

## Capítulo 3

### Memorial Analítico-Descritivo

Desde 2003, à época do meu ingresso no curso de graduação em composição da Escola de Música da UFBA, o emprego de material musical de culturas diversas na composição de música de concerto contemporânea é um tópico bastante presente em meus experimentos e trabalhos. Naquele ano, por exemplo, lembro de ter escrito uma peça-miniatura para clarinete solo, onde ritmos claramente ligados ao imaginário musical nordestino eram contrapostos à ligeira alteração de uma melodia de Chico Buarque.

Não por acaso, o título da peça era *Pula e chuta minha cabeça*. Àquela altura da formação acadêmica, mais do que um choque, a experiência nova da música contemporânea—e da “música erudita,” como um todo—, assemelhava-se mesmo a um golpe. Não só um golpe nos meus entendimentos acerca de música, ou em minha visão limitada da coisa. Mas, um pouco mais especificamente, um “pontapé” na minha ideia sobre para o que estava eu estava ali, na universidade—para ser supostamente um produtor de um punhado de bandas de *rock*, ou simplesmente trabalhar em um estúdio.

Apesar de tal impressão, estou certo de que esse não foi um processo violento. Por algum motivo, cuja busca não cabe aqui, o que houve foi a ignição da curiosidade e o crescimento de um gosto pelo inusitado. Esse não parece ser, de maneira alguma, um caso isolado.

A falta de um treinamento musical anterior dentro da tradição de música de concerto—ou seja, o inusitado entusiasmo com a composição de música contemporânea que acomete alguns sujeitos desavisados do acúmulo histórico formador dessa tradição—é um detalhe extremamente relevante para o processo de formação do compositor dentro de um contexto (interior da Bahia, em meu caso) não dotado de conservatórios ou outros aparelhos de educação musical tradicional europeia ante-academia.<sup>101</sup>

Particularmente, sinto que a falta de apego a essa tradição é o principal motivo para o meu interesse na promoção de diálogos interculturais dentro de minha produção composicional. Ao mesmo tempo, de alguma forma, esses diálogos funcionam como uma espécie de justificativa pessoal para a prática dentro do âmbito da música contemporânea, uma vez que essa prática, em minha cabeça “chutada,” só é satisfatória enquanto resposta ao que me cerca e ao que se acumula durante a (minha) própria história.<sup>102</sup>

Essa inclinação ao diálogo intercultural se intensificou, naturalmente, a partir do início do ano de 2009, com o início desta pesquisa. De lá para cá, escrevi dez peças. Todas envolvem a lida com o tema da hibridação cultural no bojo de sua criação:

1. *O Enigmático Gato de Rimas*, para violino solo, clarinete, violino, viola, violoncelo e contrabaixo (2009). Estreia na XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, na Sala Cecília Meireles (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro), pelo Quarteto Uirapuru. Nov. de 2009. Prêmio FUNARTE/XVIII BIENAL.

- Utiliza material retirado de uma canção de *folk-metal* escandinavo e de um verso improvisado de repente nordestino, junto com técnicas seriais e aplicação da teoria dos conjuntos.

---

<sup>101</sup>Os aparelhos formadores de músicos nesses contextos são apenas os outros: a noite, as bandas filarmônicas, as pequenas escolas de música popular, a prática de observar um músico mais experiente, etc. As universidades, não raramente, atendem aos músicos cuja formação se inicia nesses aparelhos.

<sup>102</sup>Isso tange a instância das forças transversais, no que diz respeito ao vetor motivação. Os meus motivos para hibridar, dentro do processo de composição musical, variam entre diversas das combinações possíveis dos tipos apresentados na seção 2.2.3.

2. *Choro de Estamira*, para clarone, bandolim, violão, percussão, soprano, violino, viola, violoncelo e contrabaixo (2009). Estreia na Gaudeamus Music Week 2009, pelo Nieuw Ensemble, no Muziekgebouw aan 't IJ (Amsterdã, Holanda). Set. de 2009. Uma das sete premiadas no NE/BAM Brazilian Composers' Competition.
- Trabalha com a construção de estruturas a partir da análise de um choro de Jacob do Bandolim e emprega procedimentos que vão desde a citação literal do material de origem até a sua reinterpretação sob aspectos outros que não aqueles do estilo do choro.
3. *Joleno*, para banda sinfônica e quinteto de sopros solista (2009). Estreia pela Banda Sinfônica Portuguesa e Quinteto Avent-Garde, na Casa da Música (Porto, Portugal). Set. 2009.
- Num nível mais estrutural, utiliza uma construção inferida a partir da análise de um verso improvisado de repente nordestino e, em um nível mais superficial, utiliza material retirado de uma canção dos *Beatles*, sob a égide de um catalisador algorítmico.
4. *Mau*, para orquestra sinfônica (2009). Estreia pela Orquestra Sinfônica da Bahia, no Teatro Castro Alves (Salvador, Bahia). Ago. de 2009. 1º prêmio no I Concurso de Composição Prof. Fernando Burgos (categoria orquestra sinfônica).
- Uma homenagem ao, na época, recém falecido rei do *pop*, Michael Jackson. Utiliza escalas pentatônicas arranjadas serialmente, evoca uma canção do cantor homenageado e impõe a interferência, no nível da superfície, da citação expansiva do frevo “Vassourinhas.”
5. *Labisane*, para grupo de percussão (2009). Estreia pelo grupo Interpercussão, durante o Festival de Outono (Aveiro, Portugal). Out. de 2009.
- Recria, através de simbolismo abstrato e representação ilustrativa, a narrativa do lobisomem dentro do contexto rural nordestino.

6. *Rossianas II*, para sexteto misto (2009). Estreia durante os Seminários Internacionais de Música da UFBA, pelo GIMBA, na Reitoria da UFBA (Salvador, Bahia). Dez. de 2009.
  - Utiliza uma canção de Reginaldo Rossi na íntegra, deformando-a de acordo com intenções expressivas que abarcam as nuances entre a sua representação (pouca interferência autoral) e o seu distanciamento (muita interferência autoral).
7. *Transmigrante*, para bateria solo (2009). Estreia durante o Festival Internacional de Percussão 2 de Julho, no Teatro do ICBA, por Humberto Monteiro (Salvador, Bahia). Jul. de 2010.
  - Utiliza e manipula o ritmo básico de uma canção do Led Zeppelin, sofrendo interferências esporádicas de “Wave,” de Tom Jobim.
8. *Música Peba Nº 1 (qual?)*, para quinteto misto (2010). Estreia pelo GNU—Grupo Novo da UNIRIO, na Reitoria da UFBA (Salvador, Bahia). Abr. de 2010.
  - Utiliza a superfície integral do Op. 18 de Webern, que é manipulada e deformada em diversos graus de referenciação, sofrendo a interferência progressiva da citação e derivação de um sucesso do universo *pop*-nordestino do forró eletrônico.
9. *Tchaikovsky to go*, para orquestra sinfônica (2010). Não estreada até o momento.
  - Promove a rápida apresentação de temas e fragmentos temáticos retirados de uma sinfonia de Tchaikovsky, que são camuflados pela interferência ruidosa, ora dodecafônica, ora ressonadora-absurda, da orquestra, com duração total de um minuto.
10. *Jingles I*, para soprano, marimba e bateria solistas e seis percussionistas (2010). Estreada pelo Grupo de Percussão da UFBA, durante o Festival Internacional de Percussão 2 de Julho, no Teatro do ICBA (Salvador, Bahia). Jul. de 2010.

- Evoca o gênero *jingle* comercial, utilizando, inclusive, padrões rítmicos e recursos vocais oriundos desse universo, para “vender” um produto, o dodecafonismo.<sup>103</sup>

Então, tendo em vista, nesta pesquisa, o percurso realizado pelo tema de dentro para fora da prática composicional, o presente capítulo contém, muito além do principal resultado deste trabalho, a sua principal justificativa e parte do seu mais relevante estímulo.

## 3.1 Em tópicos

### 3.1.1 Choro de Estamira

**Mês e ano de composição:** 03/2009

**Instrumentação:** soprano, cl. bxo. em B $\flat$ , bandolim, violão, perc., vln., vla., vc. e cb.

**Duração aproximada:** 9’

**Estreia:** Nieuw Ensemble

Muziekgebouw aan’t IJ

Amsterdã, Holanda – 10/09/2009

Processo/design formativo:

- Justaposição de seções elaboradas a partir de desenvolvimento motivico (*Grundgestalt*) por diferentes vias.

Estratégias e procedimentos utilizados:

- Empréstimo
  - Camuflagem

<sup>103</sup>As quatro peças integrantes do memorial que segue, dentre as dez discriminadas, foram escolhidas tendo como base a diversidade de procedimentos empregados—tendo em vista o fato de que nem todos aqueles presentes no Quadro foram explorados nessas composições. Além disso, foram levados em conta a existência de gravação das obras e a qualidade destas.

- Citação (ver figura 3.27)
- Plasmação de materiais, estruturas e princípios
  - Derivação de estruturas/materiais
  - Utilização de estruturas/materiais característicos (ver figuras 3.28 e 3.29)
- Tradução de concepções e atitudes filosóficas
  - Representação ilustrativa

*Choro de Estamira* foi composta baseada no filme “Estamira,” de Marcos Prado, documentário que conta a história de uma senhora de 63 anos de idade que há 20 trabalha em um lixão no Rio de Janeiro. Com um discurso poético, filosófico e eloquente, Estamira, que sofre de esquizofrenia, vive para a sua missão de cobrar e revelar a verdade.

A peça representa a tentativa de evocação da fala, mente e ideias da personagem. Essa evocação é feita através da exploração de dois materiais, um musical e outro oriundo de uma metáfora sociológica: a) um choro de Jacob do Bandolim, chamado “Tatibitate” (a fala do gago, ou da criança aprendendo a falar); b) o gaguejar, ele próprio, em alusão à metáfora da vida sofrida e pobre (e, ainda assim, de alguma forma frutífera e rica) de Estamira representando o que seria uma situação mais geral do próprio Terceiro Mundo (**representação ilustrativa**).

Assim, a peça dialoga com situações de gaguejo (no universo dos sons ou não), com respeito a processos que envolvem repetição (e variação) de uma forma extremada, utilizando sempre a composição de Jacob do Bandolim como sua principal fonte de material musical.

#### SITUAÇÃO ANALÍTICA Nº 1:

- O início do último movimento, *Chorinho*, é o único momento da peça onde a sua fonte de recursos é revelada;
- “Tatibitate” aparece citada pelo bandolim durante sete compassos, com direito a acompanhamento do violão seguindo a mesma linguagem do choro (um pouco apenas mais fragmentado), enquanto as cordas lançam mão de uma espécie de heterofonia, harmonizando algumas notas da melodia em oitavas e terças menores (ver figura 3.27).

V  
Chorinho

K

$\frac{2}{4}$   $\sim 52$   
*disturbed serenity,*  
*'contemplative agony'*

L

$\frac{3}{4}$

$\frac{2}{4}$

139

molto vib.

*free/chaotic interference*

*always almost whispering : - "hypocrite"*

pp

Figura 3.27: Citação de “Tatibitate,” de Jacob do Bandolim, em *Choro de Estamira*; cc. 139–46

- Devido ao seu caráter extremamente discreto, essa interferência estilisticamente contrastante das cordas não chega a mudar o caráter do procedimento empregado no trecho, de citação para camuflagem.

#### SITUAÇÃO ANALÍTICA N<sup>o</sup> 2:

- Na figura 3.28, um trecho do choro “Tatibitate” é mostrado;

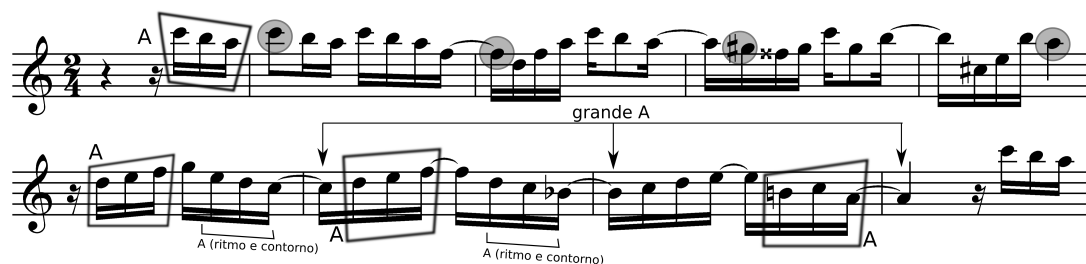


Figura 3.28: Identificação de ‘motivo A’ e das notas de relevância estrutural em “Tatibitate”

a) Excerto do solo de clarinete baixo, nos compassos iniciais da peça



b) Redução dos ataques longos das cordas, nos compassos iniciais da peça



Figura 3.29: Utilização de estrutura/material: motivo de “Tatibitate” sendo usado expansivamente em *Choro de Estamira*

- As marcações do ‘motivo A’ e das quatro notas consideradas de relevância estrutural na passagem dizem respeito, respectivamente, aos procedimentos de utilização e de derivação (por indução) de estruturas/materiais;
- As quatro notas estruturantes (C–F–G#–A) foram inferidas, por análise, da obra de Jacob do Bandolim e usadas como estrutura (conjunto [0347]) na composição da peça;
- Já o ‘motivo A,’ que dá início ao tema principal do choro, foi utilizado através de desenvolvimento motivico, durante toda a peça (ver exemplo de aparição da estrutura em um dos solos do clarinete baixo e nos longos ataques das cordas, no início da peça, na figura 3.29).

Estamira é uma obra que não envolve, em geral, um esforço por referência ao conteúdo musical pré-existente emprestado/utilizado. No entanto, o vetor representação atua fortemente



no que diz respeito à narrativa por detrás da peça, a história de Estamira, contada através do filme homônimo, de Marcos Prado.

### 3.1.2 Música Peba N. 1 (qual?)

**Mês e ano de composição:** 02/2010

**Instrumentação:** fl., cl. em B $\flat$ , vln., violão e piano

**Duração aproximada:** 9'

**Estreia:** GNU—Grupo Novo da Unirio

Reitoria da UFBA

Salvador, Bahia – 29/04/2010

Processo/design formativo:

- Ciclos musicais de aproximação e distanciamento referencial<sup>104</sup> com ataque virótico de citação intrusa.

Estratégias e procedimentos utilizados:

- Empréstimo
  - Manipulação de superfície musical pré-existente (ver figura 3.30)
  - Citação (ver letra 'a' da figura 3.31)
  - Camuflagem (ver letra 'c' da figura 3.31)
- Plasmação de materiais, estruturas e princípios
  - Derivação de estruturas/materiais (ver letra 'b' da figura 3.31)
- Sincretismo
  - Reprodução/evocação de gênero/estilo (ver letra 'a' da figura 3.31)

---

<sup>104</sup>Ver 131.

Em *Música Peba Nº 1*, a manipulação da superfície da peça número 1 do Op. 18 de Anton Webern sofre a interferência progressiva da citação do forró “Você não vale nada mas eu gosto de você,” de Dorgival Dantas. O resultado é um jogo dialético entre as duas obras e a subjetividade do compositor, aliado a uma série de técnicas de composição musical associadas ao modernismo.

O ciclo de aproximação e distanciamento referencial, resultado da manipulação da peça de Webern (que permanece virtualmente, em *loop*, por detrás de toda a composição), é quebrado pela aparição de um material musical totalmente divergente (tonal simples e dançante) que é, a princípio, citado, mas que ganha outras dimensões em seu uso, progressivamente. Após um arcabuzamento estrutural, que deixa Webern quase apagado por volta de dois minutos, “Você não vale nada...” interrompe o ataque e o op. 18 volta a aparecer, ora literalmente citado, ora deformado. No final, a parte da cantora aparece sussurrada (sem alturas definidas, mas com a letra e ritmo originais) pelo pianista e violonista, numa manifestação final da deturpação à qual a canção de Webern foi submetida.

#### SITUAÇÃO ANALÍTICA Nº 1:

- A figura 3.30 demonstra, primeiro, um momento de distanciamento e, depois, um momento de aproximação (através da citação), dos mesmos dois compassos da obra de Webern utilizada;
- Na letra ‘b,’ pode-se notar como a parte do clarinete dos compassos 10 e 11 do op. 18 de Webern (letra ‘a’) é manipulado para a criação dos dois primeiros compassos de *Música Peba*;
- Na letra ‘c,’ o mesmo trecho de Webern, mas agora em sua totalidade vertical, é citado, resultando num momento totalmente diverso do primeiro;

#### SITUAÇÃO ANALÍTICA Nº 2:

- A figura 3.31 mostra três diferentes momentos onde existe a interferência do forró “Você não vale nada, mas eu gosto de você,” durante *Música Peba Nº 1 (qual?)*;

## a) “Drei Lieder, op. 18,” de Anton Webern; cc. 10–11

tempo

Ros - ma - rin, grünt der Myr - ten - strauß und der

Kl.

Gt.

b) Manipulação de superfície (distanciamente referencial/muita interferência autoral); *Música Peba Nº 1*, cc. 1–2

Flauta

Clarinete em Bb

Violão

Violino

Piano

*calmato ma violento; preciso, definito, forte e constante*

c) Manipulação de superfície (aproximação/pouca interferência autoral); *Música Peba Nº 1*, cc. 27–8

Fl.

Bb. Cl.

Vião.

Figura 3.30: Manipulação da superfície do Op. 18 (n. 1) de Webern, em *Música Peba*

a) Citação de “Você não vale nada mas eu gosto de você,”  
de Dorgival Dantas (com evocação de gênero/estilo); *Música Peba Nº 1*, cc. 44–9  
*molto rit.*

Fl. *mp* *ppp*

B♭ Cl. *pp* *mp* *ppp*

Vlão. *pp* *mp* *ppp*

Detailed description: This musical score shows three staves for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), and Violão (Guitar). The Flute part features a complex rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, starting at measure 46. The Bass Clarinet part has a more sparse melody with slurs and accents. The Violão part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics range from *pp* to *ppp*. The tempo marking is *molto rit.*

b) “Você não vale nada...” interferindo também estruturalmente (síntese entre ritmos e notas  
do forró com a série dodecafônica da canção); *Música Peba*, cc. 1–2

Fl. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Vlão.

Vln.

Pno.

Detailed description: This musical score shows five staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Violão (Guitar), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The Flute and Bass Clarinet parts have melodic lines with slurs and accents. The Violão part has a complex rhythmic pattern. The Violin part has a melodic line with slurs and accents. The Piano part has a complex rhythmic pattern. Dynamics range from *mf* to *mf*. The tempo marking is *mf*.

c) Primeira aparição do forró (camuflagem de seu principal verso); *Música Peba*, cc. 23–4

Pno. *f*

Detailed description: This musical score shows a single staff for Piano (Pno.). The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. Dynamics range from *f* to *f*. The tempo marking is *f*.

Figura 3.31: Ataque virótico de citação intrusa: “Você não vale nada, mas eu gosto de você,”  
em *Música Peba*

- Em ‘a,’ nota-se a citação do forró referido;
- O seu acompanhamento, uma espécie de transcrição estilizada do original, evoca claramente gêneros como a modinha ou o lundú;
- Essa citação literal acontece justamente em um momento específico da área de maior interferência do forró sobre a peça de Webern, em *Música Peba*;
- Em ‘b,’ pode-se conferir um pequeno trecho dessa área de interferência concentrada;
- Nesse momento, o forró contamina a estrutura da peça que, também por isso, muda de caráter e se distancia quase que totalmente da obra de Webern—que continua em *loop*, mesmo que quase virtualmente;
- Nesse trecho específico, pode-se notar que, por exemplo, flauta e violão executam o compasso 6 da canção número 1 do op. 18, com pequenas modificações apenas;
- No mesmo trecho, os outros instrumentos utilizam a estrutura rítmica e melódica do forró com adoções momentâneas de pedaços da série dodecafônica usada por Webern;
- Com ‘c,’ ilustra-se o primeiro momento de intrusão de “Você não vale nada...” cuja melodia, tomada por empréstimo, é camuflada no piano, nos compassos 23 e 24 de *Música Peba*.

Tanto por um lado quanto pelo outro, a peça é altamente referencialista.

## 3.2 Discursivo

### 3.2.1 Joleno

**Mês e ano de composição:** 07/2009

**Instrumentação:** banda sinfônica e quinteto de sopros solista

**Duração aproximada:** 11'30''

**Estreia:** Banda Sinfônica Portuguesa e Quinteto Avent-Garde

Casa da Música

Porto, Portugal – 26/09/2009

Processo/design formativo:

- Justaposição de blocos regida por algoritmo de controle de processos nos níveis estrutural e superficial.

Estratégias e procedimentos utilizados:

- Empréstimo
  - Camuflagem
  - Citação
- Plasmação de materiais, estruturas e princípios
  - Derivação de estruturas/materiais

Ao se comparar as figuras 3.32, 3.33 e 3.34 com a figura 3.35, esclarece-se uma das fontes de material musical para a composição de *Joleno*: a canção “Strawberry Fields Forever,” composta em 1966 por John Lennon — com autoria atribuída a dupla Lennon & McCartney. O quinto movimento, de onde as três primeiras figuras foram retiradas, representa o único momento em que a canção dos Beatles é citada diretamente, durante toda a peça. Em lugar disso, a assunção das primeiras três notas da música como um conjunto de classe de notas, utilizado sob três formas—o próprio  $T_2I$  [2,1,5], sua forma prima [0,1,5] e o  $T_2$  [2,3,7]—, mais o conjunto resultante da soma dessas três—o [0,1,2,3,5,7,9]—é que é a responsável mais efetiva por uma parte da elaboração no âmbito das alturas.

Para que possamos elucidar a outra fonte de material da obra, é necessário analisarmos a figura 3.36, referente a um verso improvisado de Vilanova e Teles, dupla de repentistas pernambucanos. Na imagem, redução do primeiro verso do improviso, estão destacadas as notas integrantes consideradas de importância estrutural. Por sua vez, estas são tomadas como um

Figura 3.32: *Joleno* – V movimento, cc. 254–8

Figura 3.33: *Joleno* – V movimento, cc. 258–60

Figura 3.34: *Joleno* – V movimento, cc. 261–2

Figura 3.35: *Strawberry Fields Forever* (Lennon e McCartney 1966); trecho inicial

conjunto de classe de notas que, em sua forma normal, aparece como [9,11,1,4]. Se tomarmos o  $\text{d}\sharp$  (nota inicial do repente de origem) como um eixo simétrico e espelharmos, por inversão, as outras notas do conjunto, chegamos ao [9,10,11,1,3,4,5], também na forma normal. Se, finalmente, incluirmos neste conjunto o trítono da nossa nota-eixo ( $\text{d}\sharp$ ), temos um segundo ponto de simetria, criado a partir da nota sol, e o novo conjunto é duplamente simétrico — tanto tendo o  $\text{d}\sharp$  como referência, quanto o sol, o conjunto é formado por dois conjuntos [0,1,2,4] espelhados. A forma prima deste novo conjunto é [0,1,2,4,6,7,8,10] (Fig. 3.37). Na figura 3.38 nós podemos encontrar o  $T_1$  do conjunto, forma predominante na peça.

Neste ponto, podemos esclarecer o título da peça. *Joleno* seria uma das formas possíveis de se ouvir pronunciar “John Lennon” em alguns lugares nas zonas rurais do nordeste brasileiro. O título não faz referência direta aos intentos e processos criativos da composição—que não poderia ser considerada uma versão rural/nordestina da canção dos Beatles—mas é, antes, uma continuação destes. Dos dois lados, o que acontece, na maior parte do tempo, é a utilização de material pré-existente para criação das estruturas da peça, seja a partir da canção inglesa ou do improviso nordestino. O processamento radical aplicado sobre o último é um pouco flexibilizado com relação ao primeiro e, por vezes, é-nos permitido reconhecer Strawberry Fields Forever, através do uso mais direto de citação e empréstimo.

Beatles e repente nordestino a parte, algumas outras estruturas são induzidas a partir dessas primeiras, como por exemplo, a escala de tons inteiros (Fig. 3.39) e o acorde maior com sétima menor—muito encontrado, a depender da forma em que é realizado horizontalmente, na música rural e popular do nordeste brasileiro (Fig. 3.40). Ambas as exemplificações se encontram presentes na estrutura do conjunto [0,1,2,4,6,7,8,10].

A criação de estruturas por derivação, a partir da canção, é diferenciada da criação de estruturas por indução, a partir do improviso, principalmente pela não dependência com relação a uma fase analítica do material de origem—onde se alcança uma nova estrutura através da interpretação prévia deste material. Por sua vez, a derivação implica no desdobramento a partir de abordagens mais diretas, no caso de *Joleno*, o recorte do trecho inicial da melodia da canção referida e a sua transformação através puramente de operações matemáticas.



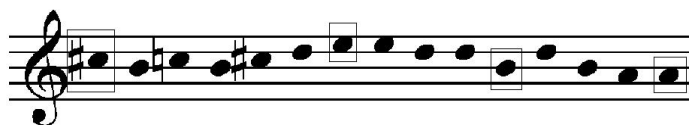


Figura 3.36: *A Vida da Meretrice* (Ivanildo Vilanova e Valdir Teles) – trecho de improviso/repente nordestino

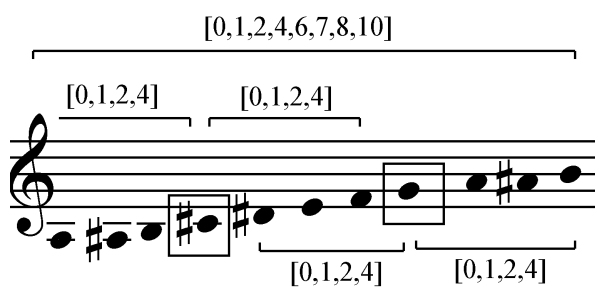


Figura 3.37: Conjunto resultante da transcrição do verso do repente nordestino

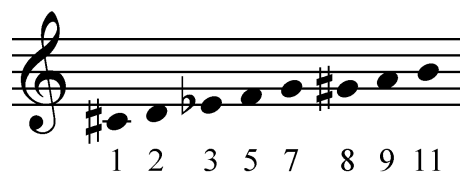


Figura 3.38: Conjunto [0,1,2,4,6,7,8,10] em sua forma mais usada na peça ( $T_1$ )



Figura 3.39: *III movimento* (cc. 112–5); escala de tons inteiros



Figura 3.40: *III movimento* (cc. 91–3); arpejos de acorde M7m

	[0, 1, 2, 4, 6, 7, 8, 10]
[0, 1, 5]	[8, 0, 1][7, 8, 0][1, 2, 6][2, 6, 7]

Tabela 3.9: [0,1,5] como subconjunto do [0,1,2,4,6,7,8,10]

O processo formativo (ou o discurso formal) da obra pode ser descrito como “justaposição de blocos regida por algoritmo de controle de processos nos níveis estrutural e superficial.” O que quer dizer que o processo de erguimento do discurso formal-expressivo e do desenho dramático de *Joleno* tem, como fundação, um algoritmo—concebido na fase pré-composicional—, cujo âmbito de controle envolve ora uma operação de cunho estrutural, ora uma concepção mais ligada à superfície sensível da música. Os seis movimentos da peça, excluindo-se o primeiro—introdutório—e o quarto—*cadenza*—, são governados por um algoritmo que trabalha somente com as quatro formas supracitadas do conjunto [0,1,5], originário da canção dos Beatles. Assim, quando a utilização de um outro conjunto é predominante, o algoritmo deixa de atuar e as atribuições expressivo-formais são alcançadas por outras vias.

No primeiro movimento, por exemplo, apenas o conjunto [0,1,2,4,6,7,8,10] é utilizado, o que o torna isento de quaisquer pré-definições algorítmicas. Apesar da não utilização, nesse movimento, do conjunto derivado da canção dos Beatles, referências a esta são elaboradas de forma sutil. Além disso, as notas do motivo inicial da canção — o [0,1,5] — são um subconjunto recorrente do [0,1,2,4,6,7,8,10] (Tabela 3.9).

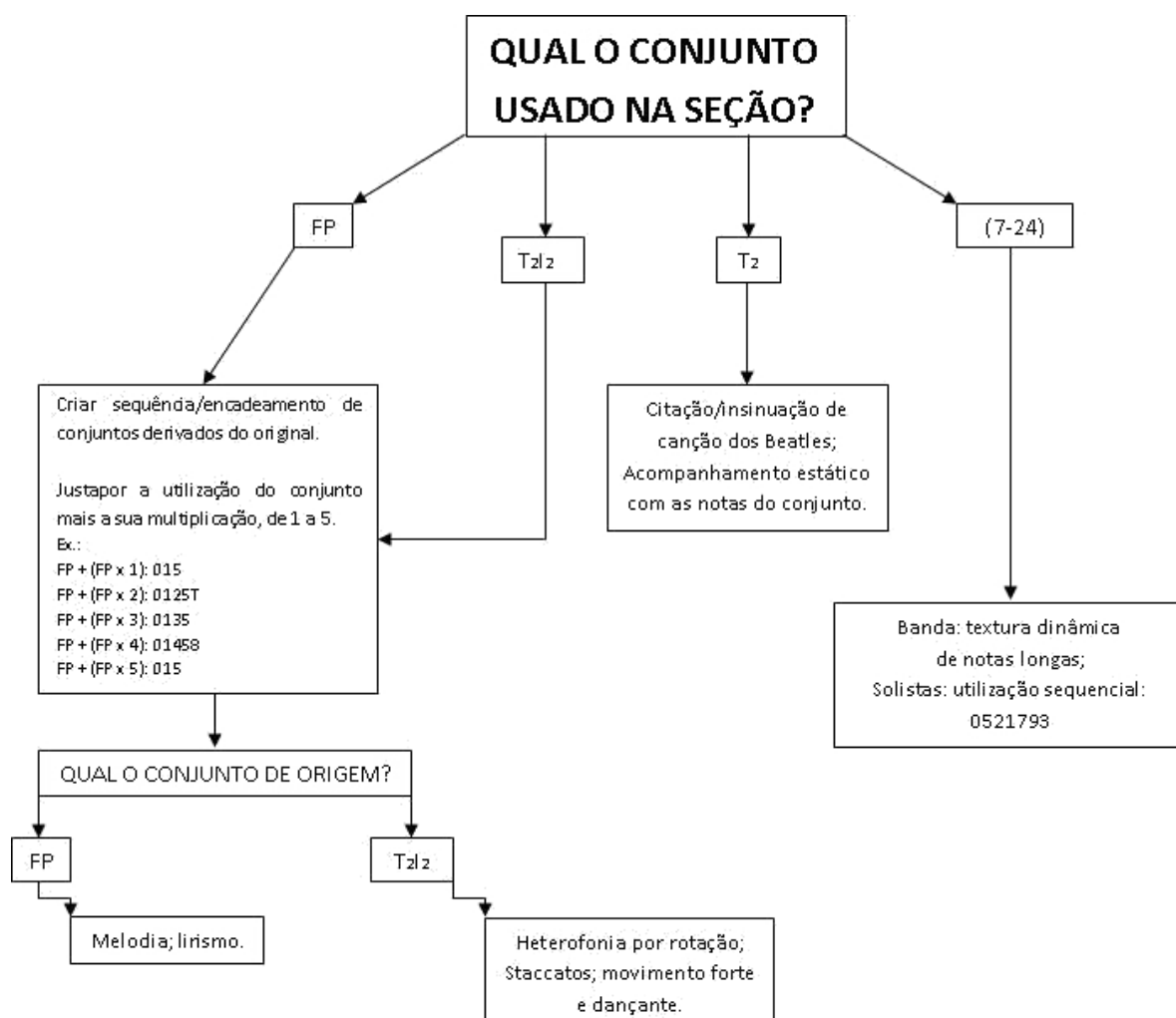


Figura 3.41: Algoritmo de controle de processos nos níveis estrutural e superficial

$[0, 1, 5] \times 1...5$	$[0, 1, 5] + ([0, 1, 5] \times 1...5)$
$0,1,5 \times 1 = 0,1,5$	$0,1,5 + 0,1,5 = 0,1,5$
$0,1,5 \times 2 = 0,2,10$	$0,1,5 + 0,2,10 = 0,1,2,5,10$
$0,1,5 \times 3 = 0,3,3$	$0,1,5 + 0,3,3 = 0,1,3,5$
$0,1,5 \times 4 = 0,4,8$	$0,1,5 + 0,4,8 = 0,1,4,5,8$
$0,1,5 \times 5 = 0,5,1$	$0,1,5 + 0,5,1 = 0,1,5$

Tabela 3.10: Demonstrativo das operações sobre a FP do conjunto  $[0,1,5]$ , designadas pelo algoritmo

Figura 3.42: *II movimento* (cc. 33-59)—redução da parte do quinteto solista

Figura 3.43: *II movimento* (cc. 61–70)—complemento da ideia, nos metais

O segundo movimento é que marca a entrada do quinteto solista. Como quase sempre acontece na peça, é o quinteto que assume o conjunto  $[0,1,5]$ , em suas formas enunciadas pelo algoritmo. O conjunto é utilizado, justamente, em sua forma prima. Neste caso, o algoritmo prevê a realização de alguns passos: uma melodia com algum lirismo e a justaposição de novos conjuntos, derivados do  $[0,1,5]$ , através da soma deste com os resultados de sua multiplicação por um, por dois e assim sucessivamente, até o cinco (Tabela 3.10 e Fig. 3.42 e 3.43).

O terceiro movimento é o ponto alto da peça, onde opera a apresentação não linear de elaborações rítmicas marcadas e de métrica bem definida, como se fossem fragmentos de músicas diferentes arrumados de maneira aleatória, numa espécie de colagem. As ideias fragmentadas são desenvolvidas em larga escala, tomando proveito das interferências de umas nas outras.

No âmbito das alturas, o conjunto utilizado é o  $T_2I$  de  $[0,1,5]$ , o que nos coloca sob o domínio das pré-definições algorítmicas, mais uma vez. Por sinal, estas são as mesmas indicações do movimento anterior, só que tendo um movimento forte e dançante como resultado.

