

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

Maurício Marques

**Memórias de um Processo de Composição Musical
Impetus, Técnicas e Improvisações**

**Porto Alegre
2014**

MAURÍCIO MARQUES

**Memórias de um Processo de Composição Musical
Impetus, Técnicas e Improvisações**

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

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Borges-Cunha.

**Porto Alegre
2014**

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador Antônio Carlos Borges-Cunha por acreditar em meu trabalho e me remeter a um novo universo musical, fazendo-me acreditar em novas perspectivas de maneira humana e construtiva.

A todos os professores do PPG Música pelos preciosos ensinamentos: Luciana Del-Ben, Regina A. Teixeira, Celso Loureiro Chaves e Antônio Carlos Borges-Cunha.

Aos funcionários desta casa, representados pela pessoa de Isolete Kichel obrigado pelo carinho e atenção.

Ao professor Rogério Constante, Celso Loureiro Chaves e Eloy Fritsch por participarem da banca e contribuírem com seus apontamentos.

À minha esposa Viviane e ao meu filho Arthur pelo carinho, parceria e paciência neste tempo de dedicação aos estudos.

À minha mãe Águeda Marques Machado pelo apoio.

Aos músicos que me acompanharam no recital de mestrado: Quinteto Persch (Luciano Rhoden, Adriano Persch, Daniel Castilhos, André Machado e Ezequiel de Toni), ao Quinteto de Cordas (Violinos: Felipe Karam, Renata Bernardino; Viola: Vinicius Diniz; Cello: Douglas Araujo; Baixo Luciano Dal Molin, e a Regência de Angel Alfonso Rivera), aos Violonistas Eduardo Castañera, Daniel Mendes e Jaer Moraes.

Ao amigo Rodrigo Carvalho e Carla Ruaro pelo apoio nas imagens do recital.

À professora Noili Demaman pela assessoria linguística e revisão deste trabalho.

Finalmente agradeço aos colegas de aula, que em muito contribuíram para meu trabalho, à UFRGS e ao PPG de Música por propiciarem o ensino público de qualidade e a oportunidade de crescimento que, certamente, refletirá nos meus passos futuros.

RESUMO

Este memorial apresenta os processos de composição de peças escritas durante o Mestrado na UFRGS, integrando técnicas para gerar materiais de alturas e ritmos com improvisações espontâneas ao violão. Esta pesquisa em composição musical teve como referências obras de György Ligeti, Maurice Ravel, Bela Bartók, Morton Feldman e Alberto Ginastera, Astor Piazzolla e Radamés Gnattali. Os textos e as composições de Antônio Carlos Borges-Cunha e Celso Loureiro Chaves contribuíram para as reflexões sobre a formação técnica do compositor na atualidade, bem como para a importância do desenvolvimento de uma identidade estilística. Para tanto, minha experiência com instrumentista e improvisador - atuante, principalmente em gêneros da música regional do Rio Grande do Sul - foi incorporada na invenção e desenvolvimentos de materiais.

Palavras-Chave: Composição, Improvisação, Violão, Imaginário Sonoro.

ABSTRACT

This memorial presents the compositional processes of pieces written during the Masters at UFRGS, integrating techniques to generate materials of heights and rhythms with spontaneous improvisations on the guitar. This research in music composition used as references the works of György Ligeti, Maurice Ravel, Bela Bartók, Morton Feldman and Alberto Ginastera, Astor Piazzolla and Radamés Gnattali. The texts and songs by Antônio Carlos Borges-Cunha and Celso Loureiro Chaves added to the discussions about the technical training of the composers today, as well as about the importance of developing a stylistic identity. For that, my experience as an instrumentalist and an improviser - acting especially in genres of Rio Grande do Sul's traditional music - was incorporated to the invention and development of materials.

Keywords: Composition, Improvisation, Guitar, Imaginary of sound.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Compassos iniciais de <i>Dèsordre</i> , de György Ligeti	15
Figura 2 – Seção de <i>Milongani</i> baseada em <i>Dèsordre</i>	16
Figura 3 – Primeiros compassos do <i>Fandango para violão</i> solo de Joaquin Rodrigo	23
Figura 4 – Trecho de <i>Prenda Minha</i> na brasileira n. 4 de Radamés Gnattali.....	24
Figura 5 – Trecho do <i>Prelúdio n.1</i> para violão de Heitor Villa Lobos.....	24
Figura 6 – Notas relativas às cordas soltas do violão de oito cordas	26
Figura 7 – Durações de cada movimento da <i>Suíte Existência</i>	27
Figura 8 – Escala diminuta de acordo com Chediak	28
Figura 9 – Parte de compassos iniciais do processo de composição de <i>Existência IV</i>	29
Figura 10 – Segundo material de <i>Existência IV</i>	29
Figura 11 – Soma dos graus da escala.....	30
Figura 12 – Sons resultantes da soma dos graus da escala	30
Figura 13 – Aplicação das notas resultantes da soma dos graus da escala autor rever	31
Figura 14 – Manuscrito do material inicial de <i>Suíte Existência</i>	32
Figura 15 – Compassos iniciais de <i>Existência I</i>	33
Figura 16 – Compassos iniciais do 1. Movimento da suíte existência (tambora).....	34
Figura 17 – Acordes utilizados em <i>Existência I</i>	35
Figura 18 – Relação entre melodia e acorde em <i>Existência I</i>	36
Figura 19 – Análise de materiais harmônicos e melódicos de <i>Existência I</i>	36
Figura 20 – Escala de Mi eólio	36
Figura 21 – Comparação e sobreposição de escalas de La Maior e Mi Eólio.....	37
Figura 22 – Compasso 15 do 1. Movimento – <i>Existência I</i> – Nascimento.....	38
Figura 23 – Melodia no acordeom 3, ostinato e acordes no violão, acompanhamento dos outros instrumentos	39
Figura 24 – Parte do desenvolvimento da peça, utilizando a técnica de imitação e transposição	40
Figura 25 – Compassos de <i>Existência I</i> com técnicas de aumento e diminuição	41
Figura 26 – Compasso 45 de <i>Existência I</i> – Repetição de células rítmicas rápidas.....	42
Figura 27 – Pedais rítmicos sobrepostos.....	43
Figura 28 – Arpeggio final de <i>Existência I</i> – Dó maior	44
Figura 29 – Compassos finais de <i>Existência I</i> com apresentação do motivo de <i>Existência II</i> e acorde de Dó Maior.....	45
Figura 30 – Compasso 1 de <i>Existência II</i> , bicorde em segundas - Motivo.....	46
Figura 31 – Compasso 52 de <i>Existência II</i> , frase geradora (tema)	46

Figura 32 – Compassos iniciais da <i>Existência II</i> , mostrando a alternância de compassos	47
Figura 33 – Primeiros compassos de <i>Existência II</i> , onde podemos perceber os grupos de sete colcheias	47
Figura 34 – Exemplos de alternância de compassos e inserção de novo material com números de colcheias variados (parte do violão – <i>Existência II</i>).....	48
Figura 35 – Reutilização do intervalo de 2ª Menor na orquestração em <i>Existência II</i>	49
Figura 36 – Segundas menores em <i>Existência II</i>	49
Figura 37 – Nova melodia e violão em contracanto em <i>Existência II</i>	50
Figura 38 – Técnica de imitação em <i>Existência II</i>	51
Figura 39 – Utilização de trecho de Atirei o pau no gato – <i>Existência II</i>	51
Figura 40 – Cãnone ou imitação – <i>Existência II</i>	52
Figura 41 – Utilização de segundas menores em acordes de violão – <i>Existência II</i>	52
Figura 42 – Utilização de segundas menores entre os acordeons – <i>Existência II</i>	53
Figura 43 – Exposição da melodia e harmonização em segundas menores em <i>Existência II</i> compassos 147-153.....	54
Figura 44 – Reforço da melodia a partir de técnica de uníssono – <i>Existência II</i>	54
Figura 45 – Tema de <i>Existência III</i>	55
Figura 46 – Compassos iniciais de <i>Existência III</i>	55
Figura 47 – Compasso 25 de <i>Existência III</i>	56
Figura 48 – Cãnone em <i>Existência III</i>	57
Figura 49 – Explicação sobre aplicação da escala diminuta e acordes utilizados em <i>Existência III</i> ...	58
Figura 50 – Acordes gerados a partir da escala diminuta e reexposição transposta do novo material em <i>Existência III</i>	58
Figura 51 – Tema em oitavas paralelas em <i>Existência III</i>	59
Figura 52 – Introdução de <i>Existência IV</i>	60
Figura 53 – Mudança do material harmônico em <i>Existência IV</i>	61
Figura 54 - Preparação para <i>Cadência Existência IV</i>	61
Figura 55 - Início da <i>Cadência</i> em <i>Existência IV</i>	62
Figura 56 – materiais básicos da <i>cadência</i> em <i>Existência IV</i>	62
Figura 57 – Início da melodia principal (tema) de <i>Existência V</i>	63
Figura 58 – Exposição da harmonia inicial de <i>Existência V</i>	63
Figura 59 – Introdução de <i>Existência V</i>	64
Figura 60 – Notas alheias à tonalidade de Bm	64
Figura 61 – Intervalos de 2ª menor em relação á notas da melodia	65
Figura 62 – Análise do <i>Arpejo</i> compasso 37 em <i>Existência V</i>	66

Figura 63 – Trecho do Adágio do <i>Concerto em Sol Maior de Ravel</i>	67
Figura 64 – <i>Existência V</i> , compasso 41 - 50	67
Figura 65 – partes da cadência de <i>Existência V</i>	68
Figura 66 –Materiais do segundo movimento que são reutilizados no quinto movimento.....	68
Figura 67 – Gestos reutilizados no quinto movimento	69
Figura 68 – Segundas menores entre os instrumentos em <i>Existência V</i>	70
Figura 69 – Tema de <i>Existência III</i>	70
Figura 70 – Trecho de <i>Existência III</i> em <i>Existência V</i>	71
Figura 71 Trecho de <i>Existência V</i> utilizando parte de <i>Existência III</i>	71
Figura 72 – Tema ou Frase Geradora de <i>Existência II</i>	71
Figura 73 – Frase de <i>Existência II</i> em <i>Existência V</i>	72
Figura 74 – Final de <i>Existência V</i>	73
Figura 75 – Página 3 do livro de Straus com conteúdos de classes de notas	74
Figura 76 – Figuras geradoras de <i>Coiseta 1</i>	74
Figura 77 – Cálculo para gerar alturas de <i>Coiseta nº 1</i>	75
Figura 78 – parte do manuscrito da <i>Coiseta nº 1</i>	75
Figura 79 – Sons resultantes através do sistema da Teoria dos Conjuntos em <i>Coiseta nº 1</i>	75
Figura 80 – Análise da escala resultante em <i>Coiseta nº1</i>	76
Figura 81 – Exemplo de segundas menores gerando movimento em <i>Coiseta nº1</i>	76
Figura 82 – Montagem de acordes para <i>Coiseta nº1</i> (manuscrito)	77
Figura 83 – Figuras geradoras do ritmo em <i>Coiseta nº 1</i>	78
Figura 84 – Cálculo para gerar ritmo em <i>Coiseta nº 1</i>	78
Figura 85 – Possibilidades de desbobramentos de figuras rítmicas	78
Figura 86 – Escala e acordes de <i>Coiseta nº 1</i>	79
Figura 87 – Improvisação da introdução de <i>Coiseta nº1</i>	79
Figura 88 – conteúdo expressivo em <i>Coiseta nº 1</i>	81
Figura 89 – Exemplo de frase em segundas menores exemplificando a ativação rítmica em <i>Coiseta nº 1</i>	82
Figura 90 – Técnica de touch em <i>Coiseta nº 1</i>	83
Figura 91 – Sequência numérica na construção de atividade rítmica	84
Figura 92 – Compassos da seção A'	84
Figura 93 – Alternância de intervalos em <i>Coiseta nº 1</i>	85
Figura 94 – Memória da seção A – baixos em movimento descendente em <i>Coiseta nº 1</i>	85
Figura 95– Seção A compasso 30	86
Figura 96 – Segundas menores e Pizz. Bartók em <i>Coiseta nº1</i>	86

SUMÁRIO

2 REFERÊNCIAS MUSICAIS	12
3 A IMPROVISACÃO	19
3.1 <i>ÍMPETUS</i> E INTENÇÕES EXPRESSIVAS	21
4 AS COMPOSIÇÕES	25
4.1 <i>SUÍTE EXISTÊNCIA</i> – PARA VIOLÃO DE 8 CORDAS E QUINTETO DE ACORDEONS .	25
4.1.1 <i>Existência I – Nascimento – Lento</i>	32
4.1.3 <i>Existência III – Fase Adulta – Rápido</i>	55
4.1.4 <i>Existência IV – Velhice – Lento</i>	59
4.1.5 <i>Existência V – Despedida – Meditativo</i>	62
4.2 <i>COISETA Nº 1</i>	73
REFERÊNCIAS	89
ANEXO	92

1 INTRODUÇÃO

Este memorial tem o objetivo de descrever os processos de composição de um conjunto de peças inspiradas em elementos da música popular e desenvolvidas por meio de improvisações e procedimentos técnicos.

Para o recital de Mestrado, selecionei as seguintes músicas:

1) *Suíte Existência*

Para Violão e Quinteto de Acordeons

- I) *Existência I – Lento*
- II) *Existência II – Vivo e Enérgico*
- III) *Existência III – Rápido*
- IV) *Existência IV – Lento*
- V) *Existência – Meditativo*

2) *Coiseta nº 1* – para violão 8 cordas solo

3) *Dois Cálculos* para Violino e Violão

Calculo Nº1 – Andante

Calculo Nº2 – Andante Enérgico

4) *Milongani* Para Quarteto de Violões

5) *Milonga* para Violão e Quinteto de Cordas

6) *Chamamé* para Quinteto de Cordas

As peças analisadas neste memorial são as músicas *Suíte Existência* para Violão e Quinteto de Acordeons e *Coiseta nº1* para Violão Solo por sintetizarem meu processo de composição durante o Mestrado. As demais músicas apresentadas no recital de mestrado estão inclusas no portfólio e no CD e são brevemente comentadas quando necessário.

Os resultados deste trabalho foram alcançados por meio da aplicação de improvisações espontâneas aliadas a técnicas de geração de ritmos e alturas. Minha relação com a improvisação e a inter-relação com as técnicas de geração de alturas e ritmos são à base das composições realizadas durante o Mestrado. A partir da análise de obras, de Béla Viktor Bartók e Alberto Ginastera, tomei conhecimento da utilização de técnicas de sobreposição de tonalidades, o que me possibilitou outras perspectivas sonoras que instigaram minha imaginação musical.

Motivam meu interesse por gêneros da música popular minha ligação com a música gaúcha desde o início dos meus estudos no violão e a minha atuação profissional, transitando entre os ambientes das chamadas música popular e da música de concerto.

Por muito tempo, minha composição foi reflexo do meio onde trabalhava – festivais de música nativista e *shows* acompanhado de instrumentistas e cantores populares – o que me oportunizava conviver com linguagens musicais, harmonias, ritmos e sonoridades padronizadas e previsíveis. Durante o mestrado, iniciei outra fase como compositor, pois os aprendizados no tratamento do ritmo, das harmonias e da forma, proporcionaram a expansão do meu pensamento composicional. Com o registro dos processos de composição e da escrita do memorial, tive oportunidades para refletir, mais acentuadamente, sobre os métodos que experimentei durante o mestrado.

2 REFERÊNCIAS MUSICAIS

A orquestração foi um dos elementos de renovação de meu processo de composição, pois passei a ter maior interesse pela sonoridade de grupos musicais distintos. Para este fim, utilizei os livros de orquestração de Samuel Adler (1989). Os resultados estão refletidos nas peças *Milonga* para violão e cordas e *Chamamé* para quinteto de cordas contidas no anexo deste memorial. Oliver Mesiaen (1944), por seu lado, aborda técnicas de composição que serviram de base para minhas improvisações e meus experimentos.

Durante o processo de composição, nem tudo o que é produzido é aproveitável: surgiram muitas dúvidas a respeito do teor das peças que compunha. Para me auxiliar neste processo de autoavaliação, foi de grande valia a obra de Silvio Ferraz (2005) que aborda as dificuldades para uma avaliação composicional; sobretudo no ofício do compositor professor. O texto veio ao encontro do que eu estava pensando sobre a veracidade e consistência do meu processo composicional.

De acordo com o autor:

O objeto é o plano de composição, o que está na partitura, na bula de explicação, na gravação, no plano eletroacústico, no desenho de patches, no título. E não a explicação e adequação de seu papel que lhe vem anexa. Se o trabalho é, por exemplo, conceitual, é claro, tal explicação faz parte do plano e deve vir escrita em algum lugar, mas ela não vem anexa como dando sua adequação [...] No avesso do conceito, o plano de composição dodecafônico, ele não pede uma explicação, pede uma escuta e isto deveria ser o suficiente. Com isto, uma análise de obra dodecafônica não deveria bastar-se na observação à série. O que é imanente não é a idéia de série, esta é apenas uma régua que garante provisoriamente alguma consistência, algum amálgama no plano das alturas. Poderíamos pensar aqui o imanente através de uma redução à objetos indefinidos (por mais contraditório que este jogo pareça). Reduzir a elementos extremamente simples: ritmo, ressonâncias, contrações e expansões... jogos de reiteração. Afinal de contas é isto que está por traz do que chamamos de sistemas; tonal, modal, atonal, atonal livre, serial, hiperserial, espectral, minimal etc. (FERRAZ, 2005 p. 32)

A partir desse ponto de vista, creio que minha relação de liberdade com a composição não está equivocada, considerando que os rumos que tal tarefa possui são definidos por vários passos e diferentes esquemas, sejam eles regidos pela razão, sejam pela emoção. Minha música tem algo grau de empirismo refletido na improvisação, mas também tem estudo refletido nas técnicas que me auxiliam, que serão apresentadas nos capítulos seguintes.

Creio que a expressão musical está ligada ao que o compositor busca: seu universo sonoro, uma música pessoal. Essa procura poderá ter relações com os princípios estéticos que permeiam o imaginário sonoro do compositor. Exemplo disso está na música de Astor Piazzolla, que partiu de uma estética centrada no tango argentino e buscou outras possibilidades de desenvolvimento técnico e de conteúdo sonoro por meio de estudos e de vivências musicais: ele misturou os valores do tango tradicional com elementos advindos de outros gêneros e estilos.

Piazzolla revela aspectos importantes das bases de sua formação musical, creditando o desenvolvimento de seu estilo pessoal ao seu contato direto com músicos consagrados e orquestras renomadas.

Tuve la fortuna de mamar em todas esas fuentes: Aníbal Troilo, Alfredo Gobbi, Osvaldo Pugliese, Francini-Pontier, Miguel Caló, Horacio Salgán. Hasta tuve el gusto de conocer y escuchar personalmente a Pedro Maffia, el de los discos de Julio de Caro que mi papá escuchaba embelesado en New York. (Piazzolla *apud* Gorin, 1998:37, *apud* RAGO FILHO)

Alem de sua formação como músico popular, Piazzolla estudou com Nadia Boulanger e com ela teve acesso a técnicas de composição praticadas por Stravinsky e Bartók que, posteriormente, foram essenciais na transformação de sua música. Em seu texto, o Dr. Antonio Rago Filho comenta a trajetória de Piazzolla e demonstra os caminhos percorridos pelo músico Argentino durante a formação de seu estilo de compor e suas influências .

Nesse sentido, nossa intenção é refletir sobre o itinerário desse músico “exilado”, mas que se torna o tradutor musical da “alma portenha”, o “pibe” do bandônion que muda com seus pais para Nova York, onde acompanha Carlos Gardel, tem como primeiro professor Alberto Ginastera, reside e estuda em Paris com Nadia Boulanger, aprende de modo intensivo a arte da fuga e do contraponto de Bach, a arte da composição e orquestração contemporânea e, produz numa síntese comovedora sob a inspiração de Bach, Ravel, Stravinsky, Bartók, Alban Berg, Alberto Ginastera, Paul Hindemith, o “novo tango”. A música de Piazzolla exprime a alma de Buenos Aires, ao mesmo tempo, em que sua música faz parte do grande patrimônio musical da humanidade. (RAGO FILHO, p.1)

Como admirador de Piazzolla, espelho-me neste artista e como compositor, busco algo que represente minha identidade.

Num dado momento, interessei-me pela teoria pós-tonal apresentada por Strauss¹; posteriormente, adaptei o aprendizado para ampliar meu vocabulário harmônico, resultando em acordes, escalas, ritmos e sonoridades distintas. Neste processo, percebi o que implica compor sistematicamente, dentro de um sistema de organização.

Segundo Chaves (2012), “a partir de uma teoria da composição musical, o processo de tomada de decisões se estende por três áreas principais: decisões ideológicas, decisões estéticas e decisões locais”. Para Chaves (2012), a eleição objetiva de um repertório liga-se às decisões ideológicas acionadas quando da busca por firmar-se numa voz criativa e individual: Assim, o compositor “abraça alguns idiomas enquanto evita outros.” À decisão estética ligam-se os movimentos que determinam a escolha do compositor quanto aos elementos sonoros eleitos em detrimento de outros. Essas decisões – estéticas – “têm imensa consequência na fisionomia final da composição” pelos aspectos que lhes são inerentes. Como terceiro e último tipo de decisão – as decisões locais – confirmam “as escolhas ideológicas, as escolhas estéticas e, acima de tudo, [concretizam] o posicionamento da composição dentro do seu próprio discurso temporal” (CHAVES, 2012 p. 238).

De fato há uma constante troca na tomada de decisão, onde a base do processo é sempre voltada ao estilo ou ao contexto estético em que estou inserido; num segundo momento, recorro a técnicas para determinar o ritmo e a harmonia; num terceiro momento, recorro a decisões locais, resolvendo pequenos detalhes na frase, como acordes e articulações.

Para embasar meus estudos, algumas obras de Ligeti, a tese de Shimabuco (2005) e o livro de harmonia de Persichetti (1961) foram importantes. Nesse último, encontrei abordagens sobre o politonalismo, bem como a utilização dos acordes com segundas adicionadas. Esta técnica foi largamente utilizada por compositores do século XX. Um exemplo desta utilização é a peça *Fandango* de Joaquin Rodrigo, pode ser conferida na Figura 3, que tem as segundas menores como elemento principal. Na tese de Shimabuco (2005), citações a respeito da influência da música africana na de Ligeti foram importantes.

¹ Trata-se de um sistema onde a escala cromática é representada por números de 0 a 11, chamado de Mod 12. (Strauss- introdução à teoria pós-tonal).

Desses elementos, o mais evidente é a combinação da hemíola com o princípio da pulsação elementar originária da música africana. Esta combinação define, em *Désordre*, um processo contínuo que estabelece – segundo o compositor – “transições da ordem métrica à desordem”. (LIGETI, 1988a, p. 6 *apud* SHIMABUCO, 2005 p. 104)

Esta informação foi o ímpeto para a criação da peça *Milongani* para quarteto de violões, inspirada em *Désordre*, pois o ritmo desta peça pareceu-me similar ao da Milonga. Para tanto, Ligeti utiliza células rítmicas com deslocamento, criando um efeito de confusão métrica por meio da defasagem: na música desse autor, a pulsação elementar está representada pelas colcheias ininterruptas. Essas não definem as configurações rítmicas, mas com os acentos e frases assimétricas formam diversos padrões rítmicos.

dédiée à Pierre Boulez
Étude 1: Désordre

György Ligeti

Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, $\text{♩} = 63$

The musical score for Étude 1: Désordre by György Ligeti is presented in two systems. The first system, starting at measure 116, features a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. Dynamic markings of *f p* (forte piano) are used throughout. The second system continues the piece, with dynamic markings of *p* (piano) and *f p*, and the instruction *sempre sim.* (sempre sempre). The score includes various rhythmic notations such as accents, slurs, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4).

Figura 1 – Compassos iniciais de *Désordre*, de Ligeti

Para conseguir um resultado entrópico, recorri à análise da música de Ligeti e busquei construir uma estrutura semelhante à dele, mas mantive a possível individualidade dentro da proposta. Considerando que a milonga se caracteriza por

padrões rítmicos regulares, portanto previsíveis, posso dizer que consegui uma quebra de expectativa a partir da entropia em determinadas seções de *Milongani*.

Ligeti utilizou sobreposição de frases com números de colcheias irregulares em sua peça *Dèsordre*. Em *Milongani* utilizei a escala de lá menor por ser característica do estilo da milonga aliada à rítmica proposta naquela.

Podemos ver o exemplo de *Milongani* na Figura 2 a seguir.

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'Milongani'. Each system consists of four staves, labeled 'Violão 1' through 'Violão 4'. The first system begins at measure 133, and the second system begins at measure 137. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first staff (Violão 1) shows a series of eighth notes with accents, while the other staves show more varied rhythmic structures, including longer notes and rests. The overall texture is dense and polyrhythmic.

Figura 2 – Seção de *Milongani* baseada em *Dèsordre*

Para melhor delinear o ritmo, utilizei notas longas nos violões 3 e 4; com isto, enfatizei os acentos do violão 1 pelo violão 3; os acentos do violão 2 foram enfatizados pelo violão 4. Os violões 3 e 4 complementam a estrutura harmônica desta seção e criam uma linha melódica embelezando-a. A execução desta estrutura tornou-se difícil, técnica e musicalmente, devido à polirritmia e aos ligados, mas o resultado foi satisfatório. Utilizei este princípio de organização rítmica em diversos momentos desta música e também criei uma seção lenta, parafraseando o estilo de Astor Piazzolla.

Em relação à postura de buscar minha identidade musical, fui influenciado pelo que diz Cunha (1999). Ele coloca sua posição a respeito da postura do professor frente ao aluno de composição defendendo que um dos aspectos mais importantes do ensino, nesta área, é o de estimular o aluno a trazer sua música para dentro do trabalho ao invés de levá-lo a ser uma cópia de determinado compositor.

Segundo o maestro, a habilidade de delimitar sua forma de trabalho – de modo a manter o foco no sistema musical que quer desenvolver – é um quesito importante para o compositor. Tal posição se torna um imperativo, já que, “pela primeira vez na história” dispomos de uma oferta ilimitada de sons: as novas tecnologias disponibilizam não só uma gama de variedades existentes de músicas como o acesso à cultura de quem os emite. Creio que a variedade de técnicas pode ser uma alternativa interessante para obter resultados satisfatórios; portanto, não me associei a nenhuma corrente composicional específica. Ainda no texto acima referido, Cunha escreve sobre os elementos históricos da composição musical no cenário mundial:

Durante os séculos XVII, XVIII e XIX, a criação musical no ocidente estava fundamentada na ‘common practice’. Todos os compositores praticavam um único sistema musical fundamentado na harmonia tonal, contraponto tonal, formas discursivas, utilizando os mesmos meios, voz e instrumentos acústicos. A música do século XX passou pelas mais radicais transformações marcadas por: prática de diversos sistemas musicais e múltiplos princípios de organização; enriquecimento ilimitado do material sonoro; influências estéticas, e técnicas de outras culturas musicais não-européias. (CUNHA, 1999, p. 2)

Complementando sua abordagem, o autor contribuiu para que eu tivesse fortalecida minha escolha de inter-relação entre minha prática como instrumentista e improvisador e algumas correntes da música atual. Isso me deu liberdade para utilizar elementos da música gaúcha, em algumas passagens, buscando a quebra dos padrões desta música por meio de mudanças harmônicas, rítmicas e ou melódicas com o intuito de causar outras comunicações musicais. A improvisação e a reutilização de elementos rítmicos, melódicos e acentos encontrados nos estilos musicais populares fazem parte da construção de meu estilo de compor e caracterizam minha assinatura musical.

Ao modificar elementos de estilos e gêneros regionais, encontrei referências em Leonard Meyer (1956), pois ele trata de alterações de elementos costumeiros; consequentemente, de desvios. A quebra – ou não – das expectativas com a manipulação dos elementos antes citados na construção de outras músicas pode levar a obra musical a um grau mais elevado de elaboração e gerar maior interesse na audição.

De acordo com Meyer:

[...] the customary or expected progression of sounds can be considered as a norm, which from a stylistic point of view it is; and alteration in the expected progression can be considered as a deviation. Hence deviations can be regarded as emotional or affective stimuli. (MEYER, 1956, p. 32)²

O conceito de *quebras de expectativas* sustentado por Meyer foi uma das matrizes de meu desenvolvimento; isso se constituiu, durante meu trabalho, como uma guia na procura por soluções: na forma, buscando contrastes; na resolução de acordes, cujos resultados revelaram-se surpreendentes. Neste sentido refiro-me, da mesma maneira, ao processo de desenvolvimento da composição musical, pois acredito que o significado musical pode ser moldado ou conduzido pelo compositor aliando a técnica ao seu modo de fazer música e conduzindo no sentido de utilizar a técnica como meio e não como fim: a técnica a serviço da música e não a música a serviço da técnica.

² [...] a costumeira ou esperada progressão de sons pode ser considerada como uma norma, o que, de um ponto de vista estilístico, o é; e alteração na progressão esperada pode ser considerada como um desvio. Portanto, desvios podem ser considerados como estímulos emocionais ou afetivos. (MEYER, 1956, p. 32)

3 A IMPROVISACÃO

Música não é linguagem, mas vida anímica exteriorizada, alma humana sensificada. (CHASIN, 1981)

Como citado anteriormente, a improvisação foi primordial para realização das composições deste memorial, tanto para a criação das peças quanto para a execução das mesmas. Desde o princípio de minha carreira artística, tive a necessidade de improvisar harmonias, solos, ritmos, arranjos incidentais entre outros trabalhos necessários ao fazer musical: compor sem improvisar seria uma tarefa sem sentido. Durante o tempo de mestrado, muitos problemas composicionais foram solucionados por meio de improvisações espontâneas.

Para T. Borba e Lopes Graça, há duas espécies de improvisação:

A que se baseia numa forma precisa, a fuga naturalmente; em que foi exímio J. S. Bach, e a improvisação que se desenvolve com certa liberdade de movimentos, sob impulso directo da imaginação, numa sucessão rápida de elementos, ligados entre si, e no conjunto, por princípio de unidade, Naturalmente indispensável em toda a obra de arte. (BORBA e GRAÇA 1999, p.4)

Em minhas músicas utilizo as duas maneiras de improvisar citadas: a “forma precisa”, onde organizo as notas a partir de um modelo fixo e também a segunda forma citada “sob impulso direto da imaginação”, a partir de elementos gerados por técnicas de geração de alturas e ritmos ou simplesmente por livre improvisação.

É de conhecimento corrente que os compositores de períodos anteriores como no barroco, utilizavam uma escrita econômica, tendo a certeza de que os músicos saberiam como executar detalhes de articulação, acentos, fraseados, acordes e improvisações.

Mas também penso que é impossível generalizar as práticas composicionais e musicais atuais. Há compositores e intérpretes que ainda as utilizam, tais como Gismonti, onde podemos perceber nas comparações entre gravações e de partituras, que a prática improvisatória está presente na composição.

Há inúmeros registros de práticas musicais improvisadas em períodos anteriores ao nosso, e creio que estas informações podem ser valiosas para todo o estudante da área. Uma descrição da forma ideal de se tocar foi feita por Agazzari em (1607), obra da qual transcrevemos um trecho:

Aquele que toca o alaúde deve tocá-lo com nobreza, com muita invenção e variedade, não como aqueles que, por terem uma mão preparada, não fazem nada além de tocar escalas corridas e diminuir tudo do início ao fim. Especialmente no trabalho em grupo, no conjunto, em que tudo o que se ouve é tumulto e confusão, desagradando o público. (AGAZZARI (1607) *apud* Ruviaro Aldrovandi 2001 p.72)

A improvisação individual ou em grupo tem, e teve, ao longo de toda a história da música, um papel fundamental. De acordo com R. Allorto:

A improvisação ocupa um espaço considerável, embora não conste, precisamente por que se registrava por escrito. Teve sempre muita difusão entre os povos primitivos, como aconteceu de resto também com o canto gregoriano, com a polifonia de Quinhentos (o chamado «Contrapunto alla mente»), nas fioriture e CADÊNCIAS da música barroca e na álea de certa música contemporânea. (ALLORTO, 1989, p. 81)

A improvisação pode estar presente em uma pequena frase no meio de uma música já estruturada ou mesmo nas articulações das frases e maneiras de timbrar. Conhecemos grandes músicos do jazz tais como os americanos Charlie Parker, Dizzie Gillespie, Herbie Hancock, Chick Corea, entre outros tantos. No Brasil temos o professor Julio Herrlein (UFRGS), que tem boa discografia e vasta prática improvisatória. Há outras músicas que dependem da improvisação para sua existência, tal como o choro ou mesmo a música dos repentistas do Nordeste. A música de compositores como Pixinguinha, Radamés Gnattali, Garoto, Jacob do Bandolim oferece uma gama de possibilidades que pode servir como referência ao fazer musical unindo determinação e indeterminação na composição musical.

Minha maneira de compor é um reflexo desta prática, pois normalmente utilizo a improvisação para sentir as possibilidades sonoras dos materiais gerados por técnicas de organização de ritmos e de alturas. Este pensamento a respeito da improvisação está presente na peça *Coiseta n.º 1*, onde, praticamente, toda a composição foi improvisada sobre material pré-estabelecido pela técnica; posteriormente desenvolvida e organizada a partir de recortes e colagens de áudio. Muitas partes das demais composições presentes neste memorial foram assim gestadas: utilizando a técnica de geração de alturas e ritmos para auxiliar no desenvolvimento de novos materiais.

Em minha música, a improvisação é muitas vezes utilizada para experimentar os materiais gerados a partir de um dado sistema, e assim obter resultados que considero musicais ou de acordo com meu senso estilístico. Por exemplo: escolho alguns sons de uma escala diminuta e experimento variáveis sonoras ao violão, mudando oitavas,

inventando e sobrepondo pequenas estruturas, repetindo notas, harmonizando pequenos pedaços de música, e assim vou determinando a melhor solução.

3.1 *ÍMPETUS* E INTENÇÕES EXPRESSIVAS

O processo de composição tem origem em uma inspiração, uma vontade ou impulso, o que podemos entender como *ímpetus* assim como define Roger Reynolds.

I like to refer to this as the “ímpetus” of the work, the concentrated, radiant essence out of which the whole can spring and to which, once composition has begun, the evolving whole is continuously made responsive, even responsible.³ (REYNOLDS- 2002, p. 8)

O Impetus poderia ser definido simplesmente como uma inspiração, um momento quase inconsciente de fazer música. Quando escrevo o termo *inconsciente* é porque muitas ideias me ocorrem sem o menor esforço, apenas dedilhando o violão e deixando que flua alguma sonoridade.

De acordo com Philippe Lalitte, em seu texto *Compulsory Figures*:

Inspiration is often the result of an interaction between the outside world and the composer's inner experience. It may be unexpected and ephemeral, but it can also be the result of a gradual growth, one that reveals itself progressively or by twists and turns. The source of inspiration may lie in sensory phenomena (looking at an object, a landscape, a work of art, hearing sound or music, etc). It may be the result of a psychological state (a feeling, an atmosphere). It may be the result of an intellectual approach (the desire to explore a given aspect or technique in music) or perhaps it may arise out of experiences that the composer has undergone. Sometimes the initial cause remains a secret, buried deep in memory or in the unconscious of the creative person. (LALITTE, 2005, p. 1)⁴

Esta maneira de pré-compor música revela pontos íntimos da identidade musical do compositor, por estar de certa forma despida de julgamentos e conceitos estéticos, pois neste momento a imaginação está solta, permitindo infinitas possibilidades. Desta

³[...] Costumo me referir a isto como o ímpetus de uma obra, a essência concentrada e expansível a partir da qual o todo pode surgir e à qual, uma vez iniciada a composição, o todo em formação reage continuamente, tornando-se até mesmo responsável [por ela].

⁴ Frequentemente, inspiração é o resultado de uma interação entre o mundo externo e a experiência interna do compositor. Pode que seja imprevista e efêmera, mas também pode ser o resultado de um crescimento gradual que se revela progressivamente ou por atalhos e desvios. A fonte da inspiração pode residir em fenômenos sensoriais (observando um objeto, uma paisagem, uma obra de arte, ouvindo som ou música, etc.); pode ser o resultado de um estado psicológico (uma sensação, uma atmosfera); pode ser o resultado de um enfoque intelectual (o desejo de explorar um determinado aspecto ou técnica em música) ou talvez possa surgir de experiências pelas quais o compositor tenha passado. Às vezes, a causa inicial permanece secreta, ocultada profundamente na memória ou no inconsciente do ser criativo. (LALITTE, 2005, p. 1) [tradução minha]

forma, não se trata ainda de tomada de decisão baseada em planejamentos, mas em reflexos mecânicos e em princípios estéticos arraigados no subconsciente.

Em *Suíte Existência*, a motivação ou *Impetus* de sua construção está ligada ao retrato de uma vida, uma existência.

O *Ímpetus* está relacionado diretamente aos fatores que citei ao descrever cada movimento da suíte, em elementos como as batidas do coração, crianças em uma praça, a sensação e correia da fase adulta, as percepções da velhice e a sensação de despedida. Obviamente que estas são as minhas visões sobre estes aspectos e estou ciente de que cada indivíduo tem realidades e percepções distintas.

Partindo do princípio de que cada pessoa tem sua trajetória, e que suas experiências são indissociáveis de sua produção intelectual, devo dizer que o ponto mais relevante deste mestrado foi a mescla de minhas experiências como músico improvisador com o aprendizado de técnicas de geração de ritmos e alturas, possibilitando que eu chegasse a outra música.

A composição deve refletir a música do seu criador, sua alma, seu pensamento; para isto, deverá estar liberta de tudo o que pode vir a impedir seu fluxo. Assim como aprender gramática não transforma o indivíduo em um escritor, ou métodos de improvisação nem sempre formam um improvisador, as teorias que sustentam o modalismo, tonalismo, atonalismo; as outras correntes que a história abriga não são a chave para a expressão artística, mas sim ferramentas na mão de um compositor, como uma paleta de cores na mão de um pintor.

Descobri, durante o tempo de mestrado, que meu processo de compor apoia-se em referências musicais diversas: ora na teoria dos conjuntos, ora no dodecafonismo, ora, ainda, prefiro apenas seguir os sons que estão em minha mente; assim o resultado sonoro se faz a partir desta diversidade de fontes. Por este motivo, ao analisar minha música, torna-se inviável colocar um rótulo ou definir uma técnica. Este é meu estilo de compor, minha maneira de fazer música.

A construção da identidade sonora do compositor tem relação com os significados musicais sedimentados no seu universo musical; das informações musicais absorvidas, o compositor pode avaliar as situações e escolher os elementos musicais e culturais que vai utilizar. Esta relação é percebida com clareza quando ouvimos a música de compositores como Heitor Villa Lobos, Radamés Gnattali, Astor Piazzolla e Alberto Ginastera, pois esses se valeram de apropriações e desenvolvimentos de

materiais advindos da *música popular* aliados a variadas técnicas de composição, construindo as formas que lhes são peculiares.

A partir de conversas com meu orientador, comecei um processo de desprendimento de valores que limitavam meu trabalho; desde então, passei a ver a composição com olhos diferentes e a ouvi-la de outras maneiras o que me possibilitou a expansão do vocabulário sonoro e da linguagem musical, influenciando minha experiência como compositor e instrumentista.

Por ter contato com várias vertentes musicais, é inevitável que a fusão de sonoridades esteja presente em minhas motivações composicionais. Desde o princípio de meus estudos, frequentei vários meios: a música de concerto, o choro, o jazz e o regionalismo gaúcho. Assim, passei por salas de concertos palcos de festivais e estudos de gravações, alinhando práticas de arranjo, improvisação e composição para diversas formações, gravações de discos e constante docência na área da música.

Este memorial faz uma narrativa dos meu trabalho atual fundamentado, como o nome diz - em memórias - musicais anteriores às do mestrado. Um exemplo desta memória está na minha predileção pela utilização de acordes com segundas menores pelo contato com obras de compositores como as do espanhol Joaquin Rodrigo. No início de seu *Fandango* para violão solo, já temos o acorde com 2ª menor, e esta característica harmônica perpassa o portfólio de composição deste memorial.

Esta sonoridade esta demonstrada na figura 3 a seguir:

acordes com 2^{as} menores-
Fandango - Joaquin Rodrigo

Allegretto (♩ = 84)

Figura 3 – Primeiros compassos do *Fandango* para violão solo de Joaquin Rodrigo

Outra referência são obras de Radamés Gnattali, que utilizou trechos da canção *Prenda Minha* na sua brasileira n.º4 para piano e elementos do samba em peças como a *Dança Brasileira* para violão. Heitor Villa Lobos utilizou elementos da música popular em suas composições por inúmeras vezes, tal como na segunda parte de seu prelúdio n.º 1 para violão, onde cita as células rítmicas e sonoridades específicas da linguagem da viola caipira, símbolo da música rural brasileira, para ambientar sua peça.



Figura 4 – Trecho de *Prenda Minha* na brasileira n. 4 de Radamés Gnattali

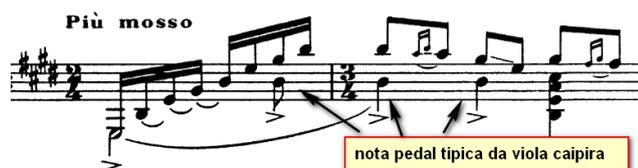


Figura 5 – Trecho do *Prelúdio n.1* para violão de Heitor Villa Lobos

Em Ginastera, percebo a utilização de elementos musicais do folclore argentino em peças como a *Sonata n.º1 opus 22* para piano, bem como no seu *Quarteto de Cordas n.º 2*. Autores como Liz Cosme se valeram de elementos da música regional gaúcha do Rio Grande do Sul para desenvolver seus trabalhos tal como na peça *A Salamanka do Jarau* (bailado), para Orquestra, onde ele utiliza fragmentos de regionalismo, como os da música *Boi Barroso*.

A música *WA* de Cunha mostrou-me uma referência idiomática, por ser escrita para violão e percussão pelo seu ritmo e pela distribuição e renovação dos materiais no tempo. A gravação de referência teve Paulo Inda ao Violão e Samir Hatem na Percussão.

A música *Um Ponto ao Sul/Scattered Loves* de Celso Loureiro Chaves para piano solo exemplifica como a imagem pode ser traduzida, o que foi importante na hora de transformar as “imagens de fases da vida” que inspiraram cada movimento da *Suíte Existência Para Violão E Quinteto De Acordeons*.

4 AS COMPOSIÇÕES

4.1 SUÍTE EXISTÊNCIA – PARA VIOLÃO DE 8 CORDAS E QUINTETO DE ACORDEONS

Este capítulo tem como objetivo central narrar minhas memórias sobre o processo de composição da *Suíte Existência*, conjunto de cinco peças para violão de oito cordas e quinteto de acordeons. A composição foi escrita originalmente para violão e quinteto de madeiras durante o primeiro semestre do mestrado. Posteriormente adaptei a composição para quinteto de acordeons, considerando a disponibilidade do Quinteto Persch, conjunto sediado no Rio Grande do Sul integrado por Luciano Rhoden, Adriano Persch, Daniel Castilhos, André Machado e Ezequiel de Toni. Adaptei a escrita ampliando a orquestração, incluindo acordes e assim aproveitando os recursos do acordeão e do grupo. Para o trabalho de adaptação instrumental, tive o apoio do professor e orientador Borges-Cunha que, além de compositor regente, tem o acordeom como seu instrumento principal.

Mesmo sendo esse um instrumento com vasto recurso sonoro, optei por uma escrita econômica para cada um dos cinco instrumentos com o intuito de não sufocar a sonoridade do violão, mantendo a formação integral do quinteto e proporcionando diálogos entre os instrumentistas. Julguei importante preservar a formação do Quinteto de Acordeons, mesmo sabendo que a música pudesse ser realizada por apenas dois ou três instrumentistas. Um dos aspectos mais importantes deste processo de composição está no fato de que a improvisação e a readaptação de sonoridades, em função da troca de instrumentação, foram cruciais para a determinação da sonoridade da peça.

O instrumento para o qual escrevi a maioria das peças é um violão de 8 cordas. Explicarei abaixo a afinação do violão de oito cordas, por tratar-se de um instrumento pouco difundido. O violão de Oito Cordas é um instrumento normal, acrescido de duas cordas graves, tendo o Si (sétima corda) e o Fá# (oitava corda) como afinação padrão. Portanto, a afinação desse instrumento tem a seguinte ordenação:

MI – primeira corda
 SI – segunda corda
 SOL – terceira corda
 RE – quarta corda
 LA – quinta corda
 MI – sexta corda
 SI – sétima corda
 FA# – oitava corda



Figura 6 – Notas relativas às cordas soltas do violão de oito cordas

Como já havia mencionado, a *Suíte Existência* partiu de uma narrativa de ciclos da vida. Este pressuposto foi decisivo para o planejamento de forma, andamentos e caráter de cada movimento.

I. *Existência I: Nascimento*

Inspirada na ecografia do meu filho Arthur: o pulso representa as batidas do coração.

II. *Existência II: Infância*

Motivada em sons de brinquedos em uma praça, sons de balanço representados por intervalos de segundas menores, com andamento rápido, vivo. A utilização de trechos de músicas de roda remete á brincadeiras infantis.

III. *Existência III: Fase Adulta*

Baseada na referência de ritmo de trabalho e de festa, utilizando elementos da música regional gaúcha aliada a materiais intervalares que causam tensão à harmonia - andamento rápido.

IV. *Existência IV: Velhice*

Inspirada nas dificuldades que normalmente uma pessoa encontra nesta fase da vida, lembrando o passado, com uma rotina diária limitada. A peça apresenta andamento lento e repetição de frases.

V. *Existência V: Despedida*

É quase um *réquiem*, representando a pessoa já nos seu fim. As lembranças da vida são simbolizadas por frases de outros movimentos. A tonalidade é menor, e a melodia apresenta-se contínua, levando o ouvinte a uma percepção linear do tempo. Com caráter meditativo, este movimento retrata este momento triste pelo qual todos têm que passar algum dia.

Esta parte do texto está reservada a uma análise técnica da *Suíte* para que possa mostrar alguns dos detalhes da construção. Não me detive a descrever todos os passos dados por que acarretaria em um texto demasiado longo, mas creio que com as informações aqui contidas será possível acompanhar um pouco de meu pensamento composicional.

A sonoridade do quinteto de acordeons contribuiu muito para o resultado final satisfatório por ter características peculiares aos instrumentos da família das madeiras e também pela facilidade de montar acordes e texturas mais densas. Desta maneira, descrevo a seguir as durações aproximadas de cada movimento da *suíte*.

<i>Existência 1</i>	<i>Existência 2</i>	<i>Existência 3</i>	<i>Existência 4</i>	<i>Existência 5</i>
00:04:05	00:03:42	00:02:56	00:06:48	00:05:39

Figura 7 – Durações de cada movimento da *Suíte Existência*

As durações descritas acima foram cronometradas a partir das gravações do recital de mestrado, pois não houve planejamento de durações desta composição durante a composição.

Para organizar as alturas, escolhi a escala diminuta, por suas peculiaridades que permite transitar em vários sentidos harmônicos e melódicos independentes da harmonia funcional. O fato de ser uma escala simétrica também foi um quesito importante para a escolha, já que os desenhos são de fácil visualização no braço do violão. Esta escala foi largamente utilizada por autores clássicos e na música popular improvisada, como no jazz e no choro. Vários autores fazem menção a ela⁵.

De acordo com Chediak (1986), a escala diminuta se apresenta de duas formas: a primeira, partindo com intervalos de semitom e tom consecutivamente; a segunda, partindo de intervalos de tom e semitom consecutivamente (Figura 8).

⁵ **Technique of my Musical Language**, de Messiaen (1956), **Harmonia e Improvisação** volume 2, de Almir Chediak (Irmãos Vitale, 1986) e **A Arte da Improvisação**, de Nelson Farias (1991).

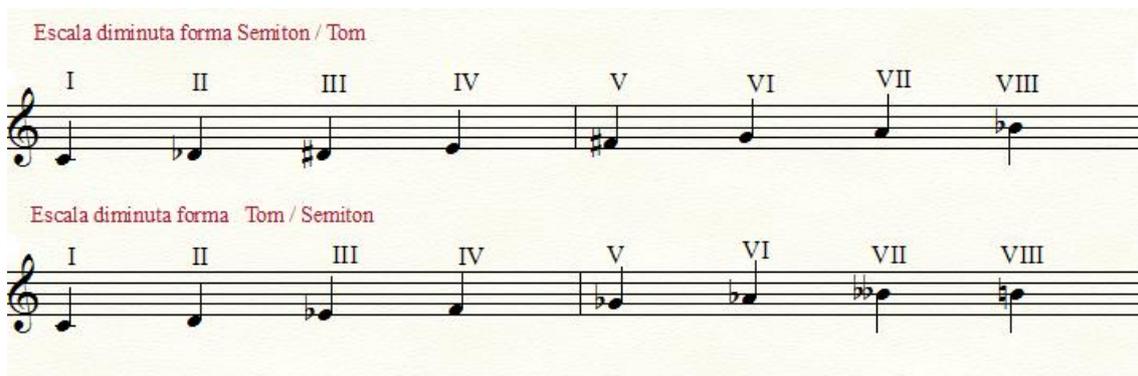


Figura 8 – Escala diminuta de acordo com Chediak

Como se pode notar, cada formato da escala disponibiliza diferentes ordens de tom e semitom. Também há o fato de que, ao mesclar as duas escalas, teremos o total cromático, e desta maneira uma infinidade de possibilidades melódicas e harmônicas dentro do acorde.

A partir da escala diminuta, realizei improvisações como ponto de partida do processo composicional. O quarto movimento – velhice – foi o primeiro a ser composto, talvez o primeiro momento de Ímpeto. Para criar a frase inicial deste movimento, escolhi os graus I, II, IV, VII da escala diminuta em sua forma tom/semitom (**dó ré fá lá ou si bb**); num segundo momento, preferi a sonoridade de **do ré fá si** pela inclusão da quarta aumentada, possibilitando gerar mais tensão à frase, substituindo assim a nota **lá** (ou **sibb**) pela nota **si**. A premissa de substituir e modificar os graus definidos pela regra é baseada na experimentação e improvisação.

Figura 9 – Parte de compassos iniciais do processo de composição de *Existência IV* (instrumentação inicial)

Posteriormente escolhi os graus II, III, V, I da escala diminuta em sua forma semitom / tom. (segundo material: ré mib fá# dó). Figura 10.

Figura 10 – Segundo material de existência IV (instrumentação original)

Num terceiro momento, somei os números 1 2 4 e 7 relativos aos graus da escala diminuta em sua forma tom/semitom com os graus 2 3 5 e 1 relativos aos graus da

escala diminuta na forma tom/semitom. Atribuí os números resultantes aos graus da escala diminuta na forma tom/semitom gerando um terceiro material: 3798 convertidos em graus da escala de *Dó menor (melódico)* III, VII, IX, VIII, relativos às notas **mib si ré do** que foram utilizadas nos compassos iniciais do terceiro movimento.

$$\begin{array}{r}
 1247 \\
 + \\
 2351 \\
 \hline
 3798
 \end{array}$$

Figura 11 – Soma dos graus da escala

Sons resultantes da soma dos graus da escala diminuta, aplicados agora na escala de *Dó menor (modo melódico)*

Escala de *Dó menor (modo melódico)*

The diagram consists of two staves. The top staff shows four notes with numbers above them: 3 (D), 7 (F), 9 (A), and 8 (G). The bottom staff shows the notes of the D minor melodic scale: I (D), II (E), III (F), IV (G), V (A), VI (Bb), and VII (C). Red arrows point from the numbers on the top staff to the notes on the bottom staff: 3 points to I, 7 points to III, 9 points to V, and 8 points to VII.

Figura 12 – Sons resultantes da soma dos graus da escala

aplicação: soma dos graus 1247+ 2591=3798

The image shows a musical score with six staves. The top staff is for Viola, and the others are for Accordions 1 through 5. A red box at the top contains the text 'aplicação: soma dos graus 1247+ 2591=3798'. Three red arrows point from this box to specific notes in the Viola staff. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and notes with stems.

Figura 13 – Aplicação das notas resultantes da soma dos graus da escala

Desta maneira, criei materiais relacionando e desenvolvendo os sons da escala com improvisações e descobrindo sonoridades que eu ainda não havia experimentado. Isto pode ser considerado como música intuitiva, mas as decisões foram orientadas pela organização, sistematização do processo e improvisações, misturando elementos como escalas e fragmentos gerados.

Alguns detalhes do processo criativo tais como escalas, acordes e cálculos podem ser acompanhados no manuscrito. Apesar de pouco legível, coloquei-o aqui para compartilhar com o leitor a maneira como iniciei esta música, em que, no ímpeto de compor, rabisquei rapidamente em um papel e depois depurei as sonoridades:

Figura 14 – Manuscrito do material inicial de Suíte *Existência*

4.1.1 *Existência I – Nascimento – Lento*

Esta peça foi criada a partir da ecografia do meu filho Arthur em cujas imagens há o ritmo e o ambiente necessários para a construção. Na música, os eventos são lentos, esparsos, e o número irregular de compassos entre os eventos propicia a sensação de imprevisibilidade de acontecimentos cujo anúncio está já nos compassos iniciais. (Figura 15).

The image displays two systems of musical notation for the piece *Existência I*. The first system, starting at measure 10, includes a Violão (guitar) and five Accordion parts (Acc. 1-5). The Violão part consists of rhythmic patterns of eighth notes with 'x' marks indicating muted strings. The accordion parts are primarily sustained chords with some melodic movement in the right hand of Acc. 3. Dynamics are marked as *p* (piano) for most parts, and *mp* (mezzo-piano) for Acc. 3 in the second measure of the first system. The second system, starting at measure 13, continues the Violão part and shows more active melodic lines in the right hands of Acc. 1, 2, and 3, while the left hands remain mostly sustained. Dynamics remain *p* throughout.

Figura 15 – Compassos iniciais de *Existência I*

Desta maneira, o planejamento desta peça permite a utilização dos materiais de maneira clara e organizada, mas ao mesmo tempo parece certa imprevisibilidade na apresentação dos eventos. Um ponto que julguei importante, nesta peça, foi a

apresentação gradual de sonoridades, começando com sons esparsos e fracos com dinâmica *p* culminando em uma dinâmica *f* ao final com texturas mais densas.

Não fiz o planejamento desta música como se precisasse cumprir uma forma pré-determinada, pois esta foi se fazendo por meio de improvisações e experimentos, nascendo de acordo com as necessidades sonoras e de continuidade. Depois de certo tempo, fazendo esta composição, pude definir a forma e avaliar a coerência e o equilíbrio. De acordo com Schoenberg, os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função. (SCHOENBERG, 1996, p. 27)

Nos primeiros compassos, utilizei a *tambora*, técnica usual na escrita violonística, onde percuto nas cordas produzindo uma sonoridade grave e percussiva. A intenção de utilizar esta técnica foi de simbolizar as batidas de um coração cuja similaridade entre vida e a música é algo que julgo indissociável, e serviram neste momento para direcionar esta peça.

Como se pode notar na figura 16, o compasso é 4/4, a frase da *tambora* começa na parte fraca do segundo tempo, com o intuito de enfatizar a regularidade métrica.

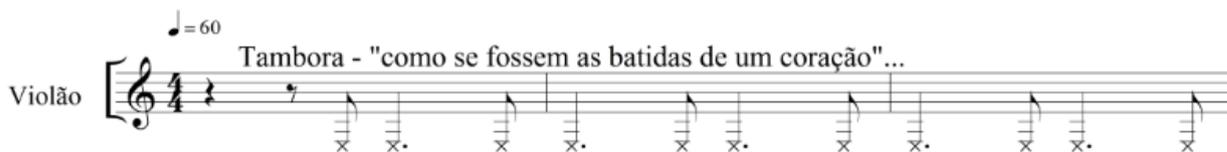


Figura 16 – Compassos iniciais do 1º Movimento da *Suíte Existência I* (tambora)

Continuando com o processo de ambientação da peça, comecei a experimentar a harmonia. Decidi por não me deter a um determinado campo harmônico tonal, buscando sonoridades que não remetesse a um sistema polarizado, ampliando assim as possibilidades melódicas e harmônicas.

Para isto utilizei acordes com 4^{as} e 7^{as} com o intuito de não estabelecer esta ligação com a escala diatônica maior ou escala menor, e usá-los como elementos flutuantes: sem tonalidade definida ou polarização de um centro tonal. Desta maneira, propus uma sequência de acordes simultaneamente ao efeito de *tambora*, guiado pela ideia do coração batendo enquanto as mudanças ocorriam (Figura 17).

The image displays eight musical staves, each representing a different chord used in the piece 'Existência I'. The chords are arranged in two rows of four. Each staff shows the chord's structure on a five-line staff with a treble clef and a 4/4 time signature. Red handwritten notes and symbols are present below the staves, including a 'f' dynamic marking under the C#7(4) chord.

- Row 1: E7(4) (measures 5-8), A7M(C#) (measures 12-15), G7M 9(13)/B (measures 18-21), Fm7M / Ab (measures 24-27).
- Row 2: Eb7(4) (measures 30-33), C#7(4) (measures 36-39), B7(4) (measures 42-45), F7M/A (measures 48-51).

Figura 17 – Acordes utilizados em *Existência I*

Como é possível notar na figura 18, os acordes não têm relação tonal entre eles; não há uma polarização, portanto, nenhuma função definida. O segundo passo foi o de associar os outros instrumentos a esta harmonia. O compositor Schoenberg (1996) escreve que:

Na música harmônica homofônica, o conteúdo essencial está concentrado em uma só voz, a voz principal, que possui uma harmonia inerente. A acomodação mútua entre melodia e harmonia é, num primeiro momento, difícil, mas o compositor não deve jamais criar uma melodia sem estar cônio de sua harmonia. (1996, p. 28)

Isto posto, estou *ouvindo* – e negando – as palavras deste mestre para conseguir os resultados que procuro, pois esta música apresenta uma relação da harmonia *versus* melodia que objetiva a ausência de relação escalar entre as melodias os acordes apresentados e com isto ter ambiguidade sonora. Indo em sentido contrário ao que Schoenberg diz, chego a uma antítese da música tonal a que ele se refere, em muitos momentos, primei pela definição harmônica antes de criar os elementos melódicos mesmo que o objetivo fosse negar a funcionalidade harmônica. Na figura 19, pode-se observar que a melodia se apresenta no modo Eólio, enquanto o acorde do violão está noutro.

The image shows a musical score for 'Existência I' in measure 12. The score is arranged in a system with six staves: Violão (Guitar), Acc. 1, Acc. 2, Acc. 3, Acc. 4, and Acc. 5. The Violão staff shows a chord of A7M/C#. The Acc. 3 staff shows a melodic line in the Mi Eólio mode. Red boxes highlight these elements with arrows pointing to them.

Figura 18 – Relação entre melodia e acorde em *Existência I*

No compasso 12, percebe-se a utilização de dois elementos harmônicos distintos, já que o violão apresenta um acorde de A7M/C#, pertencente à escala de *La Maior*, contrastando com acordeom 3 que apresenta uma frase no modo *Mi Eólio*.

The image shows a musical analysis of the harmonic and melodic materials in 'Existência I'. It includes the scale of La Maior (A major), the chord of the guitar (A7M/C#), and the notes of the accordions 1, 2, 4, and 5.

Figura 19 – Análise de materiais harmônicos e melódicos de *Existência I*

The image shows the scale of Mi eólio (mi eólio) in musical notation.

Figura 20 – Escala de Mi eólio

Entretanto, quando os dois materiais harmônicos distintos se inter-relacionam há uma fusão de sonoridades, podendo ser considerado como uma bitonalidade ou bimodalidade.



Figura 21 – Comparação e sobreposição de escalas de La Maior e Mi Eólio

Comparando as duas escalas, podemos analisar a sonoridade ao tocá-las simultaneamente e perceber que a sonoridade resultante é desprovida de centro tonal ou polarização.

De acordo com Persichetti, no capítulo sobre centros tonais:

If only two keys are combined, the specific term bitonalidad may be used, but polytonality has come generally to imply the use of more than one tonal plane at the same time. The scales that form the different tonic centers may be intervallically identical or contrasting, traditional or synthetic. (PERSICHETTI, 1961 p. 255)⁶

Isto posto posso dizer que, nesta música, utilizei um princípio de bitonalidade ou bimodalidade, pois nela há duas escalas combinadas. Essas técnicas aparecem no *Microkosmos 70* de Bartók, do qual estabeleci o princípio para algumas passagens de minhas músicas. No compasso 15, um novo material é introduzido: uma figura – gerada a partir da frase apresentada no compasso 8 – rápida em fusas, apresentada no acordeom 1.

⁶ Se somente dois tons são combinados, o termo específico bitonalidade pode ser utilizado, mas a politonalidade normalmente implica o uso de mais de um plano tonal ao mesmo tempo. As escalas que formam os diferentes centros tônicos podem ser intervalos idênticos ou contrastantes, tradicionais ou sintéticos.

The image displays two systems of musical notation for the first movement of 'Existência I - Nascimento'. The left system covers measures 8, 9, and 10, while the right system covers measures 15, 16, and 17. A large blue arrow points from a circled melodic phrase in measure 8 to a similar phrase in measure 15, which is circled in red and labeled 'Novo Material'. The score includes piano (p), mezzo-forte (mf), mezzo-piano (mp), and piano (p) dynamics, along with performance markings like 'espress' and 'subito p'. The bottom of each system shows a guitar tablature with red 'x' marks indicating fretted notes.

Figura 22 – Compasso 8 e Compasso 15 do 1. Movimento de *Existência I* – Nascimento

A melodia principal é apresentada pelo acordeom 3, sendo colorida pelos outros instrumentos, enquanto o violão continua com o ostinato e acordes; neste ponto, misturo os materiais da escala diminuta às harmonias propostas pelo violão. Esta tomada de decisão foi regida pelas sonoridades experimentadas na improvisação.

The image shows a musical score for six instruments: Viola, Accordion 1, Accordion 2, Accordion 3, Accordion 4, and Accordion 5. The score is divided into measures, with a measure number '18' at the beginning of the first measure. The Viola part (top) features chords and arpeggios. Accordions 1, 2, 4, and 5 play sustained chords. Accordion 3 plays a melodic line starting at measure 18 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, marked with a red slur. Accordions 3, 4, and 5 have red slurs and piano (*p*) dynamics in the final measure.

Figura 23 – Melodia no acordeom 3, ostinato e acordes no violão, acompanhamento dos outros instrumentos.

O desenvolvimento da peça acontece principalmente por meio de transformação, variação do motivo, distribuição da melodia de um instrumento para outro, mudanças de duração, transposições e imitações.

Imitação e transposição da frase original

Acordeon 1

Acordeon 2

Acordeon 3

Acordeon 4

Acordeon 5

Violão 8 Cordas

Frase original

Figura 24 – Parte do desenvolvimento da peça, utilizando a técnica de imitação e transposição

Outra maneira de obter variedade na composição foi pela variação rítmica, cuja técnica utilizada é a de aumentação ou diminuição, conforme figura 25.

The image shows a musical score for five accordions and an 8-string guitar. The score is annotated with several red boxes and arrows highlighting specific techniques:

- Aumentação de "A".**: A red box highlights a note in the first staff (Acordeon 1) with an arrow pointing to a note in the second staff (Acordeon 2).
- Transposição e Diminuição de "A"**: A red box highlights a note in the first staff (Acordeon 1) with an arrow pointing to a note in the third staff (Acordeon 3).
- Frase "A"**: A red box highlights a phrase in the fourth staff (Acordeon 4).

The score includes a '37' measure marker at the beginning of the first staff and a 'mf' dynamic marking in the fourth staff. The guitar part is marked with a '37' measure marker and includes a red 'X' symbol below the staff.

Figura 25 – Compassos de *Existência I* com técnicas de aumentação e diminuição

A partir do compasso 43, a célula que se apresentou primeiramente no compasso 15 é repetida nas demais vozes criando ativação rítmica e uma sensação de adensamento sonoro. Procurei, neste trecho, fazer uma analogia com a criação da vida, simbolizando a multiplicação e agrupamento celular, dar a ideia de desenvolvimento que pode ser entendido por mim como a formação de um novo ser.

The image displays two systems of musical notation for measures 43 and 45 of the piece 'Existência I'. Each system consists of six staves: Violão (Guitar), Acc. 1, Acc. 2, Acc. 3, Acc. 4, and Acc. 5.

System 1 (Measures 43-44):

- Violão:** Features a continuous eighth-note accompaniment pattern.
- Acc. 1:** Plays a melodic line with a *mp* dynamic marking.
- Acc. 2:** Plays a melodic line with a *mp* dynamic marking.
- Acc. 3:** Plays a melodic line with a *mp* dynamic marking.
- Acc. 4:** Plays a bass line with accents (>) and a *mf* dynamic marking.
- Acc. 5:** Provides a steady bass accompaniment.

System 2 (Measures 45-46):

- Violão:** Continues with a melodic line.
- Acc. 1:** Plays a melodic line.
- Acc. 2:** Plays a melodic line.
- Acc. 3:** Plays a melodic line.
- Acc. 4:** Plays a bass line with accents (>).
- Acc. 5:** Provides a steady bass accompaniment.

Figura 26 – Compasso 45 de *Existência I* – Repetição de células rítmicas rápidas

Utilizei aqui um Pedal Rítmico; conforme Messiaen (1944) é:

Rhythm which repeats itself indefatigably, in ostinato...without busying itself about the rhythms which surround it. The rhythmic pedal, then, can accompany a music of entirely different rhythm; or mingle [...]. (MESSIAEN p. 26)⁷

Desta maneira, utilizei uma variedade de ritmos simultâneos, que irão durar até os compassos finais da música, caracterizando uma sobreposição de pedais rítmicos. A aplicação desta técnica pode ser vista nos acordeons 4 e 5 e no violão, todos caracterizados como pedais rítmicos e servindo como suporte para as frases dos acordeons 1, 2 e 3.

The image shows a musical score with six staves. The top staff is labeled 'Violão' and contains a sequence of notes. Below it are five staves labeled 'Acc. 1' through 'Acc. 5'. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in each staff. Yellow boxes with red arrows point to these patterns, labeled 'pedal ritmico 1' through 'pedal ritmico 4'. The patterns are:

- pedal ritmico 1:** A sequence of eighth notes in the Violão staff.
- pedal ritmico 2:** A sequence of eighth notes in the Acc. 2 staff.
- pedal ritmico 3:** A sequence of eighth notes in the Acc. 4 staff.
- pedal ritmico 4:** A sequence of eighth notes in the Acc. 5 staff.

Figura 27 – Pedais rítmicos sobrepostos

Nos compassos finais, o acorde de Dó Maior simboliza luz, perfeição ou calma: essa foi a forma encontrada para simbolizar a ideia de nascimento.

⁷ Ritmo que se repete incansavelmente, em ostinato, sem ocupar-se sobre os ritmos que cercá-lo. O pedal rítmico, em seguida, pode acompanhar uma música de ritmo totalmente diferente; ou misturam-se com ele [...]

The image shows a musical score for the final arpeggio of *Existência I* in D major. It consists of six staves. The top staff is for the Violão (Guitar), starting at measure 51 with an 'accel.' marking, followed by a 'a tempo' marking. The other five staves are for Accordion 1 through Accordion 5. Each accordion staff shows a chordal accompaniment for the first measure, with the rest of the staff being empty.

Figura 28 – Arpeggio final de *Existência I* – Dó maior

Nos compassos seguintes, o motivo do segundo movimento (*Existência II - infância*) é introduzido. Para mim, este motivo simboliza os primeiros passos de uma criança, com alguns tropeços.

The image displays a musical score for Figure 29, consisting of two systems of staves. The first system, labeled with the number 53, contains five staves. The top staff is in treble clef and begins with the tempo marking "a tempo". The second, third, and fourth staves are also in treble clef, and the fifth staff is in bass clef. The music in this system is mostly rests, with some notes appearing in the third and fourth measures. The second system, also labeled with the number 53, consists of a single staff in treble clef. This staff begins with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and contains a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a half note chord.

Figura 29 – Compassos finais de *Existência I* com apresentação do motivo de *Existência II* e acorde de Dó Maior

4.1.2 *Existência II* - Vivo e Enérgico (Infância)

A inspiração para compor esta música partiu de imagens de crianças brincando em uma praça, ruídos das correntes de balanço, gritaria, confusão, felicidade, brincadeiras de roda. O motivo gerador desta peça é composto por bicordes em segundas.



Figura 30 – Compasso 1 de *Existência II*, bicorde em segundas - Motivo



Figura 31 – Compasso 53 de *Existência II*, frase geradora (tema)

Neste movimento, a alternância de compassos é fundamental para o caráter expressivo da peça. Busquei com esta técnica o sentido de desordem, de entropia, para que mais tarde, nas outras seções deste movimento, pudesse contrastar com uma métrica constante.

Figura 32 – Compassos iniciais da *Existência II*, mostrando a alternância de compassos

Além de mudanças de métrica, o outro modo encontrado para gerar a sensação de entropia⁸ foi a composição de frases de sete colcheias e assim repetindo esta frase sem interrupções. A meu ver, a pulsação em sete conserva uma dificuldade intrínseca para a maioria das pessoas em perceber o pulso, já que, culturalmente, o pulso binário e ternário são os mais utilizados.

Figura 33 – Primeiros compassos de *Existência II*, onde podemos perceber os grupos de sete colcheias

O próximo artifício utilizado para gerar a entropia é a utilização de um elemento estranho à frase de sete colcheias, um “novo material” também em colcheias com número de tempos variado (Figura 34).

⁸ A entropia de um sistema é uma medida do seu grau de desorganização. Quanto maior a organização, menor a entropia.

The image displays a musical score for guitar (violão) with several systems of music. Red circles highlight specific rhythmic patterns, and red boxes with text labels identify these patterns as 'quatro colcheias', 'quatro colcheias', 'seis colcheias', 'sete colcheias', 'dez colcheias', and 'dez colcheias'. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*, and features a variety of rhythmic values and articulations.

Figura 34 – Exemplos de alternância de compassos e inserção de novo material com números de colcheias variados (parte do violão – *Existência II*)

A partir do compasso 10, utilizo o intervalo de 2ª menor, encontrado no motivo da peça, aplicado à orquestração, mantendo a unidade da peça, apesar de utilizar o intervalo de 2ª menor com uma abertura de 2 oitavas no acordeom 3 e 4.

Violão

Acc. 3

Acc. 4

10

p

2ªs menores

Figura 35 – Reutilização do intervalo de 2ª Menor na orquestração em *Existência II*

O mesmo tratamento ocorre nos compassos 14 a 17:

Violão

Acc. 1

Acc. 3

Acc. 4

13

mf

2ª menor

Figura 36 – Segundas menores em *Existência II*

Outra melodia surge no compasso 19, levando o material inicial do violão ao segundo plano.

The image displays a musical score for guitar and five acoustic accompaniment parts (Acc. 1-5). The score is in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The guitar part (Violão) is marked 'Violão em contracanto' and is circled in red. A new melody is introduced in the accompaniment parts (Acc. 1-5) starting at measure 19, marked 'Nova Melodia' and circled in red. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The guitar part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The accompaniment parts feature a melodic line that is transposed and imitated from a previous phrase, as indicated by the caption.

Figura 37 – Nova melodia e violão em contracanto em *Existência II*

Mais uma vez, uso a técnica de imitação e transposição da frase; desta vez, usei apenas as duas últimas notas, criando um efeito de eco da frase anterior.

Violão

43

Accordion 1

43

Accordion 2

Accordion 3

Accordion 4

Accordion 5

Imitação e transposição da frase

Figura 38 – Técnica de imitação em *Existência II*

O desenvolvimento segue, reiterando os elementos já propostos, reforçando a ideia principal de segundas menores e mudanças de compasso. Chegando ao compasso 64, há outra melodia exposta pelo acordeom 1. Utilizei parte da música *Atirei o Pau no Gato* para desenvolver este trecho, por ser um elemento importante na construção do caráter lúdico desta música.

Nova melodia

65

Accordion 1

mf

Trecho de atirei o pau no gato

Figura 39 – Utilização de trecho de *Atirei o pau no gato* – *Existência II*

Na mesma seção, apliquei técnicas de imitação. Figura 40.

Figura 40 – Cãnone ou imitação – *Existência II*

A partir do compasso 88, a melodia acompanhada cria um ambiente cantabile com caráter improvisatório contrastado com as estruturas rítmicas e variações métricas das seções anteriores de improvisações, este é um momento de diálogo amigável entre o violão e o quinteto de acordeons.

Como se pode perceber, nas figuras 41 e 42, o intervalo de 2ª menor está sempre presente tanto no violão quanto na orquestração, contribuindo assim para a unidade geral da suíte.

Figura 41 – Utilização de segundas menores em acordes de violão – *Existência II*

The image shows a musical score for five accordions and a guitar. The score is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The instruments are labeled as Violão (Guitar), Accordion 1, Accordion 2, Accordion 3, Accordion 4, and Accordion 5. The measure number 113 is indicated at the beginning of each staff. A red box highlights a minor second interval in the second accordion part, specifically between the notes G4 and F#4 in the second measure of the system.

Figura 42 – Utilização de segundas menores entre os acordeons – *Existência II*

A partir do compasso 147, inicia-se a preparação para o final desta peça, retomando a frase já exposta no compasso 52. Nos acordeons 1 e 2, usei a orquestração como apoio para a melodia. O material ganha vigor e renovação à medida que cada instrumento o re-expõe como contracanto e uníssono com o violão.

Figure 43 displays a musical score for the piece *Existência II*, measures 147-153. The score is arranged for Violão (Guitar), Accordion 1, Accordion 2, Accordion 3, Accordion 4, and Accordion 5. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Violão part is marked with *pp* and *mp*. The Accordion parts are marked with *f* and *mp*. A red box labeled "Acompanhamento" (Accompaniment) is placed above the Violão staff, and a red box labeled "Voz principal" (Main voice) is placed below the Accordion 4 staff. Red arrows point from these boxes to the corresponding parts of the score. A large red circle highlights the main melodic line in the Accordion 2 part.

Figura 43 – Exposição da melodia e harmonização em segundas menores em *Existência II* compassos 147-153

Figure 44 displays a musical score for the piece *Existência II*, measures 159-165. The score is arranged for Violão (Guitar) and Accordion 1, Accordion 2, Accordion 3, Accordion 4, and Accordion 5. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Violão part is marked with *mf* and *f*. The Accordion parts are marked with *mf* and *f*. A red box labeled "Unísono" (Unison) is placed to the left of the Violão staff, with a red arrow pointing to the first measure of the Violão part. A large red box highlights the entire score, indicating the unison technique used to reinforce the melody.

Figura 44 – Reforço da melodia a partir de técnica de unísono – *Existência II*

4.1.3 Existência III – Fase Adulta – Rápido

O terceiro movimento teve como *ímpetus* uma vida atribulada, com trabalho, afazeres diários e diversões (bailes e festas). Para ambientá-la, encontrei, no ritmo vaneirão, gênero da música regional do Rio Grande do Sul, uma base para desenvolver esta composição.

A peça inicia em ambiente festivo com os seis instrumentos em uníssono apresentando uma frase sincopada e com características típicas da música bailável.



Figura 45 – Tema de *Existência III*

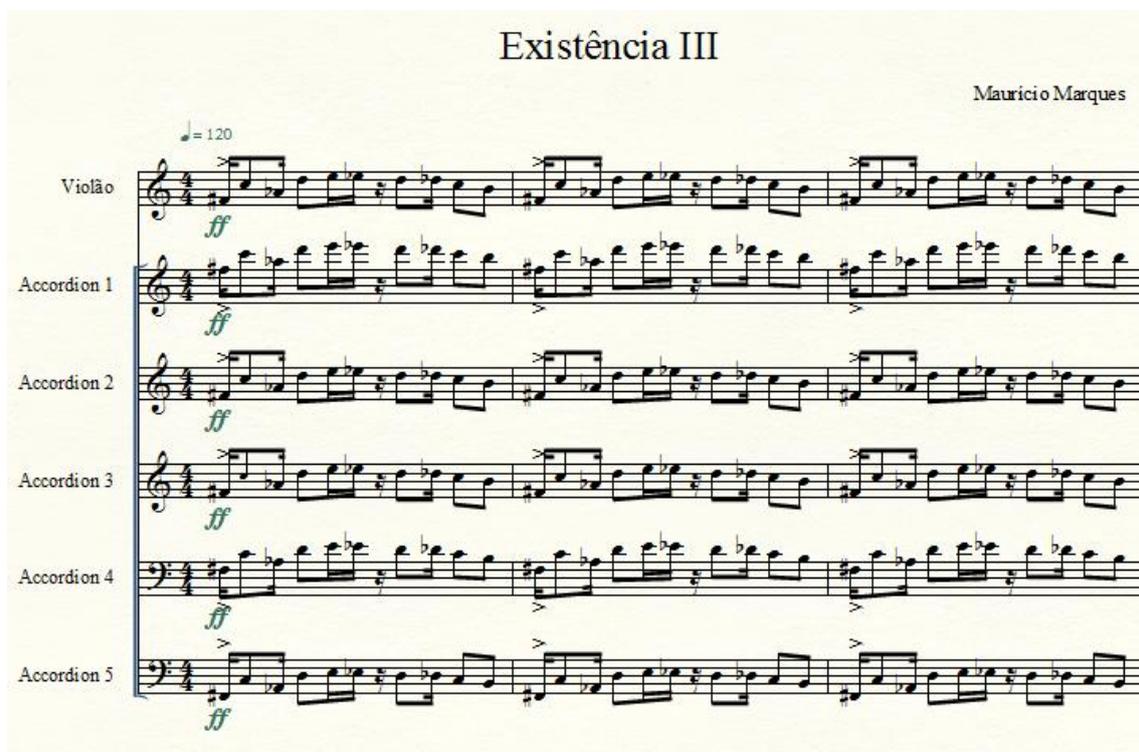
A musical score for six instruments: Violão, Accordion 1, Accordion 2, Accordion 3, Accordion 4, and Accordion 5. The title "Existência III" is centered at the top, with the composer's name "Maurício Marques" to the right. The tempo is marked as ♩ = 120. The score shows the first few measures of the piece, with all instruments playing in unison. The Violão part is in the treble clef, while the Accordion parts are in the bass clef. The music is in 4/4 time and features a syncopated melody. The dynamic marking *ff* is present for all instruments.

Figura 46 – Compassos iniciais de *Existência III*

O compasso inicial é quaternário (4/4) e depois de quatro compassos adicionei um de um tempo (1/4) para quebrar a previsibilidade e iniciar outra abordagem. Retomo

a escrita desta vez com um instrumento tocando a frase principal e sendo seguido por um cânone nos instrumentos seguintes, na ordem violão, acordeom 4, 3, 2 e 1. Posteriormente, temos um esvaziamento do som até o compasso 22, quando o tema é reapresentado em uníssono e intervalos de 4ª aumentada por todos os instrumentos. Distribuí as vozes dos acordes do violão para os outros instrumentos, o efeito foi de fortalecimento da sonoridade e clareza.

The image displays a musical score for measures 25 and 26. The top staff is for the Violão (Guitar), and the following five staves are for Accordeon 1 through Accordeon 5. The Violão part is highlighted with a red box, and the first four accordeon parts are also enclosed in a red box. Dynamic markings of *mf* and *ff* are present. A yellow box at the bottom of the score contains the text: "Melodia harmonizada em intervalos de 4ª aumentada e distribuida entre quatro vozes".

Figura 47 – Compasso 25 de *Existência III*

No compasso 27, há o aproveitamento dos elementos da musica regional gaúcha para gerar uma base rítmica a partir da sobreposição de figuras, num ambiente de polirritmia. Criei uma estrutura rítmica a partir da soma de todos os instrumentos, resultante em uma levada de vaneirão. Ao mesmo tempo, utilizei a técnica de cânone para permear esta estrutura, obtendo riqueza rítmica, melódica e harmônica. Neste ponto, a harmonia nos acordeons não é triádica, mas sim intervalar, pois parti da

sonoridade dos intervalos para criar a harmonia. Também o intervalo de segunda menor segue unificando a sonoridade geral da peça.

Imitação

The image displays a musical score for a piece titled 'Cânone em Existência III'. The score is written for five staves: three treble clefs and two bass clefs. The first three staves are marked with a forte 'f' dynamic. A box labeled 'Imitação' is centered above the score. Red boxes highlight specific melodic phrases in measures 27, 28, 29, and 30 across the first three staves. Red arrows indicate the imitation of these phrases between staves. The bottom two staves provide a harmonic accompaniment with a steady bass line.

Figura 48 – Cântone em *Existência III*

Ainda sobre o compasso 27, gostaria de mostrar como pensei a harmonia do violão.

Em Messiaen (1944, p. 59), há a apresentação de sete modos distintos, denominados Modos de Transposição Limitada. No modo II, em que configura a escala diminuta, a limitação em três possíveis transposições torna-se evidente quando os doze sons são dispostos em três acordes diminutos.

escala octatônica na segunda transposição (Messiaen)

antecipação: nota pertencente ao próximo acorde

acorde diminuto em posição fechada (tetrade)

acorde de fa diminuto com antecipação de uma nota pertencente ao próximo acorde da escala (sol diminuto)

acorde diminuto em posição fechada (tetrade)

acorde de sol diminuto com antecipação de uma nota pertencente ao próximo acorde da escala (sol # diminuto)

Detailed description: The image shows two staves of music. The top staff is a melodic line in treble clef, labeled 'escala octatônica na segunda transposição (Messiaen)'. The bottom staff shows four chords in treble clef, each with a red circle around a note and an arrow pointing to a text box. The first box says 'acorde diminuto em posição fechada (tetrade)'. The second box says 'acorde de fa diminuto com antecipação de uma nota pertencente ao próximo acorde da escala (sol diminuto)'. The third box says 'acorde diminuto em posição fechada (tetrade)'. The fourth box says 'acorde de sol diminuto com antecipação de uma nota pertencente ao próximo acorde da escala (sol # diminuto)'. A central box says 'antecipação: nota pertencente ao próximo acorde' with arrows pointing to the circled notes in the second and fourth chords.

Figura 49 – Explicação sobre aplicação da escala diminuta e acordes utilizados em *Existência III*

A partir desta leitura, utilizei os acordes gerados na escala diminuta para dar sustentação harmônica neste trecho. A escolha pelas posições dos acordes foi decidida muitas vezes pela facilidade técnica de se tocar no violão, fazendo com que o mecanismo fosse o ponto de decisão destas questões. Quando escrevo posição, refiro-me à ordem das notas dentro do acorde e não a localização destas no braço do violão, Figura 50.

Acordes gerados a partir da escala diminuta

Reesposição do novo material transposto

Detailed description: The image shows a musical score in treble clef, starting at measure 27. A red box highlights a sequence of chords from measure 27 to 31, labeled 'Acordes gerados a partir da escala diminuta'. A second red box highlights a melodic phrase starting at measure 32, labeled 'Reesposição do novo material transposto'. A red arrow points from the first box to the second box, indicating the transposition of the material.

Figura 50 – Acordes gerados a partir da escala diminuta e reexposição transposta do novo material em *Existência III*

Após ser apresentado em intervalos de 4ª aumentada no compasso 25, o tema é reapresentado em oitavas, para ganhar colorido e renovação.

31

Guitar

notas finais do tema expostas desta vez em oitavas

Figura 51 – Tema em oitavas paralelas em *Existência III*

4.1.4 *Existência IV* – Velhice – Lento

Como já citei anteriormente, a primeira peça a ser composta foi o quarto movimento, a *Existência IV*, intitulado primeiramente de *Velhice*. O material harmônico desta peça foi gerado a partir da escala diminuta. Procurei usar uma frase tensa e repetitiva durante este movimento, passando por vários instrumentos, repetindo os materiais seguidamente com o intuito de gerar tensão e desconforto, pois a música partiu da imagem de uma pessoa com dificuldades de locomoção, irritada com as consequências da idade.

A composição desse movimento foi a mais trabalhosa; muitas vezes, cogitei a não utilização desta no conjunto. O que mais incomodava na audição era, justamente, o que eu buscava: a sensação de desconforto. Paradoxalmente, aprendi muito com esta música; para tanto, o amplo debate dela em aula e a busca de soluções muito contribuíram. Assim, se as primeiras versões da peça forem comparadas com a final, notam-se significativas modificações.

Comecei a peça com acordes diminutos nos acordeons 4 e 5, na região grave. Repeti o gesto uma oitava acima, nos acordeons 1 e 2. Logo após, uma intervenção do violão, uma frase rápida, mudando a sonoridades e então uma massa sonora com o quinteto de acordeons em uma marcha harmonia sobre acordes diminutos reexpõe o material do início com cores diferentes. Com esta troca constante de regiões e

instrumentos, consegui elementos sonoros que tornam a peça atrativa, pois há renovação na sonoridade em vários momentos.

Existência IV

Maurício Marques

The musical score for "Existência IV" is presented in a system of five staves. The top two staves are for Acordeon 4 and Acordeon 5, both in bass clef. The bottom three staves are for Violão (treble clef), Acc. 1 (treble clef), and Acc. 2 (treble clef). The tempo is marked as "rubato, lento e respirado, pausado" with a metronome marking of 120. The Acordeon parts play a series of chords, with dynamics ranging from *mf* to *p*. The Violão part has a melodic line starting in the fourth measure. The Acc. 1 and Acc. 2 parts play chords, with dynamics ranging from *p* to *mf*.

Figura 52 – Introdução de *Existência IV*

O conteúdo expressivo desta parte da suíte está na restrição harmônica imposta pela cadeia de acordes diminutos, que perpassa a sensação de estaticidade e no contraste harmônico que se apresenta em determinados pontos como no compasso 54. Neste ponto, utilizei uma harmonia que não se enquadrasse em um campo harmônico específico, sem remeter a escala diminuta e conservando a nota Ré# como nota comum, por ser uma nota importante da frase executada pelo acordeom 3.

Creio que este pequeno trecho de 4 compassos possibilitou o contraste necessário e a distensão da sonoridade.

The image shows a musical score for six instruments: Violão, Acordeon 1, Acordeon 2, Acordeon 3, Acordeon 4, and Acordeon 5. The score begins at measure 54. A red rectangular box highlights a complex chordal structure in the Violão staff, which consists of several stacked chords with various accidentals (sharps and flats) and some chromatic movement. The other instruments play simpler accompaniment patterns.

Figura 53 – Mudança do material harmônico em *Existência IV*

Depois de um grupo de acordes, enfim temos a preparação final para a pequena cadência do violão:

The image shows a musical score for six instruments: Violão, Acordeon 1, Acordeon 2, Acordeon 3, Acordeon 4, and Acordeon 5. The score begins at measure 60. A red rectangular box highlights a sequence of chords in the Violão staff, which are part of a final preparation for a cadence. The chords are stacked and feature various accidentals. The other instruments play accompaniment patterns.

Figura 54 - Preparação para Cadência *Existência IV*

O próximo passo foi criar uma cadência no violão para levar a peça ao final. Para isto, comecei a preparação do novo ambiente, como podemos ver no compasso 58.



Figura 55 - Início da Cadência em *Existência IV*

A cadência é desenvolvida, basicamente, com materiais já apresentados na peça, como as segundas menores e os contornos melódicos preservados.

cadência violão
rubato accel. rit. a tempo accel. a tempo

Violão

segundas menores

contorno melódico do motivo

Figura 56 – Materiais básicos da cadência em *Existência IV*

A audição, improvisação e experimentação foram ferramentas essenciais para chegar à sonoridade ideal. Depois de inúmeras tentativas de escrita e aprendizado musical, acredito ter conseguido simbolizar a imagem de uma velhice valendo-me da sonoridade.

4.1.5 *Existência V* – Despedida – Meditativo

Mantendo a motivação composicional em imagens da fase da existência, o 5º movimento – Despedida –, foi inspirado em imagens relacionadas a sentimentos de finitude e lembranças, incluindo momentos de plenitude e leveza vividos.

O início da construção da melodia principal desta música está ligado, diretamente, ao intervalo de 2ª menor, já utilizado com frequência nos outros movimentos da suíte.

Figura 57 – Início da melodia principal (tema) de *Existência V*

Iniciei a invenção desse movimento improvisando fragmentos melódicos e experimentando harmonias em um ambiente sonoro. O ambiente sonoro do concerto para piano de Maurice Ravel foi a referência musical para a criação de uma atmosfera leve e por vezes densa onde o contraste está sempre presente. Como se pode notar, os acordes expostos no início do acompanhamento do violão pertencem à *Si Menor*. A melodia reitera o intervalo de *Segunda Menor* como nos outros movimentos da suíte.

Figura 58 – Exposição da harmonia inicial de *Existência V*

A introdução é uma alusão ao 4º movimento; a peça inicia com a distribuição de acordes entre os acordeões, tal como podemos ver.

Existência V

Maurício Marques

Acordeon 1

Acordeon 2

Acordeon 3

Acordeon 4

Figura 59 – Introdução de *Existência V*

O conteúdo expressivo desta música resulta da dinâmica das frases e da escolha dos acordes. Depois da seção de introdução pelos acordeons, os arpejos do violão são integrados aos acordeons. As frases tem duração de 8 compassos, totalizando 16 compassos ate a entrada da melodia principal exposta pelo violão (tema 1). Na introdução, o violão toca 8 compassos sozinho e depois é colorido sonoridades de quinteto de acordeons. Como contraste, utilizei a nota ré# num momento em que a harmonia está no acorde de *Si Menor*. A nota *Re#* além de ser uma de tensão dentro do contexto harmônico, também faz intervalo de segunda menor com a nota ré, que é terça do acorde de *Bm*, tal qual podemos ver nas figuras 60 e 61 abaixo:

Violão

Acc. 1

Acc. 4

Figura 60 – Notas alheias à tonalidade de *Bm*

The image shows a musical score for three instruments: Violão (Guitar), Acc. 1 (Accordão 1), and Acc. 4 (Accordão 4). The score is in the key of D major (two sharps: F# and C#). The time signature is 8/8. The measures shown are 30 and 31. In measure 31, the Violão part has a note G#4 circled in red with a red arrow pointing to it. The Acc. 1 part has a chord with G#4 circled in red and a dynamic marking 'p' (piano). The Acc. 4 part has a note G#2 circled in red. The Violão part has a melodic line with eighth notes and a slur over measures 30 and 31. The Acc. 1 part has a chord in measure 31. The Acc. 4 part has a bass line with a slur over measures 30 and 31.

Figura 61 – Intervalos de 2ª menor em relação a notas da melodia

Situação semelhante se repete logo após, no compasso 31, porém em relação ao acorde de Em (*Mi Menor*), no compasso 31. (Figura 62)

No compasso 37, inicia uma seção que vai até o compasso 68, em que o violão passa a ter função de acompanhamento (violão obrigato), e os acordeons apresentam linhas melódicas ora em blocos, ora individuais, sugerindo uma textura polifônica. O acompanhamento de violão está baseado na escala diminuta com acordes diminutos arpejados. A linha caminhante nos baixos tem a função de gerar tensão e movimento; a *Segunda Menor* cumpre a função de elemento de consistência no vocabulário harmônico e melódico. Mais uma vez, acrescentei a *Segunda Menor* para dar unidade ao conjunto de peças. Esta tensão está presente entre a segunda e a terceira notas do arpejo tal como podem ver na a seguir.

Notas fixas nas vozes acima do baixo

37

Baixos em movimento passando por notas de tensão na escala octatônica

nota fora da escala octatônica (2ª menor em relação á segunda nota do acorde)

Figura 62 – Análise do Arpejo compasso 37 em *Existência V*

No compasso 41, o acordeon 1 expõe outra linha melódica (tema 2). Esta linha melódica foi criada para ser tocada por apenas um instrumento, mas acabei distribuindo-a entre os demais para criar o efeito estereofônico. No compasso 44, a linha passa para o acordeon 2. Como referência desta técnica, tenho um trecho do adágio do *Concerto em Sol* de Maurice Ravel. (Figuras 63 e 64)

Trecho do Concerto em Sol
para Piano de M. Ravel

The image shows a page of a musical score for the Concerto in G major for Piano by Maurice Ravel. The score is arranged in a standard orchestral format with parts for Flute (Fl.), Oboe, Clarinet in La (Clar. in La), Piano, Violin (Viol.), Viola (Vcllo), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (C. B.). The Flute, Oboe, and Clarinet parts are marked 'Solo' and 'p'. Red circles and arrows highlight specific melodic lines in the woodwind parts, indicating a path through the score.

Figura 63 – Trecho do Adágio do *Concerto em Sol Maior* de Ravel

The image shows a page of a musical score for five accordions (Acordeon 1 to 5) from the piece 'Existência V'. The score is marked 'mp'. Red circles and arrows highlight a specific melodic path across the five staves, indicating a path through the score. A yellow box at the bottom contains the text 'Caminho percorrido pela linha melódica'.

Figura 64 – *Existência V*, compasso 41 - 50

O compasso 65 finaliza a seção de violão obrigato e inicia a cadência do violão, construída a partir de materiais já utilizados na peça. Por tratar-se de um movimento

final, procurei inserir fragmentos dos outros movimentos no desenvolvimento a partir da cadência até o final da peça, cumprindo a função expressiva de memórias.

68

ff

p dolce

cadência

notas iniciais do tema 1,
motivo de 2ª menor

Figura 65 – partes da cadência de *Existência V*

A intenção expressiva engloba a mecânica e os objetivos colocados naquele som produzido, como a direção e o tempo da frase proposta. A figura 66 mostra o fragmento proposto no tema do segundo movimento e que agora é utilizado de outra maneira, mas guardando ainda as intenções do movimento de origem (figura 67):

56

nota pedal

movimentos ascendentes e descendentes

mp

Gestos encontrados no tema do segundo movimento

Figura 66 – Materiais do segundo movimento que são reutilizados no quinto movimento

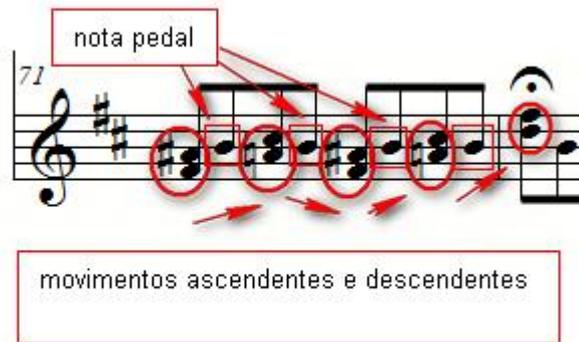


Figura 67 – Gestos reutilizados no quinto movimento

Depois do ponto culminante da cadência no compasso 78, retomo o tema 1; desta vez, com o tempo mais livre, quase rubato, e transposto uma oitava acima. Com isto pude explorar a capacidade expressiva do violão, podendo *cantar* as notas e fazer soar os harmônicos. Após uma frase rápida do violão no compasso 84, começamos uma nova seção, com a retomada dos acordeons tocando notas longas enquanto o violão mantém os arpejos sobre harmonias da escala diminuta, com baixos caminhantes e tensões de segundas menores. As relações harmônicas propostas no início da peça são mantidas e reestruturadas, mantendo a coerência das ideias.

85

Violão

85 *mp*

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mp

Figura 68 – Segundas menores entre os instrumentos em *Existência V*

A reutilização dos materiais de outros movimentos cumpre funções de consciência e memória. A figura 73 mostra a aparição de frases de *Existência III* e parte de *Existência V*.

95

Figura 69 – Tema de *Existência III* (violão)



Figura 70 – Trecho de *Existência III* em *Existência V* (violão)

Figura 71 Trecho de *Existência V* utilizando parte de *Existência III*

A multi-staff musical score for Figure 72. The top staff is for Violão (Guitar) in treble clef, key of D major, starting at measure 106. The Violão part features a melodic line with slurs and accents, which is highlighted by a red rectangular box. Below the Violão are five staves for Accordion parts, labeled Acc. 1 through Acc. 5. The bottom four staves (Acc. 1-4) are in treble clef, and the bottom-most staff (Acc. 5) is in bass clef. The score shows a rhythmic accompaniment for the Violão part, with various note values and rests.

Figura 72 – Tema ou Frase Geradora de *Existência II*

The image shows a musical score for a piece titled 'Existência II' from 'Existência V'. The score is arranged for six instruments: Violão (Guitar), Acordeon 1, Acordeon 2, Acordeon 3, Acordeon 4, and Acordeon 5. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The Violão staff has a red box highlighting a specific melodic phrase starting at measure 114. The Acordeon 4 and 5 staves are in bass clef, while the others are in treble clef.

Figura 73 – Frase de *Existência II* em *Existência V*

A partir do compasso 126, há uma mudança significativa na sonoridade da peça, pois estamos agora no final do ciclo, e resolvi usar notas longas nos acordeons para deixar as frases do violão aparecer com clareza. O sentido deste final é de transmitir calma. Conduzo através do campo harmônico de *Ré Maior*, com o contraste de alguns detalhes da escala de Tons inteiros, causando certa tensão seguida de relaxamento. A música acaba com trinados ao violão, e as notas *Ré*, *Fá#* e *La* completando a tríade, simbolizando repouso absoluto.

The image shows a musical score for the final of 'Existência V'. It consists of six staves. The top staff is for Violão (Guitar), starting at measure 126. It features a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The second staff is for Acordeon 1, with a 'rit.' (ritardando) marking. The third staff is for Acordeon 2, also with a 'rit.' marking. The fourth staff is for Acordeon 3, with a 'rit.' marking. The fifth and sixth staves are for Acordeon 4 and Acordeon 5, respectively, providing harmonic support with chords and bass lines. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C).

Figura 74 – Final de *Existência V*

4.2 COISETA Nº 1

Coiseta 1, para violão 8 cordas solo, foi composta durante meus estudos sobre a Teoria dos Conjuntos a partir de 2012, conforme o livro *Introdução á Teoria Pós Tonal* de STRAUS, (2000) e de processos de construção rítmica. Apesar de não utilizar aprofundadamente os elementos da Teoria dos Conjuntos, esta foi importante na definição de alturas.

O termo *Coiseta* tem aqui o significado de algo pequeno, feito de maneira descompromissada. Esta peça nasceu de uma ideia rítmica composta por apenas duas

durações (Figura 76) desenvolvida e transformada por procedimentos motivados pela teoria dos conjuntos e pelas leituras dos livros de Messiaen (1956) e Caspari (1981). Com base nesta bibliografia, estabeleci limites e procedimentos técnicos que permitiram o desenvolvimento dos materiais de alturas e de ritmos sem o apoio de padrões escalares e de referências rítmicas provenientes de minha prática como instrumentista.

Devo salientar que esta composição é resultado da combinação de técnicas para gerar material a partir de um mínimo de dois números e da improvisação e experimentação de sonoridades. De acordo com Straus, cada número representa uma classe de notas, que é organizada pelo princípio da enarmonia:

<i>nome com inteiros</i>	<i>conteúdo da classe de notas</i>
0	Si \sharp , Dó, Ré $\flat\flat$
1	Dó \sharp , Ré \flat
2	Dó \times , Ré, Mi $\flat\flat$
3	Ré \sharp , Mi \flat
4	Ré \times , Mi, Fá \flat
5	Mi \sharp , Fá, Sol $\flat\flat$
6	Fá \sharp , Sol \flat
7	Fá \times , Sol, Lá $\flat\flat$
8	Sol \sharp , Lá \flat
9	Sol \times , Lá, Si $\flat\flat$
10	Lá \sharp , Si \flat
11	Lá \times , Si, Dó \flat

Figura 75 – Página 3 do livro de Straus com conteúdo de classes de notas

Para gerar as alturas, parti de uma figura rítmica composta por uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, significando os valores $3 + 1$ (3 semicolcheias + 1 semicolcheia, figura 77).

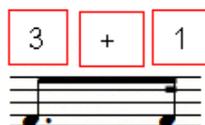


Figura 76 – Figura geradora de *Coiseta 1*

Inicialmente, somei os dois números relativos às figuras ($3 + 1$) resultado no número 4; posteriormente, somei o número 4 ao número 1, resultando no número 5. Depois somei cada um dos resultados ($5 + 4$) e ($9 + 5$). Este cálculo, apesar de aparentemente não possuir uma regra lógica, parecendo arbitrário, serviu como técnica

para gerar um grupo de números que foi utilizado, posteriormente, tanto para gerar os ritmos quanto as alturas (Figura 78):

$$3+1=4 \rightarrow 4+1=5 \rightarrow 5+4=9 \rightarrow 9+5=14$$

Figura 77 – Cálculo para gerar alturas de *Coiseta nº 1*

Números resultantes: 3 1 4 5 9 14

Posteriormente, converti os números em notas musicais a partir dos fundamentos da teoria dos conjuntos:

Abaixo o manuscrito do início do processo de pré-composição:

3 1 4 5 9 14 (Alturas)

3 1 4 5 9 14

Re# Do# Mi Fa La Re?

Figura 78 – parte do manuscrito da *Coiseta nº 1*

Depois da escolha das alturas, parti para a organização de uma escala e seus acordes.

3 1 4 5 9 14 (2)

Figura 79 – Sons resultantes através do sistema da Teoria dos Conjuntos em *Coiseta nº 1*

A escala gerada pelos números (3 1 4 5 9 14) apresenta intervalos de 2ª menor na sua estrutura (Figura 81). Portanto ha polarização natural entre o primeiro e segundo sons (*Dó # - Ré*), *segundo e terceiro (RE e Mib)*, *terceiro e quarto sons (Re# - Mi) e quarto e quinto sons (MI-Fá)*. Durante o processo de improvisação, busquei enfatizar

esta relação entre os sons, como podemos ver no compasso 9 -10 e em outras situações. Estes intervalos de 2ª menor são parte importante da identidade desta peça, pois geram instabilidade; portanto, conseqüente movimento. (Figura 80)



Figura 80 – Análise da escala resultante em *Coiseta nº1*

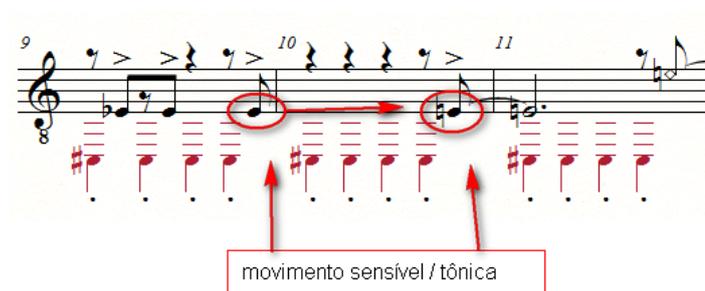


Figura 81 – Exemplo de segundas menores gerando movimento em *Coiseta nº1*

A técnica de montagem dos acordes assemelha-se ao sistema de tríades, usando sempre que possível notas a uma distância de terças tal qual podemos ver no manuscrito seguinte (Figura 82). Quando necessário, utilizei o princípio da enarmonia para facilitar a montagem e visualização dos acordes.

3 1 4 5 9 14 (Alturas)

3 1 4 5 9 14

3 Fa# 1 Do# 4 Mi 5 Fa 9 La 14 Re?

Acordes:

D2 = re
I2 = fa#

Figura 82 – Montagem de acordes para *Coiseta nº1* (manuscrito)

Conforme mencionado anteriormente, o material da peça foi germinado a partir de uma figura rítmica composta por dois valores de duração, 3 + 1 (três semicolcheias mais uma semicolcheia). Uma pequena sequência numérica foi gerada pela soma consecutiva dos algarismos, conforme a Figura 83. Os números resultantes (3 1 4 5 9 14) serviram de base tanto para a construção de figuras rítmicas quanto para a construção de acordes e de figuras melódicas.

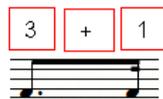


Figura 83 – Figuras geradoras do ritmo em *Coiseta nº 1*



Figura 84 – Cálculo para gerar ritmo em *Coiseta nº 1*

Números resultantes: 3 1 4 5 9 14

Logo estabeleci uma regra para o ritmo, determinando que cada algarismo representa o número de semicolcheias. O número 4, por exemplo, representa uma unidade equivalente a quatro semicolcheias e/ou figuras rítmicas resultantes de desdobramentos. (Figura 85)

4 = 4 semicolcheias = 2 colcheias = 1 semínima.

3 = 3 semicolcheias

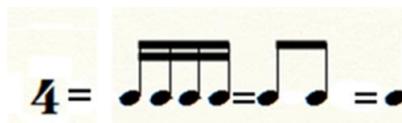


Figura 85 – Possibilidades de desdobramentos de figuras rítmicas

A possibilidade de substituir a figura base por seus desdobramentos é uma das peculiaridades deste procedimento que permite estímulo e liberdade de invenção, cabendo ao compositor/improvisador a escolha de determinar e delimitar os agrupamentos rítmicos. Acentos e articulações contribuem para projetar os padrões rítmicos gerados pela técnica e pelos limites definidos pelo compositor, servindo como recurso para definir, delimitar, organizar e gerar as ideias musicais. Assim, a técnica está a serviço da criação musical.

A partir de experimentos e improvisações, cheguei a procedimentos que possibilitaram disciplina e liberdade de escolhas, podendo acrescentar ou excluir elementos conforme as necessidades de conteúdo e de expressão. Desta forma, a técnica contribui para o estímulo da imaginação sonora.

Em seu memorial de composição *Restrições e Liberdade em Composição Musical* (2012), Rodrigo Meine escreve sobre a importância de restringir os passos no ato da composição para que haja direcionamento na obra. O autor cita vários exemplos

de como a restrição pode gerar liberdade, e esta premissa de restringir e direcionar foi importante nos meus estudos durante o mestrado por ir de encontro à ideia de sistematização.

Como já mencionado, a natureza desta peça é de caráter improvisatório: após a definição das alturas, improvisei utilizando apenas os materiais escalares e acordes definidos pelo sistema. As informações que utilizei para improvisar podem ser vistas na figura 86 abaixo.

Figura 86 – Escala e acordes de *Coiseta nº 1*

Registrei o improviso em formato de áudio e posteriormente criei vários protótipos sonoros a partir de edições do material improvisado. Transcrevi os resultados mais satisfatórios para a escrita musical em partitura.

A primeira gravação serviu para estabelecer a sonoridade da peça, mas não se mostrou definitiva; esta etapa pode ser definida como pré-composição. Em um segundo momento, após muitas gravações, audições e estudos de preparação para o recital, cheguei a outras possibilidades para esta música. Acredito que cada vez que tocar esta peça, terei outras soluções composicionais em nível local.

Demonstro aqui a transcrição da introdução de *Coiseta nº 1ª* a partir da gravação do recital. Podem-se comparar os detalhes da parte escrita na introdução a parte improvisada (Figura 87).

Figura 87 – Improvisação da introdução de *Coiseta nº 1*

O conteúdo expressivo desta música é resultado da superposição de uma sonoridade leve em *pp* com acentos esporádicos e aperiódicos em *ff* que funcionam como elementos de surpresa. A unidade se mantém por meio da utilização do mesmo material escalar e harmônico, da repetição de sonoridades tais como harmônicos e Pizz.s Bartók e pela reiteração do intervalo de segunda menor. A peça segue o seu desenvolvimento reexpondo alguns sons como o das segundas menores, *touch*, acordes, e por fim uma seção com harmônicos evidenciando as notas *Ré#* e *Mi*, que funcionam como atração de sensível/tônica.

Percebo, nesta música, alguns dos princípios de linearidade abordados por Kramer (1988), principalmente com relação à continuidade resultante dos conteúdos harmônico e rítmico. Ou seja, apesar de a harmonia não se apresentar sempre como acordes típicos de uma harmonização tonal, respeitando progressões e cadências, há uma sensação de linearidade resultante das combinações do conteúdo harmônico e movimentação rítmica.

Irei apontar alguns passos dados na elaboração da peça e pontos que considere relevantes do resultado final para fim de elucidar meu método composicional.

Forma

A estrutura desta peça pode ser entendida como segue:

Introdução – Parte A – Parte B (central) – Parte A' – Parte C (Liquidação)

Cada uma destas partes tem características próprias descritas a seguir:

Introdução

A introdução foi a última parte a ser composta: deu-se pela improvisação para a qual foram utilizadas notas e acordes do material da escala gerada, conforme explicitado anteriormente. O conteúdo expressivo da improvisação da introdução está nos sons cromáticos, dando a sensação de busca por uma sonoridade através de sons ligados uniformes em sentido ascendente e descendente. Creio que isto leva o ouvinte à ideia de procura por uma sonoridade ou por um objetivo sonoro.

Parte A

Esta seção está construída sob uma base rítmica constante em dinâmica *p* permitindo que a adição de elementos propicie renovações constantes na sonoridade resultante. A intenção é a de levar o ouvinte a uma sensação de linearidade, de constância rítmica, sendo surpreendido por sonoridades como *Pizz.s* e harmônicos.

Um dos aspectos mais importantes nesta música está no ostinato que o baixo (Dó#) impõe após o término da introdução com caráter de improviso. Esta técnica condiciona o ouvinte a uma ideia de repetição e continuidade, procedimento composicional que permite mudança de ambiente e renovação com a adição de poucos materiais. O baixo marca o tempo, e uma melodia ameaça acontecer entre harmônicos cristalinos, mas é interrompida por um golpe, depois outro mais, tal como um martelo. Enquanto esta nota repetida sustenta a música ritmicamente e harmonicamente, há a adição de notas da escala em ordem ascendente, permeando com mais *Pizz.s Bartók*. Além destas técnicas citadas, a peça apresenta harmônico *pp*, recursos sonoros que em ambientes acústicos propícios enfatizam o conteúdo expressivo.

The image shows a musical score for 'Coiseta nº 1' in 4/4 time, consisting of three staves. The score is annotated with red boxes and arrows pointing to specific musical features:

- Baixo Ostinato:** A red oval highlights the first four measures of the first staff, showing a constant bass line of quarter notes (D3, E3, F#3, G3).
- Notas da escala em ordem ascendente:** A red arrow points to the eighth measure of the first staff, where a melodic line begins to ascend.
- pizz Bartók:** A red oval highlights the eighth measure of the second staff, indicating a specific pizzicato technique.
- Pizz. Bartók:** A red oval highlights the eighth measure of the third staff, indicating another specific pizzicato technique.
- harmonicos:** A red arrow points to the eighth measure of the second staff, indicating the presence of harmonics.

Figura 88 – conteúdo expressivo em *Coiseta nº 1*

O baixo faz movimento ascendente por cada grau da escala, hora voltando alguns graus e logo retomando seu caminho ascendente. Paralelamente a este movimento, há uma gradativa apresentação dos acordes gerados nesta escala bem como a reexposição de harmônicos.

Nos compassos 30-31, há uma ênfase maior da relação de segundas menores com a utilização de movimento cromático entre *Re - Re# - Mi*. Também algo similar acontece no compasso 33, porém com abertura de duas oitavas entre os sons e intervalo harmônico. Também utilizei uma maior densidade rítmica, passando de figuras de semínimas e colcheias para um grupo de semicolcheias. Desta forma, há uma somatória de elementos tanto harmônicos (intervalos de 2ª menor) quanto rítmicos (ativação rítmica) para a criação de tensão e movimento na peça. Esta situação tem valor expressivo, pois desperta a atenção do ouvinte após um longo período de figuras relativamente lentas. As figuras rápidas apressam a música, mescla de humor e drama, parte da vida. A pressa do dia a dia, as tensões do cotidiano, e a busca contínua por algo. “Os intervalos de 2ª menor mostram incerteza e tensão”... Esta afirmação foi corroborada por depoimentos de pessoas que estavam no recital. (exemplo 89)



Figura 89 – Exemplo de frase em segundas menores exemplificando a ativação rítmica em *Coiseta nº 1*

No compasso 47, uso, pela primeira vez, a técnica de *touch*, quando toco apenas com a mão esquerda, sem pinçar a nota com a mão direita (Figura 90). Esta técnica é incomum na linguagem do violão, mas usada frequentemente na guitarra elétrica, por guitarristas como Stanley Jordan. Também há referências deste mecanismo em algumas obras de Egberto Gismonti, tal como a música *Dança dos Escravos* (GISMONTI – ECM- 1989). Posso dizer que a sonoridade resultante desta maneira de tocar o *touch* produz um som percussivo que se destaca no contexto em que se encontra. Como se pode notar pela sonoridade grave, os sons produzidos com esta técnica estão nas cordas 7 e 8. Dada a espessura da corda e a força com que ela bate nos trastes do violão, produz-se um som enfático e chamativo. Após o recital alguns ouvintes comentaram: “é como se a peça estivesse chamando a atenção de maneira incisiva para o que está acontecendo”.

47 48 49 50 51 52

f

técnica de "touch"-
tocar apenas com a
mão esquerda

Figura 90 – Técnica de touch em *Coiseta nº 1*

Parte B (central)

Após analisar a primeira gravação, percebi a necessidade de uma seção contrastante. Desta maneira, resolvi criar uma parte central (B) baseado em durações e figuras rítmicas sugeridas pelo sistema de cálculos citado anteriormente.

Entre os compassos 61-70, podemos ver a seção central (B) com acordes arpejados com ritmo predeterminado pela técnica de construção e geração de ritmos baseada em números. Os acentos resultantes desta construção geram outras estruturas métricas na frase. Esta abordagem causa uma sensação de confusão ou entropia, pois nas seções anteriores a peça apresenta uma estrutura que propicia a sensação de organização e certa previsibilidade no ouvinte, pois apresentava um pulso definido em (4/4). Procurei subverter o pulso para levar ao ouvinte a ideia de movimento, de renovação, gerando um maior interesse na audição. Tenho a percepção de que nesta parte estou quebrando a ideia de tempo linear, descrito por Kramer, pois a mudança de caráter, acentos e nova métrica causa uma ruptura no aspecto temporal da frase. Nesta parte, há o que podemos considerar descontinuidade, por tratar-se de um momento sem precedentes na peça e que causa descontinuidade na peça. Esta é uma demonstração da convivência dos princípios de linearidade e não linearidade, conforme Kramer (1988). Os diferentes tipos de linearidade não se anulam e são vitais para a manutenção do interesse do ouvinte nesta peça.

A figura a seguir mostra a aplicação da sequência numérica na construção de atividade rítmica nos compassos 61 a 70 da seção **B**:

The image shows a musical score for measures 61 to 71. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature changes from 3/4 to 9/16, then back to 3/4, and finally to 4/4. Red arrows and boxes highlight a numerical sequence: 3, 1, 4, 5, 9, and 14. These numbers are placed above the notes in measures 61, 62, 63, 64, 65, and 66 respectively. A red line connects the notes corresponding to these numbers, showing a rhythmic pattern that repeats and evolves across the measures.

Figura 91 – Sequência numérica na construção de atividade rítmica

Parte A'

Entre os compassos 74 e 86, temos a seção A', caracterizada pela constante do baixo (ostinato), tal como em A, e pela utilização de bicordes e frases com células rítmicas variadas de A, tal qual podemos ver na figura 92. Esta seção está baseada na variação de A, garantindo a renovação da música sem perder a forma e a memória.

The image shows a musical score for measures 78 to 81. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 3/4. The notes are marked with red stems and dots, indicating a rhythmic pattern. A red line connects the notes in measures 78, 79, 80, and 81, showing a rhythmic pattern that repeats and evolves across the measures. The dynamic marking *ff* and the instruction *subito p* are visible below the notes in measure 80.

Figura 92 – Compassos da seção A'

Entre os elementos mais expressivos desta seção, posso destacar a sonoridade robusta gerada pelos bicordes e a constante alternância dos intervalos entre a nota central e a nota mais aguda conforme a Figura 93.

82

5ª diminuta

3ª maior

4ª justa

5ª justa

Figura 93 – Alternância de intervalos em *Coiseta nº 1*

Parte C (Liquidação)

A seção C inicia no compasso 87 com a memória de elementos ouvidos anteriormente. A harmonia é apresentada em uma estrutura de três vozes durante alguns compassos e enfatiza a tensão do intervalo de segunda menor em alguns momentos. Como exemplo de memória, a figura 94 mostra a reutilização de elementos dos compassos 30 – 31 em outras partes da música, como nos compassos 102 a 105.

baixo descendente com notas em segundas...carater improvisatorio...

100

101

102

103

104

105

baixos em direção descendente

Figura 94 – Memória da seção A – baixos em movimento descendente em *Coiseta nº 1*

Baixos em intervalos de 7ª maior, ou 2ª menor invertida

Figura 95– Seção A compasso 30

A nota final é um *Pizz. Bartók*, mantendo a expressividade e unidade da peça. Este *Pizz. Bartók* final é uma memória dos primeiros compassos da música e mantém similaridade com o som produzido pelo *touch*, já que a corda bate contra os trastes, porém com maior força. Considerando que a peça está no período de liquidação da sonoridade, com “*PP*” e harmônicos propiciando um ambiente leve, a execução de um *Pizz. Bartók* causa tensão e surpresa no ouvinte, uma resolução totalmente inesperada. Esta peça está baseada nos gestos do cotidiano, coisas da vida, do ser humano. Parece que depois de tudo ainda há incerteza, então a necessidade de voltar ao início, e rever os passos, uma reminiscência. Mas um *Pizz. Bartók* em “*FF*” coloca um ponto final em tudo: desta vez com o peso de uma marreta. Esta nota revela um gesto de força de descontentamento, como se tudo que foi dito na música não bastasse para comunicar.

segundas menores (sensível / tônica)

pizz. Bartók

fff

Figura 96 – Segundas menores e *Pizz. Bartók* em *Coiseta nº1*

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seria impossível escrever sobre o compor sem considerar que o conhecimento que coloco no instrumento ou no papel tem origem em diversas fontes. Os processos de restringir; conseqüentemente, de libertar a música das amarras me levaram a descobrir e a inventar sonoridades e soluções que não faziam parte de minha prática como compositor e instrumentista: após construir minhas músicas dentro de regras, tive a liberdade de, eventualmente, ignorar estas regras e usar o ouvido e a improvisação para complementar a sonoridade. Assim em muitos momentos utilizei notas e ritmos fora do sistema utilizado, burlando as regras que havia definido. Desenvolvi o hábito de criar diretrizes e, a partir delas, obter coerência interna nas músicas e maior conscientização estrutural, o que não existia em meu trabalho até o início deste mestrado.

No início das aulas, não sabia ao certo o que buscava, mas a direção generosa e segura de meu orientador foi vital para chegar a um consenso sobre qual aspecto deveria ser meu foco. Com isto, a investigação sobre o papel da improvisação na minha composição integrada ao aprendizado de técnicas contidas em obras importantes levou-me a descobertas que, até então, me eram inimagináveis.

Nestes dois anos de mestrado, o esforço, a troca de informações e o foco em outras direções se mostraram importantes para meu crescimento tanto como indivíduo como quanto compositor, pois tive que aprender a ouvir conselhos e críticas de colegas e professores bem como avaliar minha música com distanciamento. Ampliei a compreensão de como a prática como instrumentista e a improvisação podem contribuir para a composição, e com isso, me foi oportunizado criar outros meios de construir, pensar e ensinar música.

O recital foi fundamental para conscientização de meu desenvolvimento, pois, durante os ensaios e na apresentação, pude perceber o crescimento musical obtido durante o mestrado. No recital, não executei com exatidão todas as ideias escritas substituindo alguns acordes por outros escolhidos momentaneamente; assim o resultado ficou de acordo com o caráter improvisatório de minha composição.

No portfólio de composições, consegui ampla gama de sonoridades, explorando as que revelaram uma faceta de minha composição ainda então enclausurada. Escrevi para violão, cordas, madeiras, acordeons, em formações variadas como solo, duo,

quarteto e quinteto. Muitas das músicas que compus não estão no memorial, mas o que aprendi com todo o processo está sintetizado nas composições que aqui se apresentam.

Sobre as peças compostas e apresentadas, faço aqui uma retrospectiva:

Suíte Existência: experimentei duas formações distintas: primeiramente com madeiras, depois com quinteto de acordeons. Para tanto, utilizei algumas técnicas aprendidas com o livro de Messiaen e referências de peças de Ravel (Segundo movimento do Concerto em Sol Maior), Cunha (música “WA”) e Chaves (Um Ponto ao Sul/Scattered Loves).

Coiseta nº 1 para violão solo: pude explorar técnicas de composição numéricas em conjunto com técnicas de improvisação.

Muitas peças foram compostas durante este período, mas muitas delas não apresentaram possibilidades concretas de representação de minha arte, mas serviram de rascunho para muitas outras além de fomentarem minha pesquisa.

Apesar das técnicas utilizadas, o processo de composição é regido pela maneira pessoal do compositor fazer música, o que pode ser fortalecido pela improvisação, planejamento e conscientização do processo de tomadas de decisão.

Para finalizar, gostaria de dizer que este estudo não está concluído e espero aprofundá-la para obter resultados que possam beneficiar outros músicos que estejam interessados em integrar a improvisação na sua prática musical e em seus processos construtivos.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Samuel. **Study of Orchestration**. Hardcover, 2002.
- ALLORