

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

Renan Luís Balzan

Portfólio e Memorial de Composição

**REFLEXÕES SOBRE MOTIVAÇÕES, PROCESSOS COMPOSICIONAIS E
CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS**

Porto Alegre

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Renan Luís Balzan

Portfólio e Memorial de Composição

**REFLEXÕES SOBRE MOTIVAÇÕES, PROCESSOS COMPOSICIONAIS E
CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS**

Portfólio e Memorial de Composição submetido
como requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Música. Área de concentração:
Composição

Orientador:

Prof. Dr. Antônio Carlos Borges-Cunha

Porto Alegre

2013

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo amor e apoio incondicional em todos os momentos que precisei e pelo cultivo e valorização da música dentro da nossa casa desde sempre, pois sem esse ambiente favorável, jamais teria chegado até aqui.

À Rosi, pelo amor, companheirismo, incentivo e paciência, acompanhando a minha trajetória musical de perto e presenciando todos os momentos de alegrias e motivações, assim como de angústias e preocupações.

A todos os professores que tive, desde o primeiro contato com a música, que de alguma forma incentivaram e despertaram em mim o amor e o interesse por essa arte.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, pelas conversas, opiniões e sugestões que contribuíram para que eu encontrasse o meu caminho composicional, sempre respeitando e entendendo as minhas necessidades expressivas.

Ao Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, pelos valiosos comentários e recomendações durante as bancas de composição, auxiliando o meu aprimoramento como compositor.

Ao Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos, pela confiança, permitindo que eu monitorasse a disciplina de Harmonia durante toda a graduação, possibilitando um aprimoramento dos meus conhecimentos que serão essenciais na minha vida profissional, além das inúmeras conversas e conselhos que possibilitaram a minha reflexão e revisão a respeito de muitos conceitos e pré-conceitos estabelecidos.

A Deus e ao Irmão Guaraci, pela ajuda e proteção espiritual.

A todos os meus antepassados que foram músicos, ou não tiveram a oportunidade necessária para isso, mas que, de alguma forma, contribuíram para que esse dom fosse passado através das gerações da minha família.

RESUMO

Este trabalho apresenta o memorial e o portfólio de composições, tendo como principal objetivo descrever algumas das experiências que tive ao longo do curso de graduação em composição na UFRGS, entre 2010 e 2013, além de proporcionar a reflexão sobre o meu pensamento e processo composicional através da análise das peças incluídas. Também são abordadas algumas referências musicais responsáveis pelo direcionamento estético das composições incluídas no portfólio. As peças que integram o presente trabalho foram compostas entre 2012 e 2013 e são: *Peça para Quarteto de cordas (2012)*, *2 Prelúdios e 2 Fugas Brasileiras (2012)*, *Suíte para Quinteto de Sopros (2013)* e *Peça para Orquestra Sinfônica (2013)*.

Palavras-chave: música, composição, quarteto, fuga, suíte.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 6 |
| 1 ALGUMAS REFLEXÕES E EXPERIÊNCIAS DURANTE A GRADUAÇÃO..... | 8 |
| 2 REFERÊNCIAS MUSICAIS | 13 |
| 3 AS PEÇAS..... | 16 |
| 3.1 Peça para Quarteto de Cordas (2012) | 16 |
| 3.2 2 prelúdios e 2 fugas brasileiras (2012) | 24 |
| 3.2.1 Aspectos específicos das fugas | 28 |
| 3.3 Suíte para Quinteto de Sopros (2013)..... | 34 |
| 3.3.1 Primeira peça..... | 35 |
| 3.3.2 Segunda peça | 42 |
| 3.3.3 Terceira peça | 47 |
| 3.4 Peça para Orquestra Sinfônica | 49 |
| 4 CONCLUSÃO | 53 |
| REFERÊNCIAS | 55 |
| ANEXO CD DE ÁUDIO..... | 57 |
| PORTFÓLIO DE COMPOSIÇÕES..... | 58 |

INTRODUÇÃO

Este memorial tem como objetivo principal descrever algumas das minhas experiências durante o curso de Bacharelado em Composição na UFRGS, entre 2010 e 2013, demonstrando como acontece o meu processo composicional, além de possibilitar a reflexão sobre o mesmo, as motivações pessoais e os questionamentos recorrentes. As peças que integram o presente trabalho foram compostas entre 2012 e 2013 e são: *Peça para Quarteto de cordas* (2012), *2 Prelúdios e 2 Fugas Brasileiras* (2012), *Suíte para Quinteto de Sopros* (2013) e *Peça para Orquestra Sinfônica* (2013).

O trabalho está organizado em três partes. O primeiro capítulo inicia com uma breve reflexão sobre preocupações que tive ao longo do curso em relação às características estéticas das minhas peças e conceitos como “estilo” e “identidade musical”. Para isso, utilizei algumas ideias presentes no trabalho de Leonard Meyer: *Style and music: Theory, History and Ideology* (1989), sintetizadas por Rodrigo Meine em sua dissertação: *Restrições e Liberdades em composição Musical* (2012), além do texto de Arnold Schoenberg: *Nova Música, Música Ultrapassada, Estilo e Ideia* (1946). O mesmo capítulo segue citando cronologicamente alguns conteúdos musicais abordados em aula e algumas experiências importantes para as motivações que direcionaram minhas escolhas durante o curso.

O segundo capítulo aborda algumas referências musicais que contribuíram diretamente para a minha imaginação musical, citando compositores, obras e algumas técnicas, procedimento ou imagens sonoras que integram o meu catálogo de ferramentas composicionais neste momento.

O terceiro capítulo foca na análise das peças, descrevendo as intenções expressivas e o processo composicional. A *Peça para Quarteto de Cordas* é analisada mais detalhadamente, expondo passo a passo a sua construção e a forma como lidei com os materiais musicais e resolvi os problemas composicionais que apareceram durante o processo. Nas outras peças são abordados aspectos mais gerais e são enfatizados procedimentos e características comuns entre as seções. *2 prelúdios e 2 fugas brasileiras*, para quarteto de madeiras, explora ritmos de dança que fazem parte da tradição brasileira, de uma forma estilizada, sobre a estrutura de prelúdios e fugas. *Suíte para Quinteto de Sopro*, integrada por três peças com a instrumentação (flauta, trompete, sax alto, sax tenor e trombone), utiliza a característica rítmica e a sonoridade de um naipe ao estilo “big band”. *Peça para Orquestra Sinfônica* é uma versão da primeira peça da *Suíte para Quinteto de sopros* e amplia principalmente as

possibilidades tímbricas e dinâmicas da anterior, graças às múltiplas opções e combinações que permite a formação sinfônica. Ao longo desse capítulo, com a análise de cada peça, são expostas algumas ideias extramusicais, seguidas pelos respectivos recursos composicionais usados para expressá-las musicalmente.

1 ALGUMAS REFLEXÕES E EXPERIÊNCIAS DURANTE A GRADUAÇÃO

Quando iniciei o curso de graduação em Composição pela UFRGS, no ano de 2010, não imaginava a enorme energia que seria investida da minha parte na busca por um caminho que me aproximasse daquela que é, talvez, a característica mais almejada pelos compositores: a identidade musical. Por identidade musical entende-se o conjunto de características, escolhas e intenções composicionais que geram um estilo composicional próprio e com características estéticas que despertam no ouvinte a sensação psicológica de relacionar àquela música ouvida a um compositor específico. O compositor Rodrigo Meine (2012)¹ sintetiza a teoria de estilo de Leonard Meyer (1989)²:

[...] o autor propõe uma hierarquização de restrições conforme entendidas no âmbito dos estilos musicais, categorizando-as em três grandes grupos: *leis*, *regras e estratégias*. *Leis* são restrições transculturais de natureza física ou psíquica [...]. *Regras* são [...] intraculturais, restringindo meios materiais como alturas, divisões duracionais, timbres [...] estratégias: consistem em escolhas composicionais feitas dentro do quadro de leis e regras estabelecido. [...] com base em sua recorrência, *estratégias* são sub-hierarquizadas em *dialecto*, quando adotadas por grupos de compositores; *idioma* quando recorrentes no conjunto da obra de um mesmo compositor; e estilo intraopus, quando ocorrem dentro de uma mesma obra (MEYER apud MEINE, 2012, p.14-15).

É nesse sentido de criar estratégias recorrentes dentro do meu conjunto de composições, em busca do surgimento de um idioma particular, que se basearam as minhas tentativas, motivações e reflexões ao longo do curso de graduação. O que demorei a entender, no entanto, é que um estilo próprio não se adquire “buscando” de fora para dentro. Schoenberg (1946)³, escreveu que:

[...] todo homem tem suas impressões digitais únicas, e toda mão de um artesão sua personalidade; de tal subjetividade surgem as características que delineiam o estilo do produto final. [...] Estilo é a qualidade de uma obra e é baseado em condições naturais, expressando aquele que a produziu. De fato, aquele que conhece suas capacidades pode ser capaz de perceber antecipadamente como a obra será, [...] mas ele jamais terá como ponto de partida uma imagem pré-concebida de estilo; ele estará preocupado obsessivamente em fazer justiça à idéia. Ele está certo de que, se tudo que a ideia exige for feito, a aparência será adequada (SCHOENBERG, 1946, p. 7).

Seguindo a lógica de Schoenberg, penso que se os gostos pessoais, a personalidade e a

¹ MEINE, Rodrigo. *Restrições e Liberdades em composição Musical* (2012).

² MEYER, Leonard. *Style and music: Theory, history and Ideology* (1989).

³ SCHOENBERG, Arnold. *Nova Música, Música Ultrapassada, Estilo e Ideia* (1946), tradução: Rodrigo Meine.

identidade que caracterizam de forma verdadeira uma pessoa não podem ser pesquisadas ou montadas artificialmente, as mesmas características, quando pensadas no contexto musical, também devem fluir naturalmente, de dentro para fora.

Não venho com essa reflexão querer listar ou esgotar as múltiplas inter-relações que são necessárias para que o compositor encontre um caminho que o leve até a expressão de suas necessidades através da música e nem dar a entender que isso seja algo que se adquira como quem compra uma mercadoria, ou se aprenda em um curso com duração definida. Ao contrário disso, acredito que seja uma característica que precisa ser externalizada através de um processo constante de autorreflexão e revisão de conceitos e pré-conceitos, ao longo de toda a vida do compositor, para que essa identidade realmente transpareça de uma forma natural, verdadeira e, por consequência, prazerosa.

Dentre os muitos pontos abordados e desenvolvidos ao longo da graduação, o primeiro aspecto que despertou a minha atenção no primeiro semestre do curso, e sobre o qual eu nunca tinha refletido até então, foi o gerenciamento do tempo musical. Fabrício Gambogi (2012)⁴ refere-se a tempo musical como “a temporalidade própria criada pelo objeto musical dentro de uma janela de tempo determinada” (GAMBOGI, 2012, p.7). Percebi que eu não estava conseguindo o equilíbrio necessário entre a repetição e o material novo. O material sonoro usado ou era substituído por outro antes do tempo psicológico necessário para esgotá-lo, ou era mantido por tempo demais a ponto de gerar a perda de interesse no ouvinte. As principais referências musicais que me ajudaram a refletir sobre isso, buscando sanar essa deficiência, foram algumas composições de Beethoven, onde observei a forma com que o compositor aproveita o máximo do mínimo. Pequenos motivos são desenvolvidos ao longo de suas peças com um equilíbrio perfeito entre material novo e repetição, mantendo o controle desses elementos no tempo e o interesse do ouvinte durante todo o discurso musical. Ouvi algumas de suas sonatas para piano, quartetos de cordas e sinfonias nessa etapa referida do curso.

Outro elemento trabalhado nas aulas importante para a minha formação e reflexão foi o estudo de algumas técnicas de organização das alturas até então desconhecidas por mim, como o atonalismo livre, e posteriormente o serialismo. Fizemos audições e exercícios dirigidos com base nas obras de Schoenberg, Dallapiccola, Babbitt, entre outros, o que ajudou a ampliar a minha visão musical e meus recursos composicionais. Nas aulas de Análise e Harmonia, fomos inseridos no mundo da música espectral, do pan-tonalismo, bi-tonalismo, da

⁴ GAMBOGI, Fabrício Duarte. Eco em Horizonte: forma, estrutura e processo em um ciclo de composições (2012).

micropolifonia de Ligeti e sua textura de nuvens sonoras. A música eletroacústica e interativa foi explorada nas disciplinas de Música e Tecnologia. A primeira metade do curso possibilitou uma introdução a algumas dessas técnicas.

Durante o terceiro semestre, meu orientador abordou um aspecto ainda não explorado até o momento do curso: o controle estrutural de peças mais longas através da forma sonata. Tivemos como modelo a sonata *Patética*⁵, de Beethoven. Como um exercício valioso, pude compor uma sonata para clarinete e fagote, partindo do modelo pré-estabelecido do primeiro movimento da peça de Beethoven. Através de um estudo e mapeamento dos materiais utilizados e da estrutura da sonata, fiz um mapa gráfico com a duração da introdução, de cada tema, das transições, e das codas, e analisei como os materiais expostos reapareciam ao longo da peça. A partir desse estudo compus os meus próprios materiais, com proporções equivalentes aos de Beethoven, para começar a construção da peça sobre uma estrutura formal definida. A noção de proporção e equilíbrio entre as seções maiores e suas subdivisões foi, talvez, o ponto mais marcante, ajudando no planejamento e realização das composições futuras.

A partir do quinto semestre do curso, comecei a encontrar um caminho composicional com resultados que me motivaram. Sob a proposta de trabalhar com canções, compus duas peças para piano e voz. Quando as mostrei em aula, meu orientador percebeu características naquelas peças que não estavam presentes até então nas minhas composições. Foi então sugerido que eu aplicasse aqueles mesmos processos e escolhas para gerar os materiais sonoros das composições instrumentais, pois segundo as palavras do professor: “era isso que me dava prazer de compor”. Alguns elementos da música folclórica e da música popular, reprimidos até o momento e referências importantes na minha formação e vivência musical, acabaram aflorando na composição das canções e passaram a incorporar minhas peças instrumentais. Para citar alguns desses elementos, temos o *modalismo*,⁶ típico no heavy metal, e a *quebra da métrica* e as *alternâncias de fórmulas de compassos*, usadas no Rock Progressivo; a *ampliação do campo harmônico tonal* e a *característica improvisatória das melodias*, presentes na bossa nova e no jazz; a técnica de formação de *escalas de acorde*⁷,

⁵ sonata n.8 em dó menor, op. 13 “Patética”(1799).

⁶ Dentre as características modais usadas no heavy metal esta: a sucessão de acordes, geralmente formados por uma fundamental que é reforçada à oitava e sua quinta e que se movimentam de forma paralela, através de movimentos que são orientados normalmente por um ostinato, baseado em um modo gregoriano ou por uma escala própria, muitas vezes com características cromáticas.

⁷ Baseado nas notas reais de uma tetrade e suas possíveis expansões é gerada uma escala que pode ser utilizada para a improvisação sobre essa mesma base harmônica. Ex. Sobre o acorde C7M, as notas reais (dó, mi, sol, si)

para improvisação, e a *construção harmônica vertical por quartas* sobre uma estrutura subentendida triádica⁸, também comum no jazz. A primeira composição que integra o portfólio desse memorial foi feita no quinto semestre do curso, a *Peça para quarteto de cordas* (2012).

Ainda no quinto semestre cursei a disciplina de Fuga, onde surgiu a oportunidade de estudar e exercitar esse processo composicional, culminando na composição de uma fuga ao estilo de Bach. Motivado por isso, comentei com o meu orientador que gostaria de usar estas técnicas em uma composição minha, de um modo que não soasse como uma caricatura ou um simples artesanato baseado em um estilo tradicional, mas sim refletisse as minhas necessidades expressivas de modo a conseguir atrair a atenção de um ouvinte “hoje”, após tanta tradição na escrita de fugas, por tantos compositores, ao longo da história. Compus nesse semestre a obra *2 prelúdios e 2 fugas brasileiras*, para quarteto de madeiras, que também faz parte do portfólio.

Um pensamento constante durante o curso de graduação, em relação à instrumentação das minhas composições, foi a intenção de compor peças para as famílias dos instrumentos da orquestra sinfônica separadamente, com o intuito de isolar suas características tímbricas e aprender sobre cada instrumento individualmente durante o processo de composição. Para trabalhar com metais compus, no sétimo semestre, a *Suíte para quinteto de sopros* (2013). Apesar de misturar nessa obra instrumentos pertencentes às madeiras, quebrando um pouco a ideia de instrumentação citada acima, pude explorar aqui além da flauta (que já havia usado), o trompete, o sax alto, o sax tenor e o trombone, instrumentos até então não explorados em minhas composições. Essa obra é a terceira a integrar o portfólio.

Durante os quatro anos de curso, tive a oportunidade de ser bolsista, monitorando a disciplina de Harmonia oferecida na graduação. Além da experiência valiosa ministrando algumas aulas e corrigindo os trabalhos semanais dos alunos, tive contato com algumas técnicas composicionais que me despertaram grande interesse. Muito do meu processo composicional é influenciado pela *Teoria da Polarização Acústica*, de Edmund Costère⁹, pela *Teoria da Ressonância Acústica*, de Paul Hindemith¹⁰, e pela *Teoria da Direcionalidade*

agrupadas a uma das possibilidades de expansão típicas desse acorde (ré, fá#, lá), geram a escala de acorde (dó, ré, mi, fá#, sol, lá, si), conjunto sonoro equivalente ao modo lídio a partir da nota dó.

⁸ Sob o acorde de C7 (dó com sétima), por exemplo, que é um acorde formado por sobreposição de terças, podemos criar uma escala de acorde, baseada nas notas reais e nas expansões possíveis desse acorde. Uma possibilidade de escala criada é a que equivale às notas do modo mixolídio sobre a nota dó. A partir dessa escala, podemos construir acordes por sobreposição de quartas que serão funcionalmente equivalentes a C7. Por exemplo, o acorde formado pelas notas (sib, mi, lá), (dó, fá, sib), etc.

⁹ COSTÈRE, Edmond. *Mors ou transfigurations de l'harmonie*. Paris: PUF, 1962.

¹⁰ HINDEMITH, Paul. *The craft of musical composition*. London: Schott, 1970. (Edição original: 1942).

Harmônica, de Vincent Persichetti ¹¹, além do processo de *mutação cordal*, muito usado por compositores como Chopin e Wagner no período romântico, e o uso de linhas melódicas em *faixa sonora*, especialmente por impressionistas como Debussy. A busca pela utilização e adaptação dessas técnicas citadas em um contexto próprio, para criar ferramentas capazes de sanar os possíveis problemas composicionais, e o conseqüente surgimento de um ambiente sonoro que reflita os meus anseios expressivos, foram durante o curso preocupações constantes que provavelmente continuarão presentes em meu processo composicional.

¹¹ PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-century harmony*. New York: Norton, 1961.

2 REFERÊNCIAS MUSICAIS

Cito abaixo algumas referências musicais que são responsáveis pelo direcionamento estético e pela motivação das minhas composições de um modo geral, influenciando a criação das peças incluídas no portfólio desse memorial. Algumas dessas referências fazem parte da minha experiência como instrumentista e suas influências refletem de forma difusa pelas peças, sendo difícil identificar de forma objetiva em quais pontos isso ocorreu, pois muitas vezes agiram durante o processo composicional de forma inconsciente. Outras referências, no entanto, foram buscadas através de pesquisas objetivas que pudessem fornecer algumas ferramentas necessárias para a fluência do processo composicional, como por exemplo a audição de peças com a formação equivalente a que eu pretendia compor e também de peças solo para os instrumentos específicos.

Ludwig Van Beethoven (1770 -1827): O que mais me atrai na obra de Beethoven é o tratamento motivico e seu desenvolvimento no tempo, além de sua habilidade de modificar o mesmo material e utilizá-lo de diversas formas e em contextos distintos, como base para praticamente toda a peça. A economia de material, a diversidade sonora e expressiva e a organicidade em sua obra são referências importantes nas minhas composições. Destaco algumas obras como referências específicas: a *Sonata n.8 em dó menor, op. 13 "Patética"* (1799), tanto pelo desenvolvimento motivico e controle do tempo, como pela estruturação da forma; os quartetos de cordas, destacando o *Quarteto de cordas n.15, op. 132*, pela busca por modelos que ajudassem a me familiarizar com o ambiente sonoro dessa instrumentação.

Claude Debussy (1862-1918): Na obra de Debussy, foco na sonoridade dos acordes expandidos e no ambiente modal flutuante que seus encadeamentos geram. Também me interesse pela sonoridade das escalas não convencionais oriundas das ilhas de Bali e Java, na Indonésia, adaptadas depois à afinação temperada e usada por ele em algumas de suas peças. Outra característica de sua obra são as texturas em faixas sonoras, explorando a sonoridade das quartas e quintas justas, características do organum paralelo do século IX, colocados agora em um novo contexto. Destaco esses elementos nas suas peças pra piano: *Pour le Piano (1901) - II*; *Preludes, Livre 1 (1913) - II. Voiles e VIII. La fille aux cheveux de lin*.

Rock Progressivo: Gênero com o qual tive contato tocando em bandas de música popular. Utilizo desse ambiente sonoro características como o modalismo das sequências

harmônicas e seu caráter sucessivo¹² e flutuante, a característica improvisatória de elementos melódicos, o caráter rítmico incisivo e a utilização de compassos irregulares em alternância. A fusão de elementos típicos da música folclórica, do jazz e da música erudita em um mesmo contexto também desperta o meu interesse. Destaco a banda Inglesa Yes (1968 -), com seus discos: *The Yes album* (1971), *Fragile* (1972), *Relayer* (1974); a banda inglesa Jethro Tull (1967 -), com seus discos: *Aqualung* (1971), *Songs from de wood* (1977), *DVD Living with the past* (2002); a banda canadense Rush (1968), com seu disco coletânea: *Retrospective I* (1997) e *Retrospective II* (1997).

Tom Jobim (1927 -1994): Minha atuação como instrumentista no campo da música popular me permitiu interpretar algumas das canções de Tom Jobim, referência que tenho essencialmente sob o aspecto harmônico, em relação a sua ampliação tanto no sentido vertical como horizontal. A técnica de resolução ampliada de sensíveis, característica do período romântico e usada por Tom Jobim, também ecoa nas minhas composições. Destaco as canções: *Chega de Saudade* (1958), *Luiza* (1981), *Desafinado* (1958), *Insensatez* (1961), *Samba de uma Nota Só* (1959).

Richard Wagner (1813-1883). Meu interesse na obra de Wagner ocorre principalmente pela relação entre sua ampliação Harmônica, que gera um ambiente funcional muitas vezes ambíguo, e as melodias criadas a partir do contraponto desenvolvido sob essa harmonia. O ambiente sonoro de tensão e dramaticidade prolongado “indefinidamente”, sem resolução, gerando a sua “melodia infinita”, é algo que sempre atraiu a minha atenção. A técnica da mutação cordal através do cromatismo, característica da obra de Wagner, é algo que posso citar como utilizado de forma consciente em minhas composições. Uma referência marcante é o prelúdio da ópera *Tristão e Isolda* (1865).

Edino Krieger (1928 -) Suas obras de caráter nacionalista são referência para mim, por construir um diálogo com a música folclórica e ritmos típicos brasileiros. O tratamento harmônico com direcionamento modal, ou mesmo tonal, usado de uma forma diferenciada, distanciada das soluções óbvias, despertam o meu interesse. Sua composição *Prelúdio (cantinela) e Fuga (marcha-rancho)* (1958) foi uma referência importante para a composição de *2 prelúdios e 2 fugas brasileiras*. Destaco ainda de Edino Krieger: *Abertura Brasileira* (1955), *Divertimento para cordas* (1959), *Brasiliana* (1960).

Alberto Ginastera (1916 -1983). Minha referência a Ginastera está focada especificamente em seu *Quarteto de cordas n.1, op. 20* (1948) e *Quarteto de cordas n.2 op.*

¹² Característica contrária ao caráter progressivo dos encadeamentos harmônicos no sistema tonal.

26, (1958). O que despertou meu interesse foi a incisividade rítmica, muitas vezes percussiva e quase “obsessiva” que pude observar nessas peças. Essas características rítmicas associadas ao caráter modal que permeia as composições geram uma vitalidade que tentei incorporar na composição *Peça para Quarteto de Cordas*, que também integra esse portfólio.

György Ligeti (1923-2006). Especificamente a obra *Seis bagatelas para quinteto de sopros* (1953), foi um ótimo modelo sob o ponto de vista da orquestração para peças de câmara. As características tímbricas, geradas pelas várias combinações diferentes entre os instrumentos e o modo como uma mesma melodia é distribuída entre eles, criando sensações psicológicas diferentes, despertou o meu interesse desde o primeiro contato. Ouvi essa composição pela primeira vez durante a disciplina de Orquestração oferecida pelo curso, mas continuei ouvindo depois do seu término, inclusive durante o processo de composição de todas as peças deste portfólio.

3 AS PEÇAS

Este capítulo aborda as análises das seguintes composições: *Peça para Quarteto de Cordas* (2012), *2 Prelúdios e 2 Fugas Brasileiras* (2012), *Suíte para Quinteto de Sopros* (2013) e *Peça para Orquestra Sinfônica* (2013). Através deste processo, são descritas algumas ideias, imagens sonoras e analogias extramusicais, seguidas pelos respectivos recursos composicionais escolhidos para expressá-las musicalmente, além de ser demonstrado o pensamento harmônico, melódico e rítmico que orienta as mesmas.

3.1 PEÇA PARA QUARTETO DE CORDAS (2012)

Com o objetivo de conhecer melhor os recursos dos instrumentos da família das cordas individualmente e também explorar a sonoridade de uma formação de câmara tradicional, compus a obra *Peça para Quarteto de Cordas* (2012).

Criada no quinto semestre do curso, sua forma pode ser interpretada por (A B C B' D A' Coda).

O primeiro elemento da peça, que dá origem ao ambiente sonoro da parte (A), c.[1-18], é o grupo de três notas (lá, si, mi). A partir da sonoridade da combinação dos intervalos de 4j, 5j e 2M, surge o motivo melódico que é tocado pelo violino 1, c.[8-10], e harmonizado por sobreposição de 4j, como pode ser observado na figura (n.1).

figura n.1 "Peça para quarteto de cordas" c.[8-10] mp

A construção melódica e harmônica é orientada pelo modo Jônio construído a partir da nota lá, mas sempre respeitando a sonoridade da combinação de intervalos citados anteriormente. No c.[12], a escala de referência é transposta, passando a ser equivalente a ré

Jônio. No c.[14], passa a ser igual a mi Jônio, e no c.[15] a sol# Jônio. A primeira seção da peça é baseada nessa flutuação de centros modais e na sonoridade das 4j, 5j e 2M. Para o desenvolvimento melódico, busco a sucessão de intervalos polarizantes¹³, apoiados na estabilidade dos acordes formados pela sobreposição de 4j. Apenas no c.[17] modifico o ambiente de estabilidade, inserindo o intervalo de trítone junto à 4j, ecoando em harmônicos no c.[18], criando uma possível “dúvida” no ouvinte, que o leva à próxima seção. A partir desses elementos foi composto o início da peça propriamente dito. Em um andamento lento, em harmônicos e em pianíssimo, é usada a mesma ordem das notas que vão surgindo e formando o tema descrito anteriormente, mas tocadas cada uma por um instrumento diferente e sendo mantidas soando, enquanto as outras vão sendo inseridas, criando uma textura de caráter etéreo, que vai se movimentando internamente como uma espécie de mutação cordal. Abaixo, na figura (n.2), o início da seção.

♩ = ca. 45

Legato

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

pp

pp

pp

p

Figura n.2 "Peça para quarteto de cordas" c.[1-5]

Na parte (B) da peça, busco um ambiente sonoro contrastante ao anterior. Com um andamento mais rápido, a interpolação entre gestos incisivos de trinados em sforzando piano, de ataques de acordes acentuados formados por 4j, e fraseados melódicos de caráter improvisatório, vão construindo o ambiente que sugere tensão e agitação. O ambiente modal permanece, polarizando a nota si e caracterizando o modo dórico. A figura (n.3) exemplifica as características citadas até agora em relação à seção (B).

¹³ COSTÈRE (1962), em sua teoria da polarização acústica, classifica em polares as classes de intervalos (4j, 2m), neutros (3m, 3M) e apolares (2M, 5d). Intervalos polares convergem entre si e intervalos apolares se repelem.

Figura n.3 "Peça para quarteto de cordas" c.[21-23]

Alguns deslocamentos nos centros modais ocorrem, mas de uma forma circular, com a intenção de “mudança de cor”, e não de um direcionamento. Isso pode ser observado através dos gestos do violoncelo, a partir do c.[31]. A partir do c.[37], o mesmo motivo gerador da seção (A) reaparece no violino 2 e passa a fazer parte da textura, substituindo o papel que antes era das notas longas em trinado. Nesse ambiente sonoro, vão sendo alternados o tema, os gestos de caráter improvisatório e os acordes incisivos. Essas características são exemplificadas nas figuras (n.4-a) a (4-d).

Figura n.4-a
"Peça para quarteto de cordas" c.[31]

Figura n.4-b
"Peça para quarteto de cordas" c.[33]

Figura n.4-c
"Peça para quarteto de cordas" c.[37]

Figura n.4-d
"Peça para quarteto de cordas" c.[41]

Uma ideia que permeia essa composição de um modo geral é a analogia que faço entre os motivos ou materiais contrastantes e as personagens de uma história. A intenção nessa seção é criar um ambiente sonoro que sugira uma discussão ou uma disputa por espaço entre essas “personagens”, onde um interrompe o outro antes da sua conclusão. A agitação vai se intensificando até o c.[53], onde o trinado, que parecia ter desistido, reaparece por um breve momento no violino 2, mas logo perde espaço para o tema principal, que reaparece no violino 1, no c.[55]¹⁴, transposto uma oitava acima. A parte (B) termina com um ralentando a partir do c.[58]. O uso concomitante do ralentando, da dinâmica decrescente e da frase culminando em um acorde em harmônicos, com dinâmica (pp), são os recursos técnicos que uso para, seguindo a analogia a um texto narrativo, tentar criar a imagem de que a briga entre as personagens acaba se diluindo em si mesma, como em uma desistência mútua pelo cansaço. A figura (n.5) mostra esses elementos.

Figura n.5 "Peça para quarteto de cordas" c.[58-61]

A parte (C) da peça começa no c.[62]. Novamente em um andamento lento, é sugerido um ambiente sonoro que remete à primeira seção. Surge então, no c.[66], um tema destacando o violoncelo, que é desenvolvido e imitado por todos os instrumentos. O encerramento ocorre com uma volta aos acordes estáticos do início e uma movimentação interna das notas de forma lenta, gerando uma mutação cordal que culmina em um acorde, no c.[83], com alto grau de instabilidade causada pela sua constituição intervalar que enfatiza intervalos de trítono e 2m. As características acima descritas são demonstradas nas figuras (n.6-a) e (n.6-b).

¹⁴ O tema transposto uma oitava acima já havia aparecido anteriormente no c.[41].

♩ = ca 72 Legato

pp *mf p* *f pp*

pp *mf p* *f pp*

Legato

mp

Figura n.6-a
"Peça para quarteto de cordas" c.[62-66]

pp *mf pp* *ff*

pp *mf pp* *ff*

mp *mf* *mp* *pp* *ff*

mf *mp* *pp* *ff*

Figura n.6-b
"Peça para quarteto de cordas" c.[80-83]

No c.[85], começa a próxima seção, que pode ser interpretada como um (B'), pela relação de semelhança entre seus materiais e os da parte (B). Aqui, no entanto, há uma troca de função entre os instrumentos, em comparação ao que fizeram anteriormente. Além dos materiais serem explorados por menos tempo, a partir do c.[97] há uma intensificação no ritmo do violino 1, e em seguida dos outros instrumentos, culminando em acordes homorrítmicos feitos por todos eles no c.[100]. Nesse ponto da peça, são usados dois gestos em faixa sonora no c.[101-102], com características diferentes dos usados até o momento, sendo interrompidos bruscamente, utilizando aqui o recurso dramático do silêncio através da pausa de semínima com uma fermata. Esses gestos surgiram de uma improvisação cantada, elaborada melhor posteriormente, e possivelmente criam o efeito psicológico do “inesperado” no ouvinte, renovando dessa forma o seu interesse. Os acordes homorrítmicos e o gesto final da seção são mostrados na figura (n.7).

Figura n.7 "Peça para quarteto de cordas" c.[100-102]

A seção (D) da peça começa no c.[103] e tem como característica principal a abertura de espaços para o violino 1, violino 2 e viola se destacarem, através de solos com caráter improvisatório, enquanto o violoncelo mantém um pulso rítmico constante. O objetivo aqui é também agregar ao todo o aspecto visual de palco, através dos destaques de cada instrumentista durante o seu solo e da alternância que ocorre entre eles. Durante o solo de um deles, os outros dois solistas tocam de forma homorrítmica alguns acordes, normalmente enfatizando o início e o fim de cada compasso, reforçando os ataques principais do violoncelo e aguardando até terem novamente o papel de destaque. A estrutura métrica se baseia em ciclos da sequência de fórmulas de compassos: (5/4, 3/4, 5/4, 5/4, 4/4). Já a base harmônica é construída a partir do modo Dórico, mas sobre centros modais que vão se modificando através de uma relação de mediantes entre eles, ou seja, a seção começa em si Dórico no c.[103], modula para ré Dórico no c.[105], e volta para si Dórico no c.[106]. Quando a estrutura métrica começa um segundo ciclo, a harmonia modula para mib Dórico no c.[108], para fá# Dórico no c.[110], e volta para mib Dórico no c.[111]. Os solos vão se desenvolvendo em cima dessa base, que segue a lógica até o fim do c.[122]. A figura (n.8) mostra o início da seção.

Figura n.8 "Peça para quarteto de cordas" c.[103-104]

No c.[123], o centro modal é fixado sobre a nota si e a métrica também é fixada em um compasso 5/4. Começa uma intensificação rítmica e um crescimento das dinâmicas entre as partes do violoncelo e da viola, enquanto o violino 2 e violino 1 alternam solos ao estilo de um duelo. Tudo converge para que, do c.[129 a c.131], acordes homorrítmicos acentuados em dinâmica (ff) encerrem a seção, como mostra a figura (n.9).

Figura n.9-a "Peça para quarteto de cordas" c. [122-124]

Figura n.9-b "Peça para quarteto de cordas" c.[128-130]

A última seção da peça, que inicia no c. [132], sugere ao ouvinte uma falsa reexposição da parte (A). No entanto, com intenção de causar um impacto inesperado, interrompe bruscamente com ataques homorrítmicos, em dinâmica (ff), baseados no mesmo material que finaliza a seção (D). A Figura (n.10) exemplifica esses elementos.

Figura n.10 "Peça para quarteto de cordas" c.[132-135]

Fazendo novamente a analogia a um texto narrativo ou mesmo a um filme, essa seção e a coda equivalem àquele momento da história onde tudo indica que seria o final, pois todo conflito já estaria resolvido e os protagonistas estariam “convictos de sua vitória”. No entanto, eis que ressurge, de forma súbita e inesperada, o antagonista, causador de todo o conflito, pondo em risco a tranquilidade dos protagonistas.

Tento criar esse ambiente através do jogo de alternância entre os elementos da parte (D) e os harmônicos em pianíssimo da parte (A), e seus respectivos andamentos, seguindo até o [c.142], onde começa a coda propriamente dita. Formada por materiais originados da seção(B), ela leva a peça ao seu final, onde reaparecem os ataques em fortíssimo com convicção máxima, seguidos por um pequeno eco dos harmônicos do início, que vem para gerar novamente a “dúvida”, encerrando a peça. Os elementos descritos acima são demonstrados nas figuras (n.11-a) e (n.11-b).

Figure 11-a shows the beginning of the coda for the string quartet piece. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The tempo is marked as quarter note = 160. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music starts with a forte (ff) dynamic and includes various articulations like accents and slurs. The first measure of each staff begins with a quarter rest followed by a quarter note.

Figura n.11-a "Peça para quarteto de cordas" Início da coda, c.[142]

Figure 11-b shows the final section of the string quartet piece. It features the same four staves as Figure 11-a. The tempo is marked as quarter note = 160, and the key signature changes to two sharps (F# and C#). The music concludes with a piano (pp) dynamic. The first measure of each staff begins with a quarter rest followed by a quarter note. The final measure of each staff ends with a quarter note.

Figura n.11-b "Peça para quarteto de cordas". Final, c. [145-148]

3.2 2 PRELÚDIOS E 2 FUGAS BRASILEIRAS (2012)

A motivação para essa composição surgiu a partir do estudo que realizei cursando a *Disciplina de Fuga*, no quinto semestre do curso. A intenção foi usar o processo composicional da fuga, mas escolhendo um vocabulário harmônico, melódico e rítmico que refletisse as minhas necessidades expressivas. Buscando referências que pudessem me ajudar a criar uma ponte entre alguns gêneros da música popular e a composição de prelúdios e fugas, ouvi algumas obras de Edino Krieger (1928-), Francisco Mignone (1897-1986), Radamés Gnattali (1906-1988), Villa-Lobos (1887-1959), além de prelúdios e fugas de Bach (1685-1750) e Shostakovich (1906-1975). Com a ideia de explorar em cada peça um ritmo que fosse parte da tradição brasileira, compus o *Prelúdio n.1 (Valsa)* e *Fuga n.1 (Choro)*, e o *Prelúdio n.2 (Bossa)* e *Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Frevo)*.

O processo composicional de *2 Prelúdios e 2 Fugas Brasileiras* teve início com a pré-composição de sequências harmônicas em um campo de caráter tonal/modal ampliado, sobre as quais foram criadas e desenvolvidas posteriormente as melodias e o contraponto. Quando falo em campo harmônico ampliado, me refiro às relações expandidas entre os acordes, tanto

do ponto de vista vertical como horizontal. As peças não tem tonalidade ou modo fixo, por esse motivo não utilizo armadura de clave. Processos como mutação cordal, resolução ampliada de sensíveis, empréstimo modal e modulações cromáticas e enarmônicas, geram um ambiente harmônico que modula ou toniciza constantemente, como uma espécie de pantonalismo. A utilização do princípio de escala de acorde, já comentado, orienta o contraponto para que diversas cores do mesmo acorde sejam exploradas através das possibilidades de expansão vertical, não ficando limitado à cifra cordal que serviu de base para a composição. As figuras (n.12-a) a (n.12-d), mostram o início de cada uma das quatro peças e as respectivas seqüências harmônicas que serviram de base para suas composições.

♩ = 75c.a.
Legato

Flute *pp*
Oboe *pp*
B♭ Clarinet (som real) *p*
Bassoon *pp*

F7M F#o C#m7(b5)/G C#o F#m7 F#m7/E C7(b5) Bm7M G#m7(b5) B7(b5)/D# D7M Dm7M

Figuran.12-a-"Prelúdio n.1 (Valsa)" c.[1-9]

♩ = 55 ca.

Flute
Oboe
B♭ Clarinet (som real)
Bassoon *mf*

Eb7M Eo A7(b9) C7(13) Dm7 D7(b9) F#m7(b5) B7(b9) Bb7M F#7(b5) Gm7 C7(b13)

Figura n.12-b-"Fuga n.1 (Choro)" c.[1-7]

♩ = 80 c.a.
Lento

Flute *p* *mp* *p* *pp*
Oboe *p* *mp* *p* *mp*
B♭ Clarinet (som real) *p* *mp* *p* *pp*
Bassoon *p* *mp* *p* *pp*

Ebm7(b5) D7M Dm7M(b5) A7M Gm7M(b5) F#m7(9) Ebm7(b5) F7M(b5)

Figura n.12-c-"Prelúdio n.2 (Bossa)" c.[1-7]

Flute

Oboe *mf*

Bb Clarinet (som real)

Bassoon

C6 F#7(b5) Dm7 Bb7(b5) Eb6 A7(b5) Bm7 E7(13) Eb7(#9)

Figura n.12-d "Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Frevo)" c.[1-9]

Cada peça utiliza células e padrões rítmicos que remetem a uma dança específica, mas de uma forma estilizada e de certa forma disfarçada, para que não seja criada uma caricatura. O *Prelúdio n.1 (Valsa)*, busca a imagem sonora das valsas-choro, valsas de esquina e serenatas, que enfatizam mais o caráter “sentimental e choroso”, provavelmente oriundo das modinhas, do que a característica da “continuidade rítmica”, das valsas de salão com função de dança. É usado o recurso do deslocamento métrico, enfatizando o contratempo das notas e prolongando seu valor até os ditos tempos ou partes fortes do compasso, para gerar o efeito de “melodias que flutuam com leveza” e se deslocam através do ritmo da valsa, como mostra a figura (n.13).

Fl.

Ob. *mp* *p*

Bb Cl. (som real) *pp* *pp*

Bsn. *pp* *p*

Figura n.13 "Prelúdio n.1 (Valsa)" c.[15-18]

No *Prelúdio n.2 (Bossa)*, o processo utilizado é parecido com o citado acima. São alternados momentos que enfatizam o padrão rítmico da bossa-nova, com trechos que “flutuam” mais livremente, através de colcheias em tercinas, formando frases em legato sem a ênfase na síncopa, como pode ser observado na figura (n.14).

Figura n.14 "Prelúdio n.2 (Bossa)" c.[9-13]

Na *Fuga n.1 (Choro)*, o *sujeito*, c.[1], enfatiza o ritmo sincopado e os movimentos cromáticos, típicos nas melodias de choro. O *contrassujeito n.1*, c.[10], e *contrassujeito n.3*, c.[30], tem como base gestos de caráter improvisatório que preenchem com figuras rápidas os espaços deixados pela melodia, fazendo referência aos violões de sete cordas que fazem o contraponto nos grupos de choro chamados “regionais”¹⁵. No *contrassujeito n.2*, c.[18], a linha rítmica do pandeiro é simbolizada com as sequências de semicolcheias em staccato. As figuras (n.15-a) a (n.15-d) mostram cada um dos elementos descritos acima.

Figura n.15-a "Fuga n.1 (Choro)" c.[1-5]

Figura n.15-b "Fuga n.1 (Choro)" c.[9-13]

Figura n.15-c "Fuga n.1 (Choro) c.[30-33]

Figura n.15-d "Fuga n.1 (Choro) c.[18-23]

¹⁵ Um conjunto “regional” tradicionalmente é formado por um instrumento solista (normalmente flauta ou bandolim), cavaquinho, violão de seis cordas, violão de sete cordas e pandeiro. (Descrição minha).

Na *Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Frevo)*, uma das referências utilizadas é o livro sobre ritmos brasileiros do percussionista e professor Edgard Rocca¹⁶ (1986). O *sujeito*, que começa no c.[1], enfatiza uma das características das melodias de frevo: a acentuação de alguns contratempos do compasso, especialmente no início ou no final das frases. O *contrassujeito n.1*, c.[17], faz referência à linha rítmica geralmente tocada pelo pandeiro no frevo tradicional. O *contrassujeito n.2*, c.[38], enfatiza o padrão rítmico tocado com a caixa pelos percussionistas. O ritmo tocado pelo bumbo e reforçado pelo baixo é usado para a composição do *contrassujeito n.3*, c.[54]. A tabela com os ritmos de cada instrumento de percussão tocados no frevo, que está no livro de Rocca, e os materiais gerados a partir deles e usados na *Fuga*, aparecem nas figuras (n.16a) a (n.16-e).

The image shows a musical score titled "FREVO" in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = 130. It features three staves for percussion instruments: Caixa (with a note "(4 opções)"), Pandeiro, and Surdo. Each staff contains rhythmic notation with various note values and rests, indicating the specific patterns for each instrument.

Figura n.16 -a "Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão" (ROCCA, 1986, p.42)

The image shows a musical score for "Sujeito" for Oboe. It is in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = 75 c.a. The notation includes a melody with various note values and rests, starting with a dynamic marking of *mf*.

Figura n.16-b "Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Freco) c.[1-5]

The image shows a musical score for "C. Sujeito n.1" for Oboe. It is in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = 75 c.a. The notation includes a melody with various note values and rests, starting with a dynamic marking of *mp*.

Figura 16-c "Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Freco) c.[17-20]

The image shows a musical score for "C. Sujeito n.2" for Oboe. It is in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = 120 c.a. The notation includes a melody with various note values and rests, featuring dynamic markings of *mp*, *mf*, and *ff* (marked as *fortissimo*).

Figura 16-d "Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Freco) c.[38-41]

The image shows a musical score for "C. Sujeito n.3" for Bassoon. It is in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = 120 c.a. The notation includes a melody with various note values and rests, starting with a dynamic marking of *mf*.

Figura 16-e "Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Freco) c.[54-57]

3.2.1 Aspectos específicos das fugas

¹⁶ ROCCA, Edgar Nunes. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*, Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música – EBM – Europa, 1986, p.42.

Tanto a *Fuga n.1 (Choro)* como a *Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Frevo)*, possuem respectivos *sujeitos* sem uma tonalidade clara, já que são compostos sobre base harmônica que toniciza constantemente diversos acordes. Nas duas fugas, exploro a relação de medianas cromáticas nas *respostas* dos temas, ao invés da típica modulação para a dominante dos modelos tradicionais.

Na *Fuga n.1 (Choro)*, a primeira exposição do *sujeito* é tocada pelo fagote e começa com a nota principal (ré) no c.[2], sobre o acorde de base Eb7M. A primeira *resposta* acontece no c.[10], com o clarinete tocando a nota (si)¹⁷ sobre o acorde de base C7M, ou seja, transposto três semitons abaixo. O *sujeito* é apresentado pela segunda vez no c.[18], com o oboé tocando a nota (ré), novamente sobre o acorde Eb7M. Após quatro compassos de *ponte* entre o c.[26-29], ocorre a *resposta* pela segunda vez no c.[30], com a flauta tocando a nota (fá#) sustentada pelo acorde G7M, transposta 3 semitons acima em relação ao *sujeito*. A entrada de cada voz é demonstrada nas figuras (n.17-a) a (n.17-d).



Figura 17-a "Fuga n.1 (Choro)" c.[1-2]



Figura 17-b "Fuga n.1 (Choro)" c.[9-10]



Figura 17-c "Fuga n.1 (Choro)" c.[17-18]



Figura 17-d "Fuga n.1 (Choro)" c.[29-30]

Uma característica dessa fuga é a modificação do *sujeito* com a inserção de ornamentações a cada entrada das vozes seguintes. Também são usados gestos de caráter improvisatório, localizados antes da exposição de cada tema propriamente dito, antecipando as entradas. Esses recursos técnicos servem para valorizar cada repetição do tema que passa a não ser literal, além de quebrar a previsibilidade do momento da entrada do respectivo instrumento, que não respeita aqui a tradicional espera até a finalização do discurso da voz que entrou antes. Isso pode ser observado também nas figuras (n.17-a) a (n.17-d), acima.

¹⁷ Na fuga tradicional, a entrada da segunda voz com a resposta só ocorre após o término de toda a exposição do *sujeito*, mas nesse caso, resolvi antecipar a entrada do clarinete no c.[9], com uma frase de caráter improvisatório. A resposta propriamente dita só começa no c.[10].

Destaco na *Fuga n.1 (Choro)*, o segundo *episódio*, c.[55], composto com a intenção de causar uma surpresa no ouvinte. Os instrumentos são usados de forma mais percussiva e o andamento está dobrado em relação ao momento anterior, tentando criar um ambiente sonoro que remeta ao samba. Com ataques homorrítmicos em dinâmica (*ff*) tocados por todos os instrumentos, intercalados por síncopas tocadas de forma acentuada e incisiva apenas no registro agudo, faço referência a gestos de cuíca, pandeiro e cavaquinho tocando sozinhos, intercalados a momentos de *tutti*, com o acréscimo do surdo, caixa, e outros instrumentos aos demais, simbolizados aqui pela abertura do registro e pelo preenchimento da região média e grave pelo clarinete e fagote. A figura (n.18) mostra as características descritas acima.

♩ = 110 C.a
bem articulado em samba

Figura n.18 "Fuga n.1 (Choro)" c.[55-62]

No c.[84] os gestos de samba voltam a aparecer, fazendo intervenções na *reexposição do sujeito* que começa no c.[74]. Com a alternância entre o caráter incisivo de um material e a leveza do outro, e o contraste gerado pelos seus respectivos andamentos, busco criar um ambiente de tensão psicológica no ouvinte, conduzindo sua atenção à *coda* no c.[91], e conseqüentemente ao final da fuga. As intervenções dos gestos de samba na *reexposição* são mostradas pela figura (n.19).

Figura n.19 "Fuga n.1 (Choro)" c.[81-88]

Na *Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Frevo)*, a relação harmônica de medianas cromáticas também é usada na *exposição*. O *sujeito* é apresentado pela primeira vez tocado pelo oboé que toca a nota (si), no c.[1], sobre o acorde de base C7M. A primeira *resposta* acontece no c.[17], quando o fagote toca a nota (ré#) sobre o acorde de base E7M, ou seja, transposto quatro semitons acima. Após cinco compassos de *ponte* entre o c.[33-37], entra o *sujeito* pela segunda vez no c.[38], com o clarinete tocando a nota (si), sustentada novamente pelo acorde C7M. A *resposta* surge pela segunda vez no c.[54], transposta três semitons abaixo, com a flauta tocando a nota (sol#)¹⁸ sobre o acorde A7M, após um curto gesto ascendente que antecipa a sua entrada. As figuras (n.20-a) a (n.20-d) mostram a entrada de cada voz.

¹⁸ A nota (dó#) que ataca o primeiro tempo do c.[54] não pertence ao tema, pois é a conclusão do gesto ascendente iniciado pela flauta no segundo tempo do c.[53]. A segunda resposta da fuga começa efetivamente com a nota (sol#) que segue, no c.[54].



Figura n.20-a "Fuga n.2
(Marcha-Rancho/Frevo)" c.[1]



Figura n.20-b "Fuga n.2
(Marcha-Rancho/Frevo)" c.[17-18]



Figura n.20-c "Fuga n.2
(Marcha-Rancho/Frevo)"
c.[38-39]



Figura n.20-d "Fuga n.2 (Marcha-
Rancho/Frevo)" c.[53-55]

Partindo da semelhança entre o ritmo da marcha-rancho e do frevo, que diferem basicamente pelo andamento, é utilizada uma alternância ao longo da peça. A *exposição* da fuga inicia em marcha-rancho, com andamento (semínima circa 75) no c.[1]. Quando o *sujeito* é exposto pela segunda vez, no c.[38], o ritmo é o frevo, com andamento (semínima circa 120). Há uma reapresentação do *sujeito* em c.[81] novamente em marcha-rancho, com andamento (semínima circa 75). O *sujeito* volta a aparecer em ritmo de frevo no c.[150], na *reexposição da fuga*, que leva a peça para a *coda* e conseqüentemente para o final. As figuras (n.21-a) a (n.21-d) demonstram os momentos da peça que remetem à marcha-rancho e ao frevo.

Figura n.21-a "Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Frevo)"
c.[1-4]

Figura n.21-b "Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Frevo)"
c.[38-41]

Figura n.21-c "Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Frevo)"
c.[81-83]

Figura n.21-d "Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Frevo)"
c.[150-153]

Destaco na *Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Frevo)* a existência de uma seção com função de *interlúdio* no c.[123-142], logo após o término do segundo *episódio*. Composta em compasso 6/8, com andamento (semínima pontuada circa 45), tem um caráter que remete talvez à melancolia e ao lamento, saindo do ambiente de alegria e agitação típico do frevo. Essa seção foi criada pela necessidade, observada pela audição da peça até o momento específico, de algo que quebrasse a previsibilidade do processo da fuga e aliviasse um pouco a textura imitativa. A figura (n.22) demonstra o início do *interlúdio*.

Figura n.22 "Fuga n.2 (Marcha-Rancho/Frevo)" c.[123-126]

Após o *interlúdio*, é apresentado o que aparenta ser a *reexposição* em *stretto*, c.[143], usando apenas a primeira semifrase do *sujeito* na imitação e em um andamento lento

(semínima circa 45). As sobreposições do tema tocadas em *stretto*, cada voz transposta a um intervalo diferente, pelo clarinete, oboé e flauta, culminam em um *stretto* de trinados que, ao serem sustentados, abrem espaço para a entrada do fagote que toca uma frase com caráter improvisatório em acelerando, levando a peça para a seção de *reexposição* da fuga, de fato. Essa “falsa” *reexposição* funciona na estrutura da peça como uma transição entre a seção anterior e a real *reexposição* que ocorre no c.[150], em ritmo de frevo, com o andamento (semínima circa 120). A figura (n.23) mostra os elementos descritos acima.

The image displays two systems of musical notation for a woodwind quintet. The upper system, starting at measure 147, shows the Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bb. Cl.), and Bassoon (Bsn.) parts. The tempo is marked as quarter note = 45 c.a. Dynamics include piano (p) and sforzando (sfz). The lower system, starting at measure 149, continues the woodwind parts. The tempo increases to quarter note = 120 c.a. Dynamics include mezzo-forte (mf), fortissimo (ff), and mezzo-piano (mp). The bassoon part is specifically marked 'diva' and 'acelerando'.

Figura n.23 "Fuga n.2 (Macha-Rancho/Frevo)" c.[150-157]

3.3 SUÍTE PARA QUINTETO DE SOPROS (2013)

A instrumentação desta composição foi definida através do critério de explorar instrumentos ainda não usados em minhas peças, e que sentia a necessidade de conhecer melhor. Além disso, queria que a obra fosse apresentada ao vivo assim que estivesse terminada, direcionando a minha escolha para os instrumentos que teria mais facilmente à disposição. Dessa forma, compus no sétimo semestre do curso a *Suíte para Quinteto de Sopros (2013)*, formada por três peças que utilizam a instrumentação: flauta, trompete, sax alto, sax tenor e trombone. Com exceção da flauta, ainda não havia usado em minhas composições nenhum desses instrumentos.

3.3.1 Primeira peça

Tendo como base estrutural a forma sonata, a primeira peça da suíte pode ser entendida da seguinte forma:

- *Introdução*: c.[1-58].

Com andamento lento (*semínima circa 75*) e dinâmica (*pp*), a *introdução* cria um ambiente sonoro razoavelmente estático e de caráter misterioso, através de uma melodia que é sustentada por blocos de notas que se movimentam internamente, modificando-se aos poucos através do processo de mutação cordal. Sua composição partiu de uma sequência de alguns acordes tocados ao piano, que são a base¹⁹ para praticamente toda a seção, desenvolvendo-se através de transposições, mutações, aumento gradual na densidade da textura, paralelamente ao crescimento progressivo das dinâmicas e das ornamentações dos gestos melódicos. Trechos da *introdução* e os acordes de base para sua composição são demonstrados na figura (n.24-a) e (n.24-b).

Flauta
mp
com surdina

B. Trompete (som real)
pp

Alto Saxofone (som real)
pp

Tenor Saxofone (som real)
pp

Trombone
pp

Cm7M Am7(b5) Ebo D^(b13)/_(b5)

Figura n.24-a "suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.1. C.[1-14]

¹⁹ Do mesmo modo que na obra “2 Prelúdios e 2 Fugas Brasileiras”, o processo composicional não fica limitado às extensões dos acordes especificadas na cifra cordal, servindo apenas de base para orientar as múltiplas possibilidades do contraponto.

$\bullet = 75 \text{ ca.}$
 p
 pp
 mp
 pp
 $F7M$ $C\#7(b5)$ $F\#(\overset{\#9}{b5})$ $Eb7M$ $B7(b5)$ $F(\#5)$

Figura n.24-b "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.1. c.[27-34]

- *Exposição*: Primeira região temática, c.[59-91]; segunda região temática, c.[92-114]; transição, c.[115-117]; terceira região temática, c.[118-150].

Com andamento mais rápido (*semínima circa 140*), a *exposição* tem um caráter enérgico e cria contrastes ao alternar frases tocadas por apenas um instrumento, sustentadas por acordes estáticos em dinâmica (*pp*), a respostas com texturas em faixa sonora e dinâmicas que variam do (*mf*) ao (*ff*). A ideia rítmica que motivou a seção foi a pulsação binária dentro da ternária, construída a partir do deslocamento dos acentos a cada três semicolcheias. Essa característica pode remeter a ritmos como a *milonga* e o *chamamé*, apesar de não terem sido uma referência intencional. Toda a exposição tem como pensamento harmônico vertical o uso de acordes formados por quartas, mas que tem como base subentendida acordes triádicos. Dessa forma, tanto a melodia da flauta, e posteriormente do sax tenor, quanto os acordes quartais que se movimentam paralelamente fazendo o preenchimento no c.[59-69], por exemplo, são orientados através da *escala de acorde* (ver nota de rodapé n.7 e n.8) gerada a partir do acorde A7M. Já a organização harmônica horizontal é orientada pelo pensamento modal, ou seja, a busca predominante por relações entre fundamentais que geram o efeito de flutuação e sucessão, em vez de progressão, apesar de existirem momentos cadenciais baseados em resolução de sensíveis que geram efeito tonal progressivo. Os elementos descritos acima e a sequência de acordes que são a base composicional para a primeira região temática, são demonstrados nas figuras (n.25-a) a (n.25-c).

♩ = 140ca. energético

Fl. *mf*

Bb Tpt. *pp* sem surdina

A. Sax. *pp*

T. Sax. *pp*

Trb. *pp*

(Acorde de base: A7M)

Figura n.25-a "Suíte para Quinteto de Sopros" Peça n.1. c.[59-61]

Fl. *mf*

Bb Tpt. *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

Trb. *mf*

(Acorde de base: A7M)

Figura n.2-b "Suíte para Quinteto de Sopros" Peça n.1. c.[65-67]

♩ = 140ca.

Fl. *mp*

Bb Tpt. *mf*

A. Sax. *p*

T. Sax. *mf*

Trb. *mf*

Acorde de base: E7M G7M C7M G7M C7M

Figura n.25-c "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.1. c.[82-87]

Uma frase solo do trompete ao estilo *cadenza* no c. [115] pode ser entendida como uma transição para a terceira região temática, caracterizada por destacar o trompete e o sax tenor através de solos escritos com características improvisatórias, que inclusive dão aos intérpretes a opção de improvisá-los. Cada solo é estruturado sobre três ciclos de cinco compassos, com um centro modal diferente em cada um deles, com relação de medianas cromáticas entre eles. O primeiro ciclo tem como base o modo lídio sobre a nota (láb), o segundo ciclo tem como base o modo lídio sobre a nota (si) e o terceiro ciclo o modo lídio sobre a nota (ré). Os elementos da terceira região temática da exposição, descritos acima, são mostrados na figura (n.26).

♩ = 140ca.

Fl. *f* *mf*

Bb Tpt. * Láb Lídio (caso o trompete improvise) *f* *mf*

A. Sax. *mf* *p*

T. Sax. *mf* *p*

Trb. *mf* *p*

c.[118]

c.[123]

c.[128]

c.[133]

Láb Lídio (caso sax tenor improvise)

Figura n.26 "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.1.

- *Introdução*: c.[152-197].

Apesar do retorno ao andamento e caráter misterioso do início, gestos em trinado quebram a monotonia de uma simples repetição e levam o ouvinte até o tema principal da introdução, que é rerepresentado agora pelo sax tenor no c.[172] e sustentado por uma “massa sonora” na região aguda, formada pela flauta, trompete e sax alto tocando em trinados um acorde que se movimenta em mutação cordal. Surge uma espécie de digressão, a partir do c. [180], onde há uma mudança súbita no ambiente sonoro, que passa a ter caráter *cantábile* e frases imitativas em *legato*, com a intenção de gerar um efeito psicológico de tranquilidade e contemplação. A volta da movimentação em trinados com dinâmicas crescentes e ataques em *sforzando piano*, a partir do c.[194], diluem o ambiente tranquilo que tinha se estabelecido e encerram a seção sobre um acorde com alto grau de tensão, formado pelas notas (sol, si, lá, fá, ré#), buscando preparar o ouvinte para algo de caráter provavelmente agitado em seguida. Esses elementos são demonstrados nas figuras (n.27-a) e (n.27-b).

$\text{♩} = 75 \text{ ca. misterioso}$

The score for Figure 27-a consists of two systems of five staves each. The first system, labeled 'c. [152-156] - início da seção', shows the beginning of the section with dynamics ranging from *pp* to *mp*. The second system, labeled 'c. [172-177] - reapresentação do tema principal', shows the main theme being reprised with dynamics ranging from *p* to *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

c. [152-156] - início da seção

c. [172-177] - reapresentação do tema principal.

Figura n.27-a "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.1

$\text{♩} = 75 \text{ ca.}$

The score for Figure 27-b consists of two systems of five staves each. The first system, labeled 'c.[180-183] - Digressão (frases imitativas em legato)', shows a digression with dynamics ranging from *mp* to *mf*. The second system, labeled 'c.[195-197] - Final da seção', shows the final of the section with dynamics ranging from *mf* to *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

c.[180-183] - Digressão (frases imitativas em legato)

c.[195-197] - Final da seção.

Figura n.27-b "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.1

- *Desenvolvimento*: c.[198-244].

Novamente em caráter enérgico e rítmico com andamento (*semínima circa 140*), o *desenvolvimento* utiliza principalmente materiais originados da segunda região temática da *exposição*. Duas vozes (que mudam ao longo da seção) mantêm um padrão rítmico constante e sincopado sustentado pelo trombone, enquanto outras duas vozes alternam ataques incisivos

e frases melódicas rápidas, com a intenção de gerar movimento e agitação. Uma frase com textura contrastante (faixas sonoras sustentadas por notas longas) é inserida no c.[215-219] e passa a ter, pouco a pouco, trechos intercalados com os outros materiais em uma espécie de fusão progressiva entre eles. A intensificação rítmica do trombone e os reforços em faixa sonora tornam a textura cada vez mais densa até a *codetta*. O início da seção e a sua intensificação podem ser vistas respectivamente nas figuras (n.28-a) e (n.28-b).

Fl. 198
 Bb Tpt.
 A. Sax.
 T. Sax.
 Trb.

$\text{♩} = 140 \text{ ca.}$ enérgico

f
sem sordina
mf
mp
mf

c.[198-200]

Fl. 208
 Bb Tpt.
 A. Sax.
 T. Sax.
 Trb.

f
p
f
mp
mf
mp
mf

c.[208-210]

Figura n.28-a. "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.1.

$\text{♩} = 140 \text{ ca.}$

f
mf
f
f
f

c.[215-217] - Início da frase contrastante.

f
f
f
f
f

c.[236-238] - Intensificação antes da codetta.

Figura n.28-b "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.1.

- *Codetta*: c.[239-244].

Formada por gestos curtos homorrítmicos, em dinâmica (*ff*) e com caráter incisivo, intercalados por pausas, a *codetta* explora a dramaticidade causada pela alternância dos ataques secos e do silêncio, interrompendo subitamente o ambiente gerado no final do *desenvolvimento* e encerrando a seção. O seu início é demonstrado na figura (n.29).

♩ = 140 ca.

Fl. *ff*

B♭ Tpt. *ff*

A. Sax. *ff*

T. Sax. *ff*

Trb. *ff*

Figura n.29 "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.1. (início da codetta)

- *Reexposição*: c.[245- 260].

O ambiente e os materiais da primeira região temática da exposição são retomados na *reexposição*, mas de uma forma não literal. Há uma troca de função entre alguns instrumentos que passam a tocar as linhas melódicas que outros fizeram na exposição, além do tema principal ser reapresentado de forma ornamentada. Durante a *reexposição*, são feitas intervenções com o material da *codetta*, com o objetivo de quebrar a obviedade que a repetição literal poderia gerar. Esses elementos podem ser observados na figura (n.30).

♩ = 140ca.

Fl. *p* *mf* *f* *ff*

B♭ Tpt. *mf* *f* *ff*

A. Sax. *p* *mf* *f* *ff*

T. Sax. *p* *mf* *f* *ff*

Trb. *f* *ff*

Figura n.30 "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.1. (início da reexposição).

Coda: c.[261-272].

Baseada no material da *codetta*, a *coda* cria uma intensificação rítmica com a utilização de figuras cada vez mais rápidas e um direcionamento ascendente através de gestos

melódicos com características cromáticas, culminando em acordes com ataques homorrítmicos tocados em trinados, em *sforzando piano*, que crescem até a dinâmica (*fff*) encerrando a peça, como demonstra a figura (n.31-a) e (n.31-b).

Figure n.31-a shows a musical score for a woodwind quintet. It consists of five staves. The tempo is marked as quarter note = 140 ca. The score features a melodic line with chromaticism and dynamic markings of *f*, *mf*, and *fff*. The piece concludes with a cadenza (coda) marked with a 'c' and a double bar line.

Figura n.31-a "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.1. (Trecho ascendente da codetta) c.[262-264]

Figure n.31-b shows a musical score for a woodwind quintet. It consists of five staves. The tempo is marked as quarter note = 140 ca. The score features a melodic line with chromaticism and dynamic markings of *ff*, *sfzp*, and *fff*. The piece concludes with a cadenza (coda) marked with a double bar line.

Figura n.31-b "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.1. c.[267-272].(Final da peça).

3.3.2 Segunda peça

A estrutura da segunda peça da suíte pode ser interpretada da seguinte forma:

Introdução - A (a - transição - a') - B - C - A (a - transição - a') - *Introdução'* - *Coda*.

O ponto de partida para compor a segunda peça da suíte foi a improvisação ao piano, explorando a escala pentatônica *K'in*²⁰ formada sobre a nota (lá), mais especificamente o seu terceiro modo. A partir do improviso, criei a parte da flauta da seção (a'), que se encontra no c.[34-40], posteriormente harmonizada com acordes em bloco que se movimentam de forma paralela e homorrítmica, gerando um ambiente com característica modal circular. As escolhas harmônicas partiram do modo Lídio formado sobre a nota (sol), gerando a sucessão de acordes (G Bm D G Bm D F#m A Bm D F#m A), e uma tonicização no final da frase com os acordes (G# C#); mas como buscava a sonoridade da escala pentatônica combinada a acordes que não tivessem uma função clara, adaptei essa sequência de acordes, explorando a sonoridade das classes de intervalos (5 e 2)²¹, excluindo os intervalos de classes (3, 4) dos acordes. Na prática, o que criei foram acordes formados por fundamental, quinta justa e nona maior, sem a presença da terça, ficando ambíguos sob o ponto de vista funcional tradicional. Dessa forma, o tema se estrutura sobre uma espécie de *bi-modalidade*, já que a melodia foi baseada no terceiro modo da escala pentatônica *K'in* (centro modal dó#), e os acordes foram baseados sobre o modo Lídio (centro modal sol). Apesar da motivação teórica da bi-modalidade, não acredito que seja possível a percepção dessa separação no momento da audição. O ouvinte provavelmente perceberá todos os elementos como “uma coisa só”, sendo essa mesma a minha intenção. A figura (n.32) mostra o início da seção (a'), sua melodia principal e os acordes de base para a harmonização.

²⁰ A escala pentatônica mais conhecida é a *K'in*, de origem chinesa. Através de uma adaptação aproximada para o sistema temperado, originalmente sobre a nota (Fá), é formada a sequência de notas (fá, sol, lá, dó, ré), correspondente ao primeiro modo. O terceiro modo dessa escala, portanto, é formado pela sequência de notas (lá, dó, ré, fá, sol). Na peça, utilizo o terceiro modo dessa escala, transposto quatro semitons acima (dó#, mi, fá#, lá, si).

²¹ Segundo a *Teoria dos Conjuntos*, de Allen Forte, os intervalos devem ser classificados por *classes* que correspondam ao menor número de semitons entre eles. O intervalo de 3ª menor e seu correspondente 6ª maior, por exemplo, são classificados como (3), ou seja, o menor número de semitons entre eles contido (três semitons).

♩ = 70 ca.

Fl. *mp*

B♭ Tpt. *p*

A. Sax. *p*

T. Sax. *p*

Trb. *p*

G Bm D G Bm D G F#m A Bm D

Figura n.32 "Suite para Quinteto de Sopros" - Peça n.2. c.[34-37]

O período descrito acima, parte (a'), composto para ser o *Tutti* da peça, serviu de base para a composição do período anterior, parte (a) e da *Introdução*, c.[1-15], que inicia com solo de trombone ao estilo livre de um recitativo, com o intuito de gerar um caráter contemplativo e talvez até um tanto fúnebre. A primeira parte da *Introdução* foi composta ao piano, apenas orientada pela sonoridade da escala pentatônica *K'in* e dos movimentos polares, neutros ou apolares oriundos da teoria do Costére (ver nota de rodapé n.13). A segunda parte, c.[16-24], é baseada no crescimento de dinâmicas e intensificação rítmica em andamento acelerando, com o objetivo de criar musicalmente o ambiente de tensão crescente e expectativa. O início da *Introdução* e a sua intensificação na segunda parte, são mostrados nas figuras (n.33-a) e (n.33-b).

Figura n.33-a "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.2. c.1-7]

Figura n.33-b "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.2. c.[20-22]

A parte (B) inicia aparentando ser apenas uma volta da *transição* do c.[32] reorquestrada, mas o material que estava latente é desenvolvido ao longo dessa seção. É explorado o contraste usando dois elementos: dinâmica, através de “perguntas” em (p) e “respostas” em (mf); e ataque, através de momentos de desencontro entre as vozes, explorando ritmos complementares entre elas, contrapostos a momentos homorrítmicos, com o uso do paralelismo em faixas sonoras, como pode ser observado na figura (n.34).

Figura n.34 "Súite para Quinteto de Sopros" - Peça n.2. c.[41-45]

Na seção (C), tentei aliviar a densidade textural explorada até então na súite, inserindo duos entre os instrumentos, iniciando com flauta e sax tenor no c.[57]. No c.[75], o mesmo material é desenvolvido na forma de tutti, voltando à textura de duo no c.[87]. Esses elementos são demonstrados na figura (n.35).

Figura n.35 "Súite para Quinteto de Sopros" - Peça n.2.

A partir do c.[99], o material da parte (A) é reorquestrado e variado com o objetivo de valorizá-lo, quebrando a obviedade da repetição literal.

No c.[117], a peça apresenta novamente um ambiente sonoro que remete à *Introdução*, com a flauta interpretando o papel que antes era do trombone. O encerramento acontece com a coda c.[122-124], apresentando um gesto com intenção dramática, construído a partir de um

tutti homorrítmico que acentua incisivamente cada nota, com dinâmica crescente e andamento *rallentando*, reafirmando o motivo pentatônico gerador da peça. Os elementos descritos acima são mostrados na figura (n.36).

C.[117-18]. (Introdução')

c.[122-124]. (Coda)

Figura n.36 - "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.2

3.3.3 Terceira peça

A ideia motivacional para a última peça da suíte foi a utilização do ritmo *aditivo* como elemento de destaque, em justaposição ao ritmo *divisivo*. Organizada sobre a forma (A - B - transição - A' - coda), a peça explora, tanto na seção (A), c.[5-37], como na seção (A'), c.[92-121], essencialmente métricas organizadas através dos padrões de acentuação irregulares (2+3+2+2) e (2+3+2), intercalados a compassos 4/4 e 5/4, que na verdade indicam respectivamente os padrões de acentuação regulares (2+2+2+2) e (2+2+2+2+2). O meu objetivo foi agregar um elemento novo em relação às peças anteriores da suíte. O ritmo *divisivo* utilizado na seção (B), c.[38-76], cria o efeito contrastante em relação às seções aditivas.

Foi usado nesta composição um procedimento chamado por Fabrício Gambogi (2012) de *ecos internos*²², definido como: “um material musical identificável comum a duas fontes dentro de uma mesma obra. [...] não diz respeito apenas à reincidência de materiais musicais concretos, mas também de estruturas e procedimentos específicos. O eco interno pode ocorrer dentro de uma mesma peça ou entre peças diferentes” (GAMBOGI, 2012, p. 32).

Nesse sentido, materiais concretos e procedimentos da primeira peça da suíte aparecem como um eco interno na terceira. Nessa peça, o ambiente sonoro da seção (B), c.[38-76], e a utilização do material literal na coda, c.[122-148], são *ecos* da *introdução* da peça n.1, [c.1-58], como demonstra a figura (n.37).

Fl. $\text{♩} = 75$ ca. misterioso
 Bb. Tpt. com surdina
 A. Sax.
 T. Sax.
 Trb.

"Suíte para Quinteto de Sopros
 Peça n.1. c.[1-5]. (Introdução)

Fl. $\text{♩} = 140$
 Bb. Tpt. Com surdina
 A. Sax.
 T. Sax.
 Trb.

"Suíte para Quinteto de Sopros
 Peça n.3. c.[18-21]. (Eco n.1)

Fl. $\text{♩} = 140$
 Bb. Tpt.
 A. Sax.
 T. Sax.
 Trb.

"suíte pra Quinteto de Sopros"
 Peça n.3. c.[125-127]. (Eco n.2)

Figura n.37. (Ecos Internos em "Suíte para Quinteto de Sopros" Peças n.1 e n.3)

Na terceira peça, os gestos incisivos em dinâmica (ff) que formam a *Introdução*, c.[1-3], e que reaparecem no c.[122-148], interrompendo a ideia musical apresentada pelos materiais estáticos, em dinâmica (pp), também são ecos do procedimento usado durante a *Reexposição* e a *Coda* da peça n.1, c.[245-272], onde a reapresentação dos temas também é interrompida bruscamente por gestos parecidos. A figura (n. 38) mostra os elementos descritos acima.

²² Quando compus a Suíte para Quinteto de Sopros, desconhecia a terminologia “ecos internos”. Esse procedimento foi usado buscando criar o efeito de uma “lembrança do passado”, algo que nos parece familiar, mas não lembramos exatamente de onde conhecemos. Posteriormente, lendo o trabalho de Fabrício Gambogi (2012), percebi a semelhança entre o procedimento que eu havia usado e o que era descrito em seu trabalho.

Fl. ²⁵⁹ f ff
 Bb Tpt. f ff
 A. Sax. f ff
 T. Sax. f ff
 Trb. mf ff

Fl. p ff
 Bb Tpt. pp ff
 A. Sax. pp ff
 T. Sax. pp ff
 Trb. ff

"Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.1
 c.[259-260] (Reexposição)

"Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n.3.
 c[125-129] (Eco n.3)

Figura n.38 (Ecos Internos em "Suíte para Quinteto de Sopros" - Peças n.1 e n.3.)

Apesar da estruturação em "suíte" permitir a apresentação das peças individualmente, caso os intérpretes queiram inserir apenas uma delas em um recital, por exemplo, a presença de ecos internos foi utilizada com o intuito de fortalecer a unidade da obra, além de oferecer um elemento a mais que desperte o interesse dos ouvintes quando tiverem a oportunidade de perceber essas sutilezas assistindo o ciclo completo.

3.4 PEÇA PARA ORQUESTRA SINFÔNICA

Motivado pela ideia de trabalhar com uma formação instrumental maior, compus no oitavo semestre do curso, paralelamente à escrita deste memorial, a *Peça para Orquestra Sinfônica* (2013). Na realidade, esta composição é uma versão para orquestra da primeira peça da *Suíte para Quinteto de sopros*, analisada no capítulo anterior. Como o meu processo composicional foi suficientemente explicado com a análise das outras peças, os comentários em relação a esta serão em termos gerais, referindo-se principalmente a instrumentação e orquestração.

A instrumentação utilizada foi: 2 flautas, 2 oboés (a 2), 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, 3 trombones, 1 tuba, 1 timpani, 2 percussões, 8 primeiros violinos, 6 segundos violinos, 4 violas, 4 violoncelos e 3 contrabaixos.

Graças às múltiplas opções e combinações instrumentais que a formação sinfônica permite, além do acréscimo da percussão, a peça explora mais variações tímbricas, dinâmicas e texturais, buscando um maior contraste entre as seções internas e, conseqüentemente, um efeito psicológico no ouvinte, diferente do que propunha a versão original. O peso e a intensidade que os momentos de *Tutti* geram com a instrumentação sinfônica valorizam a dramaticidade, em oposição à leveza das partes com a instrumentação reduzida.

Ampliações são feitas na *Introdução* da peça sinfônica, que está transposta 3 semitons acima da original e faz uma repetição modulada e reorquestrada de todo o período, c.[1-26]. A *Introdução*, c.[179-245], também é ampliada com repetições reorquestradas.

No c.[42-46], as flautas e o fagote 2 executam algumas frases que não existiam na primeira peça, compostas com material novo.

A caixa clara, o timpani e o bumbo, utilizados na percussão, criam alguns momentos que possivelmente remetam a um ambiente marcial, em seções lentas como no c.[66] e no c.[228], elementos que destaco porque também foram compostos exclusivamente para a segunda versão. Já o prato de condução e o prato de ataque atuam junto aos mesmos instrumentos de percussão citados anteriormente, em praticamente todas as seções rápidas da peça, ao estilo “levada de bateria”, enfatizando a constância rítmica dessas partes.

Chamo a atenção também para os momentos de solo, onde é criada uma alternância entre os 2 trompetes e posteriormente entre os 2 clarinetes, com caráter improvisatório, simbolizando um “duelo” entre os instrumentos, c.[143-174].

As figuras (n.39-a) a (n.39-c) mostram alguns trechos da versão para quinteto de sopros, em comparação a versão sinfônica.

♩ = 75 ca. misterioso

Flauta *mp*

B♭ Trompete (som real) com surdina *pp*

Alto Saxofone (som real) *pp*

Tenor Saxofone (som real) *pp*

Trombone *pp*

"Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n. 1
Introdução c.[1-6]

Figura n.39-a. Comparação entre a versão original e a versão sinfônica

♩ = 70 ca. misterioso

Flute 1 *mp*

Flute 2 *mp*

Oboe 1 2

B♭ Clarinet 1

B♭ Clarinet 2

Bassoon 1

Bassoon 2

Violin 1 *pp*

Violin 2 *pp*

Viola *pp*

Violoncello *pp*

Contrabass *pp*

"Peça para Orquestra Sinfônica"
Introdução c.[1-6]

♩ = 130 enérgico

Fl. *mf*

B♭ Tpt. sem surdina *pp*

A. Sax. *pp*

T. Sax. *pp*

Trb. *pp*

Fl. *mp*

B♭ Tpt. *mp*

A. Sax. *mp*

T. Sax. *mf*

Trb. *mp*

"Suíte para Quinteto de Sopros" - Peça n. 1
c.[59-64] Exposição

Figura n.39-B. Comparação entre a Versão original e a versão sinfônica

♩ = 130 ca. enérgico

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *mf*

Ob. 1 2

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *mf*

Bsn. 1 *mf*

Bsn. 2 *mf*

Hr. 1 *mf*

Hr. 2 *mf*

B. Tpt. 1 *mf*

B. Tpt. 2 *mf*

Trb. 1 *mf*

Trb. 2 *mf*

Trb. 3 *mf*

Tu. *mf*

Timp. *f*

Perc. 1 Marimba *mf*

Perc. 2 Bateria *mf*

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Via. *mf*

Vcl. *mf*

Chb. *mf*

"Peça para Orquestra Sinfônica"
c.[84-89] Exposição

♩ = 75 ca.

Fl.

mp

mp

mf

E♭ Tpt.

p

mp

mp

mf

A. Sax.

p

mp

mp

mp

mf

T. Sax.

mp

mp

mp

mf

Trb.

p

mp

p

mf

"Súite para Quinteto de Sopros" Peça n.1
Introdução' c.[178-183]

Figura n.39-c. Comparação entre a
versão original e a versão sinfônica

♩ = 75 ca.

Fl. 1

mp

mp

mf

Fl. 2

mp

mf

Ob. 1, 2

mp

B. Cl. 1

p

mp

mf

B. Cl. 2

mp

mf

Bsn. 1

mp

mf

Bsn. 2

Vln. 1

pp

mp

mp

Vln. 2

pp

mp

mf

Vla.

pp

p

mp

mf

Vlc.

pp

mp

Cbs.

p

mp

"Peça para Orquestra Sinfônica"
Introdução' c.[209-214]

Apesar da ampliação de algumas seções e da criação de materiais novos, procedimentos utilizados pela necessidade gerada pela nova instrumentação e orquestração, a grande forma e os materiais principais permanecem os mesmos da original, para quinteto de sopros.

4 CONCLUSÃO

Cada etapa da construção deste trabalho proporcionou o deslocamento para o campo da consciência daquilo que é o resultado de diversas experiências, preocupações e motivações que estiveram latentes no meu inconsciente durante todo o curso de graduação.

Na primeira parte, a oportunidade de lembrar alguns momentos presenciados durante o curso e refletir sobre as características estéticas das minhas composições, além de preocupações constantes em relação a uma “busca por identidade musical”, estimularam a minha procura por informações sobre o assunto, chegando até a *Teoria de Estilo* de Meyer (1989), através da leitura da dissertação de Meine (2012), e de um dos textos de Schoenberg (1946) relativo ao tema, através da indicação de um dos professores da graduação. Estes referenciais foram citados no primeiro capítulo deste memorial. Após essas reflexões, realmente me sinto aliviado e tenho a consciência de que essas preocupações com a identidade são desnecessárias, pois talvez o importante seja apenas não atrapalhar o fluxo criativo que poderá resultar naturalmente em um estilo peculiar.

Na segunda parte, pude tornar consciente algumas das características de diversos compositores e obras que influenciam a minha imaginação musical e que são responsáveis pelo direcionamento estético das minhas peças até o momento. Muitos desses elementos agiam de forma inconsciente e puderam ser racionalizados e entendidos através dessa reflexão sobre quais características me atraem e o porquê desse interesse. Baseado no trabalho de Morin (2005)²³, o compositor Felipe Adami explica que: “Essa relação funcional adquirida pelos materiais vai aos poucos criando o todo, e as partes adquirem qualidades às quais não dispõem isoladamente [...]. Morin frisa que não só as partes adquirem novas propriedades a partir das inter-relações no todo, mas o todo também cria limitações [...]” (MORIN apud ADAMI, 2010, P. 73).

Nesse sentido, concluí que nas minhas composições, elementos de música romântica, impressionista e nacionalista podem conviver sem problemas ao lado de elementos de rock progressivo, jazz e bossa nova, entre outros, onde esses materiais inter-relacionam-se de uma forma orgânica, criando um “todo” com características diferentes do que as “partes” tinham isoladamente, em outro contexto.

²³ MORIN, Edgar. Complexidade e ética da Solidariedade. In: Castro, Gustavo de (coord.). *Ensaio de Complexidade*. 4ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2006.

Na terceira parte, com a análise das peças, feita posteriormente à composição, pude entender logicamente elementos e processos que foram utilizados muitas vezes intuitivamente, o que me ajudou a entender melhor o meu processo composicional e perceber inclusive algumas recorrências de estratégias no conjunto de peças do portfólio, que podem ser entendidas como o prenúncio em meu trabalho do que Meyer chama de *idioma*, e que poderá vir a se consolidar em minhas composições futuras.

Durante a graduação, além do conhecimento técnico/musical propriamente dito, a necessidade de interpretar as minhas composições ao vivo proporcionou o contato direto com outros músicos, e um tipo de aprendizado que só se consegue dessa forma. Diversos detalhes que passam despercebidos no momento da composição são revistos e modificados para o aperfeiçoamento das peças, graças a esse processo que inclui o acompanhamento dos ensaios e a criação de um ambiente de trabalho que possibilite “ouvir e ser ouvido”, onde o que não pode faltar é boa vontade de ambas as partes. Nesse processo tive experiências frustrantes causadas pela dificuldade de encontrar intérpretes dispostos a tocar as minhas composições. Por outro lado, experiências gratificantes com alguns músicos que realmente se mostraram dispostos a construir uma parceria entre intérprete e compositor com a mente aberta.

Acredito que todo o aprendizado proporcionado pelo curso de graduação, em todos os níveis, culminando na escrita deste memorial, tenha me ajudado a ter consciência das inúmeras habilidades musicais e extramusicais que são exigidas na vida de compositor, além de ter me direcionado para o caminho composicional que melhor proporcionará a externalização das minhas necessidades expressivas, da forma mais natural e verdadeira possível.

REFERÊNCIAS

ADAMI, Felipe Kirst. *Sinfonia Sistêmica: Os Processos Criativos e a Concepção Estética dos Ciclos Vitais, Volume I*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música-UFRGS. Porto Alegre, 2010.

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. W.W. Norton & Company, Inc. 3rd ed. New York, 2002.

ALLARMUNUMRALLA. *Debussy – Voiles*. Áudio e Partitura. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FVV0jkZC4jI>. Acesso em: 30 out. 2013.

BASTOS, Lênin. *Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Toquinho e Miúcha*. RTSI Televisione. Áudio e Vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=hGmdkBbo0x8&hd=1>. Acesso em: 30 out. 2013.

COSTÉRE, Edmond. *Mors ou transfigurations de l'harmonie*. Paris: PUF, 1962.

CUNHA, Vagner B. *Mahavidyas: Balé para Dois Pianos, Flauta, Piccolo, Timpani e Orquestra de Cordas*. Instituto de Artes – UFRGS: Porto Alegre, 2009. vol. I.

EL MÚSICO DE BONN. *Beethoven*. Sonata piano nº 8 em Do menor, Op. 13 “Pathétique” I mov. Áudio e vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JfPyFy0jScM&hd=1>. Acesso em: 30 out. 2013.

GAMBOGI, Fabricio. *Ecos em Horizonte: forma, estrutura e processo em um ciclo de composições*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música – UFRGS. Porto Alegre, 2012.

HINDEMITH, Paul. *The craft of musical composition*. London: Schott, 1970

JETHRO TULL. *Living with the Past*. Eagle Vision, 2002. 1 DVD.

JWELLINGTONPIANO. *Edino Krieger – Prelúdio e fuga (cantinela e marcha-rancho)*. Áudio e vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WNsUfMaHYDk&hd=1>. Acesso em: 30 out. 2013.

MACHADO, Israel Kralco. *Três Movimentos Para Orquestra: Processos de composição*. 2013. Memorial de Graduação. Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MEINE, Rodrigo. *Restrições e Liberdade em Composição Musical*. 2012. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

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

MOKAMONDE. *Ginastera String Quartet No. 1 – I. allegro violento ed agitato*. Áudio e vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0Kv6o42rECQ>. Acesso em: 30 out. 2013.

MUSICVIDEOING. *Wagner: Tristan und Isolde – Prelude*. Áudio e vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=fktwPGCR7Yw&hd=1>. Acesso em: 30 out. 2013.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-century harmony*. New York: Norton, 1961.

ROCCA, Edgar Nunes. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música – EBM – Europa, 1986.

SANTURRONIDIOTA. *Yes – The Yes Album (Full Album)*. Áudio. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9rpBUD0hjaI&hd=1>. Acesso em: 30 out. 2013.

SCHOENBERG, Arnold. *Nova Música, Música Ultrapassada, Estilo e Ideia*, 1946.
Tradução: Rodrigo Meine. <http://www.scribd.com/doc/74083978/Schoenberg-Estilo-e-Ideia>.
Acesso em: 15 nov. 2013.

STASHORN. *Gyorgy Ligeti 6 Bagatelles for Wind Quintet Stanislav Davydov*. Áudio e Vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tlCuQ88foY&hd=1>. Acesso em: 30 out. 2013.

WWWKYRKANCOM. *Claude Debussy: La Fille aux cheveux de lin*. Áudio e Vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kiDmjAPHJu8&hd=1>. Acesso em: 30 out. 2013.

ANEXO CD DE ÁUDIO

Gravação de áudio de todas as peças incluídas no portfólio de composições.

Faixa 1: *Peça para Quarteto de cordas* - (ao vivo)

Faixa 2: *2 Prelúdios e 2 Fugas Brasileiras - Prelúdio n.1 (valsa)* - (sampler).

Faixa 3: *2 Prelúdios e 2 Fugas Brasileiras - Fuga n.1 (Choro)* - (sampler).

Faixa 4: *2 Prelúdios e 2 Fugas Brasileiras - Prelúdio n.2 (Bossa)* - (sampler).

Faixa 5: *2 Prelúdios e 2 Fugas Brasileiras - Fuga n.2 (Marcha Rancho/Frevo)* - (sampler).

Faixa 6: *Suíte para Quinteto de Sopros - Peça n.1* - (ao vivo).

Faixa 7: *Suíte para Quinteto de Sopros - Peça n.2* - (ao vivo).

Faixa 8: *Suíte para Quinteto de Sopros - Peça n.3* - (sampler).

Faixa 9: *Peça para Orquestra Sinfônica* - (sampler).

PORTFÓLIO DE COMPOSIÇÕES

Neste portfólio estão incluídas as seguintes composições: *Peça para Quarteto de cordas (2012)*, *2 Prelúdios e 2 Fugas Brasileiras (2012)*, *Suíte para Quinteto de Sopros (2013)* e *Peça para Orquestra Sinfônica (2013)*. Todas as partituras estão escritas correspondendo ao som real dos instrumentos.

Peça para Quarteto de Cordas

♩ = 45 ca.

Renan L. Balzan

07/2012

8va

1 Legato

Violin

Violin

Viola

Violoncello

pp

pp

pp

pp

♩ = 65 ca.

(8va)

6

Vln.

Vln.

Vla.

Vlc.

Poco piu mosso

p

p

p

mp

mp

mp

mp

* Na Introdução, apesar da escrita utilizada simbolizar harmônicos naturais, devem ser usados também harmônicos artificiais quando necessário, à escolha dos interpretes.

12

Vln. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Vlc. *mf*

18

$\bullet = 130$ ca. Incisivo

Vln. *pp*

Vln. *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *f*

22

Vln. *sfp*

Vln. *sfp*

Vla. *sfp*

Vlc. *f*

8va

25

Vln. *tr* *sfp* *sfp* *sfp* *f*

Vln. *tr* *sfp* *sfp* *sfp* *f*

Vla. *tr* *sfp* *sfp* *sfp* *f*

Vlc. *f*

28

Vln. *f*

Vln. *tr* *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

Vla. *f* *8va*

Vlc. *f* *8va*

8va

30

Vln. *tr* *sfp* *sfp* *sfp* *f*

Vln. *f* *sfp* *sfp*

Vla. *f*

Vlc. *f*

8va

32

Vln. *f* *sfp* *sfp*

Vln. *sfp* *sfp* *sfp*

Vla. *f*

Vlc. *f*

(8va)

34

Vln. *f* *ff* *f*

Vln. *sfp* *sfp*

Vla. *f* *ff* *f*

Vlc. *f* *ff* *f*

36

Vln. *ff* *f*

Vln. *sfp* *sfp*

Vla. *ff* *f*

Vlc. *ff* *f*

38

Vln. *f* *mf* *f* *f* *mf* *f*

Vln.

Vla. *f* *mf* *f* *mf*

Vlc. *f*

40

Vln. *f* *mf* *f* *f*

Vln. *f* *ff* *f*

Vla. *f* *mf* *ff* *f*

Vlc. *f* *ff* *f*

42

Vln. *f* *f*

Vln. *ff* *f* *ff* *f*

Vla. *ff* *mf* *ff* *f*

Vlc. *ff* *f* *ff* *f*

44

Vln. *f*

Vln. *ff* *f*

Vla. *ff* *f* *mf*

Vlc. *ff* *f* *f*

Detailed description: This system contains measures 44 and 45. The first violin part (Vln.) starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with accents. The second violin part (Vln.) begins with fortissimo (*ff*) and then moves to forte (*f*). The viola part (Vla.) starts with *ff* and then *f*, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic appearing in measure 45. The violoncello part (Vlc.) starts with *ff* and then *f*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

46

Vln. *f* *mf* *f* *mf*

Vln. *f* *f*

Vla. *f* *mf* *f* *mf*

Vlc. *f* *f*

Detailed description: This system contains measures 46 and 47. The first violin part (Vln.) has dynamics of *f*, *mf*, *f*, and *mf*. The second violin part (Vln.) has dynamics of *f* and *f*. The viola part (Vla.) has dynamics of *f*, *mf*, *f*, and *mf*. The violoncello part (Vlc.) has dynamics of *f* and *f*. The music continues with the same key signature and time signature.

48

Vln. *f* *mf* *f* *mf*

Vln. *f*

Vla. *f* *mf* *f* *mf*

Vlc. *f* *mf*

Detailed description: This system contains measures 48 and 49. The first violin part (Vln.) has dynamics of *f*, *mf*, *f*, and *mf*. The second violin part (Vln.) has a dynamic of *f*. The viola part (Vla.) has dynamics of *f*, *mf*, *f*, and *mf*. The violoncello part (Vlc.) has dynamics of *f* and *mf*. The music concludes with the same key signature and time signature.

50

Vln. *ff* *f* *f* *8va*

Vln. *sfp* *sfp* *f* *f*

Vla. *ff* *f* *f* *mf*

Vlc. *ff* *f* *f*

52

Vln. *f* *f* *ff* *f*

Vln. *f* *sfp* *sfp*

Vla. *f* *mf* *ff* *f*

Vlc. *f* *ff* *f* *8va*

54

Vln. *ff* *f* *f* *f*

Vln. *sfp* *sfp* *ff* *f* *f*

Vla. *ff* *f* *ff* *f*

Vlc. *ff* *f* *ff* *f*

56

Vln. *f* *f mp* *f* *f mp*

Vln. *ff* *f* *ff* *f*

Vla. *ff* *f* *ff* *f*

Vlc. *ff* *f* *ff* *f*

58

Vln. *f* *f mp* *f* *mf* *mp* *pp* *pp*

Vln. *ff* *f* *f* *mf* *mp* *pp* *pp*

Vla. *ff* *f* *f* *mf* *mp* *pp* *pp*

Vlc. *ff* *f* *f* *mf* *mf* *mp* *pp*

rall. *rall.*

$\text{♩} = 72 \text{ ca. Legato}$

64

Vln. *mf p* *f pp* *mf p*

Vln. *mf p* *f pp* *mf p*

Vla. *mf p* *f pp* *mf p*

Vlc. *mp*

Legato

70

Vln. *fpp* *mfp* *f*

Vln. *fpp* *mfp* *f*

Vla. *mf*

Vlc. *mf*

74

Vln. *mf* *p* *mf*

Vln. *mp* *mf* *p* *mf*

Vla. *mf* *p* *mf*

Vlc. *mf*

77

Vln. *mf* *pp*

Vln. *mf* *pp*

Vla. *mp* *mf* *mp* *mf*

Vlc. *mf* *p* *mf*

♩ = 130 ca.

Incisivo

81

Musical score for measures 81-86. The score is for four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/4. The music features a dynamic range from *mf* to *ff* in the first half, and *f* to *sfp* in the second half. Trills (tr) are present in the Viola and Violoncello parts. The first half of the system shows a crescendo from *mf* to *pp* to *ff*. The second half starts with *f* and includes *sfp* markings.

87

Musical score for measures 87-90. The score is for four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/4. The music features a dynamic range from *f* to *sfp*. Trills (tr) are present in the Violin II, Viola, and Violoncello parts. The first half of the system starts with *f* and includes *sfp* markings. The second half starts with *sfp* and includes *f* markings.

90

Musical score for measures 90-93. The score is for four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/4. The music features a dynamic range from *f* to *sfp*. Trills (tr) are present in the Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts. The first half of the system starts with *f* and includes *sfp* markings. The second half starts with *sfp* and includes *f* markings.

93

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vlc. *sfp* *sfp* *f*

95

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vlc. *f* *sfp* *sfp*

97

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vlc. *sfp* *sfp* *sfp* *sfp*

99

Vln. *f* *ff*

Vln. *f* *ff*

Vla. *f* *ff*

Vlc. *sfz* *sfz* *ff*

101

Vln. *ff*

Vln. *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

♩ = 110 ca.

102

Vln. *8va*

Vln. *8va*

Vla.

Vlc.

♩ = 130 ca.

103

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vlc. *f mp*

Detailed description: This system covers measures 103 and 104. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The time signature is 5/4. The key signature has one sharp (F#). In measure 103, the Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes and rests, starting with a forte (*f*) dynamic. The Viola part has a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The Violoncello part plays a steady eighth-note accompaniment, alternating between forte (*f*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics. Measure 104 continues these patterns with some changes in the Viola and Violoncello parts.

105

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla.

Vlc. *f mp*

Detailed description: This system covers measures 105, 106, and 107. The time signature changes to 4/4 in measure 106. The Violin I and II parts continue their rhythmic patterns, with the Violin I part showing a change in dynamics to forte (*f*) in measure 106. The Viola part has a melodic line with some rests. The Violoncello part continues its eighth-note accompaniment, alternating between forte (*f*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics. Measure 107 shows further developments in all parts, with the Violoncello part becoming more active.

108

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla.

Vlc. *f mp*

Detailed description: This system covers measures 108 and 109. The time signature changes to 3/4 in measure 108. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes and rests, starting with a forte (*f*) dynamic. The Viola part has a melodic line with some rests. The Violoncello part continues its eighth-note accompaniment, alternating between forte (*f*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics. Measure 109 continues these patterns with some changes in the Viola and Violoncello parts.

110

Vln. *f* *f*

Vln. *f* *f*

Vla. *f* *mp*

Vlc. *f* *mp*

Solo

112

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f* *ff* *f*

Vlc. *f* *ff* *f*

115

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

118

Vln. *Solo*

Vln.

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

f

120

Vln.

Vln.

Vla. *f*

Vlc. *f*

f

Solo

122

Vln.

Vln. *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

f *mp*

f *mp*

124

Vln. *mp* *mp* *mf*

Vla. *mp* *mp* *mf*

Vlc. *mp* *mp* *mf*

127

Vln. *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vlc. *mf* *f*

129

Vln. *ff* *ff* *ffp* *fff* *pp*

Vln. *ff* *ff* *ffp* *fff* *pp*

Vla. *ff* *ff* *ffp* *fff* *pp*

Vlc. *ff* *ff* *ffp* *fff* *pp*

$\bullet = 45 \text{ ca.}$
8va

♩ = 130 ca.

♩ = 45 ca.

♩ = 130 ca.

8va

Musical score for measures 134-137. The score is for four string parts: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature changes from 5/4 to 7/4 at measure 135, and then to 3/4 at measure 136. The dynamics are marked as *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The first violin part has a *pp* dynamic in measure 135 and a *ff* dynamic in measure 136. The second violin part has a *pp* dynamic in measure 135 and a *ff* dynamic in measure 136. The viola part has a *pp* dynamic in measure 135 and a *ff* dynamic in measure 136. The cello part has a *ff* dynamic in measure 135 and a *ff* dynamic in measure 136. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

♩ = 45 ca.

♩ = 130 ca.

8va

Musical score for measures 138-141. The score is for four string parts: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature changes from 7/4 to 5/4 at measure 139, and then to 7/4 at measure 140. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The first violin part has a *pp* dynamic in measure 139 and a *ff* dynamic in measure 140. The second violin part has a *pp* dynamic in measure 139 and a *ff* dynamic in measure 140. The viola part has a *pp* dynamic in measure 139 and a *ff* dynamic in measure 140. The cello part has a *ff* dynamic in measure 140. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for measures 142-145. The score is for four string parts: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 7/4. The dynamics are marked as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The first violin part has a *ff* dynamic in measure 142 and a *f* dynamic in measure 143. The second violin part has a *f* dynamic in measure 142 and a *ff* dynamic in measure 143. The viola part has a *ff* dynamic in measure 142 and a *f* dynamic in measure 143. The cello part has a *f* dynamic in measure 142 and a *ff* dynamic in measure 143. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

143

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *ff*

Vlc. *f*

144

Vln. *f*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

145

Vln. *ff* *ff* *ff* *ffp* *fff* *pp*

Vln. *ff* *ff* *ff* *ffp* *fff* *pp*

Vla. *ff* *ff* *ff* *ffp* *fff* *pp*

Vlc. *ff* *ff* *ff* *ffp* *fff*

$\bullet = 45$ ca.

Prelúdio n.1 (valsa)

Grade som real

Compositor: Renan L. Balzan

09/2012

♩ = 75c.a

Legato

Flute *pp*

Oboe *pp*

B♭ Clarinet *p*

Bassoon *pp*

6

Fl. *mp*

Ob. *p*

B♭ Cl. *mp*

Bsn. *p*

10

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

pp

ppp

p

ppp

ppp

15

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

mp

pp

pp

p

19

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

22

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

mp

p

p

pp

mp

p

26

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

p

pp

p

pp

ppp

ppp

ppp

ppp

pp

pp

p

31

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

pp

pp

p

pp

p

pp

pp

p

pp

p

37

Fl. *pp* *p* *mp*

Ob. *p*

B♭ Cl. *pp* *p* *p*

Bsn. *p*

43

Fl. *mp* *pp* *mp* *p*

Ob. *pp* *p*

B♭ Cl. *pp* *pp*

Bsn. *pp*

47

Fl. *mp* *p*

Ob. *mp* *mp*

B♭ Cl. *p* *p*

Bsn. *mp* *mp*

50

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

p

pp

p

54

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

mp

rall.....

p

ppp

mp

rall.....

p

ppp

mp

rall.....

p

ppp

mp

rall.....

p

ppp

Fuga n.1 (choro)

Grade som real

Renan L. Balzan

11/2012

♩ = 55 ca.

Flute

Oboe

B♭ Clarinet

Bassoon

mf

3

3

6

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

3

3

3

9

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

mf

mp

Musical score for measures 9-11. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts are silent, indicated by horizontal lines. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Bsn.) parts feature a melodic line. The Clarinet part begins with a *mf* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The Bassoon part begins with a *mp* dynamic and includes a triplet of eighth notes. Both parts use accents and slurs throughout the passage.

12

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Musical score for measures 12-14. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts are silent. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Bsn.) parts continue the melodic line. The Clarinet part features a triplet of eighth notes. The Bassoon part includes a triplet of eighth notes and uses accents and slurs.

15

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

mf

Musical score for measures 15-17. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts are silent. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Bsn.) parts continue the melodic line. The Clarinet part features a triplet of eighth notes. The Bassoon part includes a triplet of eighth notes and uses accents and slurs. A *mf* dynamic is marked in the Bassoon part in measure 17.

18

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

mp

p

21

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

24

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

p

mp

p

27

Fl. *8va*

Ob. *p* 3 *mp* 3 *f* 3

Cl. *mp* 3 *mf* 3

Bsn. *p* 3 *mp* *mf*

30

Fl. *(8va)* 3 *tr*

Ob. *mf* 3 6 3

Cl. *mp*

Bsn. *mf*

32

Fl. *(8va)* 3 *tr* 3

Ob. 3 *y* 3 *y* 3

Cl. 3 *y* 3

Bsn. 3

(8va)

34

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

(8va)

37

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Legato

mp

pp

pp

p

40

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

mp

pp

p

p

mp

mp

43

Fl. Ob. Cl. Bsn.

3 3 *mf*

This system contains measures 43 through 46. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts play a melodic line with slurs and accents. The Clarinet (Cl.) part features a triplet of eighth notes in measures 44 and 45, and a dynamic marking of *mf* at the end of measure 46. The Bassoon (Bsn.) part also features a triplet of eighth notes in measure 44.

47

Fl. Ob. Cl. Bsn.

mf *mp* 3

This system contains measures 47 through 49. The Flute (Fl.) part has a dynamic marking of *mf* in measure 48 and a triplet of eighth notes in measure 49. The Oboe (Ob.) part has a dynamic marking of *mp* in measure 47. The Clarinet (Cl.) part has a triplet of eighth notes in measure 49. The Bassoon (Bsn.) part is silent, indicated by a whole rest in each measure.

50

Fl. Ob. Cl. Bsn.

mp *mp* *mf* 3 3

This system contains measures 50 through 52. The Flute (Fl.) part has a dynamic marking of *mp* in measure 51. The Oboe (Ob.) part has a dynamic marking of *mp* in measure 51 and a triplet of eighth notes in measure 52. The Clarinet (Cl.) part has a dynamic marking of *mf* in measure 50 and a triplet of eighth notes in measure 52. The Bassoon (Bsn.) part has a dynamic marking of *mp* in measure 51 and a triplet of eighth notes in measure 52.

♩ = 110 C.a
bem articulado em samba

53

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

sfp *ff* *mf*

sfp *ff* *mf*

sfp *ff* *mf*

sfp *ff* *mf*

58

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

ff *mf*

ff *mf*

ff *mf*

ff *mf*

63

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

ff *mf*

ff *mf*

ff

ff

67

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

Ob. *ff* *mf* *ff* *mf*

Cl. *ff* *ff*

Bsn. *ff* *ff* *f*

71

Fl. *f* *sfp* *ff* *pp*

Ob. *f* *sfp* *ff* *p*

Cl. *f* *sfp* *ff* *mf* *mf*

Bsn. *f* *sfp* *ff*

$\text{♩} = 55$

75

Fl.

Ob. 3

Cl. 3 3

Bsn.

78

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

81

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

$\bullet = 110 \text{ c.a}$

mp

pp

pp

ff

ff

pp

f

ff

85

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

$\bullet = 55 \text{ c.a}$

$\bullet = 110 \text{ c.a}$

mp

pp

pp

ff

ff

pp

ff

89

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

f 3 3 3 3

ff

92

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

6 7

6₆ 7

ff *fff*

ff *fff*

ff *fff*

ff *fff*

♩ = 40

95

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

p Rall.....

pp Rall.....

pp Rall.....

pp Rall.....

3 3

Prelúdio n.2 (Bossa)

Grade em som real

Renan L. Balzan

11/2012

$\text{♩} = 80 \text{ c.a}$
Lento

Flute
Oboe
B \flat Clarinet
Bassoon

p *mp* *p* *pp*
p *mp* *p* *mp*
p *mp* *p* *pp*
p *p*

Detailed description: This block contains the first four measures of the musical score. It features four staves: Flute (treble clef), Oboe (treble clef), B♭ Clarinet (treble clef), and Bassoon (bass clef). The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 80 c.a. The music consists of melodic lines with triplets and slurs. Dynamics range from *pp* to *mp*. The Flute part starts with a triplet of eighth notes, followed by a slur over a triplet of eighth notes and a quarter note. The Oboe part has a similar triplet pattern. The B♭ Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with slurs and triplets.

Fl.
Ob.
B \flat Cl.
Bsn.

pp *p* *mp* *pp* *mp*
pp *p* *mp* *p*
mp *p*
p *mp* *p*

Detailed description: This block contains measures 5 through 8 of the musical score. The instrumentation remains the same: Flute, Oboe, B♭ Clarinet, and Bassoon. The music continues with melodic lines and triplets. Dynamics are marked as *pp*, *p*, *mp*, and *p*. The Flute part has a triplet of eighth notes. The Oboe part has a triplet of eighth notes. The B♭ Clarinet part has a triplet of eighth notes. The Bassoon part has a triplet of eighth notes. The music concludes with a final measure in each part.

9

Fl. *mp* *p*

Ob. *mp* *p*

B \flat Cl. *mp* *p*

Bsn. *mp* *p*

14

Fl. *pp* *p*

Ob. *pp* *p*

B \flat Cl. *pp* *pp*

Bsn. *pp*

19

Fl. *mp*

Ob. *p* *mp*

B \flat Cl. *mp*

Bsn. *p* *mp*

23

Fl. *p* *pp*

Ob. *p* *pp*

B \flat Cl. *mp* *p*

Bsn. *p* *pp*

29

Fl. *mp* *p*

Ob. *p* *mp* *p*

B \flat Cl. *p* *mp* *p* *mp*

Bsn. *p* *mp* *p*

34

Fl. *mp*

Ob. *mp*

B \flat Cl. *mp*

Bsn. *mp*

38

Fl. *mp*

Ob. *mf* *mp*

B \flat Cl. *mf* *mp*

Bsn. *mp* *mf* *mp*

Detailed description: This system covers measures 38 to 41. The Flute part (treble clef) features a melodic line with triplets in measures 38 and 39, and a fermata in measure 41. The Oboe part (treble clef) has a similar melodic line with triplets and a fermata in measure 41. The Bassoon part (bass clef) plays a rhythmic accompaniment with triplets. The Bass Clarinet part (treble clef) also has a melodic line with triplets and a fermata in measure 41. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).

42

Fl. *p* *mf* *p*

Ob. *poco rall.....* *p* *pp*

B \flat Cl. *poco rall.....* *p* *pp*

Bsn. *poco rall.....* *p* *pp*


Detailed description: This system covers measures 42 to 44. The Flute part (treble clef) begins with a fermata in measure 42, followed by a melodic line with triplets and a quintuplet in measure 43, and a fermata in measure 44. The Oboe part (treble clef) has a melodic line with a fermata in measure 44. The Bassoon part (bass clef) has a melodic line with a fermata in measure 44. The Bass Clarinet part (treble clef) has a melodic line with a fermata in measure 44. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). The instruction *poco rall.....* (poco rallentando) is written across the Oboe and Bassoon staves.

Fuga n.2 (Marcha Rancho/Frevo)

Grade som real

Renan L. Balzan

11/2012


 = 75 c.a

Flute

Oboe

B♭ Clarinet (som real)

Bassoon



6

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.



11

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

16

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

mp

mf

20

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

24

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

mp

mf

28

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

mp

31

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

mf

mp

p

♩ = 120 c.a

35

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

p *rall..... pp* *mp* *mf* *mp*

mp *rall..... pp* *mp*

furlato

41

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

furlato *mf* *mp* *furlato* *mf* *mp*

mp

45

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

furlato *mf* *mp* *furlato*

mp *mf*

mp *mf*

49

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

mp

furlato

52

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

mf *f* *ff* *mf*

f *ff* *mp*

6

55

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

mf *mp* *mf* *mf*

furlato *furlato*

71

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

74

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

78

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

$\text{♩} = 75 \text{ c.a}$

p *mp*

p

p

p

82

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

86

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

pp

89

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

p

mp

93

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

97

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

mf

pp

pp

mf

mf *mp*

101

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

mp

mf

105

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

mf

pp

pp

mp

mf

108

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

mf

pp

pp

mp

mf

112

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

mp

p

116

Fl. *3*

Ob.

B. Cl. *6*

Bsn.

118

Fl. *f* *6* *3* *p* *ppp* Legato

Ob. *mf*

B. Cl. *mf*

Bsn. *mf*

. = 45 c.a

123

Fl. *pp*

Ob. *p*

B. Cl. *pp*

Bsn. *pp*

127

Fl. *p* *pp*

Ob. *mp* *pp*

B. Cl. *p* *pp*

Bsn. *p* *pp*

131

Fl. *mp* *mp*

Ob. *p*

B. Cl. *p*

Bsn. *p*

134

Fl. *mp* *mf* *mp*

Ob. *mp* *p*

B. Cl. *mp* *p*

Bsn. *mp* *p*

137

Fl. *mf* *mp*

Ob. *mp* *p*

B. Cl. *mp* *p*

Bsn. *mp* *p*

139

Fl. *p* *rall.....* *pp* *ppp* *p*

Ob. *p* *rall.....* *pp* *ppp* *p*

B. Cl. *p* *rall.....* *pp* *ppp* *p*

Bsn. *p* *rall.....* *pp* *ppp*

$\bullet = 45$ c.a.

145

Fl. *sfp*

Ob. *sfp*

B. Cl. *sfp*

Bsn. *mf*

♩ = 120 c.a

149

Fl. *ff* *mp* *8va*

Ob. *ff* *f*

B. Cl. *ff*

Bsn. *f*

acelerando.....

(8va) 152

Fl. *mp* *mf*

Ob. *furlato*

B. Cl. *mp* *mf*

Bsn.

156

Fl. *mp*

Ob. *furlato*

B. Cl. *mp* *mf*

Bsn.

160

Fl. *mf* *mp*

Ob.

B. Cl.

Bsn.

8va

163

Fl. *f*

Ob. *f*

B. Cl. *furlato* *f*

Bsn. *f*

(8va)

167

Fl. *ff* *f* *sfzp* *fff*

Ob. *ff* *f* *sfzp* *fff*

B. Cl. *ff* *f* *sfzp* *fff*

Bsn. *ff* *f* *sfzp* *fff*

ff *f* *sfzp* *fff*

Suíte para Quinteto de Sopros - Peça n.1

Partitura em som real

Renan L. Balzan

06/2013

♩ = 75 ca. misterioso

The musical score is for a woodwind quintet in 3/4 time. It consists of five staves, each for a different instrument. The Flute part is in treble clef and starts with a melodic line of eighth notes, marked *mp* and *com surdina*. The B♭ Trumpet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Trombone parts are in their respective clefs and play a simple harmonic accompaniment of dotted half notes, all marked *pp*. A large slur covers the first six measures of the entire score.

Flauta
mp
com surdina

B♭ Trompete (som real)
pp

Alto Saxofone (som real)
pp

Tenor Saxofone (som real)
pp

Trombone
pp

8

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

p

p

pp

pp

pp

18

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mp

pp

pp

pp

pp

26

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

p

pp

mp

pp

33

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mp

mf

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

38

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mp

mp

p

mp

p

45

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mp *p* *mp*

mp *p* *mp*

49

Fl. *mp* *mp* *mf*

B \flat Tpt. *mp* *mf*

A. Sax. *mp* *p* *p*

T. Sax. *p* *p*

Trb. *p* *p*

53

Fl. *f*

B \flat Tpt. *mf*

A. Sax. *mp* *mf*

T. Sax. *mp* *mf*

Trb. *mp* *mf*

♩ = 140ca. energético

59

Fl. *mf*

B \flat Tpt. sem surdina *pp*

A. Sax. *pp*

T. Sax. *pp*

Trb.

62

Fl. *mp*

B \flat Tpt. *mp*

A. Sax. *mp*

T. Sax. *mf*

Trb. *mp*

65

Fl. *mf* *ff*

B \flat Tpt. *mf* *f*

A. Sax. *mf* *f* *ff*

T. Sax. *mf* *f* *ff*

Trb. *mf* *f* *ff*

mf *f* *ff*

68

Fl. *mf*

B \flat Tpt. *p*

A. Sax. *p*

T. Sax. *p*

Trb. *p*

72

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

pp

pp

pp

mf

Detailed description: This system contains measures 72, 73, and 74. The Flute part starts with a melodic line in measure 72, then rests in 73 and 74. The Bb Trumpet part has a single note in 72, then a melodic line in 73 and 74. The Alto Saxophone part has a single note in 72, then a melodic line in 73 and 74. The Tenor Saxophone part has a melodic line in 72, 73, and 74. The Trombone part has a single note in 72, then rests in 73 and 74. Dynamics are *pp* for Flute, Bb Trumpet, and Alto Saxophone, and *mf* for Tenor Saxophone.

75

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf

f

p — *mp*

mf

f

p — *mp*

mf

f

mf

mf

f

Detailed description: This system contains measures 75, 76, and 77. The Flute part has a melodic line in 75, then rests in 76 and 77. The Bb Trumpet part has a melodic line in 75, then rests in 76 and 77. The Alto Saxophone part has a melodic line in 75, then rests in 76 and 77. The Tenor Saxophone part has a melodic line in 75, 76, and 77. The Trombone part has a melodic line in 75, 76, and 77. Dynamics are *mf* for Flute, Bb Trumpet, and Alto Saxophone; *f* for Tenor Saxophone and Trombone; and *p* to *mp* for Tenor Saxophone and Trombone.

78

Fl. *mf* *f*

B \flat Tpt. *mf* *mp*

A. Sax. *mf* *mp* *mf*

T. Sax. *mp*

Trb. *mp*

80

Fl. *f* *mp*

B \flat Tpt. *f* *mf*

A. Sax. *f* *p*

T. Sax. *f* *mf*

Trb. *f* *mf*

83

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf

p

mf

mf

mp

mf

87

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mf

90

Fl. *sf* *f* *sffp* < *ff* *sfp*

B \flat Tpt. *sf* *mf* *sffp* < *ff* *mf* *f*

A. Sax. *sf* *f* *sffp* < *ff* *f*

T. Sax. *mf* *f* *sffp* < *ff* *f*

Trb. *sfp* *f* *sffp* < *ff* *f* *mf*

94

Fl. *mf* *sfp*

B \flat Tpt. *mp* *mf* *f*

A. Sax. *mp* *f* *f*

T. Sax. *mp* *f* *f*

Trb. *mp* *mf* *f* *mf*

98

Fl. *mf* *f*

B \flat Tpt. *mp* *p*

A. Sax. *mp* *pp* *mp*

T. Sax. *mp* *p* *mp*

Trb. *mp* *mf* *p* *mp*

102

Fl. *mf* *f* *f*

B \flat Tpt. *mf* *f* *f*

A. Sax. *mf* *mp* *f* *f*

T. Sax. *mf* *mp* *f* *f*

Trb. *mf* *mp* *f* *f*

105

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

B \flat Tpt. *mf* *mp* *mf* *mp* *f*

A. Sax. *f* *mp* *f*

T. Sax. *f* *mp* *mf* *mp* *f*

Trb. *mf* *mp* *mf* *mp* *f*

108

Fl. *mf* *f* *f*

B \flat Tpt. *mf* *f*

A. Sax. *mf* *f*

T. Sax. *mf* *f*

Trb. *mp* *f* *mf*

111

Fl. *mp* *mf* *mp* *f*

B \flat Tpt. *mp* *mf* *mp* *mf*

A. Sax. *mp* *mf* *mp* *f*

T. Sax. *mp* *mf* *mp* *f*

Trb. *mp* *mf* *mp* *f*

114

Fl. *mf* *sff* *cadenza (A7)

B \flat Tpt. *mf* *f*

A. Sax. *mf* *sff*

T. Sax. *mf* *sff*

Trb. *mf* *sff*

116

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mp *mf*

118

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

*Láb Lídio (caso trompete improvise)

f *mf*

f

mf *p*

mf *p*

mf *p*

120

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

122

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f \triangleright *mf*

*Si Lídio

mf *p*

mf *p*

mf *p*

124

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

126

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f *mf*

*Ré Lídio

mf *p*

mf *p*

mf *p*

129

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

132

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf *mp*

mf *p*

mf *mp*

f *Lab Lídio (caso sax tenor improvise)

mf *p*

*prep. solo

134

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

137

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf *mp*

mf *p*

3 3

*Si Lídio

mf *p*

139

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

142

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf *p*

mf *p*

mf *mp*

*Ré Lídio

mf *p*

144

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

147

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf *f* *sffp* *f*

mf *f* *sffp* *f* *prep. surdina

mf *f* *sffp* *f*

mf *f* *sffp* *f*

mf *f* *sffp* *f*

♩ = 75 ca. misterioso

151

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

com surdina

pp *mp* *pp* *mp*

pp *mp* *pp* *mp*

pp *mp* *pp* *mp*

pp *mp* *pp* *mp*

162

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

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

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

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

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

173

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mp *p* *mp*

mp *p* *mp*

mp *p* *mp*

mf *mp* *mp*

p

181

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf *mf* *p*

mp *mp* *mf* *mf* *p*

mp *mp* *mf* *mp* *mf*

mp *mf* *p* *mf*

mp *p* *mf*

187

Fl. *mf* *p* *mf* *p*

B♭ Tpt. *mf* *mp mf*

A. Sax. *mp* *mf* *mp* *mf*

T. Sax. *mf* *p*

Trb. *mf* *p*

193

Fl. *mf* *sf* *sfp* *f*

B♭ Tpt. *mf* *sf* *sfp* *f* *prep. sem surdina

A. Sax. *mf* *sf* *sfp* *f*

T. Sax. *mp* *mf* *sf* *sfp* *f*

Trb. *mf* *sf* *sfp* *f*

♩ = 140 ca. enérgico

198

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f
sem surdina

mf

mp

mf

mf

201

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f

mf

mp

mp

204

Fl. *f* *mf* *f*

B \flat Tpt. *mp* *mf*

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

208

Fl. *f* *p* *f*

B \flat Tpt. *mp* *mf* *mp*

A. Sax. *mp* *mp* *mp*

T. Sax. *mp* *mp* *mp*

Trb. *mf*

211

Fl. *mf*

B \flat Tpt. *mf*

A. Sax. *mp*

T. Sax. *mp*

Trb.

214

Fl. *mf* *f* *f*

B \flat Tpt. *mf* *f* *mf*

A. Sax. *mf* *f* *f*

T. Sax. *mf* *f* *f*

Trb. *mf* *f* *f*

216

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

217

218

219

220

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f

mf

f

f

mf

mf

mf

221

222

223

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f

f

f

mf

225

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f

f

f

f

f

228

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

232

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

235

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f

f

f

f

f

239

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

ff

ff

ff

ff

ff

241

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

ff

sffp — *ff*

ff

sffp — *ff*

ff

sffp — *ff*

ff

sffp — *ff*

245

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

p

mf

mf

p

mf

p

mf

248

Fl. *f* *ff*

B♭ Tpt. *f* *ff*

A. Sax. *f* *ff*

T. Sax. *f* *ff*

Trb. *f* *ff*

250

Fl. *ff* *f* *ff*

B♭ Tpt. *ff* *mf* *ff* *p*

A. Sax. *ff* *f* *ff* *p*

T. Sax. *ff* *f* *ff* *p*

Trb. *ff* *f* *ff* *mf*

252

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf

f

254

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f

256

Fl. *p* *mf* *mp*

B \flat Tpt. *mf* *mf* *mf*

A. Sax. *p* *mf* *mp*

T. Sax. *mf* *mf* *mf*

Trb. *mf* *mp*

259

Fl. *f* *ff*

B \flat Tpt. *f* *ff*

A. Sax. *f* *ff*

T. Sax. *f* *ff*

Trb. *mf* *ff*

262

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f *mf*

f *mf*

f *mf*

f *mf*

f

264

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf *ff*

mf *ff*

mf *ff*

mf *ff*

f *ff*

265

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

ff *sfp* *ff* *ff* *ff*

269

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

sffp *ff* *sffp* *fff* *sffp* *fff* *sffp* *fff* *sffp* *fff* *sffp* *fff*

Suíte para Quinteto de Sopros - Peça n.2

Partitura em som real

Renan L. Balzan

06/2013

♩ = 55 ca.

Flauta

B \flat Trompete (som real)

Alto Saxofone (som real)

Tenor Saxofone (som real)

Trombone

p *mp* *p* *p* *mp*

5 Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

p *mp* *p* *p*

10

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

pp

com Surdina

pp

pp

pp

mp *mp* \triangleleft *mf* \triangleright *mp* \triangleright *p*

$\bullet = 55$ ca.

16

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

sem Surdina

mp acelerando...

mp acelerando...

mp acelerando...

mp acelerando...

mp acelerando...

19

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf acelerando mais....

mf acelerando mais ...

mf acelerando mais....

mf acelerando mais

21

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf

f *sfp*

mf *f* *sfp*

mf *f*

mf *f* *sfp*

mf *f*

mf *f*

♩ = 70 ca.

23

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f

com surdina

p

sfp < *f*

p

f

sfp < *f*

mp

28

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

5/4

4/4

5/4

32

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

p *pp* *mp* *p* *p* *p*

36

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

41

Fl. *p* *mp* *p* *mp*

Bb Tpt. *p* *mp*

A. Sax. *mp* *p* *mp*

T. Sax. *p* *mp*

Trb. *p* *mp*

8

44

Fl. *p* *mp* *p*

Bb Tpt. *mp* *mp* *p*

A. Sax. *p* *mp* *p*

T. Sax. *mp* *mp* *p*

Trb. *p* *mp* *p*

8

48

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf *sf* *p*

52

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mp *p*

55

Fl. *mf* *sfp* *f* *p* *pp*

Bb Tpt. *mf* *sfp* *f*

A. Sax. *mf* *sfp* *f*

T. Sax. *mf* *sfp* *f* *p*

Trb. *mf* *sfp* *f*

59

Fl. *p* *pp* *p* *pp*

Bb Tpt.

A. Sax.

T. Sax. *pp* *p* *pp* *p*

Trb.

63

Fl. *p* *pp*

Bb Tpt. *pp* *p* *pp*

A. Sax. *pp* *p* *p*

T. Sax. *p* *pp*

Trb.

68

Fl.

Bb Tpt. *p* *pp* *p* *mp*

A. Sax. *pp* *p* *p*

T. Sax.

Trb. *p* *p* *p*

p *pp* *p*

72

Fl. *p* *mp* *mp* *p* *mp*

B \flat Tpt. *mp* *pp* *p*

A. Sax. *p* *mp* *p* *mp*

T. Sax. *p*

Trb. *mp* *mp* *p* *mp*

76

Fl. *p* *mp*

B \flat Tpt. *p*

A. Sax. *p* *mp* *p*

T. Sax. *mp* *p* *mp*

Trb. *p*

79

Fl. *mp*

B \flat Tpt. *mp*

A. Sax. *mp* *f*

T. Sax. *p* *mp*

Trb. *mp*

82

Fl. *p* *pp* *pp*

B \flat Tpt. *p* *pp* *pp* *p*

A. Sax. *p* *pp* *pp* *p*

T. Sax. *p* *pp* *pp*

Trb. *p* *pp* *pp*

88

Fl. *p* *p*

B♭ Tpt. *p* *mp*

A. Sax. *p* *mp*

T. Sax. *pp* *p* *mp*

Trb. *pp* *pp*

93

Fl. *mf* *p* *mp*

B♭ Tpt. *mf* *p* *mp* *mf*

A. Sax. *mf* *p* *mp*

T. Sax. *mf* *pp* *mf*

Trb. *p*

97

Fl. *mf sfp f p*

Bb Tpt. *sfp f p*

A. Sax. *sfp f*

T. Sax. *sfp f mp*

Trb. *sfp f*

101

Fl. *p*

Bb Tpt. *p*

A. Sax. *p*

T. Sax. *p*

Trb. *p*

104

Fl.

B♭ Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

106

Fl.

B♭ Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

p *mp* *p* *mp*

p *mp* *p* *mp*

p *mp* *p* *mp*

p *mp* *p* *mp*

p *mp* *p* *mp*

109

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

112

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

♩ = 55 ca.

115

Fl. *mf* *mp*

B♭ Tpt. *mf* *pp*

A. Sax. *mf* *pp*

T. Sax. *mf* *pp*

Trb. *mf*

119

Fl. *f*

B♭ Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

122 *8va*

Fl. *mf* *rall.....* *sfp* *f*

B \flat Tpt. *mf* *sem surdina* *rall....* *sfp* *f*

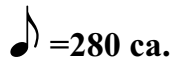
A. Sax. *mf* *rall....* *sfp* *f*

T. Sax. *mf* *rall....* *sfp* *f*

Trb. *mf* *rall....* *sfp* *f*

Suíte para Quinteto de Sopros - Peça n.3

Partitura em som real

 =280 ca.

Renan L. Balzan 07/2013



Flauta
f *sfp < f* *f*

B♭ Trompete (som real)
f *sfp < f* *mp*

Alto Saxofone (som real)
f *sfp < f* *mp*

Tenor Saxofone (som real)
f *sfp < f* *mp*

Trombone
f *sfp < f*



6 Fl.
f *sfp < f* *mp*

B♭ Tpt.
f *sfp < f* *mp*

A. Sax.
f *sfp < f* *mp*

T. Sax.
f *sfp < f* *mp*

Trb.
f *sfp < f* *mp*

9

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mp

12

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f

mf

mf

mf

mf

15

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

18

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mp

mp

mp

mf

21

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf

mf

mf

mf

mf

23

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

25

Fl. *mf*

B \flat Tpt. *mp*

A. Sax. *mp*

T. Sax. *mp*

Trb. *mf*

27

Fl. *mf*

B \flat Tpt. *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

Trb. *mf*

29

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

31

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

32

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f

f

f

f

f

34

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

rall...

rall...

rall...

rall...

rall...

sfp

f

sfp

f

sfp

f

sfp

f

sfp

f

sfp

f

*prep. surdina

♩ = 140

38

Fl.

p

B \flat Tpt. Com surdina

pp

A. Sax.

pp

T. Sax.

pp

Trb.

48

Fl.

mp

B \flat Tpt.

p

A. Sax.

p

T. Sax.

p

Trb.

p *mp*

54

Fl. *mp*

B \flat Tpt. *pp* *mp*

A. Sax. *pp*

T. Sax.

Trb.

59

Fl. *pp* *mp* *pp* *p*

B \flat Tpt. *pp* *mp* *pp* *p*

A. Sax. *pp* *pp* *p*

T. Sax.

Trb. *p*

65

Fl. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

B♭ Tpt. *p* *p* *mp* *p* *p mp*

A. Sax. *mp* *p* *p* *p mp*

T. Sax. *p* *pp* *p mp*

Trb. *mp* *p* *mp* *p* *mp*

mp *p* *mp* *p* *p mp*

70

$\text{♩} = 280$

Fl. *p*

B♭ Tpt. *p*

A. Sax. *p*

T. Sax. *p* *mp* *mf*

Trb. *p*

p

78

Fl.

B♭ Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

p

pp

pp

p

mp

83

Fl.

B♭ Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

p

pp

pp

p

mf

88

Fl.

B♭ Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

p

pp

pp

*prep. sem surdina

92

Fl.

B♭ Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mp

p

mp

mp

sem surdina

94

Fl.

mf *f*

B \flat Tpt.

mf

A. Sax.

mf

T. Sax.

mf

Trb.

96

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f

* Solo

98

Fl. *f* *mf*

B \flat Tpt. *f* *p*

A. Sax. *f* *p*

T. Sax. *f* *p*

Trb.

***D Lídio**

100

Fl. *f* *mp*

B \flat Tpt. *mp* *p*

A. Sax. *mp*

T. Sax. *mp* *p*

Trb.

***B \flat Lídio**

102

Fl.

B♭ Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf

mp

p

p

mp

p

105

Fl.

B♭ Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mf

mp

mf

mp

108

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

* Solo *D Lídio

111

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

f

mf *mp*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

113

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

**B \flat Lídio*

p

p

mp

p

115

Fl.

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

mp

mp

mp

mp

mp

118

Fl. *mf*

B \flat Tpt. *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

Trb. *mf*

120

Fl. *f* *p* =140

B \flat Tpt. *f* *pp*

A. Sax. *f* *pp*

T. Sax. *f* *pp*

Trb. *f*

124

Fl. $\text{♩} = 280$ $\text{♩} = 140$

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

p *pp* *ff* *p*

pp *ff* *pp*

pp *ff* *pp*

pp *ff* *pp*

ff

133

Fl. $\text{♩} = 280$

B \flat Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

p *pp* *ff*

pp *ff* *ff*

pp *ff* *ff*

pp *ff* *ff*

ff

140

Fl. *mf* *f*

B \flat Tpt. *mf* *f*

A. Sax. *mf* *f*

T. Sax. *mf* *f*

Trb.

142

Fl. *ff*

B \flat Tpt. *ff*

A. Sax. *ff*

T. Sax. *ff*

Trb. *f* *ff*

8va

145

Fl.

B♭ Tpt.

A. Sax.

T. Sax.

Trb.

sffp \sphericalangle *ff*

sffp \sphericalangle *ff*

sffp \sphericalangle *ff*

sffp \sphericalangle *ff*

sffp \sphericalangle *ff*

Peça para Orquestra Sinfônica

Partitura em som real

Renan L. Balzan
10/2013

Instrumentação

2 Flautas
2 Oboés
2 Clarinetes
2 Fagotes

2 Trompas
2 Trompetes
3 Trombones
1 Tuba

1 Timpani

Percussão 1 (Prato Suspenso, Caixa clara, Marimba,
3 tom-tons, Triângulo, Prato de condução, Hi-Hat.

Percussão 2 (Bumbo)

Cordas

♩ = 70 ca.
misterioso

Flute 1 *mp*

Flute 2

Oboe 1 2 *pp espressivo*
a 2
mp

B♭ Clarinet 1

B♭ Clarinet 2 *pp*

Bassoon 1 *pp*

Bassoon 2 *pp*

Horn 1

Horn 2

B♭ Trumpet 1

B♭ Trumpet 2

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Tuba

Timpani

Percussion 1

Percussion 2

Violin 1 *pp*

Violin 2 *pp*

Viola *pp*

Violoncello *pp*

Contrabass

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Tu.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cbs.

mp

pp

mp

p

p

43

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Tu.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cbs.

5

This page of a musical score is for a symphony, featuring a variety of instruments. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1 & 2, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Tu., Timp., Perc. 1 (Susp. Cymb. and Snare Drum), Perc. 2, Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vlc., and Cbs. The score is written in a standard musical notation with dynamic markings such as *mf*, *f*, *sfz*, and *mp*. The page is numbered 7 at the bottom right.

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3
Tu.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
Cbs.

p *mf* *mp* *f*

This page of a musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page, grouped into woodwinds, brass, percussion, and strings. The score consists of multiple staves for each instrument, with dynamic markings (*mf*, *mp*, *f*) and performance instructions (**Solo*, *8vb*) placed throughout. The woodwind section includes Flutes (Fl. 1, 2), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (B♭ Cl. 1, 2), Bassoons (Bsn. 1, 2), Horns (Hn. 1, 2), Trumpets (B♭ Tpt. 1, 2), and Trombones (Trb. 1, 2, 3). The brass section includes Tubas (Tu.) and Timpani (Timp.). The percussion section includes Perc. 1 (with a Suspended Cymbal) and Perc. 2. The string section includes Violins (Vln. 1, 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cbs.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The dynamics range from mezzo-forte (*mf*) to fortissimo (*f*), with mezzo-piano (*mp*) also used. The performance instructions **Solo* and *8vb* (8va below) are used for specific passages in the Trumpet and Trombone parts.

155

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Tu.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cbs.

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

Ride Cymb.

S. Dr.

Fl. 1
 Fl. 2
 Ob. 1 2
 B♭ Cl. 1
 B♭ Cl. 2
 Bsn. 1
 Bsn. 2
 Hn. 1
 Hn. 2
 B♭ Tpt. 1
 B♭ Tpt. 2
 Trb. 1
 Trb. 2
 Trb. 3
 Tu.
 Timp.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Vln. 1
 Vln. 2
 Vla.
 Vlc.
 Cbs.

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

Susp. Cymb. *f* *f* *mp*
 l.v.

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3
Tu.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
Cbs.

mf *f*
mf *f*
mp *f* *Solo *mp*
mp *mf* *p*
mp *mf* *p*
mf *f*
mf *f*
mf *f*
p *mf* *p*
p *mf* *p*
p *mf* *p*
mf *p*
mp *f*
mf *mp*
mf *mp*
mf *mp*
mf *mp*
mp *mf*

25

♩ = 75 ca.

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3
Tu.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
Cbs.

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1 & 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3
Tu.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
Obs.

p *mf* *mp* *p* *p* *mf* *f*
mf *mf* *mp* *p* *mf* *f*
p *mp* *p* *mf* *mf* *mp* *p* *mf* *f*
mf *mf* *mp* *mp* *p* *mf* *f*
mf *p* *mf* *mp* *p* *mf* *f*
mf *f*
mf *f*
mf *f*
mf *f*
mf *f*
mf *f*
pp *f* *f*
mf *f* *mf*
mf *f*
p *mf* *f*
mf *mp* *mf* *mp* *p* *mf* *f*
mf *mp* *mf* *mp* *p* *mf* *f*
mf *mp* *mf* *mp* *p* *mf* *f*
mf *mp* *mf* *mp* *p* *mf* *f*

Susp. Cymb. l.v.
S. Dr.
mf *f* *mf*

230

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1 2
B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B \flat Tpt. 1
B \flat Tpt. 2
Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3
Tu.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
Cbs.

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

mp *mf* *f* *mf* *mp*
mf *f* *mf* *mp*

mp *f* *mp* *f* *mf* *mp*
mp *f* *mp* *f* *mf*

32

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Tu.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cbs.

257

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

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

Ob. 1 2 *mp* *mf* *mp* *mp*

B \flat Cl. 1 *mp* *mf* *mp* *mf*

B \flat Cl. 2 *mp* *mf* *mp* *mf*

Bsn. 1 *mp* *mp* *mp* *mp*

Bsn. 2 *mp* *mp* *mp* *mp*

Hn. 1 *mp* *mp* *mp* *mp*

Hn. 2 *mp* *mp* *mp* *mp*

B \flat Tpt. 1 *mp* *mp* *mp* *mp*

B \flat Tpt. 2 *mp* *mp* *mp* *mp*

Trb. 1 *mp* *mp* *mp* *mp*

Trb. 2 *mp* *mp* *mp* *mp*

Trb. 3 *mp* *mp* *mp* *mp*

Tu. *mp* *mp* *mp* *mp*

Timp. *p* *mp* *mp* *mp*

Perc. 1 *mp* *mp* *mp* *mp*

Perc. 2 *mp* *mp* *mp* *mp*

Vln. 1 *mf* *mp* *mf* *mp*

Vln. 2 *mp* *mp* *mp* *mp*

Vla. *mp* *mp* *mp* *mp*

Vlc. *mp* *mp* *mp* *mp*

36 Cbs. *mp* *mp* *mp* *mp*

262

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1 & 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Tu.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cbs.

Marimba

Tom-Toms 1 2 3

mf

f

mp

266

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Tu.

Timp.

Perc. 1

Susp. Symb.

p

f

Perc. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cbs.

272

Fl. 1 *mf* *f* *8va*

Fl. 2 *mf* *f*

Ob. 1 2 *mf* *mp*

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2 *mf*

Bsn. 1 *mp* *mf*

Bsn. 2 *f*

Hn. 1 *mf*

Hn. 2 *mf*

B♭ Tpt. 1 *f*

B♭ Tpt. 2 *f*

Trb. 1 *mf*

Trb. 2 *mp* *mf*

Trb. 3 *f*

Tu. *f*

Timp. *mf* *f*

Perc. 1 *f* *l.v.* *Tom-Tom 1*

Perc. 2 *mf* *f*

Vln. 1 *f*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf* *mf*

Vlc. *mf*

Cbs. *mf*

291

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Ob. 1 2

B \flat Cl. 1 *mp* *mf* *mf*

B \flat Cl. 2 *mp* *mf* *mf*

Bsn. 1 *mf* *mp* *mf* *mf*

Bsn. 2 *mp* *mf* *mf*

Hn. 1 *mp* *mf* *mf* *mf*

Hn. 2 *mp* *mf* *mf* *mf*

B \flat Tpt. 1 *mp* *mf* *mf*

B \flat Tpt. 2 *mp* *mf* *mf*

Trb. 1 *mp* *mf* *mf* *mf*

Trb. 2 *mp* *mf* *mf* *mf*

Trb. 3 *mp* *mf* *mf*

Tu. *mp* *mf* *mf*

Timp. *mf* *mf*

Perc. 1 *mp* *mf*

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

Vln. 1 *f* *mf* *mf*

Vln. 2 *f* *mf* *mf*

Vla. *mp* *mf* *mf*

Vlc. *mf* *mf*

Cbs. *mf* *mf*

41

257

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Tu.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vlc.

Cbs.

ff

f

mf

Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1 2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Hn. 1
Hn. 2
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3
Tu.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vlc.
Cbs.

314

ff *sfz* *ff* *ff* *ff*

f *sfz* *f* *f* *f*

Hi-Hat Susp. Symb. Hi-Hat Susp. Symb. l.v. l.v. S. Dr. *f* *p* *ff*

48