O quarto movimento, *cadenza*, dedicado aos solistas (sem acompanhamento), é um dos movimentos que não foram decididos algorítmicamente em nenhum dos níveis. Contudo, as operações enunciadas no algoritmo, aplicadas nos dois movimentos anteriores, são a base para a sua construção. O que ocorre é que, como pode ser conferido na Tabela 3.11, cada novo conjunto

	Y = 0,1,5	Y = 9,1,2	Y = 10,2,3	Y = 11,3,4	JUSTAPOSIÇÃO
Y + (Y x 1)	0,1,5	9,1,2	10,2,3	11,3,4	0,5,1,9,2,3,10,4,3,11
Y + (Y x 2)	0,1,2,5,10	1,2,4,6,9	2,3,5,7,10	3,4,6,8,11	0,10,2,5,1,9,4,6,2,3,5,7,10,4,3,8,6,11
Y + (Y x 3)	0,1,3,5	1,2,3,6,9	2,3,4,7,10	3,4,5,8,11	0,5,3,1,9,3,6,2,3,4,7,10,4,3,8,5,11
Y + (Y x 4)	0,1,4,5,8	0,1,2,4,8,9	1,2,3,5,9,10	2,3,4,5,10,11	0,8,4,5,1,0,8,4,9,2,3,5,9,10,1,4,3,2,11,10,5
Y + (Y x 5)	0,1,5	1,2,5,9,10	2,3,6,10,11	0,3,4,7,11	0,5,1,9,5,10,2,3,6,10,11,4,3,11,7,0

Tabela 3.11: *V movimento*—sequências criadas a partir das operações de multiplicação nos movimentos II e III

derivado da multiplicação por 1, 2, 3, 4 e 5, a partir do [0,1,5], [9,1,2] e mais o [10,2,3] e o [11,3,4], é justaposto e utilizado sequencialmente (como uma série não-dodecafônica).

O quinto movimento, já tratado rapidamente, no início deste memorial, faz uso do  $T_2$  do conjunto [0,1,5] e passa, assim, pela vigilância algorítmica. De acordo com as já indicações ilustradas na Figura 3.41, a seção que fizer uso do conjunto [0,1,5] na sua forma  $T_2$ , deverá trazer “citação/insinuação de canção dos Beatles” e “acompanhamento estático com as notas do conjunto.” De fato, foi isso que vimos há alguns parágrafos atrás, quando falávamos da citação extremamente fragmentada de Strawberry Fields Forever. O quinto movimento é um grande crescendo, acúmulo progressivo desses fragmentos, que se sobrepõem até o ponto de uma explosão acústica, no tutti agressivo que acomete a banda. A toda essa extrapolação emotiva, que só conta com a participação dos solistas no início, segue uma textura delicada, nas madeiras, marcando o início do último movimento.

A seção final da peça também está sujeita às indicações do algoritmo, que não são muitas neste caso. De pré-definido, há apenas a utilização sequencial das notas do conjunto formado pela soma dos outros três oriundos de Strawberry...; assim, temos a seguinte arrumação serial do conjunto: 0,5,2,1,7,9,3. Tal sequência é aplicada na parte do quinteto solista. A textura de notas longas, nas madeiras, é derivada da canção de referência e os ataques ríspidos dos metais fazem uso do conjunto [0,1,2,4,6,7,8,10]. Dessa forma, nós temos uma espécie de síntese, neste último movimento. Além disso, a peça é arrematada com uma breve retomada do tema inicial—apresentado, principalmente, no solo de sax soprano, do compasso 5 ao compasso 11 (Fig. 3.44 e 3.45).



Figura 3.44: *I movimento* (cc. 5–11)—redução/tema inicial

Figura 3.45: *VI movimento* (cc. 302)—retomada do tema inicial

Por fim, a maneira como um material potencialmente referencialista é tratado na peça, faz com que este se distancie muito do exotismo e do referencialismo. Consta-se, nesse sentido, como processos de hibridação são engendrados através da sua abordagem radical, com relação às sonoridades pop e tradicional nordestina utilizadas como ponto de partida, justamente pelo aprofundamento extremado em sua estrutura.

### 3.2.2 Rossianas II

**Mês e ano de composição:** 11/2009

**Instrumentação:** fl., cl. em B $\flat$ , tpt. em C, vln. e vc.

**Duração aproximada:** 3'45''

**Estreia:** GIMBA – Grupo de Intérpretes Musicais da Bahia

Reitoria da UFBA

Salvador, Bahia – 03/12/2009

Processo/design formativo:

- Ciclos musicais de aproximação e distanciamento referencial

Estratégias e procedimentos utilizados:

- Empréstimo
  - Manipulação de superfície musical pré-existente
  - Citação
- Sincretismo
  - Representação/evocação de gênero/estilo

Ciclos musicais de aproximação e distanciamento referencial são um **processo formativo** que, de maneira contínua, sujeita objetos ou horizontes musicais característicos a diferentes graus de referenciação. Estes objetos ou horizontes podem ser uma estrutura ou material—como uma escala oriental—um gênero, estilo ou cultura musical—, como o jingle, o blues e a música celta—, ou uma superfície musical pré-elaborada e difundida—por sua vez, qualquer música ou trecho de música existente já ouvida.

No caso de *Rossianas II*, é justamente uma superfície musical pré-elaborada e difundida, a canção “Amor, amor, amor” de Reginado Rossi,<sup>105</sup> que é tomada como objeto. Utilizada na íntegra, a canção foi submetida a índices flutuantes de deformação (aproximação e distanciamento) que permitiram a criação, na peça, de ambientes fronteiriços entre o tonal e o atonal, a música brega e a vanguarda, o “erudito” e o “popular.”

Para a composição da peça, a canção de Rossi foi primeiramente transcrita na íntegra, considerando a sua instrumentação original—voz, sintetizador, guitarra, contrabaixo elétrico, percussão e bateria. Por sua vez, tal transcrição é que foi encarada como superfície, desconsiderando outras instâncias superficiais até mesmo mais sensíveis, como a do timbre e a da composição

---

<sup>105</sup>Conhecido compositor e cantor de “brega”, do tipo que sustenta uma imagem galante sobre a figura exagerada em adornos, cores, rugas e romantismo.

Figure 3.46 shows the initial measures of the song "Amor, amor, amor". The score is written for five instruments: Sintetizador (Synthesizer), Guitarra (Guitar), Baixo El. (Electric Bass), Claves (Claves), and Bateria (Drums). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is divided into sections labeled C1, A1, A2, and B. The Claves part features a steady, rhythmic pattern of eighth notes. The Bateria part provides a consistent drum accompaniment. The Sintetizador and Guitarra parts feature melodic lines with various ornaments and dynamics.

Figura 3.46: Compassos iniciais de “Amor, amor, amor”

Figure 3.47 shows the initial measures of the piece *Rossianas II*. The score is written for six instruments: Flute, Clarinet in Bb, Trumpet in C, Piano, Violin, and Violoncello (Cello). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is divided into sections labeled A1, B, C1, and C2. The Flute and Clarinet in Bb parts feature melodic lines with various ornaments and dynamics. The Piano part provides a harmonic accompaniment. The Violin and Violoncello parts feature melodic lines with various ornaments and dynamics. The Trumpet in C part features a melodic line with various ornaments and dynamics.

Figura 3.47: Compassos iniciais de *Rossianas II*

interna dos sons. Ou seja, são as relações de caráter sintático da canção de referência—relação entre notas, intervalos, acordes e motivos—que estão em jogo na criação da peça. As estruturas do domínio acústico e fonético que também compõem o que se está chamando de superfície, não são manipuladas e não participam de forma considerável do processo de composição da obra.

Nas figuras 3.46 e 3.47, encontram-se, respectivamente, a transcrição dos sete primeiros compassos da canção “Amor, amor, amor” e os seis primeiros compassos das *Rossianas II*. Cada célula destacada na figura 3.46 tem a sua correspondente na figura 3.47, sendo esta uma trans-



The image shows a musical score for guitar and piano. The guitar part is written in 4/4 time and features a sequence of notes with transposition intervals labeled Tn, T0, T10, T8, T6, T4, T2, T0, T11, T10, and T9. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with notes corresponding to the guitar part's transpositions.

Figura 3.48: Transposição progressiva, cc. 1–2

formação/deformação daquela, alcançada através de uma coleção de operações. À célula A<sub>1</sub> da figura 3.46, foi aplicada a transposição progressiva, para obter a parte do piano, entre os compassos 1 e 2 da figura 3.47. Nessa operação, cada nota da célula A<sub>1</sub> é transposta a um intervalo progressivamente menor, a partir de um T<sub>11</sub> (ver fig. 3.48).

Ainda neste mesmo trecho, os gestos do violino e do violoncelo são deslocamentos de pequenos motivos embutidos no gesto do piano, sustentando sempre a última nota de cada motivo, como pode ser notado na figura 3.49. Uma última observação, envolvendo outra operação de transformação/deformação recorrente na composição da peça, é a complexificação rítmica e a modelagem gestual. Com relação à primeira, trata-se, no exemplo referido, do envolvimento de quáteras de três contra dois e de cinco contra quatro, bem como do evitamento dos tempos fortes. Com relação à modelagem gestual, trata-se da atribuição de um desenho e de uma dinâmica gestual a uma célula originalmente linear e amorfa.

Uma outra operação de manipulação aplicada a “Amor, amor, amor” foi a inversão, como pode ser observado na relação entre as células C<sub>1</sub> das figuras 3.46 e 3.47. Pode-se constatar, na figura 3.50, que a inversão foi aplicada de forma seletiva, tendo sido realizada sobre somente duas notas na passagem. Em todos os trechos em que submeti material de origem à este procedimento, algumas notas são mantidas sem qualquer alteração, geralmente de maneira uniforme, uma invertida e outra não. As notas invertidas são sempre alteradas tendo a nota anterior como

Figura 3.49: Deslocamento de motivos para o violino e o violoncelo, cc. 1–2

Figura 3.50: Inversão, cc. 3–5

eixo. Assim, na figura 4, o  $D\sharp$  inverte em  $F\acute{a}$ , tendo o  $R\acute{e}\sharp$  como eixo, bem como a mesma nota, em seguida, inverte em  $L\acute{a}$ , tendo o  $S\grave{i}$  como eixo. A célula  $C_2$  segue a mesma lógica de transformação através da inversão seletiva, a partir da mesma linha da canção, só que desta vez com o trompete, ao invés da clarineta, enquanto a  $B$  é simplesmente uma transposição de oitava unida ao prolongamento (*sustain*) da nota.

Os procedimentos de manipulação elencados a partir das figuras 1a e 1b são os principais métodos aplicados à superfície tomada como objeto, durante toda a composição. Contudo, desde os primeiros momentos de *Rossianas II*, o extremo menos transformado (aproximação) do processo é também explorado: a transcrição direta. Esta, tomada ordinariamente como

um ato não criativo e passivo, aqui ganha status de procedimento, encaixando-se de maneira indissolúvel ao íntimo narrativo da obra.

Na figura 3.51, por exemplo, encontra-se um trecho de transcrição sem interferências—cúmulo da aproximação, já que lidei com a limitação instrumental de um grupo em qual se faz ausente, por exemplo, o baixo elétrico, o que impossibilita a exata reprodução do original.

Já na figura 3.52, o material transcrito no trecho executado pelo violoncelo (A) convive com o material manipulado no executado pela clarineta (B) e pelo piano (C e D): em B, a transformação se dá através da aplicação do retrógrado aumentado de A, que corresponde à melodia principal na canção de origem; em C, através da complexificação rítmica e da exclusão de eventos, a partir dos ataques da bateria; e em D, por meio da aplicação de transposição progressiva a partir do material atribuído à guitarra, em “Amor, amor, amor”.

Ambos os exemplos envolvem o uso da transcrição/citação direta, fazendo apenas a distinção entre momentos mais puros, onde inclusive não somente a canção específica é evocada, mas todo o estilo ‘brega,’ e outros mais lascivos, frutos de um agente subjetivo de deformação do original, através da utilização de técnicas de composição musical. Isso acontece, na obra, em vários graus de pureza e travessura, num movimento cíclico contínuo, até o seu final; mais perto e mais longe de Reginaldo Rossi e da música pop/brega, ou mais perto e mais longe da “música contemporânea”—eis a sua narrativa dramática. Pode-se entender *Rossianas II* como uma grande citação da canção de referência, sobre a qual atuam forças de transformação que intencionam o distanciamento. Nesse sentido, o aclarado repouso da canção de referência por detrás de toda a peça, revela a elevação—ou rebaixamento—de uma superfície a estrutura. Pois que todo evento musical apontável em *Rossianas II*—tudo que dela se ouve—tem origem em “Amor, amor, amor” e não numa série, escala, motivo ou acorde, a estrutura não é uma abstração, mas uma superfície sensível abstraída.

*poco accel.*

54

Fl.

B♭ Cl.

C Tpt.

Pno.

*p*

*fp*

ord.

Figura 3.51: Ponto extremo da aproximação: transcrição, cc. 54–6

B Cl.

C Tpt.

Pno.

Vln.

Vc.

*pp*

*p*

*f*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*fp*

*f*

*molto secco*

*molto espressivo*

A

B

C

D

Figura 3.52: Exemplo de coexistência de transcrição e manipulação, cc. 19–24

## Considerações Finais

No decorrer desta pesquisa, focamos a promoção de diálogos interculturais, sob o marco da teoria da hibridação, com a meta principal de elaborar um quadro de estratégias e procedimentos composicionais voltado para a criação de música contemporânea. Tal quadro foi erguido a partir da reavaliação de três outros esforços similares pela formalização dos processos interculturais em música, e foi, de forma contínua, avaliado por vias analíticas—através da identificação dos seus tipos num repertório expressivo de música feita a partir do século XX—e prático-criativas—através da composição de quatro obras originais para conjuntos de câmara e banda sinfônica.

Ordenadamente, partiu-se, na introdução, do levantamento dos porquês da necessidade de se investigar o tema da promoção de diálogos interculturais, no cerne da composição de música contemporânea; depois, na primeira parte do primeiro capítulo uma visitação foi realizada ao tema da hibridação cultural, em sua aparição em pesquisas da área dos estudos culturais, das artes, da música e, mais especificamente, da composição musical; na segunda parte, deu-se continuidade à revisão de literatura, apresentando sucintamente dois estudos importantes em teoria da composição; então, no cap. 2, foi proposto e avaliado o Quadro da Hibridação; e, finalmente, no terceiro capítulo, o memorial analítico-descritivo de quatro obras de minha autoria, compostas em paralelo ao restante da pesquisa, foi apresentado.

Cada etapa percorrida nos sugere uma síntese parcial, e cada uma delas deve ser tomada, por sua vez, como integrante e formadora de um conjunto de sínteses, à guisa de conclusão:

- a) *A hibridação cultural é um paradigma recente, amplamente aceito e debatido nas disciplinas dos estudos culturais e cada vez mais presente nos discursos sobre artes e literatura;*

Canclini (2008), por exemplo, refere-se à hibridação como um dos “conceitos detonantes” que permitem identificar mudanças de paradigma numa disciplina ou campo do conhecimento. A hibridação cultural é abordada muito enfaticamente, além de Canclini, por autores como Stuart Hall, May Joseph, Peter Burke, Robert Young, Nikos Papastergiadis, Homi Bhabha, que julgam-na apropriada para tratar das dinâmicas das identidades culturais na pós-modernidade e globalização, além de como uma alternativa a discursos antigos tal qual o da mestiçagem, crioulisto, orientalismo e exotismo. De alguma forma, todos os autores ou buscam suporte na produção de arte e literatura contemporânea para a construção culturalista da hibridação, ou aplicam os modelos oriundos das ciências sociais e dos estudos culturais para a análise de uma parcela dessa produção.

- b) *A recorrência ao discurso do exotismo na área de pesquisa em musicologia e composição musical é sintoma da carência de um novo paradigma capaz de dar conta da complexa dinâmica cultural da atualidade para tratar dos diálogos criativos interculturais em música;*

Nas seções 1.1.3 e 1.1.4, pôde-se constatar a aplicação de uma variedade de termos para tratar desses diálogos: mestiçagem, nacionalismo, composição transcultural, neonacionalismo, etc. Em meio a essa salada de termos e conceitos, toma-se o paradigma exotista como dominante na pesquisa musicológica, ao guiar as análises de dezenas de publicações dedicadas ao tema—a exemplo das principais fontes visitadas (Born e Hesmondhalgh 2000a) (Locke 2009) (Bellman 1998a) (Taylor 2007)—talvez pelo fato de a maioria desses estudos se concentrar na produção musical dos séculos XVIII, XIX e primeiras décadas do século XX, onde ecos colonialistas do ocidente, na música de concerto, podem ser projetados com facilidade, na maioria dos casos. O fato é que o discurso do exotismo, exaltador dos binários simples—como ‘si mesmo’ x ‘outro,’ ocidente x oriente—, fica claramente frágil quando o objeto de análise é aquela música de concerto produzida a partir de 1910, mais especialmente a produção de alguns compositores

do pós-guerra e de personagens oriundos de contextos pós-colonialistas ou com um *background* cultural ligado aos movimentos da diáspora. Nesse momento, um novo paradigma é requisitado para lidar com o frescor dos novos tipos de relação entre culturas distintas.

c) *Existem estudos que justificam a pesquisa da hibridação cultural em composição musical, ao lançar mão do trabalho de esmiuçamento, organização e compreensão de processos composicionais relativos a esses diálogos presentes na música de concerto composta a partir do século XX;*

O paradigma do exotismo é marcador de uma intensa desconfiança lançada sobre investidas interculturais na música de concerto. Há, em grande parte dos estudos dedicados a esse tópico, um estado constante de alerta anti-imperialismo—para o qual o discurso do exotismo cai como uma luva—onde tudo parece mera ferramenta (ou fruto) do movimento expansionista etnocêntrico do ocidente.

Não obstante, existem alguns trabalhos recentes que não apenas apresentam uma alternativa crítica a todo esse discurso, como avançam no sentido de uma melhor compreensão dos processos envolvidos na promoção de diálogos interculturais na composição musical. Nessa direção, os trabalhos de Everett (2004), Heile (2004) e Paulo Costa Lima (2005) são de distinta importância para a área da composição musical, uma vez que se esforçam pela identificação e organização de tipos, na direção de uma taxonomia dos processos criativos relacionados à promoção desses diálogos, ao mesmo tempo em que não abrem mão de uma análise mais abrangente, de caráter político e social, não-ingênua com respeito às relações globais de poder e com as agruras do imperialismo.

As implicações decorrentes da insuficiência do exotismo como paradigma, junto à existência dos três modelos taxonômicos supracitados, justificam a proposta de um novo quadro tipológico que reavalie e compare os anteriores, buscando suporte na teoria cultural da hibridação.

- d) *As estratégias e os procedimentos elencados no Quadro da Híbridação podem ser exemplificados através de diversas obras de relativa importância para o repertório mundial de música contemporânea;*

A organização proposta no Quadro da Híbridação foi avaliada por vias analíticas, ao ser aplicada na descrição de estratégias e procedimentos composicionais de quase trinta compositores, envolvendo personagens baianos, brasileiros, orientais, europeus e norte-americanos, ligados ou não ao *main stream* da música contemporânea internacional.

- e) *O quadro proposto pode ser, além de uma ferramenta de análise, um instrumento auxiliar para a composição musical centrada na promoção de diálogos interculturais;*

Por uma outra via, a da prática criativa, o Quadro da Híbridação foi avaliado através da composição de quatro obras musicais que empregam o diálogo entre aspectos sutis de materiais, estruturas e princípios oriundos de diferentes culturas, no cerne de seu processo composicional.

- f) *O quadro proposto é capaz de dialogar com esforços recentes na elaboração de uma teoria da composição.*

Já na altura da seção 2.3, após passar por avaliações prática e analítica, as elaborações teóricas do Quadro foram discutidas à luz dos esquemas de Laske (1991) e Reynolds (2002)—apresentados na seção 1.2—em suas formulações em torno de uma teoria da composição musical.

Assim, conclui-se que a híbridação cultural surge, a partir das recentes discussões das ciências sociais, como uma alternativa plausível ao discurso limitado (e dominante) do exotismo, para o estudo dos diálogos interculturais promovidos através da prática criativa em música. Dentro, mais especificamente, do domínio da criação musical—e não da análise musicológica— a elaboração de uma proposta de quadro que apresente possibilidades sistemáticas para o uso de estratégias e procedimentos de híbridação é um passo adiante, sobretudo sob o ponto de vista



técnico, no “esforço pela não exotização dos materiais,” de que fala Widmer (1976) e no sentido da “fusão crítica,” de que fala Fernando Cerqueira (2007, p. 157).

Ao desapegar-se da caça musicológica às bruxas imperialistas, ação fundada na preocupação em explicar causas e ideologias submersas e não processos, e ao admitir processos criativos de resistência, afinados com ideologias outras que não aquelas amarradas ao movimento de expansão do ocidente, a teoria da hibridação cultural lança a possibilidade de que os temas do empréstimo, da citação, do sincretismo e da representação musicultural sejam tratados sob o ponto de vista de um contexto global pós-moderno, diaspórico e fluido, onde os limites encontram-se confusos, as meta-narrativas falidas e onde os antigos binarismos, como ocidente/oriente e ‘si mesmo’/‘outro’, não mais se sustentam.

Este trabalho, especificamente, acaba servindo como um ponto de partida tanto para compositores que se interessam pela promoção de diálogos interculturais em música, como para futuras pesquisas sobre o tema, dentro tanto da área de composição musical quanto da musicológica. Para a primeira, apresenta, com o Quadro da Hibridação, um avanço mais ou menos sistemático no âmbito do *metier* e da técnica composicional, acolhe o tema dentro da área de pesquisa em composição musical, representando uma alternativa à abordagem sócio-cultural—predominante nos estudos acerca da hibridação em música—, mas sem abrir mão dela. Para a (etno)musicologia, representa uma ferramenta analítica a mais para os estudos sobre hibridação em música, aquela preocupada também com os processos de ordem musical—o que pode auxiliar nos processos de outras ordens e, sobretudo, na análise da relação entre esses níveis diversos.

Por fim, diante do investigado/elaborado na presente pesquisa, acredito que o tema da hibridação cultural seja de uma importância orgânica para o compositor latino-americano, sobretudo o brasileiro. Basta olhar com cuidado para a produção de música contemporânea desse lado Sul do atlântico, para que se aperceba da riqueza de tipos distintos de representação transcultural, reutilização de material autóctone, nacionalismos, diálogos e fricções interculturais, exaltações modernistas de símbolos pré-modernos, estratégias de resistência cultural, estéticas da auto-promoção/estratégias de sobrevivência, bandeirismos artísticos de minorias e práticas e

expressões de fronteira, dentre outros. Para dar conta dessa riqueza, a univocidade é dispensada; a ambivalência não.

# **Partituras**

## **Choro de Estamira**

dedicated to the Nieuw Ensemble  
**Choro de Estamira**

for soprano and ensemble

**Paulo Rios Filho**  
(composer's info on the last page)

**I**

**A Culpa é do Hipócrita**

Mar. 2009  
~ 9'

4/4 ~ 52

reveling and stuttering

2/8 4/4

3/8 2/4

Bass Clarinet: *f > p sf* (with *mf* marking on the first measure), *p f p* (with *always* marking), *p*
  
 Mandolin: *mf* (with *always behind the bridge* marking)
   
 Acoustic Guitar: *susp. cymb. soft sticks*
  
 Percussion: *ff*, *pp*, *molto*
  
 Soprano (voice): *whispering p*, *sf*, lyrics: Hi - pó - cri - ta, Es - per - t'ao con - trá - ro
   
 Violin: *ffpp*, *sul pont.*, *molto*
  
 Viola: *ffpp*, *sul pont.*, *p whispering*, *sf*, lyrics: Hi - pó - cri - ta, Es - per - t'ao con - trá - ro ord.
   
 Violoncello: *ffpp*, *sul pont.*, *p whispering*, *sf*, lyrics: Hi - pó - cri - ta, Es - per - t'ao con - trá - ro
   
 Double Bass: *ffpp*, *sul pont.*, *p whispering*, *sf*, lyrics: Hi - pó - cri - ta, Es - per - t'ao con - trá - ro ord.

**4/4**                      **2/8**    **4/4**

8

B. Cl. \_\_\_\_\_

Mdn. \_\_\_\_\_

Gtr. *f* *sf* *p* *f* *sf* *p* *f* *p* *cresc.*

Perc. *ff* *pp*

Sop. \_\_\_\_\_

(v.) \_\_\_\_\_

Vi. *ffpp* *p* *ord.*

Vla. *ffpp* *p* *ord.*

Vc. *ffpp* *p* *ord.*

Cb. *ffpp* *p* *ord.*

Hi - pó - cri - ta

Hi - pó - cri - ta

Hi - pó - cri - ta

Hi - pó - cri - ta

Hi - pó - cri - ta

Hi - pó - cri - ta

Hi - pó - cri - ta

Hi - pó - cri - ta

ord.

ord.

ord.

ord.

**4**   **4**   **2**   **4**  
**8**   **4**   **8**   **4**

12

B. Cl.  $f > p < f$   $f < sf \ mp$

Mdn.  $mf$

Gtr.  $f$   $mp$

Perc.

Sop.

(v.)  $sfp$   $sf$   $p$   $sf$   
Men-ti - - - ro - so   ord.   Hi - pó - cri - ta

Vl. *sul pont.*  $sfp$   $sfp$   $p$   
Me-me-men-ti-ro-ro-so   *sul pont.*   Hi-pó-cri-ta

(v.)  $sfp$   $sf$   $p$   $sf$   
Men-ti - - - ro - so   ord.   Hi - pó - cri - ta

Vla.  $sfp$   $sfp$   $p$   
Me-me-men-ti-ro-ro-so   *sul pont.*   Hi-pó-cri-ta

(v.)  $sfp$   $sf$   $p$   $sf$   
Men-ti - - - ro - so   ord.   Hi - pó - cri - ta

Vcl.  $sfp$   $sfp$   $p$   
Me-me-men-ti-ro-ro-so   *sul pont.*   Hi-pó-cri-ta

Cb.  $sfp$   $sfp$   $p$   
Me-me-men-ti-ro-ro-so   *sul pont.*   Hi-pó-cri-ta

3  
8

2 4  
4 4

2 4  
8 4

18

B. Cl. *sf* *pp* *p* *f*

Mdn. *mf*

Gtr. *f* *mp* *sf*

Perc. *molto* *ff* *pp*

Sop.

(v.) VI. *sul pont.* Es - per - t'ao con - trá - ro ord. *molto* *ffpp* Hi pó - cri - ta

(v.) Vla. *sf* *p* Es - per - t'ao con - trá - ro ord. *sul pont.* Hi pó - cri - ta

(v.) Vc. *sul pont.* Es - per - t'ao con - trá - ro ord. *molto* *ffpp* Hi pó - cri - ta

(v.) Cb. *sf* *p* Es - per - t'ao con - trá - ro ord. *sul pont.* *molto* *ffpp* Hi pó - cri - ta



24

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

Mdn. *mf*

Gtr. *f* *p* *f* *p* *sf* *p* *f*

Perc.

Sop.

(v.)

Vi. *f* *p*  
In - comcom-pe-ten - te - te

(v.) *f* *p*  
In - com - pe - ten - te

Vla. *ord.*

(v.) *f* *p*  
In - comcom-pe-ten - te - te

Vc. *ord.* *sul pont.*

(v.) *f* *p*  
In - com - pe - ten - te

Cb. *ord.*



A

2  
4

4  
4

4  
8

3  
4

28

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc.

Sop.

(v.)

VI.

(v.)

Vla.

(v.)

Vc.

(v.)

Cb.

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

*molto* *ffpp* *ffpp* *ffpp* *f* *f* *f* *f*

*ord.* *sul pont.* *sul pont.* *sul pont.*

Hi - pó - cri - t'hi - pó - cri - ta Es -

Me-me-men - ti - ro - ro - so Hi -

Es - per-ta-t'ao con-con - trá - ro

Hi-po-po - po - cri-cri-cri-ta

**4/4** **2/4**

32

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc.

Sop.

(v.)

Vi.

(v.)

Vla.

(v.)

Vc.

(v.)

Cb.

In - - - di - - gno (um)

per - ta - t'ao con - con - trā - ro

pó - cri - t'hi - pó - cri - t'hi - pó - cri - t'hi - pó - cri - ta

Hi - hi - pó - hi - pó - cri - cri - cri - ta

Es - per - t'ao con - trā - ro es - pe - pe - per - t'ao con - con - con - trā - ro

*pp* *f* *pp* *cresc.* *l.v.*

*pp* *p*

*f* *pp* *boca chiusa*

*p* *f*

*8va* *pont.* *ffpp*

*p*

*3* *3* *3* *3* *p*

*ord.* *p* *ffpp*

*3* *Hi -*

*p* *fp* *f*

*9* *ffpp*

*p* *f* *p*

*ord.* *ffpp*

*molto* *ffpp*

*molto* *ffpp*

*molto* *ffpp*

*molto* *ffpp*

54

35

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc.

Sop.

(v.)

Vi.

(v.)

Vla.

(v.)

Vc.

(v.)

Cb.

*mf*

*ff*

*mp*

*ff*

*f*

*p*

*triquilo a piacere*

*p*

ca - na - - - - - lha

que jo - ga pé - da e es - con - de a mão

*p* *cresc.* *(whispering)* *9* *speaking* *sf*

hi - hi - pó hi - pó - cri - cri - cri - ta

*cresc.* *(whispering)* *3* *speaking* *sf*

pó - cri - t'hi - pó - cri - t'hi - pó - cri - t'hi - pó - cri - t'hi - pó - cri - ta

*p* *cresc.* *(whispering)* *speaking* *sf*

in - di - gno in - di - gno in - di - gno in - di - gno

*p* *cresc.* *(whispering)* *speaking* *sf*

in - di - di - di - d'in - di - gno

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

atacca

# II O Trocadero

**B**

*confused speech,  
wise discourse; freely*

~ 45"

37 *dynamically, but composed*  
*p*

①

② ~ 10" *mp* *lento, ma non troppo* *f* *mp* *pp*

③ *2 w. blocks w/ fingertips* *dynamically, but composed*  
*fp*

Sop.  
 Hi - hi - hi - ti - to - trá Es - ti - cri - so'es - trá Es - ti - cri - so'es - trá

B. Cl.  
 Mdn.  
 Gtr.  
 Perc.  
 Vl.  
 Vla.  
 Vc.  
 Cb.

C

~ 20"

①

38

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

(+ 2 bongós)

Perc.

Sop.

tranquil *p* *p* *cresc.* getting disturbed *sf* *mp* calming down *pp*

Ca ca di - pe di - ca - di - pé jo - dra - de mao - cõn

② dynamically, but composed *mf* *p*

③

VI.

Vla.

Vc.

Cb.

*pp* *sfz*

*pp* *sfz*

*pp* *sfz*

D

~ 30"

39

B. Cl. *f* *sub. pp* *cresc.* *ffz*

Mdn.

Gtr. *f* *near to the bridge* *sub. pp* *cresc.* *ffz* ord.

Perc. *pp* *hard sticks* *ff* *Lv.*

Sop. *mp* *lento, ma non troppo* *cresc.* *ffz*  
 Ce - mi - zì mi - so - mi - tí ce - mi - zì min - dú de - gá - li

5/4

*expressivo*

~ 52 (~10")

VI. *f* *ffpp* *ffz*

Vla. *f* *ffpp* *ffz*

Vc. *f* *ffpp* *ffz*

Cb. *f* *ffpp* *ffz*

*attacca*

### III "Ninguém pode viver sem a Estamira"

E

5/4 *reveling, prophesying* ~98 2/4 7/4 2/4

40

B. Cl. *sfp* *mf* *f* *n* *ff* *flizz.*

Mdn. *mf* *fff* *fff*

Gtr. *fff* *fff*

Perc. *pp* *s/cresc.* *fff* *pp* *s/cresc.* *sub. fff*

Sop.

(v.) *fp* *mf* *fp* *sfz* *mf* *ff*

Vl. *fp* *mf* *sfpp* *sfz* *fff* *fff*

Vla. *fp* *mf* *sfpp* *sfz* *fff* *fff*

Vc. *fp* *mf* *sfpp* *sfz* *fff* *fff*

(v.) *fp* *mf* *sfpp* *sfz* *fff* *fff*

Cb. *fp* *mf* *sfpp* *sfz* *fff* *fff*

My mission is to re-veal  
My mission is to re-veal  
My mission is to re-veal  
My mission is to re-veal

My - my...

2 atbq.

*pizz. seco* *arco ord.* *pizz. seco* *arco ord.*

*spoken* *singing*

7:8

5  
4

2  
4

44

B. Cl. *ord.* *mf* *p* *pp* *s/ cresc.* *f* *sim.* *fff*

Mdn. *fff*

Gtr. *fff*

Perc. *mf* *p* *pp* *s/ cresc.* *sub. fff*

Sop. *ffpp* *fff* *tsss...*

(v.) *p* *spoken* *sf* *mf whispering* *fff*

Vl. *punta d'arco* *harm.* *sul A* *mp* *n* *sf* *mf whispering* *5:4* *arco ord.* *fff*

(v.) *p* *spoken* *sf* *mf whispering* *5:4* *fff*

Vla. *punta d'arco* *harm.* *mp* *n* *sf* *mf whispering* *5:4* *arco ord.* *fff*

(v.) *harm.* *punta d'arco* *mp* *n* *sf* *mf whispering* *5:4* *arco ord.* *fff*

(v.) *p* *spoken* *sf* *mf whispering* *5:4* *fff*

Cb. *fff*

No one can live with - out me

51



54

48

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc.

Sop.

(v.)  
No one can

(v.)  
No one can

(v.)  
No one can

(v.)  
spoken  
can - can...

*pp* *s/cresc.* *sub. fff*

*mf* *mfpp* *ff dim.* *ord.* *ff*

*mf* *mfpp* *sf* *arco ord.* *fff*

*mf* *mfpp* *sf* *arco ord.* *fff*

*fp* *sfz* *mf* *fff*

*fff* *fff* *fff*

7/4 5/4

51 *molto rit.* *accel.* *a tempo*

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc.

Sop.

(v.)

VI.

(v.)

Vla.

(v.)

Vc.

(v.)

Cb.

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

*f* *p* *pp sf/ cresc.*

*f* *mp* *ffpp* *sfz*

Hi - pó - cri - ta tsss...

*spoken* *fp* *mf*

*punta d'arco*  
*harm.*  
*sul A*

My mis-sion is to re-veal

*pizz.* *seco*

*spoken* *fp* *mf*

My mis-sion is to re-veal

*pizz.* *seco*

*spoken* *fp* *mf*

My mis-sion is to re-veal

*pizz.* *seco*

*spoken* *fp* *mf*

My mis-sion is to re-veal

*pizz.* *seco*

*sub f* *sf* *mp* *n*

*harm.* *punta d'arco*

*spoken* *fp* *mf*

My mis-sion is to re-veal

*pizz.* *seco*

F

2  
4

7  
4

5  
4

54

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc.

Sop.

(v.)

VI.

(v.)

Vla.

(v.)

Vc.

(v.)

Cb.

*mf* *ff* *sim.* *sub. fff*

*pp* *s/ cresc*

*arco ord.* *fff* *pizz. seco* *sf* *fp* *sfz* *mf* *ff*

"singing" *sfpp*

My *sf* my - my... *sfz*

**3**  
**4**

**4**  
**4**

**5**  
**4**

57

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc.

Sop.

(v.)

VI.

(v.)

Vla.

(v.)

Vc.

(v.)

Cb.

*sub p*

*pp* *s/ cresc.*

"singing"  
*mf* *mfpp*

No one can

"singing"  
*mf* *mfpp*

No one can

"singing"  
*mf* *mfpp*

No one can

*spoken* *fp* *sfz*

can

60

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc.

Sop.

(v.)

Vi.

(v.)

Vla.

(v.)

Vc.

(v.)

Cb.

*f* *p* *fff* *fff*

*sub f* *sub.fff*

*f* *p*

Men - - - ti - ro - so

*pizz.* *sf* *arco ord.* *fff*

*pizz.* *sf* *arco ord.* *fff*

*pizz.* *mf* *arco ord.* *f* *pizz.* *fff* *arco ord.* *fff*

*pizz.* *sf* *arco ord.* *fff*



G

5  
4

1  
4

2  
4

5  
4

67

B. Cl. *ff*

Mdn. *sim.* *ord.* *f* *ff*

Gtr. *f* *fff*

Perc. *sub. pp* *s/ cresc.* *sub. fff* *sub. pp* *f* *fff*

Sop.

(v.) *mf* *3* *whispering* *p*  
And those ter-ri-ble as-tro bo - dies as - tro bo - dies

Vl. *arco ord.* *fff*

(v.) *mf* *3* *whispering* *p*  
And those ter-ri-ble as-tro bo - dies as - tro bo - dies

Vla. *arco ord.* *fff*

(v.) *mf* *3* *whispering* *p*  
And those ter-ri-ble as-tro bo - dies as - tro bo - dies

Vc. *arco ord.* *fff*

(v.) *mf* *3* *whispering* *p*  
And those ter-ri-ble as-tro bo - dies as - tro bo - dies

Cb. *arco ord.* *fff*

# 4

72

B. Cl. *f* *ord.* 3 *sfp* *f*

Mdn. *p*

Gtr.

Perc.

Sop.

(v.) *singing* *fp* My

Vln. *singing* *fp* My

Vla. *singing* *fp* My

Vcl. *singing* *fp* My

Cb. *singing* *fp* My



75

**3/4** **7/4** **3/4** **7/4** **1/4**

*molto meno mosso* *tempo precedente* *rit.*

B. Cl. *f* *p* *fff*

Mdn. *f* *seco* *fff*

Gtr. *f* *fff*

Perc. *f* *p* *fff*

Sop. *mp* *p* *spoken mf*  
 Hi - - - pó - cri - ta mission is to re-veal - "truth"

(v.) *f* *screaming* *fff* *sfpp*

VI. *f* *pizz.* *sf* *harm. sul A* *p* *n* *fff* *arco* S - chi - zo-phre - nia My \_\_\_\_\_

(v.) *f* *screaming* *fff* *sfpp*

Vla. *f* *pizz.* *sf* *harm.* *p* *n* *fff* *arco* S - chi - zo-phre - nia My \_\_\_\_\_

(v.) *f* *screaming* *fff* *sfpp*

Vc. *f* *pizz.* *sf* *arco ord.* *mp* *pp* *sub.fff* *arco* S - chi - zo-phre - nia My \_\_\_\_\_

(v.) *f* *screaming* *fff* *sfpp*

Cb. *f* *pizz.* *sf* *fff* *arco* S - chi - zo-phre - nia My \_\_\_\_\_

*atacca*

# IV Tatibitate

H

**3** più allegro (♩ = 108)  
**4** dancing ritual;  
decided

80

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc.

Sop.

Vl.

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

*p*

86

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc. *w/ hands* *pp*

Sop.

Vl.

Vla.

Vc.

Cb.

92

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc.

Sop.

Vl.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 92 through 97. The score is arranged in a grand staff with eight staves. The instruments are: B. Cl. (Bass Clarinet), Mdn. (Mandolin), Gtr. (Guitar), Perc. (Percussion), Sop. (Soprano), Vl. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The B. Cl. staff is mostly empty with rests. The Mdn. and Gtr. staves play a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a double bar line in measure 95 and a fermata in measure 96. The Perc. staff has a consistent eighth-note pattern. The Sop. staff is empty. The Vl., Vc., and Cb. staves play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f* (forte) in measures 96 and 97. A measure rest is present in measure 95 for the Mdn. and Gtr. parts.

I

**2** **3**  
**4** **4**

98 *f*

B. Cl.

Mdn. *p*

Gtr. *p*

Perc. *f*

Sop. *f*  
Ta - ti - bi - ta - ti ta - ti - bi - ta - ti ta - ti - bi - ta - ti

VI. *f* arco

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

104

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc.

Sop.

Vl.

Vla.

Vc.

Cb.

ta - ti ta - ti - bi - ta - ti om ah

110

B. Cl.

Mdn.

Gtr.  
*cresc. poco a poco*  
*ff*

Perc.  
*ff*

Sop.  
uh oh ah  
*ff*

Vl.  
*ff*

Vln.  
*ff*

Vc.  
*ff*

Cb.  
*ff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 110 through 115. The score is arranged in a standard orchestral format with nine staves. The instruments are: B. Cl. (Bass Clarinet), Mdn. (Mandolin), Gtr. (Guitar), Perc. (Percussion), Sop. (Soprano), Vl. (Violin), Vln. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano part includes vocalizations 'uh', 'oh', and 'ah' under specific notes. The guitar part is marked 'cresc. poco a poco' and reaches a fortissimo (ff) dynamic. The percussion part features a steady eighth-note pattern that becomes more complex in measure 115. The string parts (Vl., Vln., Vc., Cb.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also reaching fortissimo. The woodwinds (B. Cl., Mdn.) have melodic lines with some rests. The score includes various dynamic markings such as *ff* and *ffz*, and performance instructions like *cresc. poco a poco*.

J

116

B. Cl.

Mdn. *pizz.* *ord.*

Gtr. *ppp* *p* *ff*

Perc. *p*

Sop.

Vl. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*



121

B. Cl.

Mdn. *mp*

Gtr. *mp*

Perc.

Sop.

Vl.

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 121 through 125. The score is arranged in a grand staff format with eight staves. The instruments are: B. Cl. (Bass Clarinet), Mdn. (Mandolin), Gtr. (Guitar), Perc. (Percussion), Sop. (Soprano), Vl. (Violin), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The B. Cl. staff contains whole rests. The Mdn. and Gtr. staves feature a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes, and a dynamic marking of *mp*. The Perc. staff shows a consistent eighth-note rhythmic pattern. The Sop. staff is empty. The Vl. staff has a melodic line with slurs and ties. The Vc. and Cb. staves provide a harmonic accompaniment with eighth-note chords and ties. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

126 *poco a poco rall.* -----

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc.

Sop.

Vl.

Vla.

Vc.

Cb.

*ppp*

2 3  
4 4

132

B. Cl.

Mdn. *pp* *ppp*

Gtr. *pp* *ppp*

Perc. *soft sticks* *ppp*

Sop.

Vl.

Vla. *ppp*

Vc. *ppp*

Cb. *ppp*

*ppp* *atacca*

# V Chorinho

K

L

**2**  $\text{♩} \sim 52$   
**4** *disturbed serenity,*  
*'contemplative agony'*

**3**  
**4**

**2**  
**4**

139

B. Cl. *molto vib.*

Mdn. *pizz.* *mf* *pp* *free/chaotic interference* *ff*

Gtr. *p* *ff*

Perc. *ppp* *p* *ff*

Sop. *always almost whispering: - "hypocrite"* *mf*

VI. *c/ sord.* *ppp* *p* *ppp* *p*

Vla. *c/ sord.* *ppp* *p* *ppp* *p*

Vc. *c/ sord.* *ppp* *p* *ppp*

Cb. *pp*

147

B. Cl. *f* *pp* *sim.* *sim.*

Mdn. *ff* *ff* *ff*

Gtr. *ff* *ff* *ff*

Perc. *ff* *ff* *ff*

Sop. - "menteur" - "esperto ao contrário" - "inkompetent"

Vl. *ppp* *sfmp* *ppp*

Vla. *ppp* *sfmp*

Vc. *sfmp*

Cb. *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 147 to 150. The score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (B. Cl.) play a melodic line with dynamics *f* and *pp*, and *sim.* markings. The strings (Mdn., Gtr., Vc., Cb.) provide a rhythmic and harmonic foundation, with the double bass (Cb.) starting at *f*. The percussion (Perc.) has a consistent *ff* texture. The violins (Vl.) play a melodic line with dynamics *ppp* and *sfmp*. The violas (Vla.) play a similar line with *ppp* and *sfmp*. The vocal part (Sop.) has lyrics in French, Portuguese, and German. The score includes various performance markings such as accents, slurs, and dynamic hairpins.

156

B. Cl.

Mdn. *sim.* *ff* *sim.* *ff* *sim.* *ff*

Gtr. *ff* *ff* *ff*

Perc. *ff* *ff* *ff*

Sop. - "hypocrite" - "esperto ao contrário" - "canaglia"

Vl. *p* *ppp*

Vla. *ppp* *p*

Vc. *ppp* *p* *ppp*

Cb.

164

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc.

Sop.

Vl.

Vla.

Vc.

Cb.

*sim.*

*ff*

*ff*

*ff*

- "hypocrite"

- "menteur"

- "inkompetent"

- "hypocrite"

*p*

*ppp*

*n*

*ppp*

*p*

*ppp*

*n*

*n*

*f*

*n*

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 164 through 168. The score is arranged in a grand staff format with nine staves. The instruments are: B. Cl. (Bass Clarinet), Mdn. (Mandolin), Gtr. (Guitar), Perc. (Percussion), Sop. (Soprano), Vl. (Violin), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The Soprano part includes lyrics: "- 'hypocrite'", "- 'menteur'", "- 'inkompetent'", and "- 'hypocrite'". The Mandolin, Guitar, and Percussion parts feature a *ff* (fortissimo) dynamic and a *sim.* (sustained) marking in measures 164-165. The Violin part has dynamics *p*, *ppp*, and *n*. The Viola part has dynamics *ppp*, *p*, *ppp*, and *n*. The Contrabass part has dynamics *f* and *n*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

M

177 *poco meno mosso*

B. Cl.

Mdn.

Gtr.

Perc. *soft sticks* **pppp** *Lv.* \* let the sound die

Sop.

(v.) **ppp** tru-th tru-th tru-th

Vln.

(v.) **ppp** tru-th tru-th tru-th

Vla.

(v.) **ppp** tru-th tru-th tru-th

Vcl.

(v.) **ppp** tru-th tru-th tru-th

Cb.

Name: Paulo Oliveira Rios Filho  
 Adress: Rua Prof. Sabino Silva, 220  
 Ed. Rio do Cobre, ap. 203  
 Jardim Apipema - Salvador,  
 Bahia, Brasil; 40.155-250  
 Email: pauloriosfilho@gmail.com



## **Música Peba Nº 1 (qual?)**

# Música Peba N° 1 (qual?)

Paulo Rios Filho

~ 6'30"

♩ ~ 48

*calmato ma violento; preciso, definito, forte e constante*

The musical score is written for five instruments: Flauta (Flute), Clarinete em B♭ (B♭ Clarinet), Violão (Guitar), Violino (Violin), and Piano (Piano). The score is in 3/4 time and consists of two systems.

**System 1:**

- Flauta:** Rests.
- Clarinete em B♭:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The melody features a glissando (*gliss.*) and ends with a fortissimo (*sfz*) dynamic.
- Violão:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The guitar part includes a triplet (*3*) and ends with a fortissimo (*sfz*) dynamic.
- Violino:** Starts with a forte (*f*) dynamic. It includes a glissando (*gliss.*), a pizzicato (*pizz. (seco)*) section, and an arco (*arco*) section with triplets (*3*) and a fortissimo (*ff*) dynamic. The piece concludes with a *molto* marking and a forte (*f*) dynamic.
- Piano:** Starts with a forte (*f*) dynamic. It includes a *violento* marking and ends with fortissimo (*ff*) and fortissimo sforzando (*sfz*) dynamics.

**System 2:**

- Fl.:** Features dynamics of *pp*, *f*, *ff*, *pp*, and *mf*. It includes markings for *ord.* and *bisbigl. 5*.
- B♭ Cl.:** Features dynamics of *f*, *pp*, *sfz*, *fff*, *fff*, *mf*, and *p*. It includes a *molto rit.* marking and a *6 \* slap tongue* instruction.
- Vlão:** Features dynamics of *f* and *sfz*, with a *5* marking.
- Vln.:** Features dynamics of *pp*, *fff*, *fff p*, and *n*. It includes a *sul pont.* marking and an *ord.* marking.
- Pno.:** Features dynamics of *f*, *mf*, *sfz*, *fff*, *p*, and *pp*. It includes a *9:8* marking and a *fff* dynamic at the end.

7 *rit.*

Fl. *p* *mf*

B♭ Cl. *fp* *mf* *pp*

Vlão. *p* *mf* *pp*

Vln. *pizz. violento* *f* *p*

Pno. *violento* *f* *p*

9 *a tempo*

Fl. *pp* *mf* *f* *ff*

B♭ Cl. *mf* *f*

Vlão. *p* *f* *sfz* *sfz* *sfz*

Vln. *f* *p* *arco* *mp* *f* *sul 'D' senza vibrato*

Pno. *f* *p* *mp* *f* *violento*

A

gliss. ord.

12:8

2

Musical score for measures 11-13. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vlão), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measures 11-13. Dynamics: *p*, *mf*, *p*, *mf*.
- B♭ Cl.:** Measures 11-13. Dynamics: *pp*, *p*. Includes a glissando in measure 12.
- Vlão:** Measures 11-13. Dynamics: *sfz*, *sfz*, *fff*, *p*.
- Vln.:** Measures 11-13. Dynamics: *fff*. Includes a *molto vibrato* instruction in measure 12.
- Pno.:** Measures 11-13. Dynamics: *pp*, *fff*.

Musical score for measures 14-16. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vlão), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measure 14. Dynamics: *p*. Includes a box labeled 'B' above measure 14.
- B♭ Cl.:** Measures 14-16. Dynamics: *mf*, *p*.
- Vlão:** Measures 14-16. Dynamics: *p*. Includes the instruction *vicino al pont.* in measure 15.
- Vln.:** Measures 14-16. Dynamics: *f*, *p*, *pp*. Includes *pizz.* in measure 14 and *arco* in measure 15.
- Pno.:** Measures 14-16. Dynamics: *f*, *pp*. Includes *8va* markings in measures 14 and 15.

Musical score for measures 17-20. The score is written for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violoncello (Vlão), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Starts at measure 17 with a fermata. Dynamics include *fp*, *molto sfz*, *mf*, and *p*.
- B. Cl.:** Starts at measure 17 with a fermata. Dynamics include *fp*, *sfz*, and *fp*.
- Vlão:** Starts at measure 17 with a fermata. Dynamics include *f*, *sub.p*, *molto sfz*, *p*, *mf*, and *p*. Includes markings for *ord.*, *vicino al pont.*, and triplets.
- Vln.:** Starts at measure 17 with a fermata. Dynamics include *f*, *fp*, *molto sfz*, *pp*, *f*, and *p*. Includes markings for *sul pont.*, *glic.*, and *violento (arco)*.
- Pno.:** Starts at measure 17 with a fermata. Dynamics include *f*, *pp*, *mf*, and *pp*. Includes markings for *8va* and triplets.

Musical score for measures 21-24. The score is written for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violoncello (Vlão), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Starts at measure 21. Dynamics include *f*, *pp*, and *mf*.
- B. Cl.:** Starts at measure 21. Dynamics include *mf*, *pp*, and *mf*.
- Vlão:** Starts at measure 21. Dynamics include *mf*, *pp*, *p*, *f*, and *sfz*.
- Vln.:** Starts at measure 21. Dynamics include *f*, *p*, *mp*, and *f*. Includes markings for *6*, *12:8*, and triplets.
- Pno.:** Starts at measure 21. Dynamics include *f*, *p*, and *mp*. Includes markings for *3* and triplets.

**C**

23 *flz.*

Fl. *f* *gliss.* *ord.* *ff*

B♭ Cl. *f* *mf* *molto vib.*

Vlão. *f* *violento* *sim.*

Vln. *f* *gliss.* *gliss.*

Pno. *f*

25

Fl. *p* *mf* *rit.* *pp* *a tempo* *mf* *p*

B♭ Cl. *pp* *mf* *p*

Vlão. *dolce* *mp* *p*

Vln. *pizz.* *pp* *arco* *punta d'arco* *p*

Pno. *molto* *pp* *pp*

*pp* 5

28

Fl. *mf* *sf* *p* *mf* *f* *sfz* *ff*

B $\flat$  Cl. *f*

Vlão. *f* *harm. III\**

Vln. *mp* *mf* *f* *al talon* *ord.* *gliss.*

Pno. *f* *ff*

30

Fl. *mf* *f* *sfz* *f*

B $\flat$  Cl. *ff* *sfz* *pp* *f* *ffz* *f* *p*

Vlão. *ff* *sim.* *ffz* *ff* *ffz* *p*

Vln. *ff* *f* *pp* *f* *ffz* *f* *p* *al talon* *ord.*

Pno. *ffz* *f* *ffz* *f* *p*

8<sup>va</sup>

rit. D a tempo con fuoco

Fl. *p* *f* 3

B $\flat$  Cl. *sfz* *mf* 3

Vlão. *sfz* *f* *mf* *tamburo* 3

Vln. *p* *molto* *sf* *f* *pp* *mf* *II<sup>a</sup>* *III<sup>a</sup>*

Pno. *sfz* *mf*

\*bater c/ o dedo acima da cavidade de ressonância do instr./ beat finger up on the resonance hole.

\* cabeças-de-nota brancas designam o ataque, nota a nota, da corda solta indicada (corda dupla) – até o final da passagem.

Fl. 35

B $\flat$  Cl. *pp* *molto* 3

Vlão. *mf*

Vln. *II<sup>a</sup>* *III<sup>a</sup>*

Pno.



36

Fl.

B♭ Cl.

Vlão.

Vln.

Pno.

37

Fl.

B♭ Cl.

Vlão.

Vln.

Pno.

*c/ palheta de guitarra  
w/ e. guitar stick*

*mf* *ff*

*p* *molto sf* *f*

*pp*

*fff* *mf*

8

*8vb*

39

Fl. *f*

B $\flat$  Cl. *sfz* *mf* > *p* *mf*

Vlão. *mf* *p* *sf*

Vln. *mf* *p* *sf*

Pno. *p* *mf*

*punta d'arco*

*II<sup>a</sup>* *II<sup>a</sup>* *II<sup>a</sup>*

*\*x - interrompe a utilização de cordas duplas*

41

Fl. *ff*

B $\flat$  Cl. *f* *ff*

Vlão. *mf* *f* *ff*

Vln. *mf* *f* *sf*

Pno. *f*

*ord.* *II<sup>a</sup>* *III<sup>a</sup>* *al talon* *III<sup>a</sup>* *IV<sup>a</sup>*

*harm. III<sup>a</sup>*

9



**E**

*poco meno* *molto rit.*

Fl. *mp* *ppp*

B $\flat$  Cl. *pp* *mp* *ppp*

Vlão. *pp* *mp* *ppp*

Vln.

Pno.

8<sup>o</sup>

**F**

*tempo primo*

Fl. *f* *p* *f*

B $\flat$  Cl. *f* *p* *f*

Vlão. *f* *f*

Vln. *p* *f*

Pno. *sfz* *p* *f*

11

Musical score for measures 51-52, featuring Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violoncello (Vlão), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

**Fl.:** Measure 51: *bisbigl.*, *pp*, *mf*, *ffp*, *molto*, *ff*. Measure 52: *ord.*, *ff*, *molto*, *sfz*.

**B. Cl.:** Measure 51: *pp*, *mf*, *ff*. Measure 52: *sfz*.

**Vlão:** Measure 51: *p*. Measure 52: *f*, *ff*, *molto*.

**Vln.:** Measure 51: *pp*, *molto*, *ffmf*, *molto*, *sfz*. Measure 52: *sfz*.

**Pno.:** Measure 51: *pp*, *mf*. Measure 52: *ff*, *molto*, *sfz*.

Rehearsal mark *Rea* is present below the piano part.

Musical score for measures 53-54, featuring Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violoncello (Vlão), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

**Fl.:** Measure 53: *ord.*, *f*, *mp*. Measure 54: *sfz*. Includes a box labeled **G** above the staff.

**B. Cl.:** Measure 53: *mp*, *pp*, *f*, *p*. Measure 54: *sfz*.

**Vlão:** Measure 53: *>mf*, *p*, *molto*, *f*. Measure 54: *mp*, *sfz*. Includes *pizz.* and *ord.* markings.

**Vln.:** Measure 53: *fff*. Measure 54: *f*, *sfz*. Includes *pizz.* marking.

**Pno.:** Measure 53: *fff*, *f*, *p*. Measure 54: *pp*, *f*, *sfz*.

A small asterisk *\** is located below the piano part.

*rit.* *a tempo*

56

Fl. *n < p* *pp* *n*

B♭ Cl. *f* *p* *pp* *n*

Vlão. *pp*

Vln. *arco sul pont.* *n < p* *pp* *n*

Pno. *p* *mf*

60

Fl. *pp* *mf* *3* *p cresc.*

B♭ Cl. *pp* *f* *p cresc.*

Vlão. *mf* *pp* *molto* *p cresc.*

Vln. *pizz. arco* *pp* *mf* *3* *p cresc.*

Pno. *pp* *3* *p*

H

64

Fl. *pizz.* *ff* *sfz* *sfz*

B♭ Cl. *f*

Vlão. *ff* *vioolento* *sim.*

Vln. *ff* *pizz. vioolento*

Pno. *p* *ff* *vioolento*

*∞* \*

67

I

Fl. *ord.* *pp* *sfz*

B♭ Cl. *ff* *pp* *gliss.* *sfz*

Vlão. *vicino al pont.* *mf* *pp* *p* *p* *n* *p*

Vln. *arco* *pp*<sup>3</sup> *n* *sfz*

Pno. *mf* *pp* *pp*<sup>3</sup> *sfz*<sup>3</sup>

J

senza rit. poco meno

71

Fl. *p* *sfpp* *sfz* *gliss.*

B♭ Cl. *p* *sfpp* *sfz*

Vlão. *mf* *p* *mf* *pp* *p* *f* *sfz*

Vln. *pp* *sfpp* *sfz*

Pno. *pp* *p* *mf* *p* *pp* *una corda*

*(seco)* *mf* *pp*

*ord.* *3* *3* *3*

*8va*

K

rit. a tempo

76

Fl. *rit.* *a tempo*

B♭ Cl. *f*

Vlão. *f* *Lv.* *3*

Vln. *f* *gliss.* *pizz. (seco)*

Pno. *ppp* *f* *violento*

*3* *3* *3*

*\**



Musical score for measures 80-82, featuring Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vlão), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measure 80: *pp*, *7:6j*, *flz.*, *mf*. Measure 81: *pp*. Measure 82: *ord.*, *molto*, *pp*, *molto*.
- B♭ Cl.:** Measure 80: *gliss.*, *sffz*. Measure 81: *f*, *molto*, *pp*, *flz.*. Measure 82: *sfz*, *pp*.
- Vlão:** Measure 80: *5*, *sffz*. Measure 81: *f*, *5*, *sfz*. Measure 82: *f*, *molto*, *pp*, *3*, *sul pont.*
- Vln.:** Measure 80: *arco*, *3*, *ff*, *molto*, *f*, *pp*, *sul pont.*. Measure 81: *pp*. Measure 82: *pizz.*, *mf*, *molto*, *3*.
- Pno.:** Measure 80: *ff*, *3*, *sfz*. Measure 81: *f*, *3*, *mf*, *sfz*. Measure 82: *f*, *MOLTO*, *pp*, *3*, *8va*.

Musical score for measures 83-85, featuring Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vlão), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- Fl.:** Measure 83: *5*, *gliss.*, *f*. Measure 84: *f*. Measure 85: *f*, *molto*, *5*, *pp*. A box labeled 'L' is positioned above measure 83.
- B♭ Cl.:** Measure 83: *f*. Measure 84: *f*, *3*, *p*. Measure 85: *f*.
- Vlão:** Measure 83: *sfz*, *8va*, *f*, *3*. Measure 84: *ord.*, *p*, *3*. Measure 85: *sub f*, *molto*, *5*, *pp*.
- Vln.:** Measure 83: *arco*, *3*, *fp*, *f*. Measure 84: *f*. Measure 85: *f*, *gliss.*.
- Pno.:** Measure 83: *mf*, *3*. Measure 84: *p*, *3*. Measure 85: *sfz*, *8va*, *(coco)*.

*molto rit.* M *poco meno*

87

Fl. *fff* *pp*

B♭ Cl. *sfz* *pp*

Vlão. *f* *fff* *p* *sempre* *pp*

Vln. *pizz.* *fff* *arco* *pp*

Pno. *f* *fff* *p* *sempre*

*sussurando / whispering staccatissimo*

Schat - zert klein, musst nit trau - rig sein, eh' das Jahr ver - geht bist du

N *tempo primo* *bisbigl. sempre*

91

Fl. *pp* *p*

B♭ Cl. *p* *mf*

Vlão. *ff*

Vln. *arco* *pp* *sul pont.*

Pno. *ff* *s/ dim.*

mein. Eh' das Jahr ver - geht, grünt der Ros - ma - rin sagt der sagt der Pfar - rer

95

Fl. *fp* *sfz* *p* *n*

B♭ Cl. *p* *f*

Vlão. *mf* *ord.* *pp* *fp* *f* *pp*  
laut Nehmts euch hin Grünt der Ros-ma-rin grünt der Myr-ten-strauss und der

Vln. *p* *pp* *fp* *f* *pp*

Pno. *mf* *p* *lv*  
laut Nehmts euch hin Grünt der Ros-ma-rin grünt der Myr-ten-strauss und der

99 *poco rit.*

Fl.

B♭ Cl. *ppp*

Vlão. *p* *pizz.* *5*  
Na - gerl - stock blüht in Haus

Vln.

Pno. *p*  
Na - gerl - stock blüht in Haus.

(s/pedal)

# Joleno



A

12

Flm. *sf*

Fl. 1, 2 *sf*

Ob. 1, 2 *sf*

Cl. *sf*

Fg. 1, 2 *mf* *ppp* *f*

Req. *sf*

1. Cl. *f*

2, 3. Cl. *f*

Cl. Bso. *f*

Sx. S. *sf*

Sx. A. *sf*

Sx. T. *sf*

Sx. B. *sf*

Fl. *sf*

Ob. *sf*

Cl. *sf*

Tpa. *sf*

Fg. *sf*

1, 2. Tpa. *f*

3, 4. Tpa. *f*

1. Tpt. *f*

2, 3. Tpt. *f*

Thn. 1, 2. *f*

Thn. Bso. *f*

Euf. *f*

Tuba *f*

Ch. *f*

1. *f*

2. *f* *tempo-blocks*

3. *f* *ptn. vimp* *caixa* *bag. de caixa*

4. *f* *triangulo*

5. *f*

*div. rit. cresc.*

*pp* *mf* *ppp* *f*

This page contains a musical score for measures 21 through 24. The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Flute, Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1, Bassoon 1 & 2, Clarinet 2 & 3, Bassoon 3), strings (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Contrabasso), and a double bassoon. The second system includes percussion (Tympani, Snare Drum, Tom-toms 1, 2, 3, Bass Drum, Cymbals, Triangle, Gong, Chimes, Maracas, Tambourine, Castanets, Congas, Bongos, and a 5-piece drum set). The score features various dynamics such as *pp*, *f*, *mf*, *ff*, and *ppp*, along with performance instructions like *rall.*, *quasi morendo, s' accel.*, and *attaca*. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are clearly marked at the beginning of their respective staves.

♩ ~ 82

calmo e flutuante;  
com lapsos de graça e imponência

33

Flm.

Fl. 1.2

Ob. 1.2

Cl. 1

Fg. 1.2

Req.

1

Cl.

2.3

Cl. Bso.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Ob.

Cl.

Tpa.

Fg.

1.2

Tpa.

3.4

1

Tpt.

2.3

Tbn. 1.2

Tbn. Bso.

Euf.

Tuba

Cb.

33

1

2

Perc. 3

4

5

marinba

vibrafone

triângulo

4



This page of a musical score, labeled '5' at the bottom, covers measures 46 through 55. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for each instrument family. The woodwind section includes Flute (Flm.), Oboe 1 & 2 (Ob. 1.2, Ob. 2.2), Clarinet 1 (Cl. 1), Bassoon 1 & 2 (Cl. Bso. 1, Cl. Bso. 2), and Saxophones in Soprano (Sx. S.), Alto (Sx. A.), Tenor (Sx. T.), and Baritone (Sx. B.) configurations. The brass section consists of Trumpets 1, 2, & 3 (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3), Trombones 1 & 2 (Tbn. 1, Tbn. 2), Euphonium (Euf.), and Tuba (Tuba). The keyboard and percussion section includes Piano (Pi.), Organ (Org.), Trumpets 3 & 4 (Tpt. 3,4), Trombones 3 & 4 (Tbn. 3,4), Cymbals (Cb.), and Percussion (Perc. 3, 4, 5). The string section (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses) is present but not clearly legible in this view. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *p*). A rehearsal mark '46' is placed at the beginning of the page. The page number '5' is centered at the bottom.

C

This musical score page, labeled 'C' in a box, contains the notation for measures 60 through 65. The score is organized into several systems of staves:

- Woodwinds:** Flute (Flm.), Flute 1 & 2 (Fl. 1.2), Oboe 1 & 2 (Ob. 1.2), Clarinet 1 (Cl. 1), Flute 3 & 4 (Fl. 3.4), Oboe 3 & 4 (Ob. 3.4), Clarinet 2 & 3 (Cl. 2.3), Clarinet Bassoon (Cl. Bso.), Saxophone Soprano (Sx. S.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), and Saxophone Bass (Sx. B.).
- Brass:** Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 & 3 (Tpt. 2.3), Trombone 1 & 2 (Tbn. 1.2), Trombone Bassoon (Tbn. Bso.), Euphonium (Euf.), and Tuba (Tuba).
- Percussion:** Snare Drum (Perc. 3), Cymbal (Cb.), and other percussion instruments (Perc. 1, 2, 4, 5).

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *sfz*, *ff*), articulation (accents, slurs), and performance instructions like *diviso* and *bombo*. The percussion parts are marked with 'LX' and '20m'.



D

III.

♩ ~ 92 (♩ ~ 184)

*jocoso, dançante; tempo firme  
dinâmico, forte e decidido*

76

Flm.

Fl. 1.2

Ob. 1.2

Cl. 1

Fg. 1.2

Req.

1

Cl. 2.3

Cl. Bso.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Fl.

Ob.

Cl.

Tpa.

Fg.

76

1.2

Tpa.

3.4

1

Tpt.

2.3

Tbn. 1.2

Tbn. Bso.

Euf.

Tuba

Cb.

76

1

2

Perc. 3

4

5

*ritardando*

E

89 *rall.* *a tempo*

Flm.

Fl. 1.2

Ob. 1.2

Cl.

Fg. 1.2

Req.

1

Cl.

2.3

Cl. Bso.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Fl.

Ob.

Cl.

Tpa.

Fg.

89

1.2

Tpa.

3.4

1

Tpt.

2.3

Tbn. 1.2

Tbn. Bso.

Euf.

Tuba

Cb.

89

1

2

Perc. 3

4

5

105

Flm.

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Cl. 1

Fg. 1,2

Req.

1

Cl. 2,3

Cl. Bso.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Fl.

Ob.

Cl.

Tpa.

Fg.

1,2

Tpa.

3,4

1

Tpt.

2,3

Tbn. 1,2

Tbn. Bso.

Euf.

Tuba

Cb.

105

1

2

Perc. 3

4

5

maracas

vibrafone

caixa

2 bongôs, 2 tambores

2 bumbas

2 tambores

maior p. 1 (alto, apito e chocalho)

maior p. 2 (alto, apito e guincho)

maior p. 3 (alto, apito e guincho)

maior p. 4 (alto, apito e guincho)

maior p. 5 (alto, apito e guincho)

This page contains a musical score for measures 123 through 133. The score is divided into three systems. The first system includes Flute (Flm.), Flute 1 & 2 (Fl. 1,2), Oboe 1 & 2 (Ob. 1,2), Clarinet in C (Cl.), Bassoon (Fg. 1,2), Clarinet in Bb (Req.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 & 3 (Cl. 2,3), Clarinet Bassoon (Cl. Bas.), Saxophone Soprano (Sax. S.), Saxophone Alto (Sax. A.), Saxophone Tenor (Sax. T.), and Saxophone Bass (Sax. B.). The second system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), and Trombone (Tbn.). The third system includes Percussion (Perc.) with parts for 1, 2, 3, 4, and 5. The percussion part includes instructions for 'bombo' and '(2 bombo)'. The score features various musical notations such as dynamics (p, f, mf, sfz, fpp), articulation (accents, staccato), and phrasing slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

*poco meno mosso* *accel.*

Musical score for orchestra and strings, measures 141-144. The score is divided into three systems. The first system includes Flute (Flm.), Flute 1 & 2 (Fl. 1,2), Oboe 1 & 2 (Ob. 1,2), Clarinet 1 (Cl. 1), Flute Bass 1 & 2 (Fg. 1,2), Clarinet Bass (Cl. Bas.), Clarinet 2 & 3 (Cl. 2,3), Clarinet Bassoon (Cl. Bas.), Saxophone Soprano (Sax. S.), Saxophone Alto (Sax. A.), Saxophone Tenor (Sax. T.), Saxophone Bass (Sax. B.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), Flute Bass (Fg.), Trumpet 1 & 2 (Tpt. 1,2), Trombone 1 & 2 (Tbn. 1,2), Trombone Bassoon (Tbn. Bas.), Euphonium (Euf.), Tuba (Tuba), and Cymbal (Cb.). The second system includes Trumpet 3 & 4 (Tpt. 3,4), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 & 3 (Tpt. 2,3), Trombone 1 & 2 (Tbn. 1,2), Trombone Bassoon (Tbn. Bas.), Euphonium (Euf.), Tuba (Tuba), and Cymbal (Cb.). The third system includes Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Percussion 4 (Perc. 4), and Percussion 5 (Perc. 5). The score features various dynamics such as *pp*, *f*, *fff*, *sfz*, and *ppp*, along with performance markings like *poco meno mosso* and *accel.* The music is written in a 3/4 time signature.



160 *tempo precedente*

Flm.  
Fl. 1, 2  
Ob. 1, 2  
Cl. 1  
Fg. 1, 2  
Req.  
1  
Cl. 2, 3  
Cl. Bso.  
Sx. S.  
Sx. A.  
Sx. T.  
Sx. B.  
Fl.  
Ob.  
Cl.  
Tpa.  
Fg.  
160  
1, 2  
Tpa.  
3, 4  
1  
Tpt.  
2, 3  
Tbn. 1, 2  
Tbn. Bso.  
Euf.  
Tuba  
Cb.  
160  
1  
2  
Perc. 3  
4  
5



*molto meno mosso accel.*

*tempo precedente*

Musical score for orchestra and strings, measures 194-200. The score is divided into three systems. The first system includes Flute (Flm.), Flute 1 & 2 (Fl. 1.2), Oboe 1 & 2 (Ob. 1.2), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg. 1.2), Clarinet in Bb (Cl. B.), Saxophone Soprano (Sx. S.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Bass (Sx. B.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), and Trombone (Tbn.). The second system includes Trumpet 1 & 2 (Tpt. 1.2), Trombone 1 & 2 (Tbn. 1.2), Trombone Bassoon (Tbn. B.), Euphonium (Euf.), and Tuba. The third system includes Percussion (Perc. 1-5). The score features various dynamics such as *p*, *f*, *mp*, *mf*, and *ff*, and includes performance instructions like *molto meno mosso accel.* and *tempo precedente*. The music is written in 3/4 time and includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

210

Flm.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1

Fg. 1, 2

Req.

1

Cl. 2, 3

Cl. Bso.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Fl.

Ob.

Cl.

Tpa.

Fg.

210

1, 2

Tpa.

3, 4

1

Tpt.

2, 3

Tbn. 1, 2

Tbn. Bso.

Euf.

Tuba

Cb.

210

1

2

Perc. 3

4

5

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

*poco meno mosso*      *tempo precedente*

Musical score for orchestra and percussion, measures 226-235. The score is divided into three systems. The first system includes Flute (Flm.), Flute 1 & 2 (Fl. 1, 2), Oboe 1 & 2 (Ob. 1, 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Flute 1 & 2 (Flg. 1, 2), Recorder (Req.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 & 3 (Cl. 2, 3), Clarinet Bassoon (Cl. Bso.), Saxophone Soprano (Sx. S.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), and Saxophone Bass (Sx. B.). The second system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), and Trombone (Trb.). The third system includes Trumpet 1 & 2 (Tpt. 1, 2), Trombone 1 & 2 (Tbn. 1, 2), Trombone Bassoon (Tbn. Bso.), Euphonium (Euf.), Tuba, and Cymbal (Cb.). The percussion section (Perc.) includes five parts, with specific instructions for marimba and tam-tam. Dynamics include *ff*, *f*, *pp*, and *mp*. The tempo changes from *poco meno mosso* to *tempo precedente* at measure 235.

*tempo precedente*      *senza rit.*      *lento*      *tempo precedente*      *lento*

236

Flm.

Fl. 1,2

Ob. 1,2

Cl. 1

Flg. 1,2

Req.

Cl. 1

Cl. 2,3

Cl. Bso.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Fl.

Ob.

Cl.

Tpa.

Fg.

Tpa. 1,2

Tpa. 3,4

Tpt. 1

Tpt. 2,3

Tbn. 1,2

Tbn. Bso.

Euf.

Tuba.

Cb. 1

Cb. 2

Perc. 3

Perc. 4

Perc. 5

*attaca*



Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), Bassoon (Fa.)

*f* *p* *f* *mp*



Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), Bassoon (Fa.)

*molto rit.*  
*ff* *p*



Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), Bassoon (Fa.)

*calmato* *rubato* *rit.* *vivo ma non troppo*

*f* *ff* *mp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

*Na-da* *na-dé re-al*

*atacca*





**L**

253

Flm.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1

Fg. 1, 2

Req.

1

Cl. 2, 3

Cl. Bso.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Fl.

Ob.

Cl.

Tpa.

Fg.

253

1, 2

Tpa.

3, 4

1

Tpt.

2, 3

Tbn. 1, 2

Tbn. Bso.

Euf.

Tuba

Cb.

253

1

Timpani G, D

mp

mp

mp

2

Perc. 3

pp

4

5

Musical score for page 223, measures 263-268. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophones, Trumpets, Trombones, Euphonium, Tuba, Cymbals, and Percussion. The score is written in 4/4 time and features various dynamics such as *pp*, *mf*, and *ff*. The percussion part includes a snare drum and cymbals. The score is divided into three systems, with measures 263-268 shown in the first system. The second system shows measures 263-268, and the third system shows measures 263-268. The score is written in 4/4 time and features various dynamics such as *pp*, *mf*, and *ff*. The percussion part includes a snare drum and cymbals. The score is divided into three systems, with measures 263-268 shown in the first system. The second system shows measures 263-268, and the third system shows measures 263-268.



This page contains a musical score for measures 275 to 300. The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Flute, Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet, Bassoon, Clarinet Bassoon), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso), and a section of strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The second system includes brass (Trumpet 1, Trumpet 2 & 3, Trombone 1 & 2, Trombone Bassoon, Euphonium, Tuba, Cymbal) and percussion (Percussion 1-5). The score features various musical notations such as dynamics (p, mf, pp, cresc., poco a poco), articulation (acc.), and phrasing slurs. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass and percussion provide a steady accompaniment. The percussion part includes a variety of instruments, with specific notations for snare drum, tom-toms, and cymbals.

M

♩ ~ 52  
etéreo; tempo justo

♩ = ♩, (7:4)   ♩ = ♩   ♩ = ♩   ♩ = ♩

279

Flm.

Fl. 1.2

Ob. 1.2

Cl. 1.

Fg. 1.2

Req.

Cl. 1.

Cl. 2.3

Cl. Baa.

Sax. S.

Sax. A.

Sax. T.

Sax. B.

Fl.

Ob.

Cl.

Tpu.

Fg.

Tpu. 1.2

Tpu. 3.4

Tpt. 1

Tpt. 2.3

Tbn. 1.2

Tbn. Baa.

Euf.

Tuba

Cb.

1 bambus

2 chblocks c/az mdo

3 Llamas

4 unhas-de-cabra  
ou pedras de madeira (sem saco)

5

287

Flm.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl.

Eg. 1, 2

Req.

1

Cl. 2, 3

Cl. Bso.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Fl.

Ob.

Cl.

Tpa. *hambol*

Eg.

287

1, 2

Tpa.

3, 4

1

Tpt.

2, 3

Tbn. 1, 2

Tbn. Bso.

Euf.

Tuba

Cb.

287

1

2

Perc. 3

4

5

27





300

Flm.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1

Eg. 1, 2

Req.

1

Cl.

2, 3

Cl. Bso.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Fl.

Ob.

Cl.

Tpa.

Eg.

300

1, 2

Tpa.

3, 4

1

Tpt.

2, 3

Tbn. 1, 2

Tbn. Bso.

Euf.

Tuba

Cb.

300

1

2

Perc. 3

4

5

Let me!

304

Flm.

Fl. 1.2

Ob. 1.2

Cl.

Fg. 1.2

Req.

1

Cl.

2,3

Cl. Bso.

Sx. S.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Fl.

Ob.

Cl.

Tpa.

Fg.

304

1.2

Tpa.

3,4

1

Tpt.

2,3

Tbn. 1.2

Tbn. Bso.

Euf.

Tuba

Cb.

304

1

2

Perc. 3

4

5

Detailed description: This is a page of a musical score for page 304 of a larger work. The score is arranged in systems of staves. The first system includes Flute (Flm.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1.2), Oboes 1 and 2 (Ob. 1.2), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg. 1.2). The second system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), and Bassoon (Fg.). The third system includes Flute 1 and 2 (1.2), Trumpet (Tpa.), Clarinets 3 and 4 (3,4), Trumpet 1 (1), Trumpets 2 and 3 (2,3), Trombone 1 and 2 (Tbn. 1.2), Trombone Bassoon (Tbn. Bso.), Euphonium (Euf.), and Tuba. The fourth system includes Clarinet Bassoon (Cb.), Trumpet 1 (1), Trumpet 2 (2), Percussion 3 (Perc. 3), and Percussion 4 and 5 (4, 5). The score contains various musical notations, including dynamics such as *f*, *pp*, and *ff*, and articulation marks like slurs and accents. The page number '304' is written at the beginning of each system.

## Rossianas II

# Rossianas II

Paulo Rios Filho

~ 3'30''

♩ ~ 128

*dinamico, violento e appassionata  
con momenti de dolcezza; tempo giusto*

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute, Clarinet in Bb, Trumpet in C, Piano, Violin, and Violoncello. The second system includes Flute (Fl.), Bb Clarinet (Bb Cl.), C Trumpet (C Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

Key performance instructions include:

- Flute:** *mf*, *sf*, *ff*
- Clarinet in Bb:** *flizz.*, *pp*, *sfz*, *f*
- Piano:** *f*, *sfz*, *fff*, *ff*
- Violin:** *f*, *ff*
- Violoncello:** *f*, *ff*
- Flute (Fl.):** *flizz.*, *ord.*, *sfz*, *ff*
- Bb Clarinet (Bb Cl.):** *sfz*
- C Trumpet (C Tpt.):** *ff*, *sfz*, *f*
- Viola (Vc.):** *ff*, *sul pont. gliss.*, *ord. pizz. aggressivo*, *mp*

10

Fl. *f* *5* *5*

B♭ Cl. *flizz.* *pp* *sfz* *f* *ord.* *3* *flizz.* *gliss.*

C Tpt. *sfz*

Pno. *mp* *fff* *sub.*

Vln. *pizz.* *fff* *arco* *sul pont.* *p*

Vc. *mp* *fff*

14

Fl. *flizz.* *ord.* *gliss.* *p*

B♭ Cl. *5 ord.* *3* *3* *3* *3* *ffmf* *fffz* *p*

C Tpt. *f* *ffmf* *fffz* *p*

Pno. *sub.p* *sf* *ff* *3* *fffz mf* *f*

Vln. *ord.* *sfz* *ff* *sub.p* *harm.* *ff* *pizz.* *p*

Vc. *ord.* *sfz* *ff* *sub.p* *harm.* *ff* *pizz.* *p*

*molto rall.*

*meno mosso*

*poco a poco accel.*

18

Fl.

B♭ Cl.

C Tpt.

Pno.

Vln.

Vc.

*n*

*pp*

*molto secco*

*arco sul tasto*

*arco molto espressivo*

*fp*

*f*

*pp*

8th

*tempo primo*

23

Fl.

B♭ Cl.

C Tpt.

Pno.

Vln.

Vc.

*f*

*pp*

*f*

*p*

*ppp*

*ord.*

*fp*

*molto*

*n*

Musical score for measures 27-31. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), C Trumpet (C Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

- Fl.:** Starts with a *flizz.* marking and a *f* dynamic. Features a triplet of eighth notes, a slur over a phrase, and a *ord.* (ornament) marking. Dynamics range from *f* to *fff* and *p*.
- B♭ Cl.:** Features a *flizz.* marking and a *p* dynamic.
- C Tpt.:** Starts with a *f* dynamic.
- Pno.:** Features a *f* dynamic, a *molto* marking, and dynamics ranging from *p* to *mf*. Includes a *f* marking in the bass line.
- Vln.:** Starts with a *f* dynamic, includes a *gliss.* marking, and dynamics ranging from *ff* to *p* and *n*. Includes a *punta d'arco harm.* marking.
- Vc.:** Includes a *punta d'arco harm.* marking and dynamics ranging from *p* to *n*.

Musical score for measures 32-35. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), C Trumpet (C Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

- Fl.:** Dynamics range from *fp* to *f* and *p*. Includes a *gliss.* marking.
- B♭ Cl.:** Dynamics range from *p* to *f*.
- C Tpt.:** Dynamics range from *p* to *f* and *fp*.
- Pno.:** Dynamics range from *ppp* to *mf*.
- Vln.:** Dynamics range from *p* to *f* and *p*. Includes a *f* marking at the end.
- Vc.:** Dynamics range from *p* to *f*.

Musical score for measures 39-44. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Trumpet (C Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

- Fl.:** Starts with *sfz*, *p*, and *f*. Includes a triplet of eighth notes.
- B♭ Cl.:** Starts with *sfz*, *p*, and *f*. Includes a *fluz.* marking and a *ord.* marking.
- C Tpt.:** Starts with *sfz* and ends with *fp*.
- Pno.:** Includes *una corda* and *ord.* markings. Dynamics range from *p* to *mf*.
- Vln.:** Dynamics range from *pp* to *f* and *p*.
- Vc.:** Includes *pizz.* and *arco* markings. Dynamics range from *p* to *fp*.

Musical score for measures 45-49. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Trumpet (C Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

- Fl.:** Dynamics range from *f* to *p* and *f*. Includes a quintuplet of eighth notes.
- B♭ Cl.:** Dynamics range from *f* to *pp* and *f*. Includes a triplet of eighth notes.
- C Tpt.:** Dynamics range from *sfz* to *p*.
- Pno.:** Dynamics range from *p* to *f* and *mf*.
- Vln.:** Includes *sul pont.* marking. Dynamics range from *sfz* to *fp* and *f* to *fp*.
- Vc.:** Includes *gliss.* and *pizz.* markings. Dynamics range from *sfz* to *p* and *f*.



*poco meno mosso*

Musical score for measures 50-55. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), C Trumpet (C Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The tempo is *poco meno mosso*. Dynamics include *p*, *ff*, *sfz*, and *pp*. The piano part includes a *una corda* instruction. The Viola part is marked *arco*.

*poco accel.*

*tempo primo*

Musical score for measures 56-61. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), C Trumpet (C Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.). The tempo is *tempo primo*. Dynamics include *mf*, *f*, *sfz*, and *f*. The piano part includes a *ord.* instruction and a *8<sup>vb</sup>* dynamic marking. The Violin and Viola parts include *pizz. q* and *arco* markings.

*molto rall.*

Musical score for measures 61-66. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Trumpet (C Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

- Fl.:** Starts with a *p* dynamic, then *mp* and *pp* dynamics.
- B♭ Cl.:** Features *sfz*, *f*, *ord.*, *fp*, and *sfz* dynamics.
- Pno.:** Includes a *dim.* dynamic and ends with *pp*.
- Vln.:** Starts with *f*, then *pp*, *fp*, and *pp* dynamics. Includes *sul pont.* and *gliss.* markings.
- Vc.:** Starts with *ff*, then *mf*, and ends with *pp*. Includes *arco* and *pizz.* markings.

*meno mosso*

Musical score for measures 67-71. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Trumpet (C Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).

- Fl.:** Starts with *f* dynamic.
- C Tpt.:** Includes *c/ sord.*, *molto espressivo*, and *mf* dynamics.
- Pno.:** Includes *molto seco* dynamic and *8<sup>va</sup>* markings.
- Vc.:** Starts with *p* dynamic, then *ord.* and *mp* dynamics.

*tempo primo*

Musical score for measures 73-75. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), C Trumpet (C Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measure 73 has a triplet of eighth notes. Measure 74 has a long note with a *f* dynamic. Measure 75 has a triplet of eighth notes with a *f* dynamic and a *flizz.* marking.
- B♭ Cl.:** Measure 73 has a triplet of eighth notes with a *p* dynamic. Measure 74 has a long note with a *f* dynamic. Measure 75 has a triplet of eighth notes with a *f* dynamic.
- C Tpt.:** Measure 73 has a long note with a *pp* dynamic. Measure 74 has a long note with a *pp* dynamic. Measure 75 has a triplet of eighth notes with a *molto* dynamic.
- Pno.:** Rests in all three measures.
- Vln.:** Rests in all three measures.
- Vc.:** Measure 73 has a triplet of eighth notes with a *f* dynamic. Measure 74 has a long note with a *f* dynamic. Measure 75 has a triplet of eighth notes with a *f* dynamic.

*a tempo*

Musical score for measures 76-79. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), C Trumpet (C Tpt.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measure 76 has an *ord.* marking and a triplet of eighth notes. Measure 77 has a *p* dynamic. Measure 78 has a *sfff* dynamic. Measure 79 has a *flizz.* marking.
- B♭ Cl.:** Measure 76 has a triplet of eighth notes. Measure 77 has a triplet of eighth notes with a *f* dynamic. Measure 78 has a triplet of eighth notes with a *p* dynamic, *sfp* dynamic, *molto* dynamic, *ff* dynamic, and *fp* dynamic. Measure 79 has a triplet of eighth notes with a *molto rubatto* marking, *acalmando* marking, and a *ppp* dynamic.
- C Tpt.:** Measure 76 has a triplet of eighth notes with a *f* dynamic. Measure 77 has a triplet of eighth notes with a *molto* dynamic. Measure 78 has a triplet of eighth notes with a *p* dynamic. Measure 79 has a triplet of eighth notes.
- Pno.:** Rests in all four measures.
- Vln.:** Rests in all four measures.
- Vc.:** Measure 76 has a triplet of eighth notes with a *p* dynamic. Measure 77 has a long note with a *p* dynamic. Measure 78 has a long note with a *p* dynamic. Measure 79 has a long note with a *p* dynamic.

83

Fl. *mf* *sf* *ff*

B♭ Cl. *sffz* *mf* *sffz* *f* *sffz* *f*

C Tpt.

Pno. *f*

Vln. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

*ord.* *ridere* *ord.*

88

Fl. *flizz.* *ord.* *flizz.* *ord.*

B♭ Cl. *sffz*

C Tpt. *s/ sord.* *ff* *sffz* *ff*

Pno. *ff* *sfff* *ff* *f*

Vln. *ff*

Vc. *ff* *sul pont. gliss.* *ord. pizz. aggressivo* *sffz*

91

Fl. *mf*

B♭ Cl. *f* *ff*

C Tpt. *sfz*

Pno. *secco* *sfz*

Vln. *mp* *sul pont.*

Vc.

# Gravações das Obras

## 1. CHORO DE ESTAMIRA

Gravada no Muziekgebouw aan 't IJ, Amsterdã–Holanda

10 de setembro de 2009

Nieuw Ensemble

Celso Antunes, regência

Kátia Guedes, soprano

## 2. MÚSICA PEBA Nº 1 (QUAL?)

Gravada na Reitoria da UFBA, Salvador–Bahia

29 de abril de 2010

GNU—Grupo Novo da UNIRIO

Marcos Lucas, regência

## 3. ROSSIANAS II

Gravada na Reitoria da UFBA, Salvador–Bahia

03 de dezembro de 2009

GIMBA—Grupo de Intérpretes Musicais da Bahia

CD COM AS GRAVAÇÕES:

## Referências Bibliográficas

- Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. 1981. *The dialogical imagination*. Editado por Michael Holquist. Traduzido por Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bellman, Jonathan, ed. 1998a. *The exotic in Western music*. Dexter: Northeastern University Press.
- . 1998b. Capítulo Introduction de *The exotic in western music*, editado por Jonathan Bellman, ix–xiii. Northeastern University Press.
- Berio, Luciano. 2006. *Remembering the Future*. London: Harvard University Press.
- Bertissolo, Guilherme. 2005. “Pelo fazer cômico: diálogos sobre o fazer composicional.” Monografia, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Montenegro.
- Born, Georgina, e David Hesmondhalgh, eds. 2000a. *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkley: University of California Press.
- . 2000b. Capítulo Introduction: On Difference, Representation, and Appopriation in Music de *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*, editado por Georgina Born e David Hesmondhalgh, 1–37. Berkley: University of California Press.
- Brown, Julie. 2000. Capítulo Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music de *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*, editado por Georgina Born e David Hesmondhalgh, 119–142. Berkley: University of California Press.



- Burke, Peter. 2003. *Hibridismo Cultural*. Traduzido por Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos.
- Burkholder, J. Peter. 2001. "Borrowing." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por S. Sadie e J. Tyrrell. London: Macmillan.
- Canclini, Néstor García. 2008. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4 ed., 4 reimpr. Traduzido por Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. Editora da Universidade de São Paulo.
- Cerqueira, Fernando. 2007. *Artimanhas do compor e do pensar: percurso criativo através de textos*. Salvador: Quarteto.
- Corbett, John. 2000. Capítulo Experimental Oriental: New Music and Other Others de *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*, editado por Georgina Born e David Hesmondhalgh, 163–186. Berkley: University of California Press.
- CostaNogueira, Ilza Maria. 2001. "METAMORFOSE de Fernando Cerqueira: comentários analíticos." *Série Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA* 8:19–27.
- Darwin, Charles. 1968. *The Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of the Favoured Races in the Struggle for Life*. Editado por J.W. Burrow. Harmondsworth. Citado em Robert Young. *Colonial Desire: Hybridity in theory, culture, and race*, pp. 10-11. Londres: Routledge, 1995.
- da Silva, Gilberto Xavier. 2005. "Sabor de Veneno: a vanguarda paulista na cena artístico-musical brasileira dos anos 1980." *Em Tese* 9:125–133.
- de Mendonça, Daniel. 2003. "A noção de antagonismo na ciência política contemporânea: uma análise a partir da perspectiva da Teoria do Discurso." *Revista de Sociologia e Política* 20:135–45.
- de Paula Barbosa, Lucas, e Lúcia Barrenechea. 2003. "A intertextualidade musical como fenômeno." *Per Musi: Revista de Performance Musical* 8:125–136.

- dos Santos, José Vianey. 2006. “Treze Canções de Amor de Camargo Guarnieri: uma abordagem histórica, analítica e interpretativa.” *Per Musi*, no. 13:72–84.
- Díaz, Roberto Ignacio. “Borges’s Baroque Barbarians”. USC College of Letters, Arts and Sciences. [http://college.usc.edu/assets/files/docs/news\\_events/TCC\\_/Diaz\\_Borgess\\_Baroque\\_Barbarians.pdf](http://college.usc.edu/assets/files/docs/news_events/TCC_/Diaz_Borgess_Baroque_Barbarians.pdf) (Acesso em 08 jun. 2010).
- Euba, Akin. 1993. *Modern African music: A catalogue of selected archival materials at Iwalewa-Haus, University of Bayreuth, Germany*. Bayreuth: Iwalewa-Haus.
- Everett, Yeyoi Uno. 2004. Capítulo Intercultural Syntheses in Postwar Western Art Music: Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy de *Locating East Asia in Western art music*, editado por Yeyoi Uno Everett e Frederick Lau, 1–21. Middletown: Wesleyan University Press.
- Everett, Y.U., e Frederick Lau, eds. 2004. *Locating East Asia in Western art music*. 1. Middletown: Wesleyan University Press.
- Fisher, Jean. 1995. “Introduction: Some Thoughts on ‘Contaminations’.” *Third Text*, no. 32. Citado em Nikos Papastergiadis. *The turbulence of migration*. p. 169. Cambridge: Polity Press, 2000.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso.
- Greco, Lara Roberta, e Lucia Silva Barrenechea. 2005. “‘Il Neige... de Nouveau!’ e ‘Viva Villa!’ de Gilberto Mendes: um estudo sobre intertextualidade musical.” *Anais do Décimo Quinto Congresso da ANPPOM*.
- Gruzinski, Serge. 2001. *Pensamento Mestiço: América Latina*. Traduzido por Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hall, Stuart. 2003. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Editado por Liv Sovik. Traduzido por Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- . 2005. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. Rio de Janeiro: DP&A.

- Heile, Björn. 2004. "Transcending Quotation: Cross-Cultural Musical Representation in Mauricio Kagel's *Die Stücke der Windrose für Salonorchester*." *Music Analysis*, vol. 23/i.
- Herd, Judith Ann. 1989. "The Neonationalist Movement: Origins of Japanese Contemporary Music." *Perspectives of New Music* 27 (2): 118–163.
- Hesmondhalgh, David. 2000. Capítulo International Times: Fusions, Exoticism, and Antiracism in Eletronic Dance Music de *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*, editado por Georgina Born e David Hesmondhalgh, 280–304. Berkley: University of California Press.
- Hisama, Ellie M. 2004. Capítulo John Zorn and the Postmodern Condition de *Locating East Asia in Western art music*, editado por Yeyoi Uno Everett e Frederick Lau, 72–84. Middletown: Wesleyan University Press.
- Hunter, Mary. 1998. Capítulo The *Alla Turca* Style in the late Eighteenth Century de *The Exotic in Western Music*, editado por Jonathan Bellman, 43–73. Dexter: Northeastern University Press.
- Huyssen, Andreas. 1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Joseph, May. 1999. Capítulo Introduction de *New Hybrid Identities and Performance*, editado por May Joseph e Jennif Natalya Fink, 1–26. Minneapolis: University of Minesota Press.
- Kim, Jeongmee. 2004. Capítulo Musical Syncretism in Isang Yun's *Gasa* de *Locating East Asia in Western art music*, editado por Yeyoi Uno Everett e Frederick Lau, 168–192. Middletown: Wesleyan University Press.
- Korsyn, Kevin. 1991. "Toward a new poetics of musical influence." *British Journal-Music Analysis*, pp. 3–72.
- Laske, Otto E. 1991. "Toward an Epistemology of Composition." *Interface — Journal of New Music Research* 20 (n. 3–4): 235–269.

- Lau, Frederick. 2004. Capítulo Fusion of Fission: The Paradox and Politics of Contemporary Chinese Avant-Garde Music de *Locating East Asia in Western art music*, editado por Yeyoi Uno Everett e Frederick Lau, 22–39. Middletown: Wesleyan University Press.
- Lemke, Sieglinde. 1998. *Primitivist modernism: black culture and the origins of transatlantic modernism*. Nova York: Oxford University Press.
- Li, Xiaole. “Chen Yi’s Multicultural Approach in Ba Ban for Piano Solo.” *Resonance: an interdisciplinary music journal*. <http://www.usc.edu/libraries/partners/resonance/index.html> (Acesso em 25 nov. 2010).
- Lima, Paulo Costa. 2005. *Invenção e Memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências*. Salvador: EDUFBA.
- . “A relação topo/base: continuidade versus contiguidade.” *Topo-base/Composição e Cultura*. <http://topo-base.composicao-e-cultura.com/categoria/sobre/> (Acesso em 20 out. 2010).
- Locke, Ralph P. 2009. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. New York: Cambridge University Press.
- Martinez, José Luiz. 2006. “Brasilidade e Semiose Musical.” *Revista Opus 12*, pp. 114–131.
- Middleton, Richard. 2000. Capítulo Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other de *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*, editado por Georgina Born e David Hesmondhalgh, 59–85. Berkley: University of California Press.
- Napolitano, Marcos, e Mariana Martins Villaça. 1998. “Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate.” *Revista Brasileira de História* 18, no. 35.
- Narloch, C. “Hibridismo”. *NET PROCESSO – arte contemporânea*. <http://netprocesso.art.br/oktivia.net/1321/nota/54863> (Acesso em 22 jan. 2008). Citado em Selma M. Simão. *Arte Híbrida: entre o pictórico e o fotográfico*, p. 10. São Paulo: UNESP, 2008.
- Nicholls, David. 1995. “Henry Cowell’s United Quartet.” *American Music* 13 (2): 195–217.

- . 1996. “Transethnicism and the American Experimental Tradition.” *The Musical Quarterly* 80 (4): 569–594.
- Nogueira, Ilza. 2003. “A Estética Intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas.” *Brasiliiana*, no. 13:02–12.
- Oliveira, Jmary. 1992. “A respeito do compor: questões e desafios.” *Revista da Escola de Música UFBA*, pp. p. 59–63.
- Onyeji, Christian. 2008. “Drummistic piano composition: an approach to teaching piano composition from a Nigerian cultural perspective.” *International Journal of Music Education*, vol. 26.
- Papastergiadis, Nikos. 2000. *The turbulence of migration: globalization, deterritorialization and hybridity*. Cambridge: Polity Press.
- . 2005. “Hybridity and Ambivalence: Places and Flows in Contemporary Art and Culture.” *Theory Culture Society* 22 (4): 39–64.
- Parakilas, James. 1998. Capítulo How Spain Got a Soul de *The exotic in Western music*, editado por Jonathan Bellman, 137–193. Dexter: Northeastern University Press.
- Pasler, Jann. 2000. Capítulo Race, Orientalism, and Distinction in the Wake of the “Yellow Peril” de *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*, editado por Georgina Born e David Hesmondhalgh, 86–118. University of California Press.
- Penha, Gustavo Rodrigues. 2010. “Uma análise de *Passo de Manoel Dias* (2009), de Sílvio Ferraz.” *Anais do XX Congresso da ANPPOM*, pp. 135–141.
- Pisani, Michael V. 1998. Capítulo ‘I’m and Indian Too’: Creating Native American Identities in Nineteenth- and Early Twentieth-Century Music de *The exotic in Western music*, editado por Jonathan Bellman, 218–257. Dexter: Northeastern University Press.
- Regazzoni, Susanna, ed. 2006. *Alma Cubana: transculturación, mestizaje e hibridismo*. Michigan: Iberoamericana.

- Reynolds, Roger. 2002. *Form and method: composing music—the Rothschild essays*. Volume 22 of *Contemporary Music Studies*. Editado por Stephen McAdams. Oxford: Routledge.
- Rosen, Charles. 1980. “Plagiarism and Inspiration.” *XIX Century Music* IV (2): 87–100.
- Said, Edward. 1979. *Orientalism*. 7. Nova York: Vintage.
- Sakamoto, Mikiko. “Takemitsu and the Influence of ‘Cage Shock’: Transforming the Japanese Ideology into Music.” DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. <http://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/23/> (Acesso em 24 nov. 2010).
- Salgado, César Augusto. 1999. “Hybridity in New World Baroque Theory.” *Journal of American Folklore* 112 (445): 316–31.
- Santos, Antonio Eduardo. 1997. *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*. 1ª. São Paulo: Annablume.
- Santos, Boaventura de Souza. 2009. *A Crítica da Razão Indolente: contra o desperdício da experiência*. 7 ed. Volume 1 of *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. São Paulo: Cortez.
- Simão, Selma M. 2008. *Arte híbrida: entre o pictórico e o fotográfico*. São Paulo: UNESP.
- Smaldone, Edward. 1989. “Japanese and Western Confluences in Large-Scale Pitch Organization of Toru Takemitsu’s November Steps and Autumn.” *Perspectives of New Music* 27 (2): 216–231.
- Sovik, Liv. 2002. Capítulo "O Haiti é aqui/O Haiti não é aqui: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano Santiago" de *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, editado por Daniel Mato, 277–286. Caracas: Clacso.
- Spencer, Herbert. 1898. *The Principles of Sociology*. reimpr. 2003. Volume 1. New York: D. Appleton.

- Spivak, Gayatri. 1988. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, editado por Cary Nelson e Lawrence Grossberg. Londres: Macmillan.
- . 1995. "The Narratives of Multiculturalism." *Lecture at Manchester University*. Citado em Nikos Papastergiadis. *The turbulence of migration*. pp. 169–95. Cambridge: Polity Press, 2000.
- Stokes, Martin. 2000. Capítulo East, West, and Arabesk de *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*, editado por Georgina Born e David Hesmondhalgh, 213–233. Berkley: University of California Press.
- Tabak, Fani Miranda. 2006. "Las fronteras del hibridismo: la narrativa poética de Clarice Lispector." *Literatura y lingüística*, no. 17:49–63.
- Taruskin, Richard. 1980. "Russian Folk Melodies in "The Rite of Spring."." *Journal of the American Musicological Society* 33 (3): 501–543.
- . 1998. Capítulo 'Entoiling the Falconet': Russian Musical Orientalism in Context de *The exotic in Western music*, editado por Jonathan Bellman, 194–217. Dexter: Northeastern University Press.
- Taylor, Timothy D. 2007. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham: Duke University Press.
- Tenzer, Michael. 2003. "José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia." *Ethnomusicology* 47 (1): 93–120.
- Timmer, Nanne. 2007. "(Review) Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo. Susanna Regazzoni. Iberoamericana/Vervuert, 2006." *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*.
- Vargas, Herom. 2004. "O Enfoque do Hibridismo nos Estudos da Música Popular Latino-Americana." *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*.

- Vogt, Carl. 1864. *Lectures on Man: His Place in Creation, and in the History of the Earth*. Editado por James Hunt. Londres: Anthropological Society.
- Wah, Yu Siu. 2004. Capítulo Two Practices Confused in One Composition: Tan Dun's *Symphony 1997: Heaven, Earth, Man* de *Locating East Asia in Western art music*, editado por Yeyoi Uno Everett e Frederick Lau, 57–71. Middletown: Wesleyan University Press.
- Widmer, Ernst. 1976. “Projeto Global de Pesquisa da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA Para O Quadriênio de 1976-80.” Original datilografado, EMAC/UFBA, Salvador.
- Yampolschi, Roseane. 2006. “Intertextualidade e estetismo na música pós-moderna.” *Anais do XVI Congresso da ANPPOM*.
- Young, Robert J. C. 1995. *Colonial desire: Hybridity in theory, culture, and race*. Londres: Routledge.
- Zamora, Lois Parkinson. 2006. *The inordinate eye: New World Baroque and Latin American fiction*. Chicago: University of Chicago Press.