked as quarter note = 44. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and accents. The key signature has one sharp (F#).

Figura 39: extração da 4ª estrutura (compassos de 181 a 185 de *O Ciclo do Tempo*).

The image shows a musical score for two violins, Vln. 1 and Vln. 2, covering measures 190 to 194. The score includes dynamic markings such as *gliss.* and *solo*. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and accents. The key signature has one sharp (F#).

Figura 40: extração 4ª estrutura (compassos de 190 a 194 de *O Ciclo do Tempo*).

A extração ocorre também no 4º movimento, nos compassos 307 a 311, quando é aproveitada a 3ª série da 4ª estrutura, sendo tocada homofonicamente pelas madeiras e metais e cantada pelo coro. O mesmo material é repetido, de forma semelhante, nos compassos 313 a 316.

### 3.5.3 Ocultação

Trata-se da adoção de apenas alguns pontos de ataques das séries originais de determinada estrutura, ocultando outros, mantendo a mesma localização dos pontos dos ataques utilizados em sua localização na estrutura original. Ocorre, desse modo, a proposital deformação dos valores de cada uma das séries (Figuras 41 e 42).

The image shows four staves of music, labeled '1ª série', '2ª série', '3ª série', and '4ª série', all in 4/4 time. Each staff contains a sequence of rhythmic patterns. The 1st series consists of eighth notes with various accents. The 2nd series features a mix of eighth and sixteenth notes with accents. The 3rd series uses eighth notes with accents. The 4th series is composed of eighth notes with accents. The patterns are distributed across four measures, with some notes marked with double slashes (//) to indicate specific accents or attacks.

Figura 41: 1ª estrutura de ritmos cíclicos.

The image displays a musical score for an orchestral and vocal piece. The top section, labeled 'Exposição', includes four vocal staves: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). Each vocal line begins with the syllable 'Oh' and features a melodic line with various rhythmic values. The bottom section, labeled 'Ocultação', includes five instrumental staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabaixo (Cb.). The instrumental parts are primarily composed of sustained notes and longer rhythmic values, with some melodic movement in the strings. The score is set in 4/4 time and spans several measures, with a measure number '216' indicated at the beginning of the instrumental section.

Figura 42: ocultação da 1ª estrutura (compasso 216 de *O Ciclo do Tempo*).

### 3.5.4 Sobreposição

Sobreposição é a utilização de uma ou mais estruturas, simultaneamente, sejam elas completas ou extraídas apenas algumas de suas séries. Em *O Ciclo do Tempo* adoto a sobreposição de estruturas no 3º movimento, nos compassos 198 a 202 (Figura 45), nos quais as 1ª e 2ª flautas tocam respectivamente as 1ª e 2ª séries da 4ª estrutura e os 1º e 2º violinos tocam respectivamente as 1ª e 2ª séries da 1ª estrutura. (Figuras 43, 44 e 45).

Figura 43: 1ª estrutura de ritmos cíclicos.

Figura 44: 4ª estrutura de ritmos cíclicos.

4ª estrutura

198 *a tempo* (♩ = 99)

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *mf*

Perc. 1 (cúpula) *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Queixada

Perc. 2 *mf*<sup>3</sup>

1

S. sls.

2

S

C

T

1ª estrutura

198 *a tempo* *gliss.* (♩ = 99)

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *p*

Vcl. *f*

Cb. *f*

Figura 45: sobreposição de estruturas (compassos de 198 a 202 de *O Ciclo do Tempo*).

### 3.5.5 Refração

É a distribuição de cada ponto de ataque de determinada estrutura em distintos instrumentos ou vozes, com os instrumentos entrando progressivamente, podendo sustentar o som ou apenas atacar a nota no momento de determinado ponto de ataque (Figuras 46 e 47).

Utilizei a refração na composição *O Ciclo do Tempo* no 5º movimento, nos compassos 410 ao 412 (Figura 47), quando cada um dos instrumentos da orquestra entra no momento de determinado ponto de ataque da 1ª Estrutura. Aqui cada instrumento sustenta a nota até o início do compasso 413, com exceção da segunda percussão no compasso 412, que toca sozinha os quatro últimos pontos de ataque. A ideia de manipular a estrutura de ritmos cíclicos, através da refração, surgiu com a intenção de elaborar uma tensão que aumentasse progressivamente, partindo de uma única nota.

Figura 46: 1ª estrutura.

**K** ♩ = 99

410

Fl. 1

Fl. 2

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

S. sxs.

2

S

C

T

B

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

*poco a poco sul pont*

*mf*

*f*

*poco a poco sul pont*

*mf*

*f*

*poco a poco sul pont*

*mf*

*f*

*poco a poco sul pont*

*mf*

*f*

*sul pont*

*mf*

*f*

Percussão tocando os últimos pontos de ataques da 1ª estrutura

♩ = 99

410

Figura 47: refração da 1ª estrutura (compassos 410 de *O Ciclo do Tempo*).

### 3.5.6 Resultante

O termo resultante é utilizado por Babbitt no artigo *Twelve-tone rhythmic structure and the electronic medium*, no qual é demonstrado o segundo sistema como resultante rítmica das duas séries do primeiro sistema, como mostra a Figura 48.



Figura 48: resultante rítmica do 1º sistema (Babbitt, 1962, p. 68).

De modo similar, aqui a resultante é a compactação das quatro séries de determinada estrutura de ritmos cíclicos em uma ou duas vozes. Ou seja, cada ponto de ataque das quatro séries, que ocorre dentro da estrutura, é representado, na resultante, em duas vozes ou em uma única voz.

A resultante ocorre em *O Ciclo do Tempo* no 1º movimento, *Sat Yuga*, nos compassos 39 a 52, nas percussões (Figuras 49, 50 e 51). O motivo principal do aproveitamento desse procedimento foi a intenção de criar uma nuvem nas percussões, em que houvesse sons cristalinos sem percepção clara do pulso. Nesse caso, devido à instrumentação escolhida tratar-se de apenas duas percussões, fui direcionado a aproveitar a estrutura rítmica cíclica com o procedimento de resultante.

Figura 49: 1ª estrutura.

Figura 50: resultante da 1ª estrutura em uma voz.

Figura 51: início em que ocorre a resultante da 1ª estrutura (compassos de 39 a 44 de *O Ciclo do Tempo*).

### 3.5.7 Adição

É a inserção de cada uma das vozes de determinada ERC, progressivamente, até a apresentação completa de todas as vozes.

A seguir, descrevo como alguns desses procedimentos foram utilizados nas composições presentes no portfólio de peças deste trabalho.



### 3.6 As estruturas de ritmos cíclicos nas peças atuais

#### 3.6.1 Amarnath

Nesta composição, foi dada continuidade à ERC. Estrutura de ritmos cíclicos são relações de um ou mais padrões rítmicos, séries rítmicas independentes, que se repetem ciclicamente, estabelecendo uma ordem vertical a partir da horizontal, ou seja, a ordem rítmica individual, na dimensão horizontal, é responsável em relação à coletividade da estrutura geral. A ideia geradora da ERC surgiu da necessidade de utilizar uma ferramenta para a definição dos ritmos, que estivesse em sintonia com minhas investigações (Figura 52).

The image shows four musical staves, each representing a different rhythmic series. Each staff is in 4/4 time and contains a sequence of notes and rests. Below each staff is a sequence of numbers representing the rhythmic values. The series are labeled 1ª série, 2ª série, 3ª série, and 4ª série. The numbers are: 1ª série: 1 5 3 1 1 5 3 1 1 5 etc..; 2ª série: 3 15 9 3 2 10 6 2 3 etc..; 3ª série: 2 6 10 2 3 9 15 3 2 6 etc..; 4ª série: 3 9 15 2 3 6 10 2 3 9 etc..

Figura 52: 2ª ERC, utilizada na elaboração de algumas peças do portfólio de mestrado.

Para construção da ERC utilizada em *Amarnath*, foi integralmente aproveitada a 1ª série da ERC apresentada na Figura 52, como a 1ª série dessa nova ERC. Para formar a segunda série, foram selecionados os primeiros valores numéricos de cada uma das quatro séries, formando a sequência 1 3 2 3. Construí essa nova ERC em um compasso composto, considerando o número 1 igual a uma colcheia e

sobrepondo as séries obtidas, forma-se a estrutura com apenas duas séries, como mostra a Figura 53.

1ª série  
1 5 3 1 1 5 3 1 1 5 etc..

2ª série  
1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2 etc..

Figura 53: ERC utilizada na elaboração de *Amarnath*.

A ideia inicial para compor *Amarnath* era utilizar as duas estruturas simultaneamente, entretanto, elas foram utilizadas em momentos distintos. Ocorreu, desse modo, o procedimento de extração, como apresentado no subcapítulo ‘procedimentos recorrentes’. A 1ª série foi utilizada nos sete primeiros compassos, como mostra o excerto dos quatro primeiros compassos iniciais da peça (Figura 54).

1 5 3 1 1 5 3 1 1 5 3 1 1 5

Figura 54: *Amarnath*, compassos iniciais.

A segunda série da ERC (1 3 2 3) começa a ser utilizada a partir do final do oitavo compasso, seguindo sua utilização até o compasso 16, depois retornando apenas no final do compasso 25, como mostra o excerto contido na Figura 55.

The image displays two staves of musical notation for the piece 'Amarnath'. The first staff begins at measure 8 and consists of six measures with time signatures 12/8, 6/8, 9/8, 6/8, 9/8, and 6/8. The second staff begins at measure 13 and consists of six measures with time signatures 6/8, 9/8, 6/8, 9/8, 6/8, and 9/8. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 5 below the notes. Several notes are circled, highlighting specific rhythmic accents. The notation includes slurs, ties, and various note values such as eighth and sixteenth notes.

Figura 55: *Amarnath*, utilização da segunda série.

As notas circuladas nas Figuras 54 e 55 são atacadas em momentos rítmicos não pertencentes à ERC. Devido a meu interesse auditivo, elas foram inseridas na composição, junto com outros exemplos, após a finalização de toda a montagem da ERC nesta peça.

Em breves momentos desta peça, nos compassos 5 a 7 e nos compassos 22 e 23, a organização rítmica é desviada das duas séries apresentadas (Figuras 56 e 57). Originalmente, estes dois excertos seguiam rigidamente a organização da 1ª série, entretanto, ao completar a montagem rítmica desta música eles foram alterados devido a interesses pessoais, formando uma sequência rítmica independente. Acredito que tais alterações e desvios valorizam ainda mais o sistema de organização das ERCs, pois a quebra da continuidade valoriza ainda mais a continuidade rítmica. A continuidade do ambiente sonoro faz parte de meus interesses expressivos. Segundo Boulez (1986), “o *envelope* é o que individualiza um desenvolvimento e permite dar a ele um perfil particular no desenrolar da obra”. Aqui o termo *envelope* é utilizado por Boulez para assinalar constâncias de propriedades como “um registro, um timbre único ou uma combinação de timbres constante, uma dinâmica privilegiada, um andamento, um filtro aplicado às alturas, uma constante rítmica” (1986, p.101). Boulez afirma também que a modificação sucessiva desses envelopes gera um processo de descontinuidade formal entre as seções e que uma modificação progressiva – uma modificação progressiva das características desse envelope – conecta seções em processo de contínua transformação. Em *Amarnath*, essa modificação acontece de

forma pontual, não gerando, portanto, desvalorização da continuidade e sim a ressaltando ainda mais.

Figura 56: *Amarnath*, compassos 5º ao 7º, sequência rítmica independente.

Figura 57: *Amarnath*, compassos 21º ao 23º, sequência rítmica independente.

3 8

1 5 3 1 1 5 3 1 1 5 3 1 1 5

5 13 21 retrogrado 2ª série

3 1 1 6 4 1 1 5 2 1 3 5 1 3

9 34

2 3 1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2

13

3 1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2 3 1 2

17 55

1 5 1 5 3 1 1 5 3 1 1 5 3

21

1 1 5 3 1 1 6 4 1 5 1 2

25

1 3 5 1 3 2 3 1 3 2 3 1 3

29

©JDV

Figura 58: Utilização da ERC em *Amarnath*.

### 3.6.2 God's Memorial

A utilização das ERCs em *God's Memorial* ocorreu apenas no último movimento: *Satyam, Shivam, Sundaram*, através do processo de adição, como apresentado anteriormente. A estrutura utilizada aqui foi construída através da sobreposição das cinco ritmos cíclicos. Se eu dispusesse todos os ritmos cíclicos para começarem no mesmo instante, teria malha rítmica mostrada na Figura 59.

The figure displays five staves of musical notation, each representing a different cyclic rhythm. All staves are in 5/4 time. The first staff is labeled '1º ritmo cíclico' and shows a sequence of eighth notes with a specific phrasing. The second staff is labeled '2º ritmo cíclico' and shows a different sequence of eighth notes. The third staff is labeled '3º ritmo cíclico' and shows a third sequence. The fourth staff is labeled '4º ritmo cíclico' and shows a fourth sequence. The fifth staff is labeled '5º ritmo cíclico' and shows a fifth sequence. Each staff begins with a double bar line and a 5/4 time signature, and ends with a bar line. The rhythms are designed to be overlaid to create a complex rhythmic texture.

Figura 59: ERC utilizada no ultimo movimento de *God's Memorial*.

Entretanto, o processo de adição em *God's memorial* desloca o início de cada ciclo para pontos específicos da série de Fibonacci – que será abordado em breve – provocando, desse modo, uma alteração na ERC inicialmente planejada. O processo de adição inicia-se pelo baixo, no compasso 73, utilizando o segundo ritmo cíclico, seguido pelo contralto, no compasso 75, com o primeiro ritmo cíclico da estrutura, como mostra a Figura 60.

73  $\text{♩} = 96$   
*p*

Soprano 1

Soprano 2

Alto 1  
*ppp* *simile*  
 ka ka ka ka

Alto 2  
*ppp* *simile*  
 ka ka ka ka

Tenor 1  
*mf*

Tenor 2  
*mf*  
 Ssa

Bass 1  
*ppp*  
 Ssa

Bass 2  
*ppp*  
 ó

Figura 60: processo de adição iniciado pelos baixos com o segundo ritmo cíclico da ERC.

Até o final do compasso 85, a adição ocorre apenas com o primeiro e o segundo ritmo da ERC aqui utilizada, havendo, desse modo, uma mescla entre os procedimentos de adição e extração, visto que, até o momento, a ERC não é integralmente apresentada. Posteriormente, a partir do compasso 84, reinicia-se o procedimento de adição nos sopranos, quando cada uma dos ritmos cíclicos é acrescentado, progressivamente, por contraltos, segundos baixos, segundos tenores, primeiros baixos e primeiros tenores, completando assim a apresentação integral da ERC, a partir do último tempo do compasso 93, como mostrado na Figura 61.

93

Soprano 1

Soprano 2

Alto 1  
Sa - tyam Shi-vam Shi - vam Sa - tyam Shi-vam Shi - vam Sa - tyam Shi-vam Shi - vam Sa - tyam Shi-vam Shi - vam

Alto 2  
Sa - tyam Shi-vam Shi - vam Sa - tyam Shi-vam Shi - vam Sa - tyam Shi-vam Shi - vam Sa - tyam Shi-vam Shi - vam

Tenor 1  
Sa-tyam Shi-vam Sun - da-ram Sa-tyam Shi-vam Sun - da - ram Sa-tyam Shi-vam Sun

Tenor 2  
vam Sun - da-ram Sa-tyam Shi - vam Sun - da-ram Sa-tyam Shi - vam Sun - da-ram Sa-tyam Shi - vam Sun - da-ram Sa-tyam Shi -

Bass 1  
Sun - da-ram Sa-tyam Shi - vam - Sun - da-ram Sa-tyam Shi - vam Sun - da-ram Sa-tyam Shi - vam Sun da -

Bass 2  
Sa-tyam Shi-vam Sun - da - ram Sa-tyam Shi-vam - Sun - da-ram Sa-tyam Shi-vam Sun - da-ram Sa-tyam Shi -

Figura 61: apresentação integral da ERC utilizada em *God's Memorial*.

### 3.6.3 Vamprast

Em *Vamprast*, as ERCs foram utilizadas praticamente em toda a composição. A partir do 6º compasso inicia-se o procedimento de ocultação da 4ª ERC, pela utilização de apenas alguns pontos de ataques desta ERC, mas mantidos em sua localização original.

A ERC utilizada a partir do compasso 100 foi desenvolvida tendo como base a terceira ERC do memorial de mestrado (VALVERDE, 2009, p. 31). Ela é formada por quatro séries rítmicas, sendo os números da primeira série: 15, 21, 18, 15; da segunda: 15, 18, 21, 15, (o retrogrado da primeira); da terceira: 18, 15, 15, 21; da quarta: 21, 15, 15, 18, (o retrogrado da terceira). Considerando a semicolcheia de valor numérico 1, formaram-se os ritmos de cada uma das séries da terceira ERC, como mostra a Figura 62.



Figura 62: terceira ERC do memorial de mestrado.

A ERC que compõe *Vamprast*, a partir do compasso 100, apropria-se apenas dos três primeiros valores numéricos de cada uma das séries da ERC mostrada na Figura 62, invertendo a ordem apenas da terceira série com a quarta série, resultando nos seguintes valores:

1ª série: 15, 21, 18

2ª série: 15, 18, 21

3ª série: 21, 15, 15

4ª série: 18, 15, 15

Mantendo a semicolcheia com valor numérico igual a 1, é possível estruturar a ERC mostrada na Figura 63.

Figura 63: ERC utilizada a partir do compasso 100 de *Vamprast*.

No compasso 100 de *Vamprast*, é empregado o procedimento de extração, em que apenas o 3º ritmo da estrutura aparece (Figura 64). Alguns acentos que surgem e que não estão de acordo com os valores da 3ª série desta estrutura ocorrem por estarem desvinculados da ERC e associados às marcações da série de Fibonacci, a qual serviu de ferramenta para desenhar as proporções entre as partes da composição. Em breve, desenvolvo mais sobre a série de Fibonacci.

Figura 64: procedimento de extração do ritmo da ERC a partir do compasso 100 de *Vamprast*.

Do compasso 116 até o compasso 126, é utilizado o procedimento de exposição, em que a ERC e todas as suas séries rítmicas aparecem integralmente (Figura 65).

**Figura 65: procedimento de extração do ERC e todas as suas séries rítmicas aparecem integralmente, compasso 116 de *Vamprast*.**

Neste ponto da composição, cada entrada de figuras de valores rítmicos rápidos, seguida por trêmulo ou pausas, representa o início dos números de uma das séries que compõe a ERC, como exemplifica a Figura 65.

### 3.6.4 Nada

Nesta composição, foi aproveitada novamente a 3ª ERC do memorial de mestrado, a qual foi utilizada do compasso 37 ao 51 em *Vamprast*. Aqui ocorre a reincidência tanto dos processos como dos materiais musicais de *Vamprast*. Além da reutilização da ERC, os elementos sonoros que ocorrem entre os compassos 37 e 51 de *Vamprast* permanecem praticamente os mesmos de em *Nada*, sendo alterada levemente a distribuição dos instrumentos de percussão na organização rítmica que a ERC propõe, como visualizado nas Figuras 66 e 67.

Percussão 1: Prato Suspenso, baqueta com feltro, *mf*, *p*, *mf*, *ppp*, *mf*

Percussão 2: *mf*, *mp*, *mf*, *mf*, *mf*, *p*, *mf*, *p*

Percussão 3: *mf*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*

Percussão 4: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*

Percussão 5: *mf*, *f*, *p*

Percussão 6: *mf*, *f*, *p*

Figura 66: 3ª ERC em *Vamprast*, compassos 37 ao 43.

Percussão I: triângulo, prato sus, *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, *ppp*, *pp*, *ppp*, *pp*, *ppp*, *p*, *ppp*, *p*

Percussão II: wood blocks, tom tom, *ppp*, *mp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *p*, *ppp*, *p*, *ppp*, *p*

Figura 67: 3ª ERC em *Nada*, compassos 1 ao 7.

Do compasso 16 ao 21, foi utilizado o procedimento de resultante da 2ª ERC. A segunda percussão toca sozinha cada ponto de ataque das quatro séries que ocorrem dentro desta ERC, resultando em uma ou, no máximo, duas vozes. Há, desse modo, a compactação das quatro séries de 2ª ERC, como mostram as Figuras 68 e 69.

1ª série

2ª série

3ª série

4ª série

Figura 68: 2ª ERC, utilizada no memorial de mestrado.

16

Percussão I

reco reco

tam tam

mp

Percussão II

mp

Figura 69: resultante da 2ª ERC em *Nada*, compassos 16 a 21.

### 3.6.5 *Akaashvani*

As ERC aparecem apenas nos momentos finais de *Akaashvani*. Nesta composição, foram aproveitadas a 1ª e a 4ª ERCs do memorial de mestrado. Em ambas ERCs foram utilizados o procedimento de Exposição, onde ocorre a utilização integral destas ERCs na composição, com o aparecimento de todas as séries sendo tocadas pelas cordas, como mostram as Figuras 70, 71, 72 e 73.

1ª série

2ª série

3ª série

4ª série

Figura 70: 4ª estrutura de ritmo cíclico.

Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vc.  
 Cb.

*pp* *mp* *mp* *mp* *pp*

Figura 71: compassos de 132 a 134 de *Akaashvani*. Exposição da 4ª estrutura.

1ª série  
 2ª série  
 3ª série  
 4ª série

Figura 72: 2ª estrutura de ritmos cíclicos.

Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vc.  
 Cb.

*pp* *pp* *pp* *pp*

Figura 73: Exposição da 2ª estrutura (compassos de 142 a 145 de *Akaashvani*).

Os contornos melódicos desses trechos de *Akaashvani* foram aproveitados da composição *O Ciclo do Tempo*, alterando algumas alturas e algumas apojeturas para

que melhor se adequem aos interesses estéticos atuais, evitando assim combinações intervalares que provoquem uma maior tensão, como as segundas menores, e dando preferência a intervalos que gerem uma menor tensão, como mostram as Figuras 74,75,76 e 77.

Figura 74: Exposição da 4ª estrutura (compassos de 178 a 180 de *O Ciclo do Tempo*).

Figura 75: Exposição da 4ª estrutura (compassos de 132 a 134 de *Akaashvani*).

186  $\bullet = 66$  *molto accel e molto cresc...*

Vln. I *fp*

Vln. 2 *fp*

Vla. *fp*

Vlc. *fp*

Cb. *fp*

Figura 76: Exposição da 2ª estrutura (compassos de 186 a 189 de *O Ciclo do Tempo*).

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Figura 77: Exposição da 2ª estrutura (compassos de 142 a 145 de *Akaashvani*).

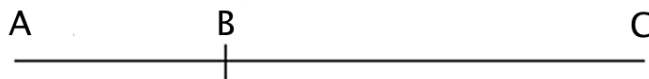
### 3.7 Série de Fibonacci

A utilização da série de Fibonacci para definição da proporção das partes da composição é outro procedimento composicional que recorre, na maioria das peças do portfólio de composições, apresentado ao final deste trabalho.



Embora as propriedades da proporção áurea e sua relação com a série de Fibonacci<sup>8</sup> sejam largamente abordadas na literatura, para lembrança, é apresentada uma breve explicação sobre as características; a relação que ocorre entre a proporção áurea e a série de Fibonacci; as razões de sua utilização nas peças presentes neste trabalho.

Proporção áurea, número de ouro, número áureo, seção áurea ou proporção de ouro é uma constante real algébrica irracional, denotada pela letra grega (Phi), com o valor aproximado para três casas decimais de 1,618. Em um seguimento AC dividido pelo ponto B, como mostra a Figura 78, sendo que o ponto B divide o segmento AC em média e extrema razão<sup>9</sup>, a razão entre o menor e o maior dos segmentos é igual à razão entre o maior e o segmento todo, isto é ,  $AB \div BC = BC \div AC$ .



**Figura 78: proporção áurea.**

Esta proporção pode ser obtida se, e apenas se, o todo é dividido no ponto B, que divide o segmento AC em média e extrema razão. O valor matemático da relação é um número irracional. Preferiu-se, então, utilizar a série de Fibonacci como ferramenta para administrar as proporções entre as partes da música. A série de Fibonacci está intimamente ligada à seção de ouro, na qual cada número é a soma dos dois números imediatamente anteriores (0,1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144...). A série

---

<sup>8</sup> Para maiores esclarecimentos sobre a série de Fibonacci e sua relação com a seção áurea, ver em KRAMER, 1988, p. 304.

<sup>9</sup> Dá-se a seguinte definição à divisão em média e extrema razão: "um segmento de reta se diz dividido em média e extrema razão, se a razão entre o menor e o maior dos segmentos é igual à razão entre o maior e o segmento todo" (EUCLIDES, Livro VI, 2009, p 231).

de Fibonacci é uma forma mais gerenciável para trabalhar, uma vez que seus valores são todos números inteiros, ao invés do valor irracional da seção de ouro.

Musicalmente, a série de Fibonacci pode ocorrer quando a distância ou o tempo musical são divididos de tal modo que a proporção da maior parte corresponde à proporção da maior para a parte menor da música. Por exemplo: um segmento musical de 144 unidades de tempo estaria subdividido dentro da série de Fibonacci na 89ª e na 55ª unidades de tempo. A primeira seção da peça seria de 0 a 55; a segunda, de 55 a 89; a terceira, da unidade de tempo de número 89 até a 144. A razão de 144 para 89 é 1,617. A razão de 89 para 55 é 1,618, aproximando ambos os resultados para três casas decimais. Ou seja, o resultado é o número de ouro. A música estaria, então, dividida, em suas proporções, em média e extrema razão.

As mesmas proporções podem ser aplicadas às divisões internas e às subdivisões de cada parte da música. O sistema pode ser ampliado ou utilizado em ambas as direções, com resultados semelhantes. Ou seja, é possível fazer o planejamento das proporções, começando a música no ponto 144, por exemplo, até chegar ao ponto 0.

Além de essas proporções serem encontradas nos padrões de crescimento de muitos elementos da natureza, esta possibilidade de múltiplas relações com base na mesma proporção é uma característica marcante da seção áurea. Certamente, isso explica sua utilização em diversas áreas de conhecimento como arquitetura, pintura, escultura, música, economia.

*It should not be surprising that golden-mean proportions and Fibonacci numbers appear in music. Numerous mathematical properties of the Fibonacci series have appealed to artists and scientists for centuries, and golden-section proportions are frequently found in nature, human or otherwise (...)* (KRAMER, 1988, p. 305)<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Não deveria ser surpresa que as proporções da seção áurea e os números de Fibonacci apareçam na música. Numerosas propriedades matemáticas da série de Fibonacci têm atraído artistas e cientistas há séculos, e as proporções de seção de ouro são frequentemente encontrados na natureza, seja ela humana ou outra qualquer ( ... ) (KRAMER, p. 305, 1988).

Para Ferneyhough, o objetivo da organização e do planejamento é instigar a criatividade do compositor, dando ampla liberdade ao tratamento do material local, uma vez que o plano pré-organiza a forma (FERNEYHOUGH, 1995b, p.101). Nas peças deste trabalho a série de Fibonacci tem igual função; planejar o percurso temporal da peça, pré-organizando a forma, ao mesmo tempo estimulando a criatividade.

Para minhas intenções expressivas e para o delineamento poético em algumas das minhas composições, o interesse na utilização da série de Fibonacci tem como fundamentais características o planejamento simétrico entre as partes e a implicação de crescimento natural e orgânico, permitindo agregar equilíbrio formal e crescimento ordenado. Concomitantemente, é uma ferramenta igualmente útil para a elaboração de um planejamento assimétrico, quando este é o interesse do compositor, como expõe Cunha:

*Aspects of both predictability and irregularity. The Fibonacci sequence can support the symmetric characteristics of the GS, (...). However, it is also seemingly irregular, since any two successive terms of the sequence have no common divisor other than 1, and they seem to grow in a puzzling, non-predictable way.*

*The Fibonacci sequence, therefore, allows compositional systems to integrate formal balance, order and flexibility. In other words, the Fibonacci series facilitates the application of the GS proportions in music composition, being a tool for different aesthetic claims, including the interlocking of order and entropy (CUNHA, 2013, p. 4)<sup>11</sup>.*

A série de Fibonacci foi utilizada para definição das proporções da música em pequena e em larga escala. Ou seja, foi utilizada para planejar os acontecimentos sonoros locais, bem como para o planejamento macro temporal das partes e

---

<sup>11</sup> Aspectos tanto de previsibilidade quanto de irregularidade. A sequência de Fibonacci pode apoiar as características simétricas da GS, (...). No entanto, é também aparentemente irregular, uma vez que quaisquer dois termos sucessivos da sequência não têm divisor comum diferente de 1, e eles parecem crescer de uma forma intrigante, não previsível.

A sequência de Fibonacci, portanto, permite integrar o equilíbrio formal, aos sistemas de composição, ordem e flexibilidade. Em outras palavras, a série de Fibonacci facilita a aplicação das proporções da GS à composição musical, sendo uma ferramenta para diferentes reivindicações estéticas, incluindo o entrelaçamento de ordem e entropia (CUNHA, 2013, p. 4).

subseções, propiciando uma visão geral, durante o processo composicional, facilitando, desse modo, a manipulação, a escolha e a troca de materiais entre as partes, de acordo com a proporção desejada.

A depender da forma de utilização da série de Fibonacci, os resultados tendem a ser sempre dramáticos, direcionando para diferentes níveis de pontos culminantes ou para um ponto culminante geral. O número áureo representa diretamente uma constante de crescimento, entretanto a série de Fibonacci também pode ser utilizada para determinar outros parâmetros, outras mudanças dentro das possibilidades sonoras, se o interesse poético, como aqui em questão, inclina-se para evitar uma linha dramática.

Durante o processo de elaboração do portfólio de mestrado, a utilização da série de Fibonacci limitava-se a cortes abruptos, à descontinuidade e ao desenvolvimento de uma direcionalidade. Nas peças que melhor representam os interesses poéticos e os direcionamentos filosóficos do presente trabalho, a série de Fibonacci foi empregada para determinar parâmetros como mudança de ambiente; finalização de uma combinação tímbrica e início de outra; mudança de textura; entrada de um instrumento ou naipe, entre outros, para a definição da mudança de algum aspecto sutil da composição, sem a carga dramática da direcionalidade que alcança um ponto culminante. Sua adoção também evita a descontinuidade e mantém maior interesse na não linearidade.

O método de contagem da série de Fibonacci, nas composições deste portfólio, foi praticamente o mesmo utilizado nas composições do mestrado – os números foram calculados de acordo com a unidade de tempo.

As evidências do aparecimento da seção áurea e da série de Fibonacci na natureza levam à intuição de que sua utilização aproxima o trabalho artístico à organicidade. Similarmente, sua utilização, na definição das proporções temporais da música, facilita o planejamento das transições, dos cortes, quando se busca

organicidade e simetria, no planejamento temporal dos acontecimentos sonoros em geral. Aqui, mais uma vez a concepção do tempo como um ciclo que se repete eternamente, provinda da percepção do *Raja Yoga*, foi a principal motivação para a utilização da série de Fibonacci no planejamento das proporções entre as partes da música. A seguir, esclareço como utilizo a série de Fibonacci em algumas das peças deste portfólio.

### 3.7.1 *Amarnath*

*Amarnath* foi inteiramente esquematizada com as proporções áureas, utilizando a sequência numérica de Fibonacci<sup>12</sup>, incluindo a macroestrutura e a organização de eventos locais – procedimento semelhante ao de Cunha em sua composição *Pedra Mística* (CUNHA, 2013). O uso dos *ragas* (escalas) e as séries rítmicas do ERC foram estrategicamente planejados de acordo com a proporção numérica da série de Fibonacci. Esta proporção numérica também foi utilizada no planejamento dos momentos em que novos acontecimentos sonoros iriam surgir em *Amarnath*. A semínima pontuada serviu como unidade de tempo para o cálculo das proporções temporais, de acordo com a sequência numérica de Fibonacci. Por ser uma peça escrita em compasso composto, a escolha da semínima pontuada tornou o processo mais gerenciável. Desse modo, o terceiro tempo do primeiro compasso é o número 3 da série; o segundo tempo do terceiro compasso, o número 8, e assim sucessivamente, como mostrado na Figura 79 e 80.



Figura 79: forma de contagem da série de Fibonacci em *Akaashvani* a partir dos compassos iniciais.

<sup>12</sup> Para lembrança: a série de Fibonacci é uma sequência numérica em que cada número é o somatório dos dois números anteriores: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, etc.

The image displays two musical staves. The first staff is titled "Raga Malkauns" and is written in 12/8 time. It shows a sequence of notes with rests, with the 3rd and 8th measures circled. The second staff is titled "Raga Shivranjani" and is written in 6/8 and 12/8 time. It shows a sequence of notes with rests, with the 13th and 21st measures circled.

Figura 80: *Amarnath*, série Fibonacci, primeiros compassos.

Em alguns pontos da série de Fibonacci, altera-se o *raga* utilizado, como mostra a Figura 80 acima, em que, no número 13 da série de Fibonacci, é alterado o *raga* utilizado. Em outros pontos é alterado a ERC.

A série de Fibonacci teve a função de estabelecer o mapa temporal da composição. A elaboração prévia de um mapa temporal pode ajudar o alcance do equilíbrio na duração entre as diferentes partes da composição, orientando as escolhas, no momento de compor, pois, ao ter uma visão macro das proporções de cada parte, pode-se dispor os materiais musicais previamente selecionados, ao longo da composição. Uma tabela normalmente é construída com as proporções da série de Fibonacci, em que os acontecimentos sonoros são anotados abaixo de cada ponto de referência, fazendo o planejamento macro da composição.

### 3.7.2 *God's Memorial*

Como metodologia de elaboração desta composição, inicialmente foram selecionados seis fragmentos sonoros distintos, a maioria deles extraídos de composições anteriores, do período da graduação e do mestrado, partindo do mesmo princípio de reaproveitamento de materiais, utilizado para compor *Kabristan*. Entretanto, diferentemente da peça anterior, aqui estes materiais limitam-se a pequenos fragmentos sonoros. Os materiais selecionados estão apresentados abaixo.



Figura 81: primeiro fragmento sonoro utilizado em *God's Memorial*.



Figura 82: segundo fragmento sonoro utilizado em *God's Memorial*.



Figura 83: terceiro fragmento sonoro utilizado em *God's Memorial*.



Figura 84: quarto fragmento sonoro utilizado em *God's Memorial*.



Figura 85: quinto fragmento sonoro utilizado em *God's Memorial*.



Figura 86: sexto fragmento sonoro utilizado em *God's Memorial*.

Posteriormente à seleção desses fragmentos sonoros, foi desenhado um gráfico contendo as proporções da série de Fibonacci, partindo do zero e indo até o número 144 para cada parte da composição. Este gráfico foi feito sobre uma folha quadriculada A3, seguindo rigorosamente a distância em quadrados correspondente à numeração da série de Fibonacci. Foi, então, obtida a imagem da forma e das proporções em que os acontecimentos sonoros seriam encaixados, como mostrado na Figura 87.



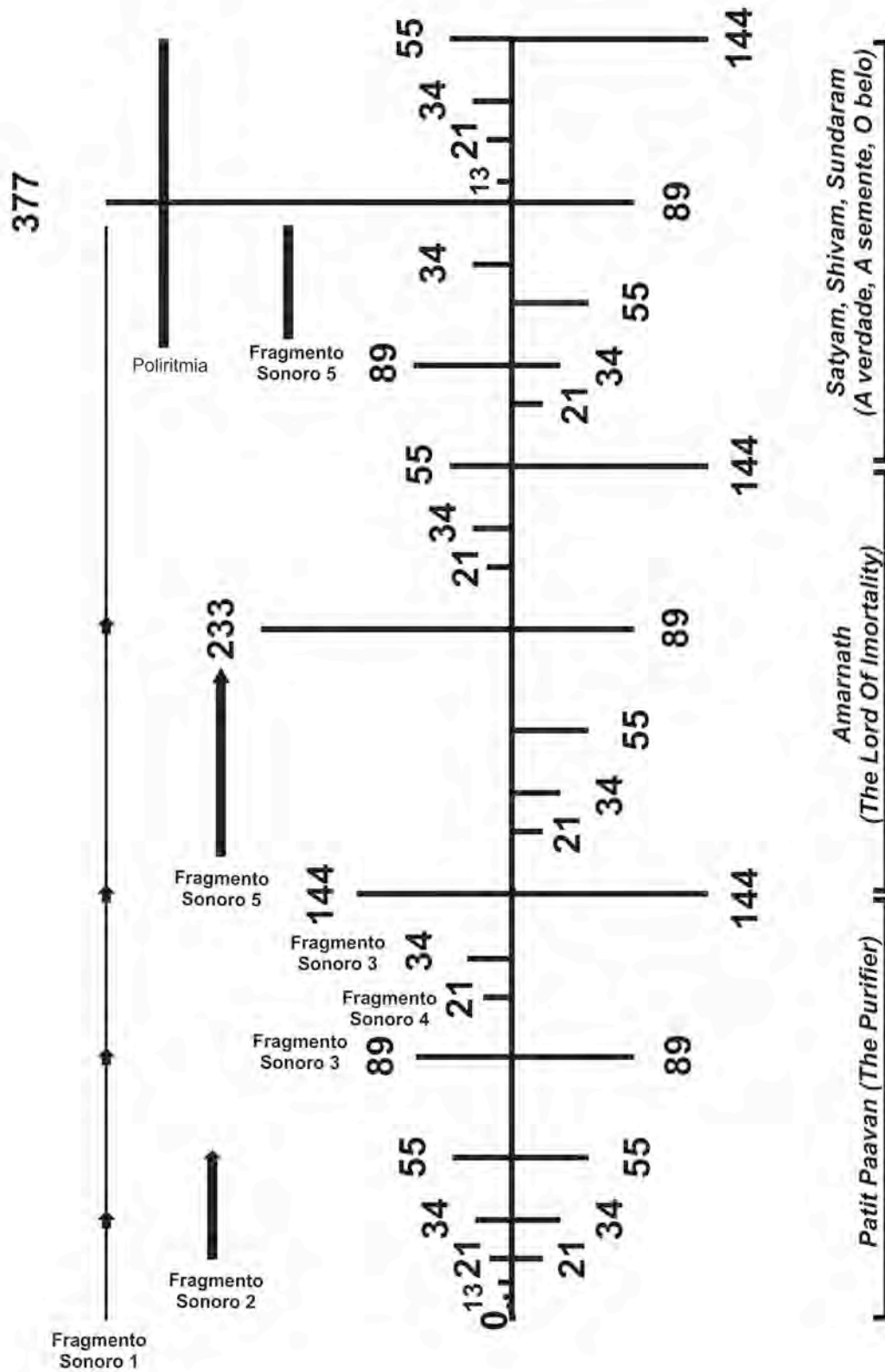


Figura 87: planejamento da proporção de *God's Memorial* através da série Fibonacci.

Alguns dos fragmentos sonoros foram distribuídos e encaixados durante o processo de composição no nível local. Entretanto, para a maioria deles, o momento de aparecimento, o tempo de permanência na composição e sua reincidência em outras partes da composição foram previamente concebidos e organizados conforme as proporções da série de Fibonacci (Figura 87).

*God's Memorial* foi inteiramente planejada tendo a série de Fibonacci como molde para organizar as proporções temporais da peça, dos fragmentos sonoros e de cada uma das três partes. O primeiro fragmento sonoro – as quartas e ou quintas paralelas sol# - dó#, ou do# - sol# – é utilizado por 2/3 da composição, formando a base principal da primeira e da segunda partes, *Patit Paavan* e *Amarnath*, figurando, desse modo, a característica sonora principal desta composição.

### **3.7.3 Vamprast**

Como a proposta é a reincidência dos procedimentos composicionais e dos materiais musicais próprios de composições anteriores, para o desenvolvimento da consistência sonora e para o estabelecimento de uma identidade, neste trabalho é dada continuidade à utilização da série de *Fibonacci*, como apoio para a organização das proporções de cada uma das partes e dos acontecimentos sonoros. A seguir apresento o planejamento das proporções das composições *Vamprast* (Figura 88).

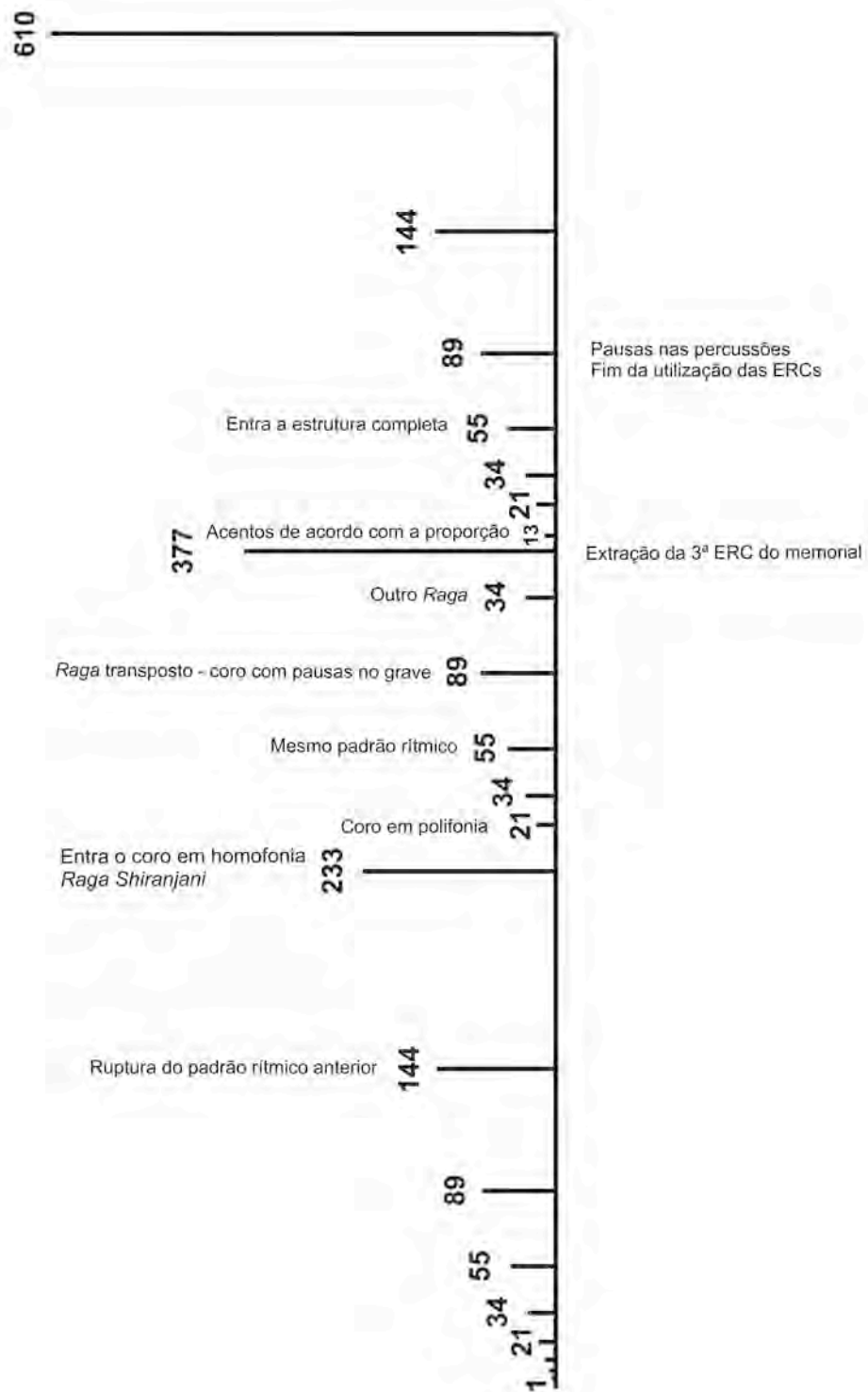


Figura 88: planejamento das proporções de *Vamprast*.

- a. A primeira grande seção vai do ponto 0 ao ponto 144 da série de Fibonacci, havendo, a partir do ponto 144, uma ruptura do padrão rítmico anterior, dando início à 3ª ERC e à movimentação rítmica maior, comparada aos acontecimentos anteriores.
- b. A segunda seção de maior proporção ocorre do ponto 144 ao ponto 233. No ponto 233, surge o coro, inicialmente em homofonia, seguindo com polifonia até o ponto 377.
- c. A terceira grande seção ocorre do ponto 377 ao ponto final da música de número 610, em que o coro permanece em silêncio até o compasso 125.
- d. A maioria das grandes seções está subdividida em subseções. Estas marcam a entrada de algum timbre, antes não utilizado; algum novo padrão melódico; uma forma diferente de utilização das ERCs; o começo da utilização de uma nova ERC, como ocorre na subdivisão 55 entre os pontos 233 e o 377, em que, a partir deste ponto 55, a ERC é repetida na íntegra. Outro exemplo está na subdivisão 89, entre os pontos 377 e 610, que finaliza o uso das ERCs.

Os pontos de maior relevância e os principais acontecimentos em *Vamprast* estão todos ilustrados na Figura 88. Alguns pontos de menor importância não foram abordados por desnecessário e para evitar um texto excessivamente descritivo.

#### **3.7.4 Nada**

A Série de Fibonacci também foi utilizada para moldar as proporções de *Nada*. Todo o planejamento da proporção teve como ponto de partida a definição da dinâmica que predominaria em cada seção, como mostrado na Figura 89.

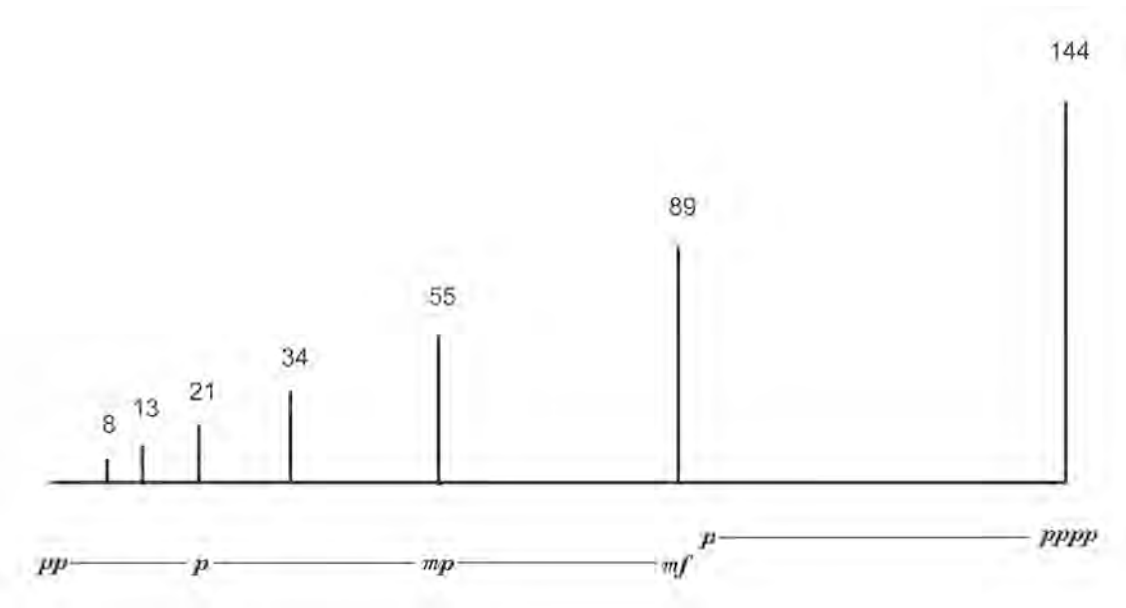


Figura 89: definição da dinâmica de *Nada* de acordo com as proporções da série de Fibonacci.

O planejamento das proporções de *Nada* é mostrado na Figura 89.

- Do ponto 0 ao ponto 21, predomina a dinâmica *pp*.
- Do ponto 21 ao ponto 55, predomina a dinâmica *p*.
- Do ponto 55 ao 89, predomina a dinâmica *mp*.
- Do ponto 89 ao 144, predomina a dinâmica *p*.
- Do ponto 0 ao ponto 55, é utilizada a 3ª ERC.
- O ponto de 55 a 89 foi construído sobre a 2ª ERC.

### 3.7.5 *Akaashvani*

*Akaashvani* utiliza a série de Fibonacci para planejar os acontecimentos apenas do início da música até o compasso 25. A semínima serviu como unidade de tempo para o cálculo das proporções temporais, de acordo com a sequência numérica de Fibonacci. Diferentemente de como a série foi utilizada na composição *Amarnath*, considerei o primeiro tempo do primeiro compasso como o número zero da série. Desse modo, o quarto tempo do primeiro compasso é o número 3 da série; o segundo

tempo do segundo compasso, o número 5, e assim sucessivamente, como mostrado na Figura 90.



Figura 90: forma de contagem da série de Fibonacci em *Akaashvani* a partir dos compassos iniciais.

Após a contagem inicial da série, no começo da composição, foi subdividida em outra subsérie a partir do número 21 da primeira. Essa nova subsérie, a partir do ponto 13, foi subdividida em outra subsérie. Outras subséries foram inseridas sequencialmente, sempre que a nova subsérie alcançava um valor numérico 8 ou 13 da proporção de Fibonacci, dando um total de 8 sequências nesses primeiros 25 compassos de *Akaashvani*, como mostra a Figura 91.

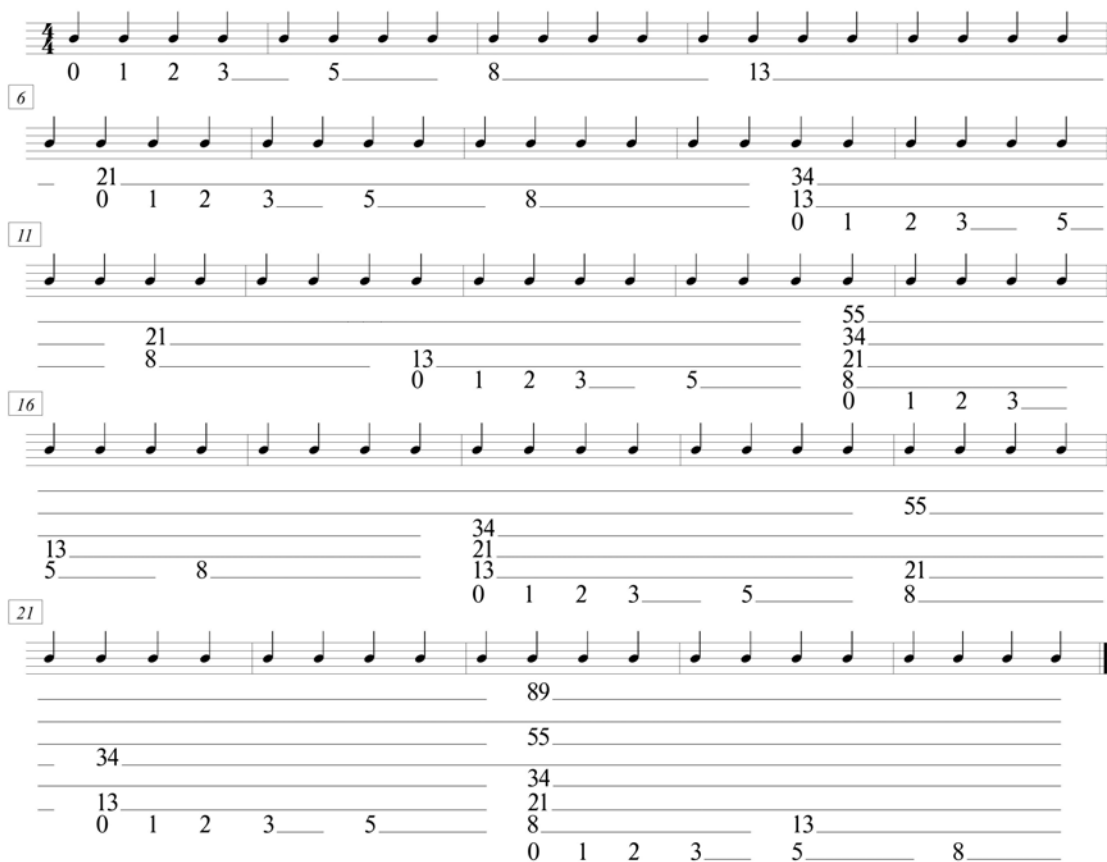


Figura 91: Série de Fibonacci inicial e mais 7 subdivisões. Primeiros 25 compassos de *Akaashvani*.

Foram utilizados alguns dos pontos da sequência de Fibonacci e suas subdivisões para definir o momento da entrada dos eventos sonoros, como mostram as Figuras 92 e 93.

*Sempre Calmo e Suave*  
♩ = 14

Flauta 1  
Flauta 2  
Trompa em F (partitura nota real)  
Trompete em C  
Vibraphone  
Percussão  
Celesta  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncelo  
Contrabaixo

0 1 2 3 5 8 13 21 34  
0 1 2 3 5 8 13  
0 1 2 3 5 8 13  
0 1 2 3

Figura 92: sequência de Fibonacci e suas subdivisões definindo o momento da entrada dos eventos sonoros. Primeiros compassos de *Akaashvani*.

2

FL. 1

FL. 2

Tps.

Tpt. C

Vib.

Triângulo

Perc.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

55

34

21

13

8

5

0

1

2

3

5

8

13

21

34

55

0

1

2

3

5

8

13

21

34

55

Figura 93: (continuação) Sequencia de Fibonacci e as suas subdivisões definindo o momento da entrada dos eventos sonoros. Primeiros compassos de *Akaashvani*.

O que se segue, após o compasso 25, tem suas proporções organizadas empiricamente, sem o auxílio da série de Fibonacci.

### 3.8 Ragas

A introdução dos *Ragas* como procedimento composicional ocorreu mais sistematicamente apenas neste portfólio, as peças anteriores tiveram somente alguns ensaios em partes isoladas.



*Raga*, também denominado ‘sistema musical *Rag-Ragini*’, constitui, na cultura indiana, o sistema de organização das alturas, formado por um número fixo de notas, como uma escala, podendo variar o número de notas entre cinco a sete (AVTAR, 1999, p. 100). Os teóricos divergem quanto à quantidade de *Ragas*. Teoricamente existem inúmeros, entretanto apenas uma quantia restrita é praticada. Os *Ragas* principais dão origem a outros, denominados *Ragnis* ou *Ragini*. Alguns indicam dez escalas, de sete notas, como as geratrizes dos *Ragas*, também chamadas de *Thats* (MARSICANO, 2006, p 52). Cada uma dessas escalas possui seu respectivos nomes.

Por conta das diversas invasões que ocorreram na Índia, durante os séculos, a atividade musical se desenvolveu de forma diferente no norte e no sul. A música do sul da Índia permaneceu sobre as linhas do antigo sistema musical. A música do norte, através do contato com os árabes e os persas, iniciou um novo sistema, o *Rag-Ragini*, que se tornou popular em toda a Índia. A classificação dos *Ragas* é feita na forma de membros de uma família, existindo, de acordo com este sistema, seis principais *Ragas*. Cada *Raga* tem cinco *Ragnis*, oito filhos e cada filho uma esposa. Isto é,  $6 \times 5 = 30$  *Ragnis*,  $6 \times 8 = 48$  filhos,  $6 \times 8 = 48$  esposas, totalizando 132 *Rag-Ragini*, ou seja, 132 grupos derivados de combinações, de ‘escalas’ (AVTAR, 1999, p. 100). Algumas tradições e alguns teóricos indicam cerca de 162 *ragas* diferentes. Entretanto, atualmente, é praticado um número bem menor. Além dos dez *Ragas* de sete notas, existem também os *Ragas* pentatônicos. Foram empregados apenas cinco *Ragas* para compor as peças agregadas ao corpo deste trabalho, sendo três *Ragas* pentatônicos (Figura 94).



Figura 94: *Ragas* utilizados para compor as peças deste trabalho.

Uma das principais características que discrimina os *Ragas* das escalas comuns é a utilização minuciosa das inflexões microtonais, denominadas *Shruts* pela teoria musical indiana. O processo de utilização dos *Shruts*, na música clássica indiana, exige do músico muitos anos de estudo para o reconhecimento auditivo das divisões microtonais feita entre os semitons. A quantidade de divisões varia entre as escolas do norte e do sul da Índia. Nos trabalhos musicais deste portfólio, foram utilizadas estas inflexões em apenas algumas composições. Tal utilização foi feita, entretanto, de forma empírica, sem qualquer restrição advinda das regras de utilização da música clássica da Índia. A decisão de utilizar as inflexões microtonais sem as regras originais ocorreu devido à complexidade que o tema gera e, principalmente, para a viabilidade de execução por um músico ocidental. Dos *ragas* utilizados, foram aproveitadas a sonoridade das combinações intervalares e as sonoridades das inflexões, que, mesmo aplicadas fora das regras, trouxeram o ambiente sonoro desejado.

Embora apresentados até então como escalas, para a música clássica da Índia, os *Ragas* são, ao mesmo tempo, uma forma musical, uma escala, uma atmosfera sonora e trazem, como características, a formação instrumental tradicional da Índia e a sonoridade imbuída de um espírito religioso e meditativo. Muitos *Ragas* possuem um tema melódico específico, a maioria deles associados a um deus hindu, a uma cor ou a um estado de espírito. Eles constituem um sistema musical que inclui a utilização dos microtons (*Shruts*) de forma minuciosa e uma prática musical que exige o domínio virtuoso do instrumento.

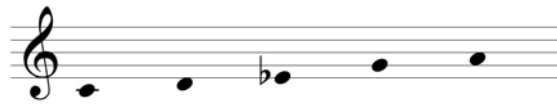
Quanto à forma, normalmente ela é dividida em três partes – a primeira lenta, denominada *Alap*; a segunda, *Jor*, ligeiramente movimentada; a terceira, *Jhala*, acelerada. Essas três partes são apresentadas como três movimentos conexos. De todas as características que envolvem a música clássica da Índia, foram mais diretamente adaptados para algumas das músicas deste portfólio: a forma, utilizada em *God's Memorial* ; a atmosfera meditativa, introspectiva – em alguns casos em apenas partes delas, como nos dois primeiros movimentos de *God's Memorial*, em outros a composição como um todo, como em *Nada* e em *Vamprast* ; os *Ragas*, as escalas, como apresentado anteriormente, utilizados em praticamente todas elas. Algumas músicas tiveram as alturas integralmente definidas pelos *Ragas*, como em *Amarnath* e *Vamprasth*. Em *Kabristan*, por possuir passagens que foram reutilização de materiais musicais de minhas antigas composições, quando as motivações composicionais eram outras, os *Ragas* foram utilizados de forma parcial, em apenas algumas passagens.

O breve conhecimento e a apreciação auditiva sobre este universo da cultura hindu, a experiência de ter viajado por seis vezes à Índia e conhecido mais de perto os pormenores dessa cultura exótica aos olhos ocidentais foram os principais motivadores da escolha e da utilização dos *ragas* como matéria-prima para compor as peças desse trabalho. Assim como os *ragas* hindustani, em algumas das peças aqui apresentadas, os *ragas* foram utilizados de forma improvisada, em outros trabalhos,

foram utilizados de forma cíclica, como uma série, e ainda em outras peças, como uma escala, definindo inclusive a harmonia utilizada.

As alturas empregadas em *Amarnath* foram definidas ao utilizar os ragas. Foram selecionados apenas dois ragas, denominados *Shivranjani* e *Malkauns*, ambos pentatônicos, como mostrado na Figura 95.

*Raga Shivranjani*



*Raga Malkauns*



**Figura 95: Ragas utilizados para compor *Amarnath*.**

Em *Amarnath*, a ERC serviu como molde rítmico enquanto se improvisava ao violoncelo, utilizando os *Ragas Shivranjani* e *Malkauns*, e anotando, posteriormente, as passagens improvisadas que mais haviam tido interesse.

A composição começa com o *Raga Malkauns* até o 4º compasso. Do 5º ao 12º compasso é utilizado o *Raga Shivranjani*, do 13º ao 17º compasso é empregado o *Raga Shivranjani*, meio tom abaixo. Do 18º compasso ao final da peça, é feita uma inversão melódica do 1º ao 11º compasso, ocorrendo, naturalmente, a desconfiguração de ambos os *Ragas*, como mostra a descrição melódica da composição (Figura 96).

*Raga Malkauns*

5 *Raga Shivranjani*

9

13 *Raga Shivranjani*  
*meio tom abaixo*

17 *inversão melódica do começo*

21

25

29

©JDV

Figura 96: *Amarnath*, apresentação da utilização dos *ragas* em toda a composição.

*God's Memorial* também teve como motivação os *Ragas* e a música clássica indiana, como nos *oscilatos*<sup>13</sup>, no uso dos microtons e no planejamento em três partes, com a seguinte distribuição: lento na primeira parte; lento com intervenções de acentos na segunda; grande crescendo na última, finalizando em uma apoteose sonora, aspectos comumente utilizados nos *Ragas*.

O primeiro fragmento sonoro de *God's Memorial* – as quartas e ou quintas paralelas sol# - dó#, ou do# - sol# – é utilizado por 2/3 da composição, formando a base principal da primeira e da segunda parte, *Patit Paavan* e *Amarnath*. Essa sonoridade permanece ininterrupta durante as duas primeiras partes da peça, figurando, desse modo, a característica sonora principal desta composição. A concepção e a utilização desse material foram motivadas pela observação da frequência de sons longos, tocados pela *Vina*<sup>14</sup>, que percorrem, invariavelmente, todo o *Raga*, durante horas. Praticamente todos os *Ragas* possuem essa característica. “Inayat Khan, eminente tocador de *Vina* do início do século, costumava subir ao palco, concentrar-se e entoar apenas uma única nota” (MARSICANO, 2006, p 34).

Em *Vamprast* foi usado, mais uma vez, o *Raga Shivranjani* – o mesmo utilizado em *Amarnath* – para elaborar os acordes do coro do compasso 60 ao 85, ele foi transposto um tom acima desde o compasso 86 até o compasso 93. Do compasso 94 até o compasso 100, ele foi transposto uma terça maior acima ( Figuras 97 e 98).

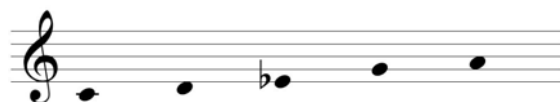


Figura 97: *Raga Shivranjani*, utilizado para compor *Amarnath* e *Vamprast*.

<sup>13</sup> Chamo de *oscilato* um vibrato bem lento e alargado, em que o som oscila sua frequência em volta de determinada nota, sem repousar em uma afinação precisa.

<sup>14</sup> *Vina* é um instrumento de cordas indiano, com um longo braço, tendo acopladas cabaças em suas extremidades.



Figura 98: *Raga Shivranjani*, transposto um tom acima.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Talvez os compositores jamais se equiparem às suas contrapartes populares no impacto imediato, mas na liberdade de sua solidão podem comunicar experiências de intensidade singular. Desenvolvendo grandes trabalhos, empregando forças complexas, atravessando o espectro que vai do ruído ao silêncio, eles mostram a forma do que Claude Debussy chamou certa vez de um ‘país imaginário, o que significa que não pode ser localizado no mapa’ “.*

(ROSS, 2009, p. 568)

Nesta tese, o autor expõe seus questionamentos e as possíveis soluções adotadas até o momento presente, procurando traçar conexões entre a formação de uma identidade poética e as referências musicais, os posicionamentos filosóficos e as experiências culturais vividas e a constância em que esses fatores reincidentem na trajetória artística. Apresentando um ciclo de peças próprias como experimentos que procuram expressar as reflexões que ocorreram neste texto. Feitos alguns questionamentos referentes ao que realmente define uma identidade poética, foram apresentadas algumas hipóteses, sem, contudo a necessidade de arbitrar uma solução. Todavia, um recurso pessoal foi adotado e expresso nas composições apresentadas.

Com o intuito de delinear uma identidade poética, procurei inicialmente definir quais meus interesses poéticos e quais sonoridades pretendia expressar em meus futuros trabalhos. Após a definição clara dos encaminhamentos que visava dar a minhas futuras peças, passei a investigar, em minhas peças anteriores, procedimentos composicionais e sonoridades aos quais tinha o interesse em dar continuidade em futuros trabalhos e que possuem relação direta com meus interesses expressivos atuais. Três procedimentos foram selecionados – estruturas de ritmos cíclicos, série de Fibonacci, *Ragas* –, todos empregados na concepção das peças do portfólio de mestrado. Junto com estes procedimentos, algumas combinações orquestrais e passagens musicais antes utilizadas também foram aproveitadas e adotadas na



construção de um novo portfólio de peças, com o intuito de gerar consistência no processo criativo, pois acredito que a reincidência de procedimentos e elementos musicais favorece o desenvolvimento de uma identidade poética.

Constituem pontos importantes dos trabalhos composicionais realizados e apresentados neste texto: a continuidade do exercício de compor; a continuidade do exercício da orquestração; o exercício de algumas habilidades, como compor para harpa e para o coro; a reincidência de materiais composicionais, como as ERCs, que auxiliem a composição do ritmo local ou de uma passagem longa; o exercício e a melhoria na organização temporal em que os eventos acontecem e em sua proporção, durante toda a peça, através da utilização da série de Fibonacci como apoio; a utilização de combinação de timbres nunca antes experimentados por mim, especialmente nos trabalhos com a percussão; a utilização do coro de forma percussiva, também experimentado no portfólio de mestrado. Tais aspectos foram treinados mais localmente, ampliados e adicionados intencionalmente em meu processo artístico, ao fazer as peças musicais descritas.

No portfólio deste trabalho de doutorado, há peças que foram experimentos e exercícios para um delineamento poético e outras que exemplificam, de maneira mais consistente, as ideias apresentadas no corpo deste texto, possuindo características às quais pretendo dar continuidade para o estabelecimento de uma identidade poética. Durante o processo de composição das peças, as duas primeiras composições – *Amarnath*, para violoncelo solo e *Kabristan*, para grande orquestra – expressaram meu antigo hábito de compor e não estão condizentes com meus interesses atuais. As últimas composições – *God's Memorial*, para coro; *Vamprast*, para coro e percussões; *Nada*, duo de percussão e *Akaashvani*, para orquestra – são as que melhor representam a poética que se pretendia alcançar, com atenção especial à última composição, *Akaashvani*, a qual considero ser a que melhor representa meus anseios poéticos atuais. Diante desse fato, nota-se a progressiva transformação de um hábito composicional em outro e que os métodos adotados são pertinentes. A definição prévia dos interesses poéticos, somada à insistência em procedimentos e

sonoridades selecionados de peças anteriores, favoreceu o descarte gradual de soluções composicionais cuja utilização era movida mais pelo hábito do que pelo interesse poético.

Uma última indagação proposta aqui é: por que ainda continuo compondo e insistindo em experimentos para o desenvolvimento de uma identidade poética? Tal questionamento levou à longa reflexão e à pesquisa pessoal para encontrar uma razão do porquê investir tanta energia e tempo na elaboração de peças e trabalhos musicais. A resposta se revelou de forma simples: O cultivo de um 'país imaginário' seria a resposta. Um 'país' onde anseios, posicionamentos filosóficos, questionamentos, interesses estéticos seriam expressos progressivamente livres, na medida em que a maturidade artística e a maturidade pessoal avançassem, na medida em que essas forças e esses interesses fossem expressos de forma honesta diante da multiplicidade dos fatores vividos, diante das experiências e dos registros musicais vividos e guardados na memória, diante das crenças carregadas. Espaço que favorecesse a produção de uma arte liberta de bloqueios e receios, aos quais denomino amarras artísticas. Amarras são tudo que limita a expressão de uma arte que está integrada com aquilo em que se acredita, com os posicionamentos filosóficos, os interesses estéticos, colocando receios, direcionamentos de escolas, tendências, críticas, conceitos externos e referências musicais como alicerce para a expressão pessoal. Tais amarras podem inibir a expressão identitária, atrofiando as capacidades artísticas e conduzindo o músico descuidado à imitação, ao modismo, ocultando sua identidade poética. Nesses termos, o compositor que aproveita a potência destas amarras e que, no ato composicional, utiliza o filtro de suas reflexões, de seus interesses poéticos e de suas experiências musicais, tem maiores chances de se manter autêntico em seu trabalho e de expressar sua própria poética musical.

## 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVTAR, Ram. **The Music of India**. V. 1. New Delhi: Pankaj Publications, 1986.

\_\_\_\_\_. **The Music of India**. V. 2. New Delhi: Pankaj Publications, 1986.

\_\_\_\_\_. **Theory of indian music**. New Delhi: Pankaj Publications, 1999.

BABBITT, Milton. **Composition for four instruments**. Pennsylvania: Merion music. 1949. 1 partitura. Flauta, violino clarineta e violoncelo.

BABBITT, Milton. Twelve-tone rhythmic structure and the electronic medium. **Perspectives of New Music** 1, nº1, New York: Fall-Winter, 1962. 49 – 79.

BOULEZ, Pierre. **Le système et l'idée**. in *Harmoniques*, v.1. Paris: Ircam, 1986.

CASTRO, Ângelo. **O pensamento composicional de Fernando Cerqueira**: memórias e paradigmas. Salvador, Fundação Gregório de Matos: EDUFBA, 2007.

CERQUEIRA, Fernando. **Identidade da música latino-americana**: pressupostos sócio-culturais. Salvador: Revista ART 016, 1988. In: CERQUEIRA, Fernando. **Artimanhas do compor e do pensar**: percurso criativo através de textos. Salvador: Fundação Gregório de Matos: Quarteto EDITORA, 2007.

CLARKE, David. **[untitled]** Music & Letters, Vol. 75, No. 4, pp. 652-658, Oxford University Press. 1994.

CUNHA, Antônio Carlos Borges. **O Ensino da Composição Musical na Era do Ecletismo**. XII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Salvador 1999. Disponível em: [http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/ACUNHA.PDF](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/ACUNHA.PDF) . Acesso em 10/10/2013.

CUNHA, Antônio Carlos Borges. **Pedra Mística** — for symphonic orchestra, 4 vocal soloists and choir — Interaction of structure, materials and expressive content through the Golden Proportion. ART Music Review. Disponível em: <http://www.revista-art.com/pedra-mistica-for-symphonic-orchestra-4-vocal-soloists-and-choir-interaction-of-structure-materials-and-expressive-content-through-the-golden-proportion> . Acesso em 01/04/2014.

DIEHL, Astor Antônio. **Cultura Historiográfica**: memória, identidade e representação. Bauru: EDUSC, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2000.

EUCLIDES, **Os Elementos**, tradução: Irineu Bicudo. São Paulo: Unesp, 2009.

FERNEYHOUGH, Brian. **Unity capsule**: an instant diary. In: BOROS, James (ed.); TOOP, Richard (ed.). *Collected writings*. Amsterdam: Harwood, 1995b. p. 98-106.

FERRAZ, Silvio. (organizador) **Notas . Atos . Gestos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

GOMES, Wellington. **Grupo de compositores da Bahia**: estratégias orquestrais. Salvador: Gráfica Contexto, 2002.

HUNT LEY, H E. **The Divine Pro portion**: a Study in Mathematical Beauty. New York: Dover Publications, 1970.

IVASHKIN, Alixander. **A Schnittke Reader**. Bloomington: Indiana University Press. 2002.

KRAMER, Jonathan D. **The time of music**. New York, NY: Schirmer Books, 1988.

LIMA, Celly de Brito. **Identidades afrodescendentes**: acesso a democratização da informação na cibercultura. 2009. 115 f. Dissertação (mestrado em Ciências da Informação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

MARSICANO, Alberto. **Música Clássica da Índia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MEAD, Andrew. **An introduction to the music of Milton Babbitt**. New Jersey: Princeton, 1994.

MEYER, Leonard B. **Style and music**: Theory, history, and ideology. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

MUNANGA, Kabengele. Identidade, Cidadania e Democracia: algumas reflexões sobre os discursos anti-racistas no Brasil: In: SPINK, Mary Jane Paris (org.) **A cidadania em construção**: uma reflexão transdisciplinar. São Paulo: Cortez, 1994, p. 177-187.

NIETZSCHE, Friedric. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Schwarcz, 2011.

OLIVEIRA, Jmary. **A respeito do compor**: questões e desafios. Salvador: ART: revista da escola de música da UFBA, nº 19, PP. 59 – 63. 1992

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROSS, Alex. **O resto é ruído**: escutando o século XX. Tradução: Claudio Carina, Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

\_\_\_\_\_. **Modernidade, identidade e a cultura de fronteira**. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 31-52, 1993 (editado em nov. 1994).

\_\_\_\_\_. **A Crítica da Razão Indolente: contra o desperdício da experiência**. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2009.

\_\_\_\_\_. **Um Discurso sobre as Ciências**. Edições Afrontamento, Porto, 1988.

SCHNITTKE, Alfred. **Concerto Grosso**. Wien: Universal. 1976/77. 1 Partitura. 2 violinos, cravo, piano preparado e orquestra de cordas.

SEINCMAN, Eduardo. **Estética da composição musical**. São Paulo: Via Lettera, 2008.

TRAGTENBERG, Lívio (org.). **O ofício do compositor de hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VALVERDE JR, Josemir Dias. **O Ciclo do Tempo**: processos de composição. Memorial de Mestrado. Porto Alegre, 2010.

ZIMMER, Heinrich Robert. **Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia**. Tradução: Carmen Fischer. São Paulo: 1989.

## **6 ANEXO I - PARTITURAS DAS COMPOSIÇÕES**

## **6.1 Amarnath**

# Amarnath

O Senhor da Imortalidade

Josemir Valverde

Muito lento  $\text{♩} = 54$

Violoncelo Solo

*Suave*

Musical notation for measures 1-4. The piece begins in 9/8 time with a *ppp* dynamic and a crescendo to *p*.

Measures 5-8. Measure 5 is marked with a *ppp* dynamic. The notation includes various rests and melodic lines.

Measures 9-12. Measure 9 is marked with *ppp Sub.* and *p*. The notation shows a series of chords and melodic fragments.

Measures 13-16. This section consists of a series of chords, some with accidentals, in various time signatures.

Measures 17-20. Measure 17 is marked with a *f* dynamic. The notation features a melodic line with some rests.

Measures 21-24. Measure 21 is marked with *p Sub.* and *p*. The notation includes the instruction *pouco a pouco sul pont* and *muito sul pont*.

Measures 25-28. Measure 25 is marked with *pouco a pouco normal*, *normal*, and *rall.*. The notation shows a melodic line with a *pp* dynamic.

Measures 29-30. The piece concludes with a final melodic phrase and a double bar line.



## 6.2 *Kabristan*

# Kabristan

2013

Josemir Valverde

♩ 104

2 Flautas

2 Oboés

2 Clarinetas em Bb  
(2ª alterna c/  
Clarone)

2 Fagotes  
(2ª alterna c/  
Contrafagote)

I, II

4 trompas em F

III, IV

2 Trompetas em C

3 Trombones

I Tuba

I

Percussão

II

Celesta

Harpa

Posição predominante:  
D C Bb / Eb F Gb Ab

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

JDV

2

12

Fl.

Ob.

Cl. B.  
Clarone

Fg.  
Contrafagote

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

I

Perc.

II

Cel.

Hpa.

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*fp* *pp* *fp* *pp* *fp* *pp*

24

Fl.  
Ob.  
Cl. B.  
Fg.  
I, II  
Tpa. F  
III, IV  
Tpt.  
Tbn.  
Tuba  
Perc.  
I  
II  
Cel.  
Hpa.  
24  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

*fp* *pp* *fp* *pp* *fp*  
*pppp* *p*  
*mf*  
*pizz.* *p* *pizz.* *p*

33

Fl. *ppp* *p*

Ob. *ppp* *p*

Cl.B. *pp* *fp* *pp* *fp* *pp*

Fg. *pp* *fp* *pp* *fp* *pp*

I, II

Tpa. F *fp* *pp* *fp* *pp*

III, IV

Tpt.

Tbn. *fp* *pp* *fp* *pp*

Tuba

Perc. I

Perc. II

Cel.

Hpa.

33

Vln. I

Vln. II

Vla. *sord. sul pont* *ppp* *p*

Vlc. *sord. sul pont* *ppp* *p*

Cb.

42

Fl. *f*

Ob.

Cl.B.

Fg. *fp* *pp* *fp* *pp*

I, II

Tpa. F *fp* *pp* *fp* *pp*

III, IV

Tpt.

Tbn. *fp* *pp* *fp* *pp*

Tuba

Perc. I

Perc. II

Cel.

Hpa.

42

Vln I *pp* *poco a poco sul pont* *f*

Vln II *pp* *poco a poco sul pont* *f*

Vla. *ppp* *p* *f* *poco a poco sul pont*

Vlc. *ppp* *p* *f*

Cb. *f*

5

6

50

Fl.

Ob.

Cl. B.

Fg.

Clarone

*mf*

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

I

Perc.

II

Cel.

Hpa.

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*pizz.*

*div.*

*ppp*

*p*

*sord.*

61

Fl.

Ob.

Cl.B.

Fg.

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

I

Perc.

II

Cel.

Hpa.

61

Vln I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*f*

*ppp*

*p*



67

Fl.

Ob.

Cl. B.

Fig. *Contrafagote*

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

I

Perc.

II

Cel.

Hpa.

Vln I

Vln II

Vla.

Vlc.

Cb.

*sfz*

*f*

*pp*

*ppp*

*p*

*a l*

Cl. Bb *a l*

Fig. *a l*

*metade pizz. metade arco*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

77

Fl. *pp* *al*

Ob.

Cl. B.

Fg. *mp*

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt. *p* *al* *sord.*

Tbn. *mp*

Tuba

Perc.

I

II

Cel.

Hpa.

77

Vln. I *arco* *sord.* *pp*

Vln. II *arco* *p*

Vla. *arco* *p*

Vlc. *arco* *p*

Cb. *arco* *p*

84

Fl. *p*

Ob.

Cl.B.

Fg.

I, II

Tpa. F *pp*

III, IV

Tpt. (na estante)

Tbn.

Tuba

Perc. I Prato Suspenso (cúpula) *p*

Perc. II Tom Tom (o mais grave) *p*

Cel.

Hpa.

84

Vln I

Vln II

Vla.

Vlc.

Cb.

93

Fl.

Ob.

Cl. B.

Fg. *Contrafagote*  
*pp*

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*Triángulo*  
*p*

*Bumbo*  
*p*

*p*

Cel.

Hpa.

93

Vln I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb. *arco*  
*pp*

102

Musical score for measures 102-111. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Bassoon (Fg.), Trumpets I and II (Tpa. I, II), Trumpets III and IV (Tpa. III, IV), Trombone (Tbn.), Tuba, Percussion (Perc. I, II), and Cello/Double Bass (Cel.). The woodwinds and brass instruments are mostly silent, with some activity in the bassoon and tuba parts. The percussion part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The cello and double bass part has a complex, melodic line with many accidentals.

102

Musical score for measures 102-111, continuing from the previous page. The score includes parts for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The strings play a complex, melodic line with many accidentals, primarily in the treble clef for the violins and in the bass clef for the cello and contrabass.

**III**

Fl. *mf*

Ob.

Cl. B.

Fg. *Fg.* *mf*

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

I

Perc.

II

Cel.

Hpa. *p*

**III**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc. *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

14

120

Fl.

Ob.

Cl. B.

Fg.

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

I

Perc.

II

Cel.

Hpa.

120

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

$\text{♩} = 88$

*f*

*ff*

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

127 15

Fl.

Ob.

Cl. Bb.

Fg.

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

I

Perc.

II

Cel.

Hpa.

127

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.



136 16 ♩ = 58

Fl.  
Ob.  
Cl. B.  
Fg.  
I, II  
Tpa. F  
III, IV  
Tpt.  
Tbn.  
Tuba  
I  
Perc.  
II  
Cel.  
Hpa.  
136  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

*ff*  
*f*  
*solo*  
*p*  
*solo*  
*p*  
*solo*  
*p*  
*solo*  
*p*  
*solo*  
*p*  
*solo*  
*p*  
*solo*  
*p*

148

Fl.

Ob.

Cl. B.

Fg.

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

I

Perc.

II

Cel.

Hpa.

148

Vln I

Vln II

Vla.

Vlc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

156

Fl.

Ob.

Cl. B.

Fg.

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

I

Perc.

II

Cel.

Hpa.

156

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*p*

*mf*

*ppp*

tutti

sul pont

163

Fl.

Ob.

Cl. B.

Fg.

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

I

Perc.

II

Cel.

Hpa.

163

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

170

Fl.

Ob.

Cl.B.

Fg.

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

Perc.

Triângulo

Chicote

Tom Tom (o mais grave)

Bumbo

Cel.

Hpa.

170

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

178

Fl.

Ob.

Cl. B.

Fg.

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

Perc.

Triangulo

Tom Tom

Cel.

Hpa.

178

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*p*

*sfz*

*arco*

*a 1*

187

Fl.

Ob. *pp*  $\curvearrowright$  *mf*

Cl. B. *pp*  $\curvearrowright$  *mf*

Fg. *pp*

I, II

Tpa. F *p* <sup>a 2</sup>

III, IV *p* <sup>a 2</sup>

Tpt. *sond.* *p* *p* *expressivo* *p*

Tbn. *p* <sup>a 2</sup>

Tuba *p* <sup>a 2</sup>

Perc. I Tom Tom *p*

II Bumbo *p*

Cel.

Hpa.

Vln I *pp*  $\curvearrowright$  *p*  $\curvearrowright$  *mf* *solo*

Vln. II

Vla.

Vlc. *f*

Cb. *f*

187

196

Fl. *a1* *p* *f* *f*

Ob. *a1* *p*

Cl.B.

Fg. *a1* *p*

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt. *mp* *f*

Tbn. *a1* *p*

Tuba *a1* *p*

I

Perc. II

Cel.

Hpa. *f*

196

Vln I *p* *f* *Tutti*

Vln. II

Vla.

Vlc. *solo* *p* *f* *Tutti*

Cb. *a1* *p*



204

Fl.

Ob.

Cl.B.

Fg.

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

I

Perc.

II

Cel.

Hpa.

204

Vln I

Vln II

Vla.

Vlc.

Cb.

*p* *mp* *f* *mf* *a2* *mf* *f* *mf* *mf* *mf*

211

Fl.

Ob.

Cl.B.

Fg.

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

Perc.

I

II

Cel.

Hpa.

Vin. I

Vin. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*sord.*

*mf*

*mf*

Trb. 1

Trb. 2 e 3

Bumbo

*pp*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

217

*cresc. e accel. poco a poco*

Fl. *f*

Ob.

Cl.B.

Fg.

I, II *cresc. e accel. poco a poco*

Tpa. F *f mf f simile*

III, IV *f mf f simile*

Tpt. *mf f mf f simile*

Tbn. *sfz mf f sfz mf f simile*

Tuba *sfz mf sfz mf f simile*

Perc. *cresc. e accel. poco a poco*

Cel.

Hpa.

217

*cresc. e accel. poco a poco*

*sfz*

Vln. I *mf f sfz mf f sfz simile*

Vln. II *mf f sfz mf f sfz simile*

Vla. *mf f sfz mf f sfz simile*

Vlc. *sfz mf f sfz simile*

Cb. *sfz mf f sfz simile*

223

Fl.

Ob.

Cl.B.

Fg.

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

Perc.

Cel.

Hpa.

223

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cb.

*a tempo*

27

This page of a musical score contains staves for various instruments. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon) and brass section (Trumpets I & II, Trombones I-IV, Tuba) are active throughout. The percussion section includes two drummers (I and II) and a cymbalist (Cel.). The harp (Hpa.) is present but has no notation. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass) is also present. The score is marked with a box containing the number 223 at the beginning and end of the section. A tempo marking 'a tempo' appears at the top right and bottom right. A measure number '27' is written at the top right. Dynamics markings such as 'mf' and 'f' are used throughout the score.

227

28

Fl.

Ob.

Cl. B.

Fg.

I, II

Tpa. F

III, IV

Tpt.

Tbn.

Tuba

Perc.

I

II

Cel.

Hpa.

227

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

### **6.3 *God's Memorial.***

# GOD'S MEMORIALS

## Patit Paavan (The Purifier)

$\text{♩} = 54$

Musical score for Patit Paavan (The Purifier) for Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The score is in 4/4 time with a tempo of 54 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *p*, and articulation marks like accents and slurs. The Soprano 1 and 2 parts are mostly rests. The Alto 1 and 2 parts have melodic lines with slurs and accents. The Tenor 1 and 2 parts have melodic lines with slurs and accents. The Bass 1 and 2 parts have melodic lines with slurs and accents. The score ends with a fermata over the final notes.

2

9

Musical score for voices S1, S2, A1, A2, T1, T2, B1, and B2. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pp*, and various musical notations like slurs and accents.

Staff S1: *p*, accent, slur, *p*

Staff S2: *p*, accent, slur, *p*

Staff A1: *mf* > *pp*, accent, slur, *mf* > *pp*

Staff A2: *mf* > *pp*, accent, slur, *mf* > *pp*

Staff T1: *p*, accent, slur, *p*

Staff T2: *mf* > *pp*, accent, slur, *mf* > *pp*

Staff B1: *mf* > *pp*, accent, slur, *mf* > *pp*

Staff B2: *mf* > *pp*, accent, slur, *mf* > *pp*



17

S 1 *p*

S 2 *p*

A 1  $\alpha$  *mf* > *pp*

A 2  $\alpha$  *mf* > *pp*

T 1  $\alpha$  *mf* > *pp*

T 2  $\alpha$  *mf* > *pp*

B 1  $\alpha$  *mf* > *pp*

B 2  $\alpha$  *mf* > *pp*

Musical score for eight voices (S1, S2, A1, A2, T1, T2, B1, B2) with dynamic markings and phrasing slurs. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte).

The score consists of eight staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal lines are marked with *p* (piano) and *pp* (pianissimo) dynamics. The piano accompaniment is marked with *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo) dynamics. The score includes phrasing slurs and accents.

The vocal lines are:

- S1: *p*
- S2: *p*
- A1: *mf* > *pp*
- A2: *mf* > *pp*
- T1: *mf* > *pp*
- T2: *mf* > *pp*
- B1: *mf* > *pp*
- B2: *mf* > *pp*

The piano accompaniment is marked with *mf* and *pp* dynamics. The score includes phrasing slurs and accents.

Amarnath (The Lord of Immortality)

35

S1 *pp* *p* Ssa

S2 *pp* *p* Ssa

A1 *<mf>* *pp* Ssa

A2 *pp* *p* Ssa

T1 *<mf>* *pp* *<mf>* *pp* Ssa

T2 *<mf>* *pp* *p* *<mf>* *pp* Ssa

B1 *<mf>* *pp* *<mf>* *pp* Ssa

B2 *<mf>* *pp* *p* *<mf>* *pp* Ssa

Musical score for voices S1, S2, A1, A2, T1, T2, B1, B2. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *pp*, and *f*, along with performance instructions like *Ssa* and *Sss*. The notation is arranged in a standard vocal score format with staves for each voice part.

The musical score is arranged in eight staves, labeled S1, S2, A1, A2, T1, T2, B1, and B2. The notation includes vocal lines with lyrics and dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *f*. It also features instrumental parts for Tyamm and Sss. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal lines are in treble clef, while the instrumental parts are in bass clef. The lyrics are: S1: *mf* *pp*; S2: *mf* *pp*; A1: *mf* *pp*; A2: *mf* *pp*; T1: *mf* *f*; T2: *pp* *f*; B1: *mf* *pp*; B2: *mf* *pp*. The instrumental parts for Tyamm and Sss are marked with *pp* and *f* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for voices S1, S2, A1, A2, T1, T2, B1, B2. The score consists of eight staves with vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *m*. The lyrics "ó" and "m" are written below the vocal lines.

66

S1

S2

A1

A2

T1

T2

B1

B2

*mf*

*p*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*f*

*mf*

*p*

*mf*

*f*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

10

Satyam, Shivam, Sundaram  
(The Truth, The Benefactor, The Most Beautiful)

♩ = 96  
73

Musical score for SATYAM, SHIVAM, SUNDARAM. The score is written for eight vocal parts: S1, S2, A1, A2, T1, T2, B1, and B2. The tempo is marked as ♩ = 96. The score includes various dynamics such as *p*, *ppp*, *mf*, and *pp*, along with performance instructions like *smile* and *smile*. The lyrics "ka ka ka ka" are present under the vocal lines. The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines.



Musical score for voices S1, S2, A1, A2, T1, T2, B1, B2. The score includes dynamics such as *mf*, *f*, and *p*, and performance markings like *Ssa* and *Tyam*. The score is written in a system with eight staves. The first staff (S1) has a dynamic marking of *mf* and a performance marking of *Ssa*. The second staff (S2) has a dynamic marking of *f* and a performance marking of *Ssa*. The third staff (A1) has a dynamic marking of *f* and a performance marking of *Ssa*. The fourth staff (A2) has a dynamic marking of *f* and a performance marking of *Ssa*. The fifth staff (T1) has a dynamic marking of *mf* and a performance marking of *Ssa*. The sixth staff (T2) has a dynamic marking of *f* and a performance marking of *Ssa*. The seventh staff (B1) has a dynamic marking of *mf* and a performance marking of *Tyam*. The eighth staff (B2) has a dynamic marking of *mf*. The score is written in a system with eight staves. The first staff (S1) has a dynamic marking of *mf* and a performance marking of *Ssa*. The second staff (S2) has a dynamic marking of *f* and a performance marking of *Ssa*. The third staff (A1) has a dynamic marking of *f* and a performance marking of *Ssa*. The fourth staff (A2) has a dynamic marking of *f* and a performance marking of *Ssa*. The fifth staff (T1) has a dynamic marking of *mf* and a performance marking of *Ssa*. The sixth staff (T2) has a dynamic marking of *f* and a performance marking of *Ssa*. The seventh staff (B1) has a dynamic marking of *mf* and a performance marking of *Tyam*. The eighth staff (B2) has a dynamic marking of *mf*. The score is written in a system with eight staves. The first staff (S1) has a dynamic marking of *mf* and a performance marking of *Ssa*. The second staff (S2) has a dynamic marking of *f* and a performance marking of *Ssa*. The third staff (A1) has a dynamic marking of *f* and a performance marking of *Ssa*. The fourth staff (A2) has a dynamic marking of *f* and a performance marking of *Ssa*. The fifth staff (T1) has a dynamic marking of *mf* and a performance marking of *Ssa*. The sixth staff (T2) has a dynamic marking of *f* and a performance marking of *Ssa*. The seventh staff (B1) has a dynamic marking of *mf* and a performance marking of *Tyam*. The eighth staff (B2) has a dynamic marking of *mf*.

The musical score consists of eight staves, each representing a different voice part. The staves are labeled S1, S2, A1, A2, T1, T2, B1, and B2 from top to bottom. The music is written in a common time signature with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the vocal staves. Performance markings include *ppp* (pianissimo) and *simile*.

Lyrics for S1 and S2: ka ka ka ka ka ka  
 Lyrics for A1 and A2: Sa - tyam Shi - vam Shi - vam Shi - vam Shi - vam  
 Lyrics for T1, T2, B1, and B2: Sa - tyam Shi - vam Shi - vam Shi - vam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Shi - vam Sun -

89

S 1

S 2

A 1  
Sa - tyam Shi - vam Shi - vam Shi - vam Shi - vam

A 2  
Sa - tyam Shi - vam Shi - vam Shi - vam Shi - vam

T 1

T 2  
*pp*  
Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam

B 1  
*pp*  
Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam

B 2  
da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram

S 1 *f*

S 2 *f*

A 1 *f*  
Sa - tyam Shi - vam Shi - vam Shi - vam Shi - vam

A 2 *f*  
Sa - tyam Shi - vam Shi - vam Shi - vam Shi - vam

T 1 *pp*  
Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun -

T 2 *f*  
vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi -

B 1 *f*  
Sun - da - ram Shi - vam - Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da -

B 2 *f*  
Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi -

97 *mf*

S 1 *mf*

S 2 *mf*

A 1 *mf*  
Sa - tyam Shi - vam Shi - tyam Shi - vam Shi - tyam Shi - vam Shi - tyam Shi - vam Shi - tyam Shi - vam

A 2 *mf*  
Sa - tyam Shi - vam Shi - tyam Shi - vam Shi - tyam Shi - vam Shi - tyam Shi - vam Shi - tyam Shi - vam

T 1 *mf*  
da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram

T 2 *mf*  
vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam

B 1 *mf*  
ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram

B 2 *mf*  
vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam Sun - da - ram Sa - tyam Shi - vam

## **6.4 Vamprast**

# Vamprast

Josemir Valverde

Score

Calmo

$\text{♩} = 58$

O estado além do som

The musical score is arranged in a grid format with 10 staves. The first four staves are for vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The remaining six staves are for percussion instruments: Percussão 1 (Crotalus), Percussão 2 (Wood Block), Percussão 3 (Claves), Percussão 4 (Tam tam), Percussão 5 (Glockenspiel), and Percussão 6 (Triângulo). The vocal parts feature a melodic line with a *pppp* dynamic marking. The percussion parts include specific instructions: 'baqueta sem filtro' and 'Caixa Clara somente no arco' for Percussão 4, and another *pppp* marking for Percussão 6.

© JDV

Vamprast

2

12

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Perc. 4, Perc. 5, Perc. 6

Claves, Bongós, ppp, mf, pp



22

S  
A  
T  
B

Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Perc. 5  
Perc. 6

*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*

*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*

Vamprast

4

33

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B)

Perc. 1: Recco Recco, Wood Block, Prato Suspense (baqueta com feltro), Címbalo

Perc. 2: Recco Recco, Wood Block, Prato Suspense (baqueta com feltro), Címbalo

Perc. 3: Recco Recco, Wood Block, Prato Suspense (baqueta com feltro), Címbalo, WB

Perc. 4: Recco Recco, Wood Block, Prato Suspense (baqueta com feltro), Címbalo

Perc. 5: Recco Recco, Wood Block, Prato Suspense (baqueta com feltro), Címbalo

Perc. 6: Recco Recco, Wood Block, Prato Suspense (baqueta com feltro), Címbalo

Dynamics: *mf*, *p*, *ppp*, *f*

\* Com a lateral da baqueta circulando rápido na borda do prato



Vampräst

6

49

S

A

T

B

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Perc. 6

*cajnala*

*normal*

*Crotales*

*RR*

*Gongo*

*Congas*

*Quexvada*

*p*

*mf*

*mp*

*pp*



Vamprast

8

67

Soprano (S): *p*, *mf*

Alto (A): *p*, *mf*

Tenor (T): *p*, *mf*

Bass (B): *p*, *mf*

Perc. 1: *p*, *mf*

Perc. 2: *p*

Perc. 3: Xylophone, *mf*

Perc. 4: Gong, *mf*

Perc. 5: *p*, *mf*

Perc. 6: *p*, *mf*

77

S

A

T

B

*p*

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

Perc. 6

WB

*mf*

*pp*

*mf*

*mf*

Congas (con surseta)

*mf*

*pp*

Vamprast

10

88

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B)

Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Perc. 4, Perc. 5, Perc. 6

Dynamic markings: *mf*, *p*, *pp*

Performance instructions: *P. susp baqueta com filtro*

Instrument labels: T. Tom, WB, Caixa Clara, Congas, Vibrafône



99

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Percussion 4 (Perc. 4), Percussion 5 (Perc. 5), Percussion 6 (Perc. 6).

Instrumentation and dynamics:

- P. susp: *mf*
- WB: *pppp*
- T. Tom: *mf ppp*
- Claves: *mf*
- Cx: *mf*
- Bongos: *ppp*
- Congas: *mf ppp*

109

The score for measures 109-115 is written for vocal soloists and a percussion ensemble. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have rests in these measures. The percussion ensemble includes six parts: Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Perc. 4, Perc. 5, and Perc. 6. Perc. 1 and Perc. 2 play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Perc. 3 and Perc. 4 play a more complex pattern with accents. Perc. 5 and Perc. 6 have rests. The Marimba part is introduced in measure 110, playing a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The percussion parts feature various dynamic markings: *mf*, *mfpp*, *mf*, *normal*, *f*, *ppp*, *mf*, *f*, and *mf*. A section of Perc. 3 in measure 112 is marked "Cx no arco".

S  
A  
T  
B  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Perc. 5  
Perc. 6  
Marimba

Vamprast

12

109

S  
A  
T  
B

Martimba

Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Perc. 5  
Perc. 6

*mf*  
*mf*  
*mfp*  
*mf*  
*mf*  
*mf*

*Cx*  
*no arco*  
*pp*  
*normal*  
*f*  
*f*

115

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Perc. 4, Perc. 5, Perc. 6

Dynamics: *mf*, *f*, *pp*, *fpp*

Articulation: *staccato*, *stacc*, *mf*, *f*, *pp*, *fpp*

120

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Percussion 4 (Perc. 4), Percussion 5 (Perc. 5), Percussion 6 (Perc. 6)

Dynamic markings: *mf*, *mp*, *pp*, *f*

124

*Junto com palmas*

S *mf* *Junto com palmas* *pp*

A *mf* *Junto com palmas* *pp*

T *mf* *Junto com palmas* *pp*

B *mf* *Junto com palmas* *pp*

Perc. 1 *mf* *p. susp* *capitula* *ppp*

Perc. 2 *mf* *ppp*

Perc. 3 *mf* *pp* Claves *ppp*

Perc. 4 *pp* *mf* *pp* Tam tam *baqueta sem feltro* *f*

Perc. 5 *mf* *pp* Glockenspiel *f*

Perc. 6 *mf* *ppp* Triângulo *f*

S.D. = Som desfigurado = Nota + ruído branco, chiado (Xiii)

Poco a poco  
S.D.

S  
A  
T  
B

Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Perc. 5  
Perc. 6

mf  
mf  
mf  
mf  
p  
pp  
pp  
pp  
mf  
mf  
mf  
mf  
mf  
mf

Sá  
Sá  
Sá  
Sá  
Sss  
Reco Reco  
Xilofone  
Tam tam baqueta com filtro  
Vibrafone  
Triângulo  
Om  
Om  
Om  
Om  
Om  
Om

Vamprast

This page contains a musical score for the piece 'Vamprast'. It consists of two systems of staves. The first system includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and four percussion staves (Perc. 1-4). The second system includes the same vocal staves and four more percussion staves (Perc. 5-6). The vocal parts are marked with a box containing the number '143' and a 'smile' instruction. Dynamic markings include *mf* and *p*. The percussion parts feature various rhythmic patterns and dynamic markings, including *p* and *mf*.



Vamprast

152

Soprano (S): *mf*, *ppp*

Alto (A): *mf*, *ppp*

Tenor (T): *mf*, *ppp*

Bass (B): *mf*, *ppp*

Perc. 1: *mf*

Perc. 2: *mf*, *mp*, *pp*

Perc. 3: *mf*

Perc. 4: *mf*, *mp*, *pp*

Perc. 5: *mf*, *mp*, *pp*

Perc. 6: *mf*, *mp*, *pp*

160

S  
A  
T  
B

Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Perc. 4  
Perc. 5  
Perc. 6

## 6.5 *Nada*

# Nada

Josemir Valverde

♩ = 48

trângulo *prato sus*

Percussão I  
*pp* *reco reco*  
*pp* *p* *pp* *p* *pp*

wood blocks  
*pp*

\* (c/ a baqueta na lateral circulando na borda do prato)

Percussão II  
*pp* *tom tom*  
*pp* *mp* (no aro)  
*pp*

4

Perc I  
*pp* (*cúpula*)  
*pp* *simile*  
*p* *tam tam* (com o fundo da baqueta)

Perc II  
*pp*  
*pp* *p*  
*p* *pp*

7

trângulo *chocalho*

Perc I  
*pp* *simile*  
*pp* *p*

Perc II  
*pp* *p*  
*p* *pp* *p*  
*p* *no aro*

©JDV

11

Perc I

*prato sus*  
*chocalho*  $p$   
 $p$   
*triângulo*  
*chocalho*  $p$

Perc II

$p$   $pp$   $p$

14

Perc I

$pp$   $p$   
*reco reco*  
*tam tam*  $mp$

Perc II

$p$   $mp$

18

Perc I

$mp$

Perc II

$mp$

22

Perc I

Perc II

tom tom

Bombo

ppp

ppp

p

ppp

28

Perc I

Perc II

p

32

Perc I

Perc II

(baqueta macia)

dim.

pppp

p

dim.

pppp

Bongos

Bombo

pppp

pppp

## 6.6 *Akaashvani*

# Akaashvani

Sempre Calmo e Suave

Josemir Valverde

$\text{♩} = 44$

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flauta 1
- Flauta 2
- Trompa em F (partitura nota real)
- Trompete em C
- Vibraphone (starts with a piano *p* dynamic)
- Percussão
- Celesta (starts with a piano *p* dynamic)
- Violino I
- Violino II
- Viola
- Violoncelo
- Contrabaixo

The score is in 4/4 time and consists of five measures. The woodwinds and strings are mostly silent, indicated by rests. The Vibraphone and Celesta play sustained chords in the first measure, with the Celesta playing a more complex chord in the second measure. The score concludes with rests in the final three measures.



6

Fl. 1

Fl. 2

Tpa.

Tpt. C

Vib.

Perc.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Musical score for orchestra. The score is for measures 13 through 19, starting with a rehearsal mark [13] at the beginning. The instruments and their parts are:

- Fl. 1 and Fl. 2: Rests in measures 13-18, then play a *pp* chord in measure 19.
- Tpa. and Tpt. C: Rests throughout.
- Vib.: Sustained chords with melodic movement across the measures.
- Perc.: Triángulo part with notes in measures 13-18 and rests in measure 19. Dynamics *p* are indicated.
- Cel.: Sustained chords in measures 13-18, then a *pp* chord in measure 19. A dashed line is present below the staff.
- Vln. I and Vln. II: Sustained chords with dynamics *pp* and hairpins throughout.
- Vla.: Sustained chords with dynamics *pp* and hairpins throughout.
- Vc.: Sustained chords with dynamics *pp* and hairpins throughout.
- Cb.: Rests throughout.

Musical score for orchestra and woodwinds, measures 21-25. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, Tpa., Tpt. C, Vib., Perc., Cel., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The woodwind parts (Fl. 1 and Fl. 2) feature complex melodic lines with slurs and accents, marked *pp*. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked *pp*, with some passages marked *Sul D* and *Sul C*. The percussion part includes a snare drum pattern marked *p*. The vibraphone part features a melodic line with slurs. The cellos and double basses play a low-frequency accompaniment. The trumpet and trombone parts are mostly rests.

27

Fl. 1

Fl. 2

Tpa.

Tpt. C

Vib.

Perc.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*ppp*

*Sul A*

*Sul D*

*Sul G*

*Sul C*

33

Fl. 1

Fl. 2

Tpa.

Tpt. C

Vib.

Perc.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*Sul A G A*

*p*

*simile*

*Sul A G A*

*p*

*simile*

*Sul A G A*

*p*

*simile*

*Sul C*

*p*

*simile*

39  $\text{♩} = 58$

Fl. 1 *p* *pp*

Fl. 2 *p*

Tpa. *pp* *p* *Con sord.*

Tpt. C *pp* *p* *Con sord.* *pp*

Vib.

Perc.

Cel.

Vln. I *p* *pp* *p* *normal*

Vln. II *p* *pp* *p* *normal*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.

47

Fl. 1 *mf* *p*

Fl. 2 *pp* *p*

Tpa.

Tpt. C *mf* *pp*

Vib.

Perc. *p* *p*

Cel.

Vln. I *p* *p*

Vln. II

Vla. *pp* *p*

Vc. *pp* *p*

Cb.

58

Fl. 1

Fl. 2

Tpa.

Tpt. C

Vib.

Perc.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pp

pp < p

pp < p

pp < p

pp < p

pp

pp

pp

pp

pp

pp



66

Fl. 1

Fl. 2

Tpa.

Tpt. C

Vib.

Perc. Triângulo

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*ppp*

*mp*

*p*

Musical score for orchestra, measures 74-79. The score includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tpt. C), Vibraphone (Vib.), Percussion (Perc.), Cello (Cel.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 74 is marked with a box containing the number 74. The score features various dynamics including *pp*, *ppp*, and *p*. The Flute parts have complex phrasing with slurs and accents. The Trumpet and Trombone parts play sustained notes with dynamic markings. The Cello and Double Bass parts play sustained notes with dynamic markings. The Violin and Viola parts play sustained notes with dynamic markings. The Percussion part plays sustained notes with dynamic markings. The Vibraphone part plays sustained notes with dynamic markings.

80

Fl. 1

Fl. 2

Tpa.

Tpt. C

Vib.

Perc.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*p*

*ppp*

*Solo*

*ppp*

*Solo*

87

Fl. 1

Fl. 2

Tpa.

Tpt. C

Vib.

Perc.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

*ppp*

*p*

*ppp*

*p*

*ppp*

*p*

*ppp*

*p*

*ppp*

*p*

*ppp*

*p*

93

Fl. 1

Fl. 2

Tpa.

Tpt. C

Vib.

Perc.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

103  $\text{♩} = 66$

Fl. 1 *pp* *mf* *ppp*

Fl. 2

Tpa.

Tpt. C

Vib.

Perc.

Cel.

$\text{♩} = 66$

Vln. I *sord. sul pont* *ppp* *sord.* *p* *ppp* Senza sord. normal *Sul G* *p* *p*

Vln. II *sul pont* *ppp* *sord. sul pont* *p* *ppp* Senza sord. normal *Sul G* *p* *p*

Vla. *sord. sul pont* *ppp* *sord. sul pont* *p* *ppp* *Sul D* *p* *p* *p*

Vc. *sord. sul pont* *ppp* *sord. sul pont* *p* *ppp* *Sul A normal* *Senza sord.* *p* *p* *p*

Cb. *p*

110

Fl. 1

Fl. 2

Tpa.

Tpt. C

Vib.

Perc.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*p*

*Sul A*

*Sul G*

*p*

*p*

117

Fl. 1 *pp*

Fl. 2 *pp*

Tpa.

Tpt. C *ppp* *ppp*

Vib. *pp*

Perc.

Cel. *pp*

Vln. I *p* *p* *Sul A* *p* *p* *p* *p* *p*

Vln. II *p* *p* *Sul A* *p* *p* *p* *p* *p*

Vla. *p* *p* *Sul A* *p* *p* *p* *p* *p*

Vc. *p* *p* *Sul G* *p* *Sul G*

Cb. *p*



Musical score for orchestra, starting at measure 123. The score is arranged in a system with the following instruments and parts:

- Fl. 1:** Starts with a measure rest, then plays a half note G4 (with a sharp sign) and a half note F4 (with a flat sign) in the next measure. Dynamics: *pp*.
- Fl. 2:** Starts with a measure rest, then plays a half note G4 (with a sharp sign) and a half note F4 (with a flat sign) in the next measure.
- Tpa.:** Starts with a measure rest, then plays a half note G4 (with a flat sign) and a half note F4 (with a flat sign) in the next measure. Dynamics: *pp*.
- Tpt. C:** Starts with a measure rest, then plays a half note G4 (with a flat sign) and a half note F4 (with a flat sign) in the next measure. Dynamics: *ppp*.
- Vib.:** Plays a continuous pattern of eighth notes with a vibraphone effect. Dynamics: *pp*.
- Perc.:** Starts with a measure rest, then plays a half note G4 (with a sharp sign) and a half note F4 (with a flat sign) in the next measure.
- Cel.:** Plays a continuous pattern of eighth notes with a cello effect. Dynamics: *pp*.
- Vln. I:** Starts with a measure rest, then plays a half note G4 (with a sharp sign) and a half note F4 (with a flat sign) in the next measure. Dynamics: *p*.
- Vln. II:** Starts with a measure rest, then plays a half note G4 (with a sharp sign) and a half note F4 (with a flat sign) in the next measure. Dynamics: *p*.
- Vla.:** Starts with a measure rest, then plays a half note G4 (with a sharp sign) and a half note F4 (with a flat sign) in the next measure. Dynamics: *ppp*.
- Vc.:** Starts with a measure rest, then plays a half note G4 (with a sharp sign) and a half note F4 (with a flat sign) in the next measure. Dynamics: *pp*.
- Cb.:** Starts with a measure rest, then plays a half note G4 (with a sharp sign) and a half note F4 (with a flat sign) in the next measure. Dynamics: *pp*.

132 *accel.*

Fl. 1

Fl. 2

Tpa.

Tpt. C

Vib.

Perc.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*mp*

135 *a tempo*

Fl. 1

Fl. 2

Tpa.

Tpt. C

Vib. *mp*

Perc.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

142 *accel.*

Fl. 1

Fl. 2

Tpa.

Tpt. C

Vib.

Perc.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

146 *a tempo*

Fl. 1 *pp* *ppp* *simile*

Fl. 2 *pp* *ppp* Con sord.

Tpa. *ppp* Con sord.

Tpt. C *ppp*

Vib. *ppp*

Perc. *ppp*

Cel. *ppp*

Vln. I *ppp*

Vln. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp*

Cb. *ppp*

## 7 ANEXO II – CD

Acompanha o texto um DVD com gravações das peças:

- I. *Vamprast* – Grupo de percussão e madrigal da UFBA / Regência: James Bertisch / Gravação: Alexandre Espinheira.
- II. *Akaashvani* – Edição em arquivo *Sampler*.