

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

*O Ciclo do Tempo:*  
**processos de composição**

**Josemir Dias Valverde Jr.**

Porto Alegre  
2010

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

*O Ciclo do Tempo:*  
**processos de composição**

**Josemir Dias Valverde Jr.**

Memorial de composição submetido como  
requisito parcial para obtenção do título de  
Mestre em Música, área de concentração:  
Composição.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha

Porto Alegre

2010

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu orientador, Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, pelo apoio, direcionamento e dedicação como educador.

Aos professores da Pós-graduação, em especial ao Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves e à Prof. Dra. Luciana Del Ben, pelo incentivo e pelos direcionamentos dados.

Aos meus colegas da Pós-graduação, Germán Gras, Flávio Santos, Cuca Medina e Rodrigo Avellar, pela amizade e pelos sinceros comentários.

Ao amigo Thales Silva, pela gentileza e disponibilidade em tocar minhas composições.

Ao maestro Joicelei Bohrer, pela gentileza e dedicação em reger minha composição.

À Orquestra de Câmara FUNDARTE, ao Coral de Câmara do Departamento de Música da UFRGS e a todos os músicos que participaram de *O Ciclo do tempo*.

Ao Prof. Dr. Eloy Fritsch, pelas valiosas aulas no CME.

Aos amigos (as) da Brahma Kumaris, pelo constante apoio e pela cooperação nos momentos mais difíceis.

A Carlos Krohn, pela cooperação em traduzir o resumo.

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

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

A Deus.

## RESUMO

Este trabalho apresenta os procedimentos composicionais das peças *Murlidhar*, *Mahakal*, *Miniatura* e *O ciclo do tempo*. Sendo esta última a principal, devido as ferramentas composicionais terem sido experimentadas com maior liberdade. As peças deste projeto utilizaram mitos e ritos do hinduísmo e conceitos da filosofia do Raja Yoga como motivadores para a imaginação sonora e para o desenvolvimento de técnicas de estruturação. Destaca-se, entre as técnicas utilizadas, a que denominei estrutura de ritmos cíclicos, cuja elaboração teve como referência o *time point system* de Milton Babbitt.

**PALAVRAS-CHAVE:** composição musical, hinduísmo, ritmos cíclicos.

## **ABSTRACT**

This paper presents the compositional procedures of *Murlidhar*, *Mahakal*, *Miniature* and *The Cycle of Time*, the latter being the main piece because the compositional tools have been used with more freedom. The pieces of this project utilized Hinduism myths and rites and Raj Yoga Philosophy concepts as motivators to the sound imagination and for the development of structuring techniques. Standing out among the techniques used is the one I called Cyclic Rhythms Structure, which had as a reference for its making Milton Babbitt's time point system.

**KEY WORDS:** music composition, Hinduism, cyclic rhythms.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
1. REFERÊNCIAS E CONTEXTUALIZAÇÃO .....	3
1.1. Referências para processo composicional .....	3
1.2. Contextualização das motivações expressivas .....	4
2. PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO .....	9
2.1. <i>Murlidhar</i> .....	11
2.1.1. Partitura .....	15
2.2. <i>Mahakal</i> .....	18
2.2.1. Motivações .....	18
2.2.2. Aspectos técnicos .....	18
2.2.3. Partitura .....	24
2.3. Estrutura de Ritmos Cíclicos – metodologia de elaboração .....	26
2.3.1. Primeira Estrutura .....	28
2.3.2. Segunda Estrutura .....	29
2.3.3. Terceira Estrutura .....	31
2.3.4. Quarta Estrutura .....	32
2.4. <i>Miniaturas</i> .....	34
2.4.1. Motivações .....	34
2.4.2. Aspectos técnicos .....	34
2.4.3. Partitura .....	38
3. <i>O CICLO DO TEMPO</i> .....	41
3.1. Motivações .....	41
3.1.1. Primeiro movimento .....	43
3.1.2. Segundo movimento .....	44
3.1.3. Terceiro movimento .....	45
3.1.4. Quarto movimento .....	47
3.1.5. Quinto movimento .....	49
3.2. Estrutura de Ritmos Cíclicos – metodologia de utilização .....	51
3.2.1. Exposição .....	52
3.2.2. Extração .....	55
3.2.3. Ocultação .....	58
3.2.4. Sobreposição .....	59
3.2.5. Refração .....	61
3.2.6. Resultante .....	63
3.3. Sonoridades .....	65
3.4. Partitura .....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	164
REFERÊNCIAS .....	166
ANEXO .....	168

## INTRODUÇÃO

Este memorial apresenta uma reflexão sobre o processo composicional das peças realizadas entre março de 2008 e julho de 2009, como parte do trabalho de mestrado do Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS. As peças compostas são: *Murlidhar* e *Mahakal*, ambas para flauta solo; *Miniatura*, para duas flautas, clarineta e fagote; *O Ciclo do Tempo*, com cinco movimentos para orquestra de câmara, duas sopranos solo e coro. A instrumentação da orquestra inclui: duas flautas, duas clarinetas em si bemol, trompete em dó, dois trombones, percussão (dois percussionistas) e cordas.

Algumas decisões musicais das peças deste projeto tiveram como motivação composicional os enredos que envolvem alguns dos 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 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 é denominado, neste memorial, estrutura de ritmos cíclicos, e sua elaboração apoia-se no *time point system* de Milton Babbitt. A metodologia de utilização das estruturas de ritmos cíclicos foi desenvolvida gradualmente durante este projeto. Sua adoção ocorre apenas nas últimas composições, *Miniatura* e *O Ciclo do Tempo*. A concepção cíclica do tempo do Raja Yoga instigou também a escolha do caráter, do andamento, da duração das notas e das sonoridades de *O Ciclo do Tempo*.

O memorial está organizado em três capítulos, os quais abordam, consecutivamente: as referências e as motivações composicionais; os procedimentos composicionais; uma análise da composição *O Ciclo do Tempo*. O primeiro capítulo apresenta as referências para o processo composicional e faz uma contextualização das motivações expressivas com algumas de suas recorrências na música do século XX, integrando o material aqui apresentado com uma linha de tendências antes ocorrida. Este capítulo também ressalta meu interesse pela cultura hindu como estímulo para a imaginação sonora e para o caráter expressivo das peças.

O segundo capítulo contém o processo de composição e a partitura das três primeiras peças. A análise inclui os procedimentos composicionais empregados, fazendo simultaneamente uma correlação das decisões musicais e da técnica local utilizada com as motivações expressivas em questão. Este capítulo apresenta também a metodologia de elaboração das estruturas de ritmos cíclicos.

O terceiro capítulo apresenta as motivações expressivas e os procedimentos composicionais de *O Ciclo do Tempo*. Esta peça está em separado neste capítulo, por ser considerada a principal composição deste memorial, na qual as ferramentas composicionais são aplicadas com maior liberdade, após terem sido experimentadas nas composições anteriores. Este capítulo também apresenta a metodologia de utilização das estruturas de ritmos cíclicos nesta peça.

## 1. REFERÊNCIAS E CONTEXTUALIZAÇÃO

### 1.1. Referências para processo composicional

Durante o curso de mestrado, o trabalho de composição apoiou-se na leitura e na reflexão de textos que tiveram alguma afinidade com meu interesse pela mitologia hindu e pelo conceito cíclico do tempo do Raja Yoga. Simultaneamente, algumas decisões técnico-musicais tiveram como referência a audição, a leitura e a reflexão sobre análises de algumas peças e textos da literatura musical do século XX.

Os livros *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia* de Heinrich Zimmer (1989) e *O espírito da Índia: crenças e ritual, os deuses e o cosmos, ioga e meditação* de Richard Waterstone (1996) apresentam um panorama dos mitos e ritos da cultura hindu, trazendo informações sobre os enredos de alguns dos deuses e algumas concepções do hinduísmo. O livro *O Ciclo do Tempo* de Simone Boger (2009) apresenta o conceito de tempo da filosofia do Raja Yoga. As informações contidas nestes livros impulsionaram decisões composicionais das peças do portfólio.

As principais referências técnicas para a realização das motivações expressivas são: a audição da composição *In Freundschaft* de Stockhausen (1977) e a leitura da análise do compositor, em anexo à partitura; a leitura do artigo *Twelve-tone rhythmic structure and the electronic medium* de Milton Babbitt (1962); a audição e leitura da partitura da composição *Aspern Suíte* de Salvatore Sciarrino (1978).

Na partitura de *In Freundschaft*, Stockhausen apresenta uma análise detalhada da metodologia utilizada para compor esta peça. Esse texto apresenta uma fórmula previamente estabelecida, ocorrendo sua repetição em sete ciclos durante a composição. Essa metodologia serviu como referência para compor a terceira peça deste portfólio, *Mahakal*.

O artigo *Twelve-tone rhythmic structure and the electronic medium* (1962) de Milton Babbitt e o livro *An introduction to the music of Milton Babbitt* (1994) de Andrew Mead apresentam a técnica *time point system* desenvolvida por Milton Babbitt. Esse sistema foi referência para desenvolver o procedimento composicional estrutura de ritmos cíclicos utilizado nas composições *Miniaturas* e *O Ciclo do Tempo*. A composição *Ais: para barítono amplificado, percussão solo e grande orquestra* de Iannis Xenakis (1988) foi utilizada como referência para elaborar uma dessas estruturas rítmicas.

A audição e leitura da partitura de *Aspern Suíte* de Salvatore Sciarrino foi referência para escolha de algumas sonoridades e combinações rítmicas na composição *O Ciclo do Tempo*.

## **1.2. Contextualização das motivações expressivas**

A arte indiana, com suas intrínsecas crenças e mitos, é uma das mais antigas manifestações culturais conhecidas pela humanidade. A grande finalidade de suas artes é o aprimoramento da mente e a elevação espiritual. Como acrescenta 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, encontrado nas artes hindus, como: dança, música, esculturas e 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 para a permanente busca a um estado de paz interior. John Cage influenciado por essa tradição, ao compor sua obra para piano preparado - Sonatas e Interlúdios (1946-48) – decide “buscar a expressão musical das ‘emoções permanentes’ da tradição indiana: o heroísmo, o erotismo, o maravilhoso, o júbilo, a dor, o medo, a ira, o ódio e sua tendência comum para a serenidade” (GRIFFITHS, 1998, p. 117).

Griffiths comenta que é a partir de John Cage (1912 – 1992), influenciado pelos estudos de música balinesa do compositor Colin McPhee (1901 – 1964), que ocorre uma incorporação da filosofia e da música orientais ao processo de composição da música ocidental. Incorporação essa também encontrada, dentre outros, em Harry Partch (1901 – 1974), Olivier Messiaen (1908 – 1992), Pierre Boulez (1925), Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007). John Cage estudava o *zen* na Universidade de Columbia com Daisetz T. Suzuki, levando a algo mais que a expressão musical do pensamento oriental, como ocorre em *Music of Changes*<sup>1</sup> para piano (1951), na qual “Cage incorpora a filosofia oriental ao próprio processo de composição. As decisões criativas eram tomadas com base em ‘operações de azar’, como as denominava, constituindo em lances de cara ou coroa inspirado no *I Ching*, o ‘livro das mudanças’ chinês” (idem, p.

---

<sup>1</sup> Primeira composição que Cage determina a forma da música utilizando procedimentos aleatórios (GRIFFITHS, 1998, p. 119).

117).

A música de Giacinto Scelsi (1905 – 1988) também tem motivações de filosofias orientais como o Yoga, o Budismo Zen e a Teosofia<sup>2</sup>. Scelsi, na década de 20, passa a estudar religiões orientais, influenciado por esotéricos da época. Um exemplo dessa influência é sua Suíte 8 *Bot-Ba*, para piano, de 1952, contendo a frase “uma evolução do Tibet com seus monastérios, nas montanhas – rituais tibetanos – Preces e danças” como afirmam Siqueira e Palombini (2005, p. 805). Outro exemplo é sua

... magnífica Suíte 9, intitulada *Ttai*, com a epígrafe “uma sucessão de episódios que exprime, alternadamente, o tempo – ou, mais precisamente, o Tempo em movimento; e o Homem, como simbolizado por catedrais ou monastérios, com o som do ‘Om’ sagrado” e a advertência “esta suíte deve ser tocada com a maior calma interior; os agitados que se abstenham”. (SIQUEIRA; PALOMBINI, 2005, p. 805)

Na música brasileira, também se identificam, no processo composicional, referências à cultura e às filosofias do oriente, dentre outros, em Hans Joachim Koellreutter (1915 – 2005), alemão naturalizado brasileiro, e em Walter Smetak (1913 – 1984), suíço naturalizado brasileiro. Em ambos os compositores, as filosofias orientais foram determinantes no próprio processo composicional. Koellreutter viveu alguns anos na Índia e no Japão. Essa experiência alterou suas convicções filosóficas, tornando-as semelhantes à estética do *zen*: simplicidade de linguagem, sensação do impreciso, novo conceito de tempo. Koellreutter defendia a construção de uma cultura planetária, universal e a redescoberta do homem como parte integrante de um todo orgânico (KOELLREUTTER, 1983, p. 73). Sua viagem à Índia, de outro modo, o leva ao alcance de outros universos, tais como os microtons, o ruído e o silêncio (SEKEFF, 1998, p 77).

---

<sup>2</sup> doutrina espiritualista fundada no sXIX por Helena Blavátsky (1831-1891), ligada à tradição ocultista e às religiões orientais.

Para Walter Smetak, a motivação oriental, sobre suas “plásticas sonoras”<sup>3</sup>, apareceu através da Eubiose<sup>4</sup>, descendência dos ensinamentos teosóficos de Helena Blavástky, que descende da filosofia oriental, como comenta Augusto de Campos:

(...) ele se insere num quadro de preocupações artísticas e espirituais comuns a outros mestres modernos que têm buscado, na pesquisa do microtom, ampliar o nosso horizonte de sensibilidade, rompendo com enraizados hábitos auditivos e aproximando a arte ocidental das práticas musicais do Oriente (DE CAMPOS, 1998, p. 88).

Completando Augusto de Campos, Scarassatti comenta que a busca de Smetak pela exploração dos microtons era reflexo de uma escuta relacionada às praticas musicais da Europa Oriental, da Ásia e da Índia (SACRASSATTI, 2008). Ao mesmo tempo:

Para ele, cada composição musical, no seu sentido formal, nada mais era do que uma peça menor de um organismo vivo maior, resto de uma unidade que se perdeu e que busca se restabelecer na obra total humana. A improvisação seria o fluxo contínuo criativo, devendo ‘correr como as águas de um rio, as águas são sempre novas, embora que o rio é o mesmo’ (...) (SCARASSATTI, 2008, p. 129)

Percebe-se aqui a afinidade da concepção musical de Smetak com a cultura oriental. Nela ocorrem semelhanças entre suas reflexões a respeito de sua composição musical improvisada e as concepções musicais que giram em torno da música clássica da Índia, mais precisamente, da música clássica provinda do sul da Índia. Para os adeptos praticantes dessa arte, a música não tem começo, meio ou fim, é como algo que está sempre ecoando no Cosmos<sup>5</sup>. O intérprete, ao iniciar um Raga<sup>6</sup>, apenas torna-se um ‘alto-falante’ do que está soando no Cosmos.

---

<sup>3</sup> Como Walter Smetak denominava seus instrumentos musicais, objetos que agregavam duas linguagens expressivas: as artes plásticas e a música (SCARASSATTI, 2008, p. 33).

<sup>4</sup> Sistema de iniciação espiritual e esotérica baseado nos ensinamentos secretos das antigas escolas orientais.

<sup>5</sup> Para a cultura Hindu, cosmo significa espaço de tempo indeterminado, eternidade (ZIMMER, 1989, p 18).

<sup>6</sup> Raga consiste num numero fixo de notas, como uma escala. Podendo variar o numero de notas entre cinco a sete notas. Os Ragas hindustani, do sul da Índia, não são escritos, são improvisados e tocados de olhos fechados. A interpretação de um Raga tem intrínseca relação com a mitologia e filosofia hindu (MARSICANO, 2006, p 35).

A rigor, os Ragas não tem início, meio ou fim. (...) os Ragas estão soando infinitamente no éter. O intérprete sintoniza o Raga como uma 'radio' que emite sua vibração continuamente. Tocar um Raga é como subir um veículo andando e descer enquanto ele segue caminhando (MARSICANO, 2006, p. 64).

As composições deste portfólio servem-se de semelhante motivação composicional, a cultura oriental. O meu interesse pela cultura hindu iniciou em 2004, a partir da prática do Raja Yoga. O conhecimento e a prática da filosofia do Raja Yoga impulsionaram a busca por mudança no meu pensamento composicional. Essa busca teve início pelo aproveitamento dos mitos dos deuses do hinduísmo e dos conceitos da filosofia do Raja Yoga como motivadores na escolha de sonoridades e do processo composicional como um todo. Desse modo, a cultura hindu e a filosofia do Raja Yoga provocaram, principalmente, a escolha das combinações tímbricas, a utilização das estruturas de ritmos cíclicos, o andamento e o caráter expressivo das composições.

Algumas partes da composição *O Ciclo do Tempo* foram escritas após estadia de um mês na Índia, ocorrida em fevereiro de 2009. Os sons ambientes da cidade de Bombaim e da cidade de Mount Abu, no norte da Índia, motivaram algumas escolhas rítmicas e tímbricas no processo de composição de *O ciclo do Tempo*, como descrito adiante.

## 2. PROCESSOS DE COMPOSIÇÃO

As primeiras composições deste projeto, cronologicamente *Murlidhar* e *Mahakal*, tiveram o objetivo de retomar o hábito composicional, interrompido por aproximadamente dois anos. Os títulos dessas primeiras composições foram obtidos na mitologia hindu. Os enredos relativos a cada um desses títulos influenciaram a escolha do andamento, do caráter, da tessitura e das dinâmicas de cada uma das peças.

*Murlidhar* foi composta de maneira improvisada ao piano, imaginando como seria o resultado sonoro na flauta. *Mahakal* foi composta determinando previamente alguns critérios, tais como: sequência das notas, altura, dinâmica e duração. A ideia de determinar esses critérios antecipadamente teve como referência a escuta e a leitura do procedimento composicional utilizado por Stockhausen em sua composição *In Freundschaft*, na qual ele desenvolve previamente uma fórmula que funciona como um ‘molde’ para compor *In Freundschaft* (STOCKHAUSEN, 1977).

A última composição, *O Ciclo do Tempo*, foi motivada pela concepção de tempo da filosofia do Raja Yoga. Nesse conceito estão inclusos, dentre outros, aspectos psicológicos, sociais e espirituais que variam no decorrer do tempo. Estes aspectos motivaram, além de outros elementos, a escolha de andamentos, caráter, tessituras, combinações de timbres e dinâmicas envolvidas. Simultaneamente, essa filosofia provocou a utilização de um procedimento técnico composicional de característica cíclica. Esse procedimento, posteriormente denominado ‘Estrutura de Ritmos Cíclicos’, teve como referência para sua elaboração a técnica *time point system* de Milton Babbitt.

A composição *Miniatura* foi elaborada no ínterim da composição de *O Ciclo do Tempo*, com o objetivo de exercitar a aplicação da estrutura de ritmos cíclicos. Esse procedimento, bem como o conceito de tempo da filosofia do Raja Yoga, está explicado mais adiante.

## 2.1. Murlidhar

*Murlidhar* foi composta para flauta solo, em março de 2008. A escolha da instrumentação e algumas decisões musicais nessa composição foram motivadas pela mitologia hindu, mais especificamente pelo universo que envolve a figura do deus Krishna. A palavra *murlidhar* significa aquele que toca a flauta, um dos títulos dados a Krishna. Segundo a mitologia, Krishna era um deus que tocava flauta e, ao tocá-la, encantava todos que a ouviam. Krishna é muitas vezes retratado contendo diferentes características, tais como: heroico, lúdico, sedutor. Essas características promoveram a escolha de diferentes aspectos musicais. A constância de figuras de ornamentos que ocorrem em diversas passagens de *Murlidhar* foram motivadas por duas dessas características, o aspecto lúdico, brincalhão e o heroico, da autoridade.

No papel heroico, Krishna é mostrado como aquele que conduz o guerreiro *Arjuna* a vencer a batalha do *Mahabharata*, um dos maiores épicos do hinduísmo, iniciado por volta dos séculos IV ou III a.C. (WATERSTONE, 1996, p. 52). Estimulado por esses aspectos, algumas figuras de ornamentos foram motivadas pelo caráter imponente, grandioso. Alguns dos trechos que investem nesse caráter são mostrados nas Figuras 1 e 2.

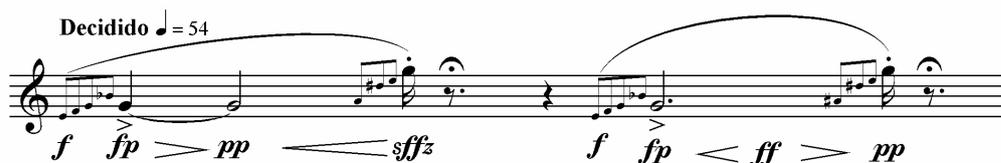


Figura 1: característica heroica de Krishna, início de *Murlidhar*.



Figura 2: característica heroica de Krishna, última página da partitura de *Murlidhar*.

Em outros momentos, as figuras de ornamentos foram motivadas pelas características lúdicas e ingênuas de Krishna, que, nas histórias, também é retratado realizando brincadeiras singelas, ingênuas e, em alguns casos, provocativas. Esses aspectos impulsionaram a composição das passagens mostradas nas Figuras 3,4,5.



Figura 3: Início do 6º sistema da partitura de *Murlidhar*.

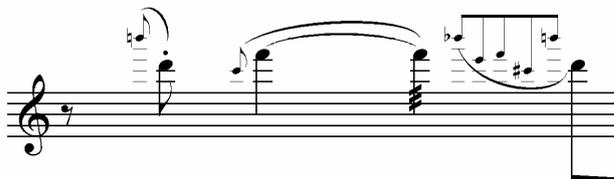


Figura 4: Início do 8º sistema da partitura de *Murlidhar*.



Figura 5: Início do 14º sistema da partitura de *Murlidhar*.

A história da sedução das *gopis*<sup>7</sup> por Krishna motivou as passagens com caráter doce e sedutor. Na segunda página da partitura, do segundo até metade do quinto

<sup>7</sup> Nome dado às mulheres filhas dos pastores.

sistema, a música adota um caráter dançante em tercina. Essa dança foi instigada por algumas passagens descritas por Waterstone.

A sedução das *gopis*, as mulheres e filhas dos pastores, por parte de Crixna<sup>8</sup>, é representada em cantos e pinturas da cultura popular de toda a Índia. (...). Crixna, diz a história, foi para seu lugar favorito na floresta e começou a tocar flauta. Quando as notas, divinamente doces, atingiram a aldeia, as *gopis* ficaram em transe e, loucas de desejo, foram atrás da música. Seguiu-se um rodopiante frenesim de danças e de paixão, e até os deuses e os mortos desceram à terra para apreciarem o espetáculo (WATERSTONE, 1996, p. 63).

A passagem ‘as *gopis* ficaram em transe’, da citação anterior, estimulou a utilização de *oscilatos* para sugerir um aspecto estonteante. Os oscilatos ocorrem na primeira página da partitura e nas duas últimas notas da música. O relato da sedução também estimulou a compor sem barras de compassos, propiciando um caráter improvisado, e a desenvolver trechos contendo longos diminuendos, gerando uma atmosfera lânguida (Figura 6).



Figura 6: Longo *diminuendo* gerando uma atmosfera de languidez, últimos sistemas da 2ª página da partitura.

A música finaliza numa espécie de acalanto. Essa escolha resultou da imaginação da cena da sedução das *gopis* por Krishna, na qual, após longo período de encanto, elas adormecem.

<sup>8</sup> O autor apresenta a palavra Krishna em português. Nesse memorial preferi adotar a escrita tradicional.

Em *Murlidhar*, a escolha rítmica e melódica foi feita inteiramente de forma intuitiva, a partir de improvisações ao piano. Do mesmo modo, as escolhas musicais, associadas ao aspecto heroico, lúdico, singelo, sedutor e dançante dessa mitologia, foram feitas de acordo com minhas percepções auditivas.

# Murlidhar

flauta solo

Josemir Valverde

Decidido ♩ = 54

*f* *fp* *pp* *sfz* *f* *fp* *ff* *pp*

*f* *mf* *sfz* *pp* *pp*

*p* *mp* *mf* *f* *ffp* *p*

*ppp* *p* *ff* *f* *mf* *mf*

*fp* *f*

*cresc.*

menos ♩ = 46

*ffpp*

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a tempo marking 'Decidido ♩ = 54'. The music is written in treble clef with a key signature of one flat. It features a variety of dynamic markings including *f*, *fp*, *pp*, *sfz*, *ff*, *mp*, *mf*, *ffp*, *ppp*, and *pp*. The score includes slurs, accents, and a triplet in the third staff. A 'cresc.' marking is placed below the sixth staff. The final staff has a tempo marking 'menos ♩ = 46' and a dynamic marking *ffpp*.

*rit.* *a tempo*  
*p* *p* *ff* *pp* *ff sf p*  
*p*  
*cresc e accel ...*  
*a tempo*  
*fff* *fp* *pp*  
*mf* *f* *p*  
*dim poco a poco ...*  
*ppp*

Tempo I ♩ = 54

8<sup>va</sup>-

fff

fff

(8<sup>va</sup>)

fff

(8<sup>va</sup>)

fff

fff

*p* *pp* *p*

*dim poco a poco ...*

*ppp*

Duração aproximada = 5'

## **2.2. Mahakal**

### **2.2.1. Motivações**

*Mahakal* foi composta, em maio de 2008, para flauta em sol. Posteriormente, foi transposta para flauta em dó para facilitar a execução.

A palavra *mahakal* significa ‘a grande morte’, episódio entendido pela cultura hindu como o fim de um ciclo cósmico, no qual ocorre a morte de quase toda a população mundial, equivalente ao apocalipse da Bíblia. Para a cultura hindu, após esse episódio de grandes catástrofes naturais e guerras entre os povos, tem início uma nova era. Depois do caos, advém a calma, a tranquilidade. Motivada por tal significado, essa composição mantém um caráter inicialmente calmo, que se torna gradualmente agitado e caótico. Logo após o caos, ocorre repentina mudança para um caráter novamente calmo, finalizando a composição com notas longas e a dinâmica *p*. Essas decisões foram motivadas pela atmosfera de tranquilidade e calma póstumas sugerida pela mitologia hindu.

### **2.2.2. Aspectos técnicos**

O processo composicional de *Mahakal* iniciou com o estabelecimento prévio de critérios para sequência das notas, alturas, dinâmicas e duração. A ideia de estabelecer critérios prévios para compor essa peça teve como referência a audição e o estudo da composição *In Freundschaft* de Stockhausen, partindo das técnicas de composição por ele descritas em anexo à partitura. Alguns desses critérios foram, no

entanto, estabelecidos de acordo com as motivações causadas pelo significado filosófico da palavra *mahakal*.

*In Freundschaft* foi composta com uma fórmula estabelecida previamente por Stockhausen (Figura 7). O primeiro sistema da fórmula consiste de cinco ‘membros’, como os denomina o compositor. O segundo sistema é um redimensionamento dos ‘membros’ do primeiro sistema, em ordem inversa, dentro dos espaços em pausa do primeiro sistema. A fórmula é repetida sete vezes, ao longo da composição. Stockhausen denomina ciclo cada uma dessas repetições. A cada ciclo, toda a fórmula é apresentada um semitom acima do ciclo anterior (STOCKHAUSEN, 1977).

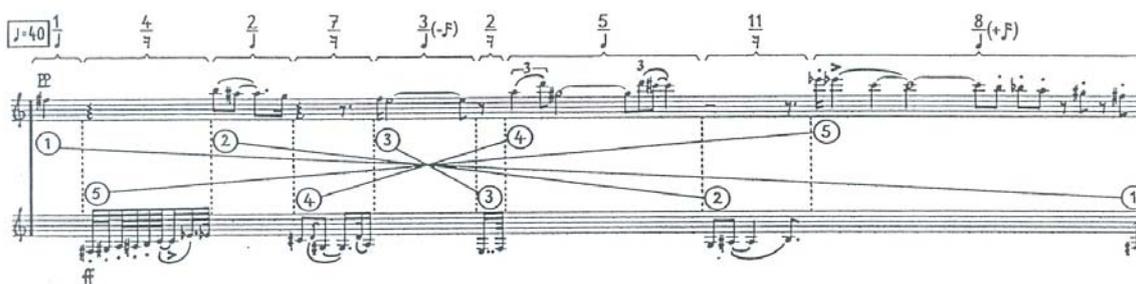


Figura 7: Fórmula de Stockhausen utilizada em *In Freundschaft*.

Semelhante ao procedimento utilizado por Stockhausen em *In Freundschaft*, *Mahakal* foi composta com a confecção prévia de um quadro no qual alguns critérios foram organizados. Houve quatro etapas bem definidas na elaboração de *Mahakal*. Inicialmente, foi selecionada uma sequência de notas que contivesse as 12 notas da escala cromática, sem empregar o princípio serial. Com essa sequência de notas, foi desenvolvido, de forma intuitiva, um excerto musical. Após desenvolvido esse primeiro trecho musical, o material foi dividido em seis partes, seis fragmentos musicais, como mostra a numeração romana contida na Figura 8.

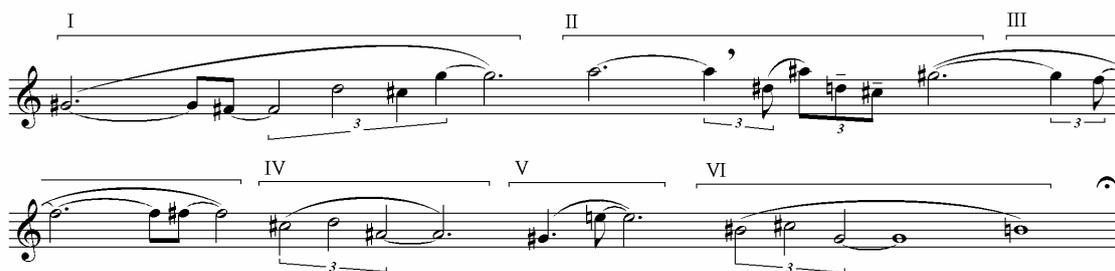


Figura 8: Excerto musical originado da sequência de notas previamente selecionadas.

A escolha rítmica desse excerto musical foi semelhante à escolha da sequência de notas: suas combinações ao piano foram testadas e selecionadas de acordo com minha preferência auditiva. Aqui a predominância de valores longos e andamento lento foi motivada pelo significado mitológico de *Mahakal*. Em seguida, como segundo passo, foi desenvolvido um quadro contendo possibilidades de ordenação desses fragmentos musicais ao longo da composição. Esse quadro define, simultaneamente, altura, dinâmica, organização métrica (Figura 9).

Partes	Sequência dos fragmentos	Altura	Dinâmica predominante	Organização métrica
Introdução	I, II, III, IV, V, VI	Original	<i>p</i>	-
A	I, IV, III, V, II, VI	Um semitom acima com oitavas alteradas	<i>mp</i>	Inversão
B	VI, III, V, II, IV, I	Um tom acima	<i>mf</i>	Diminuição de $\frac{1}{2}$ do valor de cada nota
C	III, IV, II, V, I, VI	Um tom e meio acima	<i>f</i>	Diminuição de $\frac{1}{2}$ do valor de cada nota
D	VI, I, V, II, IV, III	Dois tons acima	<i>ff</i>	Inversão e diminuição
E	Partes A, B, C, D		<i>fff</i>	Diminuição
F	VI, V, IV, III, II, I	Dois tons acima	<i>ppp</i>	Aumentação duas vezes o valor e cada nota

Figura 9: Ordenação dos fragmentos musicais de *Mahakal*.

A primeira coluna da Figura 9 mostra as sete partes em que a composição *Mahakal* foi organizada. Essas partes referem-se às subdivisões do processo composicional e não à forma da música. A primeira parte desse processo composicional foi denominada introdução, por ser o primeiro excerto musical elaborado, coincidindo ou não com a introdução da peça. Na segunda coluna, encontra-se a ordem em que os fragmentos musicais foram colocados. A terceira coluna da Figura 9 mostra as transposições feitas nos fragmentos, sempre tomando como ponto de partida a altura do excerto musical da introdução. Ou seja, cada linha da terceira coluna refere-se à alteração feita na primeira linha. A quarta coluna refere-se à dinâmica predominante em cada uma das partes, podendo haver oscilações de dinâmica, tais como: crescendo, decrescendo, graus de dinâmicas acima ou abaixo. A quinta coluna da Figura 9 indica a técnica composicional utilizada quanto à organização rítmica, tal como: aumentação, diminuição, inversão; sempre tomando como ponto de partida o valor e a ordem das notas de cada fragmento do primeiro excerto musical, mostrado da primeira linha da Figura 9.

A escolha dos critérios da terceira, quarta e quinta colunas da Figura 9 tem direta relação com o contexto filosófico de *Mahakal*, que sugere um crescente caos seguido de uma atmosfera de serenidade. A terceira coluna dimensiona a composição para uma tessitura cada vez mais aguda. A quarta e a quinta colunas determinam, consecutivamente, a dinâmica crescendo gradualmente e os valores das notas cada vez menores até a parte E. Ainda na quarta e quinta colunas, são determinadas a dinâmica predominantemente *ppp* e a aumentação dos valores rítmicos da última linha, a parte F da composição.

A terceira etapa da composição de *Mahakal* foi a montagem da partitura musical de acordo com os parâmetros indicados no quadro. O resultado de cada uma das partes desse processo composicional é mostrado na Figura 10.

Parte A

Parte B

Parte C

Parte D

Figura 10: Partes da composição *Mahakal*.

Parte E

Parte E consists of four staves (A, B, C, D) and one staff for Parte F. Each staff contains musical notation with fingerings (I-VI) and trills (3). Circles highlight specific notes in staves A, B, C, and D.

Parte F

Figura 10 (continuação): Partes da composição *Mahakal*.

O quarto e último passo do processo composicional de *Mahakal* foi acrescentar articulações, variações internas de dinâmica, variações de andamentos. Simultaneamente, foram alterados alguns ritmos e notas, devido ao acentuado grau de dificuldade evidenciado e por não estar o resultado sonoro de acordo com minhas preferências auditivas, das quais destacam-se: aumentar a duração de algumas notas para valorizar alguns intervalos e transformar em figuras de ornamentos determinado grupo de notas. Os círculos em algumas notas da Figura 10 indicam os trechos que foram alterados.

# Mahakal

(a grande morte)

Josemir Valverde

Flauta solo

Tempo Rubatto (♩ = 68)

The musical score is written for a solo flute in G major. It consists of seven staves of music. The tempo is marked as Rubatto with a quarter note equal to 68 beats per minute. The score includes various dynamics such as *ppp*, *mp*, *pp*, *pp sub*, *pp*, *rit.*, *pizz.*, *a tempo normal*, *pp*, *sfz*, *pp*, *sfz*, *f*, *p sub*, *f*, *ff*, *fp*, *fp*, *f sub*, *p sub*, *mf*, *p*, and *mf*. Performance instructions include *rit.*, *pizz.*, *a tempo normal*, and a note in parentheses: "(murmúrio junto com a nota)". The score features several triplet markings (3) and slurs. The key signature has one sharp (F#).

*f*  
*accel poco a poco*  
*dim poco a poco*  
 Agitado (♩ = 76)  
*ff*  
*fff*  
 (murmúrio junto com a nota)  
*fff*  
 normal  
*sffz* *fp*

Tempo inicial ♩ = 72

The musical score consists of four staves of music in treble clef. The first staff begins with a dynamic marking of *sffz* and a triplet of eighth notes marked *mf*. The second staff features a triplet of eighth notes. The third staff contains two triplet markings over eighth notes. The fourth staff includes a *pizz.* (pizzicato) marking and a triplet of eighth notes. The score concludes with a double bar line. There are two hairpins at the bottom of the page, one under the first staff and one under the fourth staff, indicating volume changes.

### 2.3. Estrutura de Ritmos Cíclicos – metodologia de elaboração

As subseqüentes composições desse portfólio -*Miniatura* e *O Ciclo do Tempo*- adotam no processo composicional o que denominei de estrutura de ritmos cíclicos. A ideia geradora da estrutura de ritmos cíclicos surgiu da necessidade de utilizar uma ferramenta que facilitasse a definição dos ritmos usados em uma composição ou em parte dela. Do mesmo modo, a ideia do emprego de uma ferramenta composicional que repetisse em ciclos foi motivada pelo conceito de tempo da filosofia do Raja Yoga, que concebe o tempo como um ciclo que se repete eternamente.

A elaboração da estrutura de ritmos cíclicos deste projeto tem como referência a técnica *time point system* de Milton Babbitt, que determina um valor numérico a cada figura rítmica, 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.

Durante este trabalho, foram desenvolvidas quatro estruturas de ritmos cíclicos. Inicialmente, essas estruturas possuem semelhantes critérios de elaboração, diferenciando-se em sua organização interna. A princípio, foram selecionadas de forma

arbitraria três palavras<sup>9</sup> e de cada uma delas extraída, de diferentes maneiras, uma série numérica, chamada de 1ª série. Para cada série, foram desenvolvidas diferentes estruturas. A seguir, descreve-se como cada uma dessas quatro estruturas foi elaborada e, posteriormente, como elas foram utilizadas musicalmente no processo composicional de *Miniatura* e *O Ciclo do Tempo*.

### 2.3.1. Primeira Estrutura de Ritmos Cíclicos

A primeira estrutura foi organizada a partir da palavra ‘DEUS’. Considerando cada letra dessa palavra, seguindo a ordem alfabética e contando<sup>10</sup> de 12 em 12, obtiveram-se os números 4 5 9 7. Esses números deram origem à primeira série da 1ª estrutura. A partir dessa série principal, desenvolveram-se três novas séries, com emprego de aumento, retrogrado e retrogrado da aumento, o que resultou nas séries: 8 10 18 14 - 7 9 5 4 - 14 18 10 8. Considerando a semicolcheia igual a 1, houve a montagem dos ritmos de cada uma das séries. Essas séries foram sobrepostas em quatro distintos sistemas, formando uma espécie de quadro rítmico. Cada uma das séries é repetida ciclicamente dentro de um compasso quaternário. A Figura 11 representa o início da 1ª Estrutura de Ritmos Cíclicos. O sinal // indica o fim da série e o início de sua repetição.

---

<sup>9</sup> Selecionei as palavras DEUS, ATMA e OURO (referência a Idade de Ouro da humanidade) por serem comumente mencionadas dentro da filosofia do Raja Yoga.

<sup>10</sup> Por exemplo: contando a partir da letra ‘A’, a letra ‘L’ seria número 12, então retornaria a contagem considerando a letra ‘M’ como número 1. Aqui as contagens das letras do alfabeto sempre incluem as letras K, Y e W.

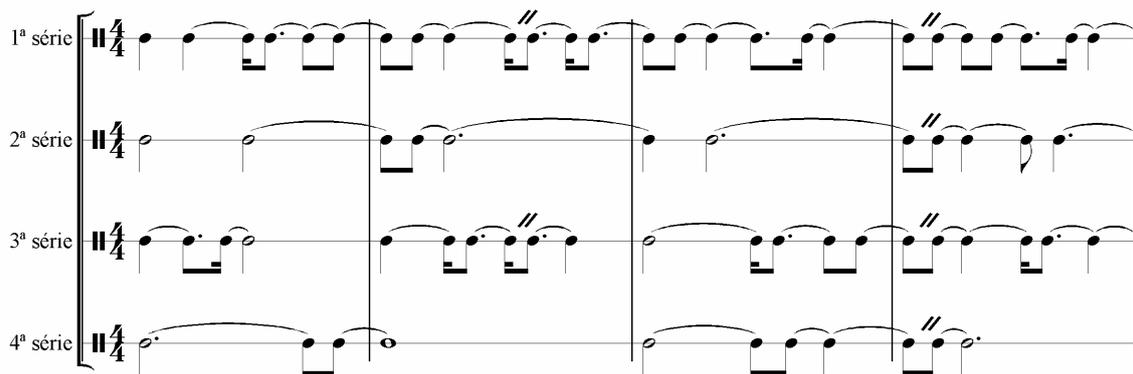
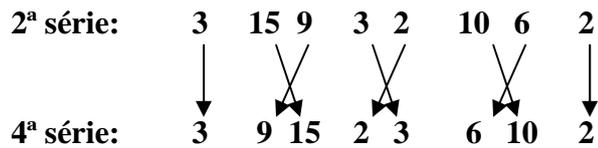


Figura 11: 1ª Estrutura de ritmos cíclicos.

### 2.3.2. Segunda Estrutura de Ritmos Cíclicos

A segunda estrutura foi desenvolvida a partir da palavra “ATMA” (alma na língua hindi). De forma semelhante à 1ª estrutura, obtive um número, considerando cada letra dessa palavra, porém agora contando de 5 em 5. Esse critério foi motivado pela quantidade de períodos existentes na concepção cíclica do tempo do Raja Yoga. Desse modo, encontrou-se a primeira série da 2ª estrutura: 1 5 3 1. Multiplicando essa série principal por 3, obtiveram-se os números 3 15 9 3. Em seguida, a 1ª série foi multiplicada por 2, resultando nos números 2 10 6 2. Por fim, juntaram-se os dois resultados para obter a segunda série: 3 15 9 3 2 10 6 2.

A terceira série foi obtida a partir do retrogrado da segunda, resultando em: 2 6 10 2 3 9 15 3. A quarta série foi obtida de forma semelhante àquela pela qual Milton Babbitt obteve uma de suas séries em *Composition for four instruments* (BABBITT, 1949): cruzando os números de uma série para obter outra. A quarta série foi obtida, portanto, pelo cruzamento dos números interno da segunda série:



*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 essa peça. Isto aumentou minha percepção para a possibilidade de variações na elaboração e na adoção das estruturas de ritmos cíclicos, nas futuras composições, *Miniatura e O Ciclo do Tempo*.

Ao determinar 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, obteve-se a segunda estrutura de ritmos cíclicos (Figura 12).

The figure shows a musical score for four series in 4/4 time. The notation is as follows:

- 1ª série:** Quarter notes (1, 4, 3, 2), eighth notes, and dotted quarter notes.
- 2ª série:** Dotted quarter notes and eighth notes.
- 3ª série:** Dotted quarter notes and eighth notes.
- 4ª série:** Dotted quarter notes and eighth notes.

The score is divided into four measures. The 1st series has a double bar line with a slur in the second measure. The 2nd, 3rd, and 4th series have double bar lines with slurs in the fourth measure.

Figura 12: 2ª Estrutura de ritmos cíclicos.

### 2.3.3. Terceira Estrutura de Ritmos Cíclicos

A terceira estrutura foi desenvolvida a partir da palavra ‘OURO’. Aqui, a série foi obtida a partir do número de localização no alfabeto de cada uma das letras dessa palavra<sup>11</sup>. Desse modo, foi obtida a primeira série da 3ª estrutura: 15 21 18 15. A segunda série foi obtida através do retrogrado da primeira (15 18 21 15). A terceira série (21 15 15 18) resultou do cruzamento dos números da segunda:

2ª Série: 15 18 21 15  
                   ↘        ↘  
                   ↙        ↙  
 3ª Série: 18 15 15 21

A quarta série da 3ª estrutura resultou do retrogrado da terceira série (21 15 18). Considerando a semicolcheia igual a 1, formaram-se os ritmos dessa 3ª estrutura de ritmos cíclicos (Figura 13).

Figura 13: 3ª Estrutura de ritmos cíclicos.

<sup>11</sup> Incluindo as letra K, Y e W no alfabeto, a letra ‘O’ é a 15ª letra; o ‘U’, a 21ª ; o ‘R’, a 18ª .

### 2.3.4. Quarta Estrutura de Ritmos Cíclicos

A última estrutura de ritmos cíclicos desenvolvida nesse projeto difere, em sua elaboração das três anteriores. Aqui a composição *Ais: para barítono amplificado, percussão solo e grande orquestra* de Iannis Xenakis (1988) foi utilizada como referência, especificamente os compassos 77 a 79, dos quais foram selecionadas quatro vozes da orquestra e extraídos os cinco primeiros valores rítmicos de cada uma delas (Figura 14). A sonoridade orquestral deste excerto musical motivou-me a utilizar essa parte da composição de Xenakis como referência para elaborar a 4ª estrutura de ritmos cíclicos, na intenção de obter semelhante combinação rítmica.

As vozes selecionadas desse trecho musical da composição de Xenakis foram:

2ª e 4ª trompas, 1º trompete e 3º trombone, todos iniciando no compasso 77.

The image displays a musical score for four brass instruments: 2º Tpa (2nd Trumpet), 4º Tpa (4th Trumpet), 1º Trp (1st Trumpet), and 3º Tbn (3rd Trombone). The score is organized into four systems, each containing two staves. The notation is complex, featuring various rhythmic values, dynamic markings (such as *ff* and *pp*), and accents. The 3rd Trombone part includes the instruction *ôter soundine* in two places. The score is set in a key with one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The measures shown are 77, 78, and 79.

Figura 14: Compassos de 77 ao 79 da *Ais* de Iannis Xenakis

De cada uma dessas vozes foram retirados os cinco primeiros valores rítmicos, incluindo as pausas. Determinando a semicolcheia igual a 1, obtiveram-se, respectivamente, as seguintes séries: 2 6 6 6 10 , 5 6 7 6 10 , 1 6 12 10 6 , 3 12 6 10 6. Sobrepondo essas quatro séries a quatro distintos sistemas, obteve-se o quarto módulo rítmico, como mostra a Figura 15.

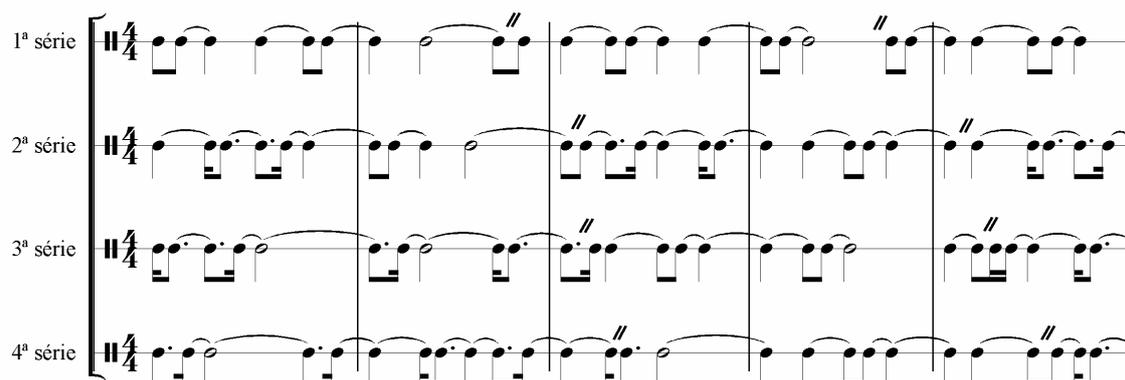


Figura 15: 4ª estrutura de ritmos cíclicos.

Após os ritmos de cada voz, é repetida ciclicamente cada uma das séries. A depender da escolha da série, do andamento da música, de sua utilização, a percepção de que se trata de um ciclo rítmico é maior ou praticamente nula. A seguir, mostra-se como as estruturas de ritmos cíclicos foram aproveitadas nas próximas composições contidas neste portfólio.

## **2.4. Miniatura**

### **2.4.1. Motivações**

*Miniatura* foi composta para duas flautas, clarineta em Bb e fagote. O principal interesse em compor miniatura foi exercitar algumas possibilidades de aplicação das estruturas de ritmos cíclicos. Desse modo, a principal atenção ao compor *Miniatura* manteve-se no desenvolvimento rítmico ao longo da composição, deixando mais intuitivas as decisões referentes à forma, ao registro e à escolha das dinâmicas. No entanto, para a definição das alturas, alguns parâmetros definidos pela estrutura de ritmos cíclicos foram aproveitados. De modo semelhante, algumas decisões na escolha de como e quando utilizar a estrutura de ritmos cíclicos ocorreram de forma intuitiva, de acordo com o que eu acreditava ser necessário no decorrer da composição, para manter seu interesse.

### **2.4.2. Aspectos técnicos**

*Miniatura* foi inteiramente composta adotando a 1ª estrutura de ritmos cíclico como ‘molde’ rítmico. Durante a elaboração dessa composição, nenhum processo de utilização das estruturas foi previamente desenvolvido. Seu aproveitamento ocorreu de acordo com a necessidade<sup>12</sup> surgida durante o processo composicional, tal como a necessidade de um *tutti* ou de um solo. Desse modo, os diferentes processos de utilização das estruturas de ritmos cíclicos foram sendo desenvolvidos durante a elaboração de *Miniatura*. Posteriormente, esses procedimentos foram sendo mais

---

<sup>12</sup> Aqui o termo “necessidade” refere-se a decisões composicionais de acordo com o meu gosto pessoal.

claramente identificados e nomeados, como apresentado mais detalhadamente na descrição dos procedimentos empregados para compor *O Ciclo do Tempo*.

Em *Miniatura*, nos dezoito primeiros compassos, utiliza-se cada instrumento do quarteto tocando, separadamente, uma das séries da 1ª estrutura: a primeira flauta toca a 1ª série; a segunda flauta, a 2ª; a clarineta, a 3ª; o fagote, a 4ª (Figura 16) .

Figura 16: Primeiros compassos de *Miniatura*. Cada um dos instrumentos toca separadamente cada uma das séries da 1ª estrutura de ritmos cíclicos.

Figura 17: Primeiros compassos da 1ª Estrutura.

A partir do compasso 20, a flauta toca solo os pontos de ataque de todas as séries da 1ª estrutura, com exceção dos compassos 21 e 22, onde alguns dos pontos de ataque da 1ª estrutura são tocados pelos outros instrumentos, como mostra a Figura 18.

The musical score for measures 20-23 shows the following dynamics and articulation:

- Fl. 1:** *pp*, *p*, *sfz*, *p*, *sfz*, *p*, *mf*, *sfz*, *p*
- Fl. 2:** *fff*, *fff*
- Cl. B.:** *fff*, *fff*
- Fg.:** *fff*, *fff*

Figura 18: Flauta toca sozinha os ataques de cada voz da 1ª estrutura.

Do compasso 24 ao 25, os outros instrumentos começam gradualmente a entrar no momento de determinado ponto de ataque da 1ª estrutura. A partir do compasso 26, a 2ª flauta, junto com a clarineta e o fagote, toca homofonicamente apenas alguns dos pontos de ataque, deixando para a 1ª flauta os pontos de ataque restantes (Figura 19). Os nomes escolhidos para cada uma desses procedimentos de utilização das estruturas de ritmos cíclicos, bem como maiores detalhes de cada procedimento, estão explicados na descrição do procedimento composicional utilizado em *O Ciclo do Tempo*.

The musical score for measures 24-25 shows the following dynamics and articulation:

- Fl. 1:** *p*, *pp*
- Fl. 2:** *p*, *pp*
- Cl. B.:** *p*, *pp*
- Fg.:** *p*, *pp*

The score also includes the marking *molto rall.* above the Fl. 1 staff.

Figura 19: Compassos de 24 ao fim de *Miniatura*.

Como critério para seleção da altura das notas tocadas pelos instrumentos, foram adotadas as mesmas séries rítmicas geradas para elaboração da 1ª estrutura: 4 5 9 7, 8 10 18 14, 7 9 5 4, 14 18 10 8. Determinando o dó igual a 1, obtiveram-se quatro séries de quatro notas, distribuindo-se, posteriormente, cada uma das séries para cada um dos instrumentos. A primeira flauta toca a primeira série; a segunda flauta, a segunda série; a clarineta, a terceira série; o fagote, a quarta (Figura 21). Esse esquema é respeitado até o 20º compasso, onde após a *fermata* do primeiro tempo do 20º compasso a primeira flauta toca, com maior liberdade, algumas notas das séries dos outros instrumentos.



Figura 20: Valores referentes a cada uma das doze notas.

<p><b>Flauta 1</b> (série: 4 5 9 7)</p>	<p><b>Flauta 2</b> (série: 8 10 18 14)</p>
<p><b>Clarineta Bb</b> (série: 7 9 5 4)</p>	<p><b>Fagote</b> (série: 14 18 10 8)</p>

Figura 21: Série de cada um dos instrumentos de *Miniatura* (nota real).

# Miniatura

Josemir Valverde

Misterioso  $\text{♩} = 38$

The musical score is divided into three systems, each with four staves: Flauta 1, Flauta 2, Clarineta B $\flat$ , and Fagote. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Misterioso' with a quarter note equal to 38 beats per minute.

**System 1 (Measures 1-4):**  
Flauta 1:  $f$ ,  $p$   $\curvearrowright$   $f$   $pp$ ,  $p$   $\curvearrowright$ ,  $f$ ,  $f$ .  
Flauta 2:  $fp$ ,  $f$ ,  $p$ ,  $fp$ .  
Clarineta B $\flat$ :  $f$ ,  $f$ ,  $f$ ,  $p$ ,  $f$ ,  $mp$ ,  $f$ ,  $f$ .  
Fagote:  $f$ ,  $pp$ ,  $p$ ,  $f$ ,  $f$ .

**System 2 (Measures 5-8):**  
Fl. 1:  $fp$ ,  $ffp$ ,  $f$ ,  $fp$ .  
Fl. 2:  $fp$ ,  $ffp$ ,  $f$ .  
Cl. B $\flat$ :  $fp$ ,  $ffp$ ,  $f$ .  
Fg.:  $pp$ ,  $f$ ,  $fp$ ,  $ffp$ .

**System 3 (Measures 9-12):**  
Fl. 1:  $f$ ,  $f$ ,  $p$ ,  $f$ ,  $fff$  sub.,  $f$ .  
Fl. 2:  $f$ ,  $pp$ ,  $fff$  sub.,  $f$ .  
Cl. B $\flat$ :  $p$ ,  $f$ ,  $fff$  sub.,  $f$ .  
Fg.:  $ffp$ ,  $f$ ,  $fp > pp$ ,  $fff$  sub.,  $f$ .

©jdv



21

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B $\flat$

Fg.

*sfz* *p* *sfz* *p* *mf* *sfz* *p*

*fff* *fff* *p*

*fff* *fff* *p*

*fff* *fff* *p*

25

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B $\flat$

Fg.

*p* *pp* *pp* *pp*

*molto rall.*

Detailed description: This is a page of a musical score for a woodwind ensemble. It contains two systems of staves. The first system covers measures 21 to 24, and the second system covers measures 25 to 28. The instruments are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet in B-flat (Cl. B $\flat$ ), and Bassoon (Fg.). The Flute 1 part features a melodic line with dynamic markings of *sfz*, *p*, *mf*, and *sfz*. The other instruments (Fl. 2, Cl. B $\flat$ , and Fg.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamic markings of *fff* and *p*. In the second system, the tempo is marked *molto rall.* and the dynamics for all instruments are *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

### 3. O CICLO DO TEMPO

A composição *O Ciclo do Tempo* consiste de cinco movimentos conexos denominados: *Sat Yuga* (Idade de Ouro), *Treta Yuga* (Idade de Prata), *Dwapar Yuga* (Idade de Cobre), *Kali Yuga* (Idade de Ferro) e *Sangam Yuga* (Idade de Diamante). A peça foi composta para orquestra de câmara, duas sopranos solistas e coro. A instrumentação da orquestra inclui: duas flautas, duas clarinetas em si bemol, trompete em dó, dois trombones, percussão (dois percussionistas) e cordas.

#### 3.1. Motivações

A composição foi motivada pela filosofia denominada ‘O Ciclo do Tempo’, extraída da prática do Raja Yoga, o qual apresenta a concepção do tempo como um ciclo que passa cronologicamente por cinco períodos distintos: *Sat Yuga* (Idade de Ouro), *Treta Yuga* (Idade de Prata), *Dwapar Yuga* (Idade de Cobre), *Kali Yuga* (Idade de Ferro) e *Sangam Yuga* (Idade de Diamante), a intermediária e menor de todas. Certas decisões composicionais em *O Ciclo do Tempo* foram estimuladas por alguns aspectos dessa filosofia. O primeiro deles é o título da composição junto com sua divisão em cinco movimentos conexos, refletindo simbolicamente os cinco períodos (ou idades) do ciclo do tempo da filosofia do Raja Yoga.

Para melhor compreensão de como essa filosofia influenciou as decisões musicais de *O Ciclo do Tempo*, faz-se uma breve explicação sobre ela. Posteriormente,

apresentam-se os aspectos que foram mais importantes na composição de cada movimento.

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 cósmico está subdividido em quatro *Yugas* ou períodos, semelhante às quatro idades greco-romanas, em que ocorre 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 receberam 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). *Krta* significa perfeito, realizado, concluído. Assim a *Krta Yuga*, a primeira das idades, é a idade perfeita, completa. *Treta* significa três, relativo a três quartos. Na cultura hindu, o quadrado e o número quatro simbolizam a totalidade e a perfeição. Desse modo *Treta Yuga* significa “idade de três quartos”, de perfeição. A palavra *dvāpara* deriva de *dvi*, *dvā*, *dvau*, que significa dois. *Dvāpara Yuga* significa idade de dois quartos, ou seja, restam apenas dois quartos do que foi outrora completo. A palavra *Kali* significa a pior de todas as coisas, ou, em alguns contextos, disputa, rixa, desavença, guerra, batalha. *Kali* é também o nome dado à deusa da morte, a mais aterrorizadora de todas as divindades hindus, adorada e temida por seus devotos. Sua imagem é adornada com caveiras em volta do pescoço, possui olhos arregalados, mostrando uma comprida língua vermelha (WATERSTONE, 1996, p. 81). *Kali Yuga* significa, portanto, idade das trevas, idade da morte. Para a cultura

hindu, durante a *Kali Yuga*, o homem atinge o limite do que tem de pior. A degradação moral e social chega ao extremo.

No Raja Yoga, filosofia motivadora do processo composicional de *O Ciclo do Tempo*, alguns nomes das *Yugas* são alterados, permanecendo o significado geral de cada uma delas. *Krta Yuga* passa a se chamar *Sat Yuga*, idade da verdade. *Dvāpara Yuga* é o mesmo que *Dwapur Yuga*, mantendo o mesmo significado entre *Dwapur* e *Dvāpara*. Essa idade passa a ter como símbolo o elemento cobre, no lugar da liga, anteriormente mencionada, bronze. No Raja Yoga, 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 do ciclo *Kali Yuga* para o início de um novo ciclo, uma nova *Sat Yuga*, sendo a repetição eterna do ciclo cósmico. Essa última e intermediária idade é também conhecida como “idade de diamante” por ser o período em que ocorre a reestruturação consciente da excelência moral e a anteriormente citada perfeição (BOGER, 2009, p. 111). A seguir, descreve-se como esses aspectos filosóficos influenciaram minhas decisões musicais.

### **3.1.1. Primeiro Movimento – *Sat Yuga* (Idade de Ouro)**

O primeiro movimento da composição *O Ciclo do Tempo* foi motivado por uma atmosfera de tranquilidade, serenidade e, simultaneamente, contemplativa, como sugere o período da *Sat Yuga* ou idade de ouro. De acordo com essa visão, a idade de ouro representa o ápice da humanidade,

onde o mundo, em sua leveza e luminosidade, emanava perfeição. (...) Religiões, templos e escrituras não eram conhecidos, nenhum tipo de trabalho pesado existia, nem para o corpo nem para o intelecto, era um tempo de prazer e fruição (BOGER, 2009, p. 46).

Os aspectos acima mencionados influenciaram a textura e os registros utilizados, em que predominam sonoridades em harmônicos nas cordas e nas flautas, instrumentos metálicos e brilhantes nas percussões, textura homofônica e registro predominantemente agudo dos instrumentos. Na dinâmica, prevalece o pianíssimo, quando o discurso procura girar em torno de um caráter sereno e silencioso (Figura 22).

Figura 22: Caráter sereno dos primeiros compassos de *O Ciclo do Tempo*.

### 3.1.2. Segundo Movimento – *Treta Yuga* (Idade de Prata)

O segundo movimento, *Treta Yuga* ou idade de prata, inicia no compasso 61. Esse movimento manteve inicialmente alguns elementos utilizados no primeiro movimento, tais como: harmônicos nas cordas e flautas, textura homofônica, registro predominantemente agudo dos instrumentos. Essas escolhas foram estimuladas pela sutil diferença que ocorre entre o final da *Sat Yuga*, Idade de Ouro, e o início da *Treta*

*Yuga*, Idade de Prata, conforme anteriormente descrito sobre esse pensamento filosófico. Inicialmente, a diferença entre os dois primeiros movimentos ocorre com o aparecimento do coro com um tratamento percussivo, compassos 61 e 70 (Figura 23), e a utilização dos metais em blocos de acordes. Essa diferença ocorre mais nitidamente no compasso 75, após a entrada das madeiras em *frulatos*.

The image shows a musical score for five voices: Soprano 1 (S. sls.), Soprano 2 (S. sls.), Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Baixo (B.). The score is in 4/4 time and features percussive notation (marked with 'x' and 's') at the beginning of the second movement (measure 61). The notation is consistent across all five parts, indicating a unified percussive treatment.

Figura 23: Tratamento percussivo no coro, início do 2º movimento (compasso 61).

### 3.1.3. Terceiro Movimento – *Dwapur Yuga* (Idade de Cobre)

Os próximos movimentos foram escritos após minha estadia de um mês na Índia, em fevereiro de 2009. Algumas passagens do terceiro movimento foram motivadas pelo entorno sonoro da cidade de Mount Abu, no norte da Índia. O acompanhamento da percussão, no início desse movimento (compasso 156), com seus insistentes ataques de quatro em quatro tempos, foi inspirado nos pequenos sinos que eventualmente soam dentro, ou nas proximidades, de alguns dos templos dessa cidade.

O terceiro movimento, *Dwapur Yuga*, foi instigado pela atmosfera de culto religioso, de severos jejuns, devoção intensa baseada na prática de austeridades e no ascetismo. Filosoficamente, a *Dwapur Yuga*, Idade de Cobre, é quando surgem as diversas práticas religiosas, período em que começa a aparecer a dualidade entre certo e errado, perfeito e imperfeito. Motivada por esses aspectos, a flauta toma um papel importante nesse movimento, sendo ela um instrumento bastante presente em muitos dos diversos cultos religiosos da Índia. Essa idade também é marcada pela busca intensa da perfeição antes perdida, aspecto que influenciou o aproveitamento dos ataques simétricos da percussão de quatro em quatro tempos, pois o número quatro representa a perfeição para a cultura hindu.

As intermináveis notas pedais comumente utilizadas na música devocional indiana estimulou a utilização de um acorde de longa duração. Esse acorde inicia nas cordas (compasso 156), passando, posteriormente, sem interrupção, para as clarinetas, os trombones, junto com os tenores e os baixos em *divise*. Esse mesmo aspecto recorre nos compassos 181 a 185, no contrabaixo, e nos compassos 203 a 206 e 208 a 210, nas cordas.

A mencionada dualidade desse período provocou o emprego, nas flautas, de duas melodias polifônicas, de igual importância, nos compassos 181 a 185 (Figura 24) e 198 a 202. O mesmo ocorre no primeiro e segundo violinos *solo*, nos compassos 190 a 194 e 198 a 202, e nas sopranos *solo*, nos compassos 208 a 216.

181 ♩ = 44

Fl. 1

Fl. 2

Figura 24: Compassos de 181 a 185 de *O Ciclo do Tempo*.

Nos compassos 198 a 202, com a intenção de criar uma atmosfera de confusão religiosa, em que ocorre a mistura de diversos rituais religiosos, foram sobrepostos diferentes materiais musicais. Alguns desses materiais musicais, como as tercinas nos tom tons e o insistente ataque na cúpula do prato suspenso, foram motivados por rituais e pelos sinos de alguns dos templos indianos.

### 3.1.4. Quarto Movimento – *Kali Yuga* (idade de ferro)

O quarto movimento, *Kali Yuga*, inicia no compasso 224. As características descritas anteriormente sobre esse período, tais como: disputa, rixa, desavença, guerra, batalha impulsionaram a escolha de uma dinâmica predominantemente forte, com constantes acentos e *sfz*. Simultaneamente, ocorre a participação das percussões, prevalecendo o uso de instrumentos graves. A ideia inicial desse movimento foi criar uma atmosfera de tumulto, barulho e, em algumas passagens, de caos, como nos compassos 274 a 284.

Aqui a experiência na Índia mais uma vez motivou algumas escolhas. O som ambiente - dos constantes trens próximos ao alojamento aos berros dos corvos em todas as partes da cidade de Bombaim - estimulou-me a utilizar *ostinato* nas percussões com

eventuais acentos nos outros instrumentos da orquestra, como ocorre no início desse movimento.

Nos compassos 285 a 287, o coro desempenha uma gargalhada em tom de ironia, pronunciando simultaneamente gritos, como indica a partitura: gargalhada irônica, gritos, caos. Essa passagem teve a intenção de dar um caráter sarcástico, de zombaria e, simultaneamente, de confusão mental, balburdia, aspectos advindos das características de conflitos do período da *Kali Yuga*.

Do compasso 351 ao 381, inicia-se uma dança em caráter de ritual macabro (Figura 25), aumentando seu êxtase progressivamente. Essa dança foi motivada pela figura mitológica de Kali, a deusa da morte do panteão hindu. A ideia de compor uma dança surgiu da escuta de um dos rituais hindus no norte da Índia, na cidade de Mount Abu, onde tambores eram tocados durante toda a noite até o amanhecer. O registro desse evento foi apenas auditivo, pois havia considerável distância, não permitindo perceber os pormenores da instrumentação, para maior aproveitamento do conteúdo musical. No entanto, a percepção sonora que tive assemelha-se às imagens sugeridas pela citação a seguir:

(...) as mulheres reuniram-se em volta do ícone de Amman<sup>13</sup>... Os tocadores de tambor começaram a tocar um ritmo que acelerou gradualmente (...) as mulheres começaram a dançar, oscilando como bêbadas, ao som dos tambores. (...) até que a dança parou ao toque final dos tambores. As mulheres ficaram em silêncio (...) (WATERSTONE, 1996, p. 107).

---

<sup>13</sup> Amman, ou deusa-mãe, é um dos nomes dados a deusa Kali, a deusa da morte.

The image shows a page of a musical score for orchestra and strings, starting at measure 351. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flutes 1 and 2, Clarinets in Bb and Bb2, Trumpets in C, Trombones 1 and 2, Percussion 1 and 2, and a string section (Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The second system includes parts for Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many rests and dynamic markings such as *mf* and *f*. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the brass instruments have rests. The percussion parts are also rhythmic. The string parts are marked *col legno* and *f*. The woodwinds have some melodic lines with dynamic markings.

Figura 25: Início da dança macabra, compasso 351 de *O Ciclo do Tempo*.

### 3.1.5. Quinto Movimento – *Sangam Yuga* (Idade de Confluência)

O último movimento, a *Sangam Yuga* ou Idade de Confluência, inicia no compasso 382. De acordo com essa concepção, ‘a semente’ do mundo humano, um dos nomes dados para Deus, é quem dá início à reestruturação da nova Idade de Ouro, é quem finaliza e recomeça ciclo cósmico. Esse início ocorre no auge da degradação, no

período mais caótico do ciclo. Motivado por esses aspectos, no compasso 382, o coro interrompe a caótica dança ritualística do final da idade de ferro com a frase *Shivo ham*, que significa ‘eu sou Shiva’. A palavra Shiva significa a semente.

No período dessa concepção do tempo, ocorre uma crescente manifestação de traços característicos do primeiro período, Idade de Ouro, dentro do último período, Idade de Ferro. Esses aspectos motivaram a apresentar, de forma progressiva e acumulativa, elementos musicais utilizados no primeiro movimento, *Sat Yuga*, no último movimento, *Sangam Yuga*, tais como: trêmulos de harmônicos nas cordas, trêmulos de harmônicos nas flautas e o intervalo ré – mi (Figura 26), como ocorre nos compassos 416 e 417, nos metais e nas madeiras. Esse último elemento musical estava anteriormente disposto um tom acima (mi – fa#) no primeiro movimento, como ocorre no compasso 4 no trompete. Esse movimento mantém características da Idade de Ferro, como as insistentes tercinas nas percussões, elemento importante no quarto movimento. As tercinas ocorrem também em diversas passagens desse movimento no coro e nas cordas em *col legno*.

The image shows a musical score for measures 416 and 417 of the piece 'O Ciclo do Tempo'. The score is for woodwinds and brass instruments. The instruments listed are Fl. 1, Fl. 2, Cl. Bb 1, Cl. Bb 2, Tpt. C, Tbn. 1, and Tbn. 2. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The score shows a melodic line for each instrument, starting with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and moving through *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The melodic line consists of a series of eighth notes, with a trill (tr) indicated over the first note. The score is marked with a box containing the number 416 at the beginning of the first measure.

Figura 26: Intervalo ré – mi, compasso 416 de *O Ciclo do Tempo*.

De acordo com a concepção cíclica do tempo, o mencionado crescimento das características da Idade de Ouro dentro da Idade de Ferro leva ao confronto de duas energias antagônicas a níveis intensos, provocando mudança no sistema cósmico e a morte de quase toda a população mundial. Esse episódio é chamado pela cultura hindu de ‘mahakal’, que significa a grande morte. Musicalmente, esses aspectos motivaram a composição do compasso 418 até o fim, quando os materiais musicais vão, aos poucos, se acumulando até o *tutti* orquestral dos três últimos compassos. Por fim o coro fala a palavra mahakal, finalizando a composição.

### **3.2. Estrutura de Ritmos Cíclicos – metodologia de utilização**

Em *O Ciclo do Tempo*, as estruturas de ritmos cíclicos tiveram importante participação na elaboração de diversas passagens musicais. Elas foram aproveitadas no primeiro, terceiro, quarto e quinto movimentos dessa composição. Aqui procurei explorar diferentes possibilidades de sua utilização no processo composicional, para alcançar os diferentes resultados expressivos associados às motivações de cada um dos movimentos dessa peça. Posteriormente, denominei cada uma dessas diferentes possibilidades com o intuito de facilitar a compreensão. Os termos escolhidos para cada um dos diferentes procedimentos foram: exposição, extração, ocultação, sobreposição, refração e resultante. Explica-se, a seguir, cada um desses procedimentos.

### 3.2.1. Exposição

Exposição é a utilização integral da estrutura de ritmos cíclicos na composição (Figuras 28 e 29), com o aparecimento de todas as séries sendo tocadas por instrumentos ou vozes independentes. Simultaneamente, pode haver dobramentos entres essas vozes ou instrumentos. Esse procedimento foi utilizado em *O Ciclo do Tempo* no 3º movimento, *Dwapar Yuga*, do compasso 178 a 180 (Figura 28), 186 a 189 (Figura 30), no compasso 207, do 211 a 215, todos nas cordas; do 216 a 223 no coro.



Figura 27: 4ª estrutura de ritmos cíclicos.

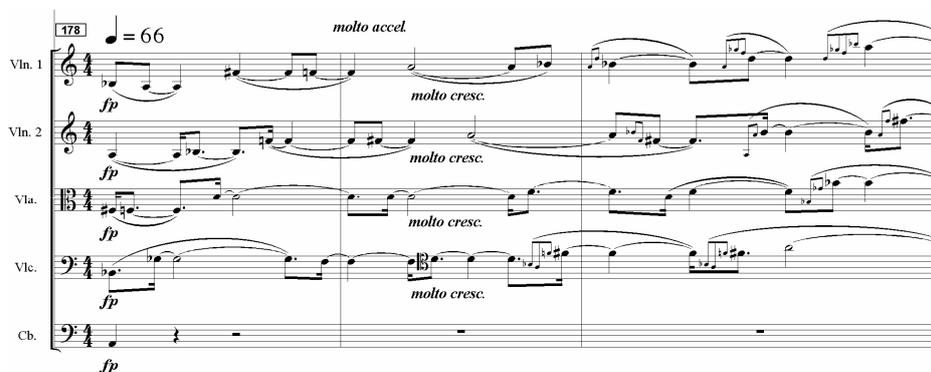


Figura 28: Exposição da 4ª estrutura (compassos de 178 a 180 de *O Ciclo do Tempo*).



Figura 29: 2ª estrutura de ritmos cíclicos

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

Vln. 1 *fp*

Vln. 2 *fp*

Vla. *fp*

Vlc. *fp*

Cb. *fp*

Figura 30: 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 32), seguindo a partir do compasso 300 junto com a flauta, a clarineta, os violinos 1 e 2, as violas e o violoncelo.

1ª série

2ª série

3ª série

4ª série

Figura 31: 1ª estrutura de ritmos cíclicos.

S *p*

C *p*

T *p*

B *p*

Figura 32: Exposição da 1ª estrutura (compassos de 290 a 306 de *O Ciclo do Tempo*).

S  
 C  
 T  
 B

Figura 32 (continuação): Exposição da 1ª estrutura

Fl. 1  
 Fl. 2  
 Cl. B. 1  
 Cl. B. 2  
 Tpt. C  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 Perc. 1  
 Perc. 2  
 S. sls. 1  
 S. sls. 2  
 S  
 C  
 T  
 B  
 Vln. 1  
 Vln. 2  
 Vla.  
 Vlc.  
 Cb.

300  
 cresc.  
 accel.  
 cresc.  
 accel.  
 f  
 f  
 accel.  
 f  
 accel.  
 cresc.  
 cresc.  
 cresc.  
 cresc.  
 cresc.  
 cresc.  
 cresc.  
 cresc.  
 cresc.  
 accel.  
 cresc.  
 cresc.  
 cresc.  
 cresc.  
 f

Figura 32 (continuação): Exposição da 1ª estrutura (compassos de 290 a 306 de *O Ciclo do Tempo*).

Em todas essas passagens musicais, a intenção foi elaborar uma espécie de nuvem sonora. O principal motivador expressivo dessas passagens são as características psicológicas - incertezas, dúvidas, medo - dos períodos filosóficos relacionados, *Dwapar Yuga* e *Kali Yuga*, em que uma nuvem sonora, combinada com determinadas escolhas das alturas de cada uma das vozes, pareceu ser a melhor solução.

### 3.2.2. Extração

Extração é a utilização de uma ou mais séries da estrutura, privando a exposição integral de todas as séries. A extração ocorre em *O Ciclo do Tempo* no 3º movimento, *Dwapar Yuga*, nos compassos 181 a 185 (Figura 33), nas flautas, quando a primeira flauta toca a 1ª série e a segunda flauta toca a 2ª série da 4ª estrutura (Figura 27), excluindo as 3ª e 4ª séries. O mesmo material é repetido nos compassos 190 a 194 (Figura 34), no primeiro e segundo violinos, alterando o registro de oitava. Nesse movimento, *Dwapar Yuga*, o procedimento de extração ajudou a dar o caráter de duelo entre as duas flautas. A ideia de compor um duelo entre as flautas partiu da dualidade que ocorre no terceiro período da filosofia do Raja Yoga.

Figura 33: Extração da 4ª estrutura (compassos de 181 a 185 de *O Ciclo do Tempo*).

Figura 34: 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 (Figura 35), 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. Aqui a intenção de utilizar a extração de apenas uma das séries da estrutura surgiu da necessidade de um momento de homofonia, em *tutti* orquestral, naquele exato momento da música. Após uma longa passagem em polifonia, do compasso 274 a 307, senti necessidade de um contraste súbito para manter o interesse da composição.

The image displays a page of a musical score for the piece "O Ciclo do Tempo". It covers measures 307 to 311. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet Bb (Cl. Bb 1), Clarinet B (Cl. Bb 2), Trumpet C (Tpt. C), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Percussion (Perc. 1: Bombo; Perc. 2: Chicote), Strings (S. str. 1 and 2), Soprano (S.), Contrabasso (C.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The tempo is indicated as quarter note = 88. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *sfz*. A box labeled "I" is present at the beginning of the score.

Figura 35: Processo de extração 4ª estrutura (compassos de 307 a 311 de *O Ciclo do Tempo*).

A extração ocorre ainda no 5º movimento, *Sangam Yuga*, nos compassos 390 ao 394 e do 405 ao 409. Nesses compassos, ocorre uma repetição uma oitava acima da melodia tocada respectivamente pela 1ª e 2ª flautas nos compassos 181 ao 185, ocorrendo desse modo uma extração da 1ª e 2ª séries da 4ª estrutura (Figuras 36 e 37). Aqui a intenção musical foi redimensionar o anterior caráter de dualidade do terceiro

período da filosofia do Raja Yoga, para a ideia de integridade que começa a ressurgir no último período, *Sangam Yuga*.



Figura 36: Extração da 1ª série da 4ª estrutura (compassos de 390 a 394).



Figura 37: Extração da 2ª série da 4ª estrutura (compassos de 405 a 409).

### 3.2.3. Ocultação

Denominei de ocultação a adoção de apenas alguns pontos de ataques das séries originais, de determinada estrutura, ocultando outros, mantendo a mesma localização dos pontos dos ataques utilizados com sua localização na estrutura original. Ocorre, desse modo, uma proposital deformação dos valores de cada uma das séries. Esse procedimento foi utilizado em *O Ciclo do Tempo* apenas como suporte orquestral para o coro. Enquanto as cordas tocam a 1ª estrutura (Figura 31) com ocultação de alguns pontos de ataques (Figura 38), o coro canta a mesma estrutura com a exposição integral de todas as séries. Aqui, a percepção auditiva da ocultação torna-se nula, no entanto, fica a ideia do aproveitamento da ocultação, em futuras composições, com distintas finalidades musicais.

The image shows a musical score for the piece 'O Ciclo do Tempo'. It is divided into two main sections: 'Exposição' and 'Ocultação'. The 'Exposição' section consists of four vocal staves (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) with the lyrics 'Oh'. The 'Ocultação' section consists of five instrumental staves: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines. A box labeled '216' is placed above the first measure of the 'Ocultação' section.

Figura 38: Ocultação da 1ª estrutura (compasso 216 de *O Ciclo do Tempo*).

### 3.2.4. Sobreposição

Denominei sobreposição à 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 39), 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. A ideia desse procedimento surgiu da intenção de sobrepôr, nesse momento da peça, diversos elementos musicais, pois nesse período da filosofia, *Dwarpa Yuga*, surgem diferentes religiões.

4ª estrutura

198 *a tempo* (♩ = 99)

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

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

Quixada

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

1

S. sls.

2

S

C

T

B

1ª estrutura

198 *a tempo* *gliss.* (♩ = 99)

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla.

Vcl.

Cb.

Figura 39: Sobreposição de estruturas (compassos de 198 a 202 de *O Ciclo do Tempo*).

### 3.2.5. Refração

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.

Utilizei a refração na composição *O Ciclo do Tempo* no 5º movimento, nos compassos 410 ao 412 (Figuras 40 e 41), 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 40: 1ª estrutura.

**K** ♩ = 99

410

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

S. sis.

2

S.

C.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

*mf*

*f*

*poco a poco sul pont*

*sul pont*

Percussão tocando os últimos pontos de ataques da 1ª estrutura

♩ = 99

410

Figura 41: Refração da 1ª estrutura (compasso 410 de *O Ciclo do Tempo*).

### 3.2.6. 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 42.

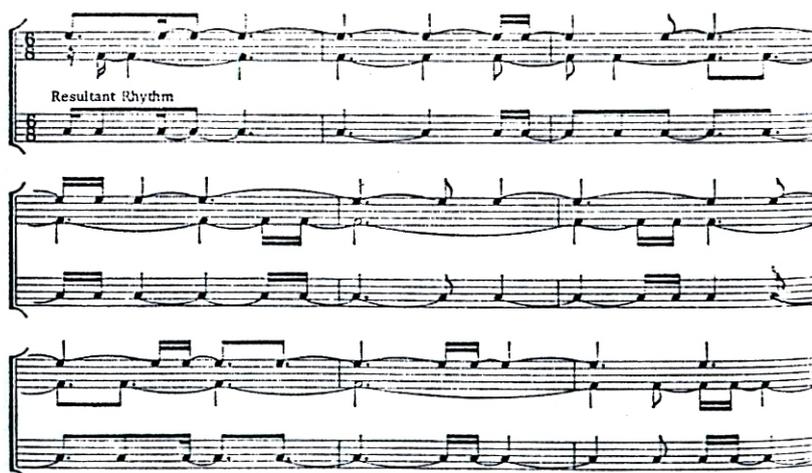


Figura 42: Resultante rítmica do 1º sistema (Babbitt, 1962, p. 68).

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 43, 44 e 45). 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. A utilização de sons cristalinos foi impulsionada pela atmosfera conceitual da *Sat Yuga*, Idade de Ouro: uma atmosfera de brilho.

The image shows four staves of music, labeled '1ª série', '2ª série', '3ª série', and '4ª série'. Each staff is in 4/4 time. The notes are mostly quarter and eighth notes, often grouped with slurs. There are double slashes (accents) on some notes. The overall texture is rhythmic and melodic.

Figura 43: 1ª estrutura.

The image shows a single staff of music in common time (C). It features a sequence of notes, primarily quarter and eighth notes, with some slurs and accents. The melody is clear and rhythmic.

Figura 44: resultante da 1º Estrutura em uma voz.

The image shows two staves of percussion music. Perc. 1 includes 'Tam Tam', 'Prat susp.', '(cúpula)', and 'Copo de vidro médio'. Perc. 2 includes 'Metal Chime', 'Prat susp. (cúpula)', 'normal', and 'Copo de vidro grande'. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings like 'p'.

Figura 45: Início em que ocorre a resultante da 1ª estrutura (compassos de 39 a 44 de *O Ciclo do Tempo*).

Outros métodos de utilização das estruturas de ritmos cíclicos no processo composicional foram pensados, porém ainda não empregados em nenhuma composição do portfólio. Esses procedimentos, já conhecidos, são: diminuição, aumento, retrogrado, inversão, retrogrado da inversão.

### 3.3. Sonoridades

Algumas sonoridades utilizadas em *O Ciclo do Tempo* tiveram como referência a escuta e a leitura da partitura de *Aspern Suíte* de Salvatore Sciarrino (1978). O tratamento dado às cordas, no primeiro movimento de *Aspern Suíte*, em constantes harmônicos, serviu de referência para a adoção de harmônicos nas cordas em diversas passagens de *O Ciclo do Tempo*, aqui diferenciando, em algumas passagens, por se tratar de trêmulos de notas em harmônicos. No caso de *Aspern Suíte*, trata-se de trêmulo de arco com a nota em harmônicos, como mostrado nas Figuras 46 e 47.

The image shows a musical score for the beginning of *Aspern Suite* by Salvatore Sciarrino. The tempo is marked 'Presto' and the key signature is 'in do' (C major). The score includes parts for Flute (FL.), Clarinet in B-flat (CLAR. Bb.), Cello (CEL.), Double Bass (DB.), Violin (VLA.), and Viola (VC.). The string parts (VLA. and VC.) feature tremolos with harmonics, indicated by the instruction '(salt.)' and 'sempre sim.'. The score is numbered 132996 and includes a measure number '5'.

a) La viola deve essere accordata un tono sopra.

Figura 46: Trêmulos de arco com notas em harmônicos (início de *Aspern Suíte*).

The image shows a musical score for measures 49 to 52 of *Aspern Suite* by Salvatore Sciarrino. The score includes parts for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabaixo (Cb.). The string parts feature tremolos with harmonics, indicated by the instruction 'Sul A' and 'Sul D'. The score is numbered 49 and includes measure numbers 49, 50, 51, and 52.

Figura 47: Trêmulo de harmônicos nas cordas em *O Ciclo do Tempo* (compassos de 49 a 52).

Outras sonoridades ocorrem em *Aspern Suíte* e serviram de referência para compor *O Ciclo do Tempo*: os trêmulos de harmônicos nas flautas com alternância de dedilhado, em que o mesmo harmônico resultante é produzido por diferentes fundamentais, resultando num trêmulo com duas cores diferentes de harmônicos, ou seja, um trêmulo de timbres, como mostrado nas Figuras 48 e 49.

The image shows a musical score for measures 26 to 28 of *Aspern Suite*. The score includes parts for two flutes (FL. in do and in sol), a string ensemble (CMB.), a viola (VLA), and a cello (VC.). The flute parts feature complex trill patterns with various articulations and dynamics. The string parts include a prominent arpeggiated harmonic pattern in the lower register, with dynamics ranging from *pp* to *ff*. The score is marked with measure numbers 25, 26, 27, and 28.

Figura 48: Trêmulos de harmônicos nas flautas, compassos de 26 a 28 de *Aspern*.

The image shows a musical score for measures 35 to 38 of *O Ciclo do Tempo*, specifically for two flutes (Fl. 1 and Fl. 2). The score features intricate trill patterns in both parts, with a 'simile' marking above the second flute part in measure 38. The notation includes various articulations and dynamics, and the score is marked with measure numbers 35, 36, 37, and 38.

Figura 49: Trêmulo de harmônicos nas flautas em *O Ciclo do Tempo* (compassos de 35 a 38).

Os arpejos em harmônicos nas cordas no 24º compasso do terceiro movimento de *Aspern Suite*, *Canzonetta*, foram referências na utilização dos arpejos em harmônicos nas cordas, nos compassos 120 ao 122, e nas violas e violoncelos, nos compassos 433 ao 441 em *O Ciclo do Tempo* (Figuras 50 e 51).

25

FL. in sol  
FL. basso  
CANT.  
CEMB. II  
VLA  
VC.

l'aria ancor bruna e il mondo tace

Figura 50: Arpejos em harmônicos nas cordas, compassos de 23 a 25 do 3º movimento de *Aspern Suite*.

120 *a tempo* (♩ = 66)

Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

*Sul G*

Figura 51: Arpejos em harmônicos nas cordas, compassos de 120 a 122 de *O Ciclo do Tempo*.

Essas sonoridades foram utilizadas no primeiro, segundo e último movimentos de *O Ciclo do Tempo*, em que, de acordo com as características filosóficas desses períodos, havia interesse em aplicar sonoridades brilhantes e delicadas.

Outros aspectos dessa composição de Sciarrino, que serviram de referência para algumas decisões musicais em *O Ciclo do Tempo*, foram o tratamento rítmico em *ostinato* e as dinâmicas envolvidas nas flautas no quarto movimento de *Aspern Suite*, a *Canzone Rituale*, em que Sciarrino coloca uma das flautas em síncope e a outra, na cabeça do tempo, ambas em semínimas (Figura 52). A dinâmica de cada uma das notas

das duas flautas partem do inaudível ao *ppp*, retornando ao inaudível. Aqui esse tratamento é combinado com diferentes alturas para cada uma das flautas. Essa passagem serviu de referência na composição de algumas passagens de *O Ciclo do Tempo*, tais como as do compasso 75 ao 84 (Figura 53), recorrendo nos compassos 93 ao 97, 111 ao 119, com algumas modificações nos 354 ao 358 (Figura 54), 360 ao 366, 436 ao 441, todos nas madeiras.

Figura 52: *Ostinato* em síncopes nas flautas em *Canzone Rituale* de *Aspern Suite*.

Figura 53: *Ostinato* nas madeiras em *O Ciclo do Tempo*, compassos de 75 a 84 (nota real).

Figura 54: *Ostinato* nas madeiras em *O Ciclo do Tempo*, compassos de 354 ao 358 (nota real).

Como mostram os exemplos apresentados, ocorrem diferenças entre o tratamento das alturas desse trecho da composição de Sciarrino e *O Ciclo do Tempo*. Neste, o tratamento em *ostinato* rítmico está composto com pausas intercaladas, o que não ocorre na *Canzone Rituale* de *Aspern Suíte*.

# O ciclo do Tempo

# Score:

Flauta 1

Flauta 2

Claríneta em Bb 1

Claríneta em Bb 2

Trompete em C

Trombone 1

Trombone 2

Percussão 1

- Vibrafone
- Glockenspiel
- Caixa clara
- Prato suspenso
- Copo de vidro médio
- Woodblocks (5)
- Claves
- Tam tam
- Queixada
- Chicote
- Bombo
- Congas (2)

Percussão 2

- Tam Tam
- Metal chime
- Triângulo
- Prato suspenso
- Copo de vidro grande
- Tom tom (5)

Soprano solo 1

Soprano solo 2

Coro

Cordas

\* A partitura está em “dó”.

# Bula

## Geral



Mais agudo possível.



Notas aleatórias e cromáticas o mais rápido possível na região média do instrumento, em *detachè* para as cordas.



Crescendo do nada.



Decrescendo ao nada.



Notas aleatórias e cromáticas o mais rápido possível na região aguda do instrumento, em *detachè* para as cordas.



*Fermata* longa



*Fermata* curta



Notas aleatórias e cromáticas o mais rápido possível no extremo grave do instrumento, em *detachè* para as cordas.

## Flautas



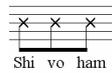
Tremulo de harmônicos na flauta. Dois dedilhados que resultam no mesmo harmônico.

## Coro



Wah

Pronúncia = UÁ



Shi vo ham

Pronúncia = shí - vor - ram



Pronúncia = mar ~ ra ~ kal



Cada membro do coro falando individualmente sons de s, x, ç, z, ss, o mais rápido possível.



Todos falando rapidamente diferentes coisas, como um grande tumulto.



Rápido glissando da região média para a região grave, sustentando a nota sem vibrato.



Conversando muito rápido uns com os outros, como um murmúrio.



Sustentando uma nota qualquer na região média, sem *vibrato*, podendo haver respirações no meio.



Arranhando a voz, como uma porta enferrujada, porém sem oscilar na altura.

### Percussão:



Prato suspenso tocado na cúpula.



Girando o prato suspenso lentamente, provocando atrito entre o prato e o pedestal.







13

Fl. 1 *p sub dp*

Fl. 2 *p sub dp*

Cl. B♭ 1 *p sub*

Cl. B♭ 2 *mf*

Tpt. C *mf*

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1 Glockenspiel *p*

Perc. 2 Metal Chime *p* Triángulo *p*

1

2

S. sls.

S.

C.

T.

B.

13

Vln. 1 *ppp*

Vln. 2 *ppp*

Vla. *ppp*

Vcl. *ppp*

Cb. *ppp* *Sul E* *A*

19

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

Vibrafone  
(baq. macia)

1

S. sls.

2

S.

C.

T.

B.

19

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

The musical score for measures 19-24 is presented in two systems. The first system covers measures 19-24 and includes woodwinds (Flutes 1 & 2, Clarinets B♭ 1 & 2, Trumpet C, Trombones 1 & 2), Percussion 1 & 2 (Vibrafone), and vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The second system covers measures 19-24 and includes strings (Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, Contrabass). The music is in 4/4 time and features a dynamic marking of 'p' (piano). The woodwinds and strings play sustained notes with some melodic movement, while the percussion provides a rhythmic accompaniment.

24 *f*

Fl. 1 *f* *mf*

Fl. 2 *f*

Cl. B $\flat$  1 *f*

Cl. B $\flat$  2 *f*

Tpt. C *f*

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1 *f* Triângulo *mf*

Perc. 2 *p*

Vibrafone (com arco de contrabaixo e motor ligado)  
pedal apertado

S. sls. 1

S. sls. 2

S.

C.

T.

B.

24

Vln. 1 *fp*

Vln. 2 *fp*

Vla. *fp*

Vcl. *fp*

Cb. *fp*

30

Fl. 1

Fl. 2

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2  
Glockenspiel  
*pp*

1  
S. sls.

2

S

C

T

B

30

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

35

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

S. sls.

2

S

C

T

B

35

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

**A**

**39**

This page of a musical score covers measures 39 to 44. The instruments and parts are as follows:

- Fl. 1 & 2:** Flutes, both with wavy lines above them, indicating tremolos.
- Cl. B♭ 1 & 2:** Clarinets in B-flat. Measure 39 has a dynamic marking of *pp* < *p*. Measures 40-44 feature complex rhythmic patterns with dynamic markings of *p*.
- Tpt. C:** Trumpet in C, with rests.
- Tbn. 1 & 2:** Trombones, with rests.
- Perc. 1:** Percussion 1. Includes *Tam Tam*, *Prat susp.*, *(cúpula)*, and *Copo de vidro médio*.
- Perc. 2:** Percussion 2. Includes *Metal Chime*, *Prat susp. (cúpula)*, *normal*, and *Copo de vidro grande*. Dynamic marking is *ppp*.
- S. sls. 1 & 2:** String sections 1 and 2, with rests.
- S:** Soprano, with rests.
- C:** Alto, with rests.
- T:** Tenor, with rests.
- B:** Bass, with rests.
- Vln. 1 & 2:** Violins. Measure 39 has a dynamic marking of *pp* < *p*. Measures 40-44 feature complex rhythmic patterns with dynamic markings of *p*. *over sul pont* markings are present above the notes.
- Vla.:** Viola, with rests.
- Vlc.:** Violoncello, with rests.
- Cb.:** Contrabasso, with rests.

45

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

S. sls.

2

S

C

T

B

45

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

*p*

*mp*

*Sul D*

*Sul C*

49

*ppp*

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Vibrafone  
(com arco de contrabaixo e motor ligado)

Perc. 1

Perc. 2

1

S. sls.

2

S.

C.

T.

B.

49

*Sul A* *G* *A* *Sul D* *Sul G* *Sul A*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

53 *pp* *simile*

Fl. 1 *pp* *simile*

Fl. 2 *pp*

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Vibrafone  
(com arco de contrabaixo e motor ligado)

Perc. 1 *p*

Perc. 2

1

2

S. sls.

S

C

T

B

53 *Sul D* *ppp* *Sul D* *Sul A* *G* *A* *simile*

Vln. 1 *ppp* *Sul D* *Sul A* *G* *A* *simile*

Vln. 2 *ppp* *Sul D* *Sul A* *G* *A* *simile*

Vla. *ppp* *Sul D* *Sul C* *Sul A* *G* *A* *simile*

Vcl. *ppp* *Sul D* *Sul C* *Sul A* *G* *A* *simile*

Cb.

# Treta Yuga: Idade de Prata

Misteriosamente ♩ = 58

58

Fl. 1  
Fl. 2  
Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Tpt. C  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Perc. 1  
Perc. 2  
S. sls. 1  
S. sls. 2  
S.  
C.  
T.  
B.

Triângulo  
*mf*

*p*

*sfz*

58

Misteriosamente ♩ = 58

Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

*p sub*

*over sul pont*

*p sub.*

*over sul pont*

*p sub.*

*over sul pont*

*p sub.*

65 normal

Fl. 1 *p* normal *p* *mf*

Fl. 2 *p*

Cl. B♭ 1 *p*

Cl. B♭ 2 *p*

Tpt. C *mp* *p* *mf* *mf*

Tbn. 1 *mp* *mf*

Tbn. 2 *mp* *mf*

Perc. 1

Perc. 2

S. srs. 1 *sfz*

S. srs. 2 *sfz*

S. *sfz*

C. *sfz*

T. *sfz*

B. *sfz*

65 over sul pont *p*

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb.

73

Fl. 1  $\delta^{mf}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$

Fl. 2  $\delta^{mf}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$

Cl. B $\flat$  1  $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$

Cl. B $\flat$  2  $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$   $\text{p}$

Tpt. C  $mf$

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

2

S. sls.

S.  $p$   $mf$   
a - o - m - a a - o - o - m

C.  $mp$   
a - o - m - a

T.

B.

73

Vln. 1  $mf$  pizz.

Vln. 2  $mf$  pizz.

Vla.  $mf$  pizz.

Vlc.  $p$   $mf$  pizz.

Cb.  $mf$  pizz.

80 (8<sup>va</sup>)

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Cl. B $\flat$  1 *p*

Cl. B $\flat$  2 *p*

Tpt. C

Tbn. 1 *fp < f*

Tbn. 2 *fp < f*

Prat susp. (cúpula)

Perc. 1 *mf*  
Woodblocks

Perc. 2 *mf*

S. sls. 1 *mf*

S. sls. 2 *mf*

S. *sfz* *mf* *fp < f* fechando a boca

C. *sfz* *mf* *fp < f* fechando a boca

T. *mp* *mf* *fp < f* fechando a boca

B. *sfz* *fp < f* fechando a boca

80

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

87

Fl. 1 *pp*

Fl. 2 *pp*

Cl. B♭ 1 *pp*

Cl. B♭ 2 *pp*

Tpt. C *pp*

Tbn. 1 *pp*

Tbn. 2 *pp*

Perc. 1 *p* *mf*

Perc. 2 *mf*

S. sls. 1

S. sls. 2

S.

C.

T.

B.

87

Vln. 1 *Sul G* *mf* *f*

Vln. 2 *Sul G* *mf* *f*

Vla. *Sul G* *mf* *f*

Vlc. *f*

Cb. *f*

95 *(8<sup>me</sup>)*

Fl. 1 *(8<sup>me</sup>)*

Fl. 2 *(8<sup>me</sup>)*

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

S. sls.

S

C

T

B

95

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

*p* *pp* *ff* *mf* *f*

sord.

à m

p. fechando a boca

p. fechando a boca

p. fechando a boca

p. fechando a boca

102 B ♩ = 66

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

Fl. 2 *mf*

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C *mf*

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

S. sls. 1

S. sls. 2

S.

C.

T.

B.

102 *sord. sul pont.* ♩ = 66 *Sul G*

Vln. 1 *mf* *ppp* *Sul G* *mf* *mf* *mf*

Vln. 2 *sord. sul pont.* *mf* *ppp* *Sul G* *mf* *mf* *mf* *mf*

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

Vlc. *sord. sul pont.* *mf* *ppp* *Sul A* *mf* *mf* *mf* *mf*

Cb. *pizz.* *mf* *mf* *mf* *mf*

*cresc e accel poco a poco*

110

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

S. sls. 1

S. sls. 2

S.

C.

T.

B.

Prat susp. (baq. macia)

*p*

110

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

*mf*

*mf*

*p*

*Sul A*

*Sul G*

*p*

*Sul G*

*cresc e accel poco a poco*

116 *a tempo* (♩ = 66)

Fl. 1 *ffp* *ff*

Fl. 2 *ffp* *ff*

Cl. B♭ 1 *ffp* *ff*

Cl. B♭ 2 *ffp* *ff*

Tpt. C *ppp* *p* *ff* *p* senza sord.

Tbn. 1 *ppp* *p* *ff* *p* senza sord.

Tbn. 2 *ppp* *p* *ff* *p* senza sord.

Perc. 1

Perc. 2 *f* *p*

S. srs. 1 *ffp* *ff* Pa

S. srs. 2 *ffp* *ff* Pa

S. *ffp* *ff* Pa

C. *ffp* *ff* Pa

T. *ffp* *ff* Pa

B. *ffp* *ff* Pa

116 *a tempo* (♩ = 66)

Vln. 1 *ff*

Vln. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff* Sul G

♩ = 58

121

Fl. 1 *ffp* *ff* *ffp* *ff* *sub p*

Fl. 2 *ffp* *ff* *ffp* *ff* *sub p*

Cl. B $\flat$  1 *ffp* *ff* *ffp* *ff*

Cl. B $\flat$  2 *ffp* *ff* *ffp* *ff*

Tpt. C *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Tbn. 1 *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Tbn. 2 *ff* *p* *ff* *p* *ff*

Perc. 1 *p*

Perc. 2 *ff* *p* *ff* *p*

S. sls. 1 *ffp* *ff* *ffp* *ff*

2 *ffp* *ff* *ffp* *ff*

S *ffp* *ff* *ffp* *ff*

C *ffp* *ff* *ffp* *ff*

T *ffp* *ff* *ffp* *ff*

B *ffp* *ff* *ffp* *ff*

Vibrafone *p*

Vln. 1 *ff* *ff*

Vln. 2 *ff* *ff*

Vla. *sub p* *Sul D*

Vlc. *sub p* *Sul D*

Cb. *ff* *ff*

♩ = 58

124

Fl. 1 *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mf* *pp* *mf*

Fl. 2 *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mf* *pp* *mf*

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1 *suave* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mf* *pp* *mf*

Perc. 2

S. sls. 1

S. sls. 2

S.

C.

T.

B.

124

Vln. 1 *Sul D* *E* *simile* *Sul D* *E* *D* *E* *simile*

Vln. 2 *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mf* *pp* *mf*

Vla. *pp* *mf* *pp* *mf*

Vcl. *pp* *mf* *pp* *mf*

Cb.

129

*pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *p*

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

S. sls. 1

S. sls. 2

S.

C.

T.

B.

129

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

*pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *p*

*Sul D* *E* *D* *E*

*Sul D* *E* *D* *E*

*Sul G* *D*

*Sul D* *A*

*mf* *mf* *mf*

134

*pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

S. srs. 1

S. srs. 2

S.

C.

T.

B.

134

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *pp simile*

Vcl. *pp simile*

Cb.

139

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

S. sls.

1

2

S.

C.

T.

B.

139

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

*p* *mf* *p* *mf*

*p* *mf* *p* *mf*

*mf* *p* *mf*

*mf* *p* *mf*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 139, 140, and 141. The score is divided into several systems. The first system includes woodwinds (Flutes 1 and 2, Clarinets B-flat 1 and 2, Trumpet C, and Trombones 1 and 2) and Percussion 1 and 2. The second system includes vocal parts (Soprano soloists 1 and 2, Soprano, Contralto, Tenor, and Bass) and strings (Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass). The score features a key signature of one flat and a time signature change from 3/4 to 4/4. Dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) are indicated with hairpins. The woodwinds and strings play melodic lines, while the percussion provides rhythmic accompaniment. The vocal parts have lyrics written below the notes.

144

*p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

2

S. sls.

S

C

T

B

*fp* fechando a boca

P,a

144

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

*p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *fp*

*Sul A* → *E*

*Sul D* → *A*

*Sul G* → *C*

*Sul D* → *G*

*fp*

148

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Cl. B♭ 1 *p*

Cl. B♭ 2 *p*

Tpt. C *p* sord.

Tbn. 1 *p*

Tbn. 2 *p*

Perc. 1

Perc. 2

S. sls. 1 *p*

S. sls. 2 *p*

S. *fp* fechando a boca  
P,a

C. *fp* fechando a boca  
P,a

T. *fp* fechando a boca  
P,a

B. *fp* fechando a boca  
P,a

Vln. 1 *fp* Sul A → B

Vln. 2 *fp* Sul D → A

Vla. *fp* Sul G → D

Vcl. *fp* Sul C → C

Cb. *p*

152

Fl. 1  
 Fl. 2  
 Cl. B $\flat$  1  
 Cl. B $\flat$  2  
 Tpt. C  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 Perc. 1  
 Perc. 2  
 1  
 S. sls.  
 2  
 S  
 C  
 T  
 B

152

*rall ...*

Vln. 1  
 Vln. 2  
 Vla.  
 Vlc.  
 Cb.

*p*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*  
*ppp*

# Dwapar Yuga: Idade de Cobre

156 Calmo ♩ = 44

Fl. 1  
Fl. 2  
Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Tpt. C  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Perc. 1  
Perc. 2  
S. sls. 1  
S. sls. 2  
S.  
C.  
T.  
B.

gliss.  
*f*  
*f*  
Claves  
*mf*  
Tam Tam (com o fundo da baqueta)  
*mf*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 156 to 161. The tempo is marked 'Calmo' with a quarter note equal to 44. The percussion section (Perc. 1 and 2) features a Tam Tam with a mallet ('com o fundo da baqueta') and Claves, both marked *mf*. The woodwind section (Flutes 1 and 2, Clarinets B♭ 1 and 2, Trumpets C, and Trombones 1 and 2) has mostly rests, with Flute 1 playing a glissando marked *f* in measures 157 and 158. The string section (Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso) has rests throughout this section.

156 Calmo ♩ = 44

Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

sord.  
*pppp*  
sord.  
*pppp*  
sord.  
*pppp*  
sord.  
*pppp*  
sord.  
*pppp*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 156 to 161 for the string section. The tempo is marked 'Calmo' with a quarter note equal to 44. All string parts (Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso) are marked *pppp* and 'sord.' (sordina), indicating a very soft, muted sound. The notes are sustained across the measures.

162

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1  
S. sls.

2

S

C

T

B

162

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

*ppp*

*f*

*p*

*pp*

*ppp*

sord.

*pp*

div. *pp*

*m*

div. *pp*

*m*

(♩ = 66)

170

Fl. 1 *mf* *ff* *mf* *ff*

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2 *p*

Tpt. C

Tbn. 1 *sord.* *p*

Tbn. 2 *p*

Perc. 1 Claves

Perc. 2 *mf* Tam Tam (com o fundo da baqueta)

S. sls. 1

S. sls. 2

S.

C.

T.

B.

170

(♩ = 66)

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

**D**  
178 ♩ = 66 (♩ = 44)

Fl. 1  
Fl. 2  
Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Tpt. C  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Perc. 1  
Perc. 2  
Tom Tom  
S. sls. 1  
S. sls. 2  
S.  
C.  
T.  
B.

178 ♩ = 66 *molto accel.* (♩ = 44)

Vln. 1 *fp* *molto cresc.*  
Vln. 2 *fp* *molto cresc.*  
Vla. *fp* *molto cresc.*  
Vcl. *fp* *molto cresc.*  
Cb. *fp*

181 ♩ = 44

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1  
Tam Tam  
(com o fundo da baqueta)  
*mf*

Perc. 2  
Tom Tom (pele e aro juntos)  
*mf*

1  
S. sls.

2

S.

C.

T.

B.

181 ♩ = 44

Vln. 1 *ff*

Vln. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ppp*

185  $\text{♩} = 66$  (♩ = 99)

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

2

S. sls.

S.

C.

T.

B.

185  $\text{♩} = 66$  *molto accel e molto cresc...* (♩ = 99)

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

**E**

190 ♩ = 99

The musical score for measures 190-193 is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flutes 1 & 2, Clarinets in Bb 1 & 2, Trumpet in C, and Trombones 1 & 2) and percussion (Claves, Tom Tom, and Queixada). The middle section contains string staves (Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The bottom section features a solo Violin 1 part with glissando and solo markings. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 99. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). The woodwinds and brass play rhythmic patterns, while the strings provide a steady accompaniment. The solo violin part is highly melodic and expressive.



197 *a tempo* (♩ = 99)

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2 *p* *mf* *p*

Tpt. C *p*

Tbn. 1 *p* *mf* *mf* *mf*

Tbn. 2 *p* *mf* *mf* *mf*

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

Perc. 2 *mf* *mf* *mf* *mf*

S. sls. 1

S. sls. 2

S.

C.

T.

B.

Vln. 1 *f* *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *p* *p* *p* *p*

Vcl. *f* *mf* *p* *p*

Cb. *mf* *f* *mf*

(♩ = 44)

200

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

S. sls.

2

S.

C.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

**F** Calmo ♩ = 44

203

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

S. srs. 1 *gliss* *p*  
 ô...m ô .....m ô.....m ô .....m

2

S

C

T

B

203 Calmo ♩ = 44

Vln. 1 *solo*

Vln. 2 *ppp* *solo*

Vla. *ppp* *solo*

Vlc. *ppp*

Cb.

208

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

S. sls. 1

S. sls. 2

S.

C.

T.

B.

*gliss.*

Om Om ô Om M ah ô M ah

*p sub*

208

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

*p sub*

*p sub*

*p sub*

*p sub*

212

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

2

S. sls.

S

C

T

B

212

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

216

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

2

S. sls.

S

C

T

B

216

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

220

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1  
S. sls.

2

S

C

T

B

220 *rall...*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

# Kali Yuga: Idade de Ferro

224 Com vigor ♩ = 132

Fl. 1  
Fl. 2  
Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Tpt. C  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Perc. 1  
Perc. 2  
S. sls.  
1  
2  
S.  
C.  
T.  
B.

224 Com vigor ♩ = 132

Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

231

Fl. 1  
Fl. 2  
Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Tpt. C  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Perc. 1  
Perc. 2  
S. sls. 1  
S. sls. 2  
S.  
C.  
T.  
B.

Woodblocks  
ppp p

*mf* *p* *sfz* *mf* *p* *ppp* *ppp*

231

Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

*mf* *p* *sfz* *mf* *p* *pp*

237

Fl. 1  
Fl. 2  
Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Tpt. C  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Perc. 1  
Perc. 2  
S. sls.  
S.  
C.  
T.  
B.

237

Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vlc.  
Cb.





255

Fl. 1  
Fl. 2  
Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Tpt. C  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Perc. 1  
Perc. 2  
S. sls. 1  
S. sls. 2  
S.  
C.  
T.  
B.

255

Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vlc.  
Cb.



270

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

2

S. sls.

S

C

T

B

270

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

*sfz*

*p*

*f*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

274

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

S. sls. 1

S. sls. 2

S.

C.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.



280

Fl. 1

Fl. 2

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

S. sls.

2

S

C

T

B

Caixa clara

*ffppp*

Tom Tom

*ffppp*

*ffppp*

*ffppp*

*ffppp*

*ffppp*

*ffppp*

*ffppp*

280

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

*ffppp*

*ffppp*

*ffppp*

*ffppp*

*ffppp*

*ffppp*

H

283  $\text{♩} = 58$

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

S. sls. 1

S. sls. 2

S.

C.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

Bombo

Woodblocks

Prat susp.

Tom Tom

[Gargalhadas  
irônicas, gritos,  
caos]

*fff*

*f*

283  $\text{♩} = 58$



292

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1  
S. sls.

2

S

C

T

B

292

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

297

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

2

S. sls.

S.

C.

T.

B.

297

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 297 to 300. The score is arranged in systems. The first system includes woodwinds (Flutes 1 and 2, Clarinets in B-flat 1 and 2, Trumpets in C, and Trombones 1 and 2) and percussion (Percussion 1 and 2). The second system includes vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and string instruments (Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass). The music is in 4/4 time. Measures 297 and 298 are marked with a dynamic of *p* (piano). Measures 299 and 300 feature a crescendo from *f* (forte) to *p* (piano). The vocal soloists and strings have melodic lines, while the woodwinds and brass provide harmonic support.

302 *cresc.* *accel.*

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1 *cresc.*

Cl. B♭ 2

Tpt. C *accel.*

Tbn. 1 *f*

Tbn. 2 *f*

Perc. 1 *accel.*

Perc. 2

1 *accel.*

S. sls. 2

S *cresc.*

C *cresc.*

T *cresc.*

B *cresc.*

Vln. 1 302 *cresc.* *accel.*

Vln. 2 *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vlc. *cresc.*

Cb. *f*

**I**  
307 ♩ = 88

Fl. 1 *fff*

Fl. 2 *fff*

Cl. B $\flat$  1 *fff*

Cl. B $\flat$  2 *fff*

Tpt. C *fff*

Tbn. 1 *fff*

Tbn. 2 *fff*

Perc. 1 *fff*  
Bombo

Perc. 2 *fff*  
Chicote

S. sls.

S. *fff*

C. *fff*

T. *fff*

B. *fff*

Vln. 1 *fff*

Vln. 2 *fff*

Vla. *fff*

Vlc. *fff*

Cb. *fff*

314

Fl. 1 *molto rall...*

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C *molto rall...*

Tbn. 1 *ff sfz ff sfz sfz*

Tbn. 2 *ff sfz ff sfz sfz*

Perc. 1 *molto rall... ff f*

Perc. 2 *molto rall... ff f*

S. sls. 1

S. sls. 2

S.

C.

T.

B.

314

Vln. 1 *ff f*

Vln. 2 *ff f*

Vla. *ff f*

Vlc. *ff f*

Cb. *ff f*

*molto rall...*

321 *a tempo*

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Cl. B♭ 1 *ff*

Cl. B♭ 2 *ff*

Tpt. C *ff*

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1 *mf* *p* *ff* *f* *Prat susp.*

Perc. 2 *mf* *p* *ff*

S. sls. 1 *p* ah

S. sls. 2 *p*

S. *mf* *gliss.* *fp*

C. *mf* *gliss.* *fp*

T. *mf* *gliss.* *fp*

B. *mf* *gliss.* *fp*

321 *a tempo*

Vln. 1 *mf* *p* *ff*

Vln. 2 *mf* *p* *ff*

Vla. *mf* *p* *ff*

Vlc. *mf* *p* *ff*

Cb. *mf* *p* *ff*

328

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Cl. B♭ 1 *p*

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1 *ffpp*

Tbn. 2 *ffpp*

Perc. 1 Woodblocks *f* Chicote *f* Bombo *ff*

Perc. 2 *f*

1 *mf*

2 *mf*

S. *ppp* [S.X C.Z SS]

C. *ppp* [S.X C.Z SS]

T. *ppp* [S.X C.Z SS]

B. *ppp* [S.X C.Z SS]

328

Vln. 1 *ff*

Vln. 2 *ff* *p*

Vla. *ff* *p*

Vlc. *ff* *p*

Cb. *ff* *p*

334

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B $\flat$  1

Cl. B $\flat$  2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

2

S. sls.

S

C

T

B

334

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

*p*

*ff p*

*fp*

*Sul A*

*p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 334 to 337. The score is arranged in systems. The first system includes woodwinds (Flutes 1 and 2, Clarinets in B-flat 1 and 2), Trumpets in C, and Trombones 1 and 2. The second system includes Percussion 1 and 2, and a section for strings (Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass). The third system includes a section for strings soloists (Soprano, Contralto, Tenor, and Bass). The fourth system includes Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings like *p*, *ff p*, and *fp*. There are also performance instructions like *Sul A* for the Violin I part. The time signature changes from 2/4 to 4/4 at the beginning of measure 335.





**J**

345 ♩ = 88

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

Bombo

S. sls. 1

S. sls. 2

S.

C.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

*f*

*ff*

*gliss.*

A

K

345 ♩ = 88



355

Musical score for measures 355-358. The score includes parts for Flutes 1 and 2, Clarinets B♭ 1 and 2, Trumpet C, Trombones 1 and 2, Percussion 1 and 2, Soprano and Alto voices, Chorus (Soprano, Alto, Tenor, Bass), Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *p*, *f*, *sfz*, and *f*. The percussion parts show a steady eighth-note pattern. The string parts feature a rhythmic accompaniment with accents and dynamic markings.



363

Musical score for woodwinds and percussion, measures 363-366. The score includes parts for Flute 1 and 2, Clarinet in Bb 1 and 2, Trumpet in C, Trombone 1 and 2, Percussion 1 and 2, and a vocal section with Soprano, Alto, Tenor, and Bass staves. The woodwind and trumpet parts feature complex rhythmic patterns with accents and slurs. The percussion parts consist of steady eighth-note patterns. The vocal staves are currently empty.

363

Musical score for strings, measures 363-366. The score includes parts for Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *sf* and *mf*. The Viola part includes a second ending bracket over measures 364-365. The Contrabass part includes a second ending bracket over measures 364-365.

367

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

S. srs. 1

S. srs. 2

S.

C.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

*f* *ff* *p* *f* *mf* *sf* *mf* *sf* *mf* *sf* *mf* *sf* *mf* *sf* *mf* *sf*

370

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

S. sls.

1

2

S.

C.

T.

B.

370

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is divided into two systems. The first system (measures 370-372) includes woodwinds (Flutes 1 & 2, Clarinets in B-flat 1 & 2), brass (Trumpets in C, Trombones 1 & 2), percussion (Percussion 1 and 2), vocal soloists (Soprano soloists 1 & 2, Soprano, Contralto, Tenor, Bass), and strings (Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, Contrabass). The woodwinds and brass parts feature complex rhythmic patterns with many accents. The percussion parts consist of steady eighth-note patterns. The vocal soloists have melodic lines with accents. The string parts are highly rhythmic, with dynamic markings such as *sf*, *mf*, and *sf* with accents, and some parts include a '2' indicating a second ending or a specific articulation.

373

Fl. 1 *mf* *ff* *f*

Fl. 2 *mf* *ff* *f*

Cl. B♭ 1 *mf* *ff* *f*

Cl. B♭ 2 *mf* *ff* *f*

Tpt. C *mf* *ff* *f*

Tbn. 1 *ff* *f*

Tbn. 2 *ff* *f*

Perc. 1 *ff*

Perc. 2 *ff*

S. srs. 1 *ff*

S. srs. 2 *ff*

S. *ff*

C. *ff*

T. *ff*

B. *ff*

373

Vln. 1 *ff* *f*

Vln. 2 *ff* *f*

Vla. *f* *ff* *f*

Vcl. *f* *ff* *f*

Cb. *f* *ff* *f*

376) *cresc.*

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Cl. B♭ 1 *f*

Cl. B♭ 2 *f*

Tpt. C *cresc.*

Tbn. 1 *cresc.*

Tbn. 2 *cresc.*

Perc. 1 *Bombo* *p* *cresc.*

Perc. 2 *cresc.*

S. sls. 1 *cresc.*

S. sls. 2 *cresc.*

S. *cresc.*

C. *cresc.*

T. *cresc.*

B. *cresc.*

376) *cresc.*

Vln. 1 *cresc.*

Vln. 2 *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vcl. *cresc.*

Cb. *cresc.*





388  $\text{♩} = 66$

Fl. 1  
Fl. 2  
Cl. B $\flat$  1  
Cl. B $\flat$  2  
Tpt. C  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Perc. 1  
Perc. 2  
1  
S. sls.  
2  
S  
C  
T  
B  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vlc.  
Cb.

393  $\text{♩} = 88$

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

2

S. sls.

S.

C.

T.

B.

*p*

*f*

Tom Tom

Woodblocks

393  $\text{♩} = 88$  *poco a poco sul pont*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

*pp*

*mf*

*pp*

*mf*

*mf*

*f*

*f*

*poco a poco sul pont*



405 ♩ = 66

Fl. 1 *f*

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1  
S. sls.

2

S

C

T

B

405 ♩ = 66

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

**K** ♩ = 99

410

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

1

2

S. sls.

S.

C.

T.

B.

♩ = 99

410

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

415

Fl. 1

Fl. 2

Cl. B♭ 1

Cl. B♭ 2

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1

Perc. 2

S. sls.

S.

C.

T.

B.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

Vibrafone (baq. macia)

*p*

*mf*

*pp*

*f*

*pp* (sussurro)

Shi vo ham

*mf*

*mf*

*col lenho*  
(qualquer nota)

*p*



426

Fl. 1  
Fl. 2  
Cl. B♭ 1  
Cl. B♭ 2  
Tpt. C  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Perc. 1  
Perc. 2  
S. sls. 1  
S. sls. 2  
S.  
C.  
T.  
B.  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

The score is for measures 426-429. The woodwinds and brass are mostly silent. Percussion 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three. The vocal soloists (S. sls. 1, 2, S., C., T., B.) sing a melodic line with dynamics *f*, *pp*, and *f*, and lyrics "hó". The strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vcl.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The double bass (Cb.) is silent.

430

Fl. 1 *f* *pp* *f*

Fl. 2 *f* *pp* *f*

Cl. B♭ 1 *f* *pp* *f*

Cl. B♭ 2 *f* *pp* *f*

Tpt. C *f* *pp* *f*

Tbn. 1 *f* *pp* *f*

Tbn. 2 *f* *pp* *f*

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *f*

S. sls. 1 *f*  
Shi vo han

S. sls. 2 *f*  
Shi vo han

S. *f*  
Shi vo han

C. *f*  
Shi vo han

T. *f*  
Shi vo han

B. *f*  
Shi vo han

430

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb. *f* *pp* *f*



436 *g<sup>mo</sup>*

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Cl. B♭ 1 *p*

Cl. B♭ 2 *p*

Tpt. C

Tbn. 1

Tbn. 2

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *f*

S. sls. 1 *f*  
Wah  
Shi vo ham

S. sls. 2 *f*  
Wah  
Shi vo ham

S. *f*  
Wah  
Shi vo ham

C. *f*  
Wah  
Shi vo ham

T. *f*  
Wah  
Shi vo ham

B. *f*  
Wah  
Shi vo ham

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cb.

439 (8<sup>ma</sup>)

Fl. 1  $\langle p \rangle$   $\langle p \rangle$   $\langle p \rangle$

Fl. 2  $\langle p \rangle$   $\langle p \rangle$   $\langle p \rangle$

Cl. B $\flat$  1  $\langle p \rangle$   $\langle p \rangle$   $\langle p \rangle$

Cl. B $\flat$  2  $\langle p \rangle$   $\langle p \rangle$   $\langle p \rangle$

Tpt. C  $f$   $pp$   $f$

Tbn. 1  $f$   $pp$   $f$

Tbn. 2  $f$   $pp$   $f$

Perc. 1 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Perc. 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

S. sls. 1  $f$   $pp$   $f$   
Ma - ha - kal

2  $f$   $pp$   $f$   
Ma - ha - kal

S  $f$   $pp$   $f$   
Ma - ha - kal

C  $f$   $pp$   $f$   
Ma - ha - kal

T  $f$   $pp$   $f$   
Ma - ha - kal

B  $f$   $pp$   $f$   
Ma - ha - kal

439

Vln. 1  $f$   $pp$   $f$

Vln. 2  $f$   $pp$   $f$

Vla.  $f$   $pp$   $f$

Vlc.  $f$   $pp$   $f$

Cb.  $f$   $pp$   $f$

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse memorial apresentou as motivações e os procedimentos composicionais das peças *Murlidhar*, *Mahakal*, *Miniatura* e *O Ciclo do Tempo*. Essas peças representam a busca por mudança, tanto em meu pensamento como no processo composicional. Essa mudança caracteriza-se principalmente pela preferência por andamentos lentos e combinações sonoras, que gerem atmosferas calmas e tranquilas. Servi-me de mitos do hinduísmo e de conceitos da filosofia do Raja Yoga como motivadores para a imaginação sonora e no desenvolvimento de técnicas de estruturação.

Através da escrita do memorial, relatando motivações e procedimentos composicionais, observaram-se, em algumas combinações tímbricas e no caráter desenvolvido em algumas passagens, os resultados sonoros desejados. Como nos compassos 53 ao 60 de *O Ciclo do Tempo*, no dobramento entre as cordas e as flautas, ambos em harmônicos, junto com o vibrafone tocado com arco de contrabaixo. Outro exemplo, nessa composição, está nos compassos de 168 a 177, nos quais ocorre o dobramento entre as vozes masculinas do coro junto com os trombones e as clarinetas, havendo um *divide* entre as vozes e os instrumentos, com a finalidade de sustentar um mesmo acorde por longo tempo. Tais resultados sonoros estão de acordo com o direcionamento estético pretendido durante a composição das peças: atmosferas calmas. A escrita do memorial possibilitou-me ter uma visão crítica sobre o próprio processo composicional e sobre o direcionamento estético iniciado e perceber a necessidade de continuidade do exercício composicional combinado com a escuta crítica e a avaliação

dos resultados, a fim de obter uma abordagem musical cada vez mais próxima de meus interesses expressivos.

A partir dos trabalhos realizados, tenho o desejo de continuar utilizando a cultura hindu como motivação para o desenvolvimento de concepções sonoras e de técnica na elaboração de futuras composições. Durante elaboração deste portfólio, surgiu o interesse pela música clássica da Índia. Tal interesse surge por sentir o acolhimento dos anseios estéticos e expressivos que desejo obter em minhas futuras composições, através das atmosferas sonoras criadas pela música clássica indiana. Ao iniciar o estudo sobre este tema, houve alguns ensaios de utilização de aspectos musicais comumente explorados pela música clássica da Índia como referência para compor algumas passagens das peças aqui apresentadas, tais como: longas passagens em uma única nota ou único acorde, como no terceiro movimento de *O Ciclo do Tempo*; excessiva suspensão do tempo, como em *Murlidhar*; entoação sem um significado verbal e a repetição extremamente rápida de sílabas, excessivos portamentos e figuras de ornamentação, como em *O Ciclo do Tempo*. Esta utilização ocorreu, no entanto, de forma intuitiva, sinto, pois, a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre essa arte para a significativa adoção dos materiais estudados na elaboração de futuras peças.

## REFERÊNCIAS

- 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.
- BOGER, Simone. **O ciclo do tempo: a Índia e a perspectiva de renovação da história**. São Paulo: Brahma Kumaris, 2009.
- CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. , tradução: Clovis Marques; com a colaboração de Silvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- KOELLREUTTER, H.J. **Estética**. São Paulo: Novas Metas, 1983.
- MARSICANO, Alberto. **Música Clássica da Índia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MEAD, Andrew. **An introduction to the music of Milton Babbitt**. New Jersey: Princeton, 1994.
- SCARASSATTI, Marco Antonio Farias. **Walter Smetak: o alquimista dos sons**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SCIARRINO, Salvatore. **Aspern Suíte - per soprano e strumenti**. Milano: BMG Ricordi Music Publishing S.p.A., 1978.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. Koellreutter, o homem, o mito. **Arte Brasil**, São Paulo, v.1, ano 1, p. 76 – 80, agos. 1998.
- SIQUEIRA, A.; PALOMBINI, C. Giacinto scelsi: colapso nervoso e orientalismo. **ANPPOM** – décimo quinto congresso. 2005. Disponível em: [http://tv.ufrj.br/anppom/sessao14/andresiqueira\\_carlospalombini.pdf](http://tv.ufrj.br/anppom/sessao14/andresiqueira_carlospalombini.pdf) . Acesso em: 3 dez. 2009.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. **In Freundschaft**. [local,editora ?], 1977. 1 partitura. Flauta.
- WATERSTONE, Richard. **O espírito da Índia: crença e ritual, os deuses e o cosmo, ioga e meditação**, Tradução: Manuel Cordeiro. São Paulo: Temas e Debates, 1996.
- XENAKIS, Iannis. **Aïs, pour baryton amplifié, percussion solo et grand orchestre**. Paris : Salabert, 1988. 1 partitura. Barítono amplificado, percussão solo e grande orquestra.

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

## CDs

SCIARRINO, S. **Aspern Suíte - for soprano and instruments.** Gravação em CD no Centro per l'arte contemporânea "Luigi Pecci" – Prato (Italy) – Dezembro/1993. CONTEMPOARTENSEMBLE, Mauro Ceccanti – direttore, Susanna Rigacci – soprano. Comentário: Francesco Degrada.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **IN FREUNDSCHAFT** for flute. Áustria: Austria CD, 1989. 2 CDs

XENAKIS, Iannis. **AÏS: para barítono amplificado, percussão e orquestra.** Intérprete: Spyros Sakkas (baritono), Béatrice Daudin (percussão solo), Orquestra Filarmônica de Luxemburgo, Arturo Tamayo (maestro). In: Xenakis - Orchestral Works Volume 1: Gramophone. 2002. 1 CD. Faixa 7

## **ANEXO – CD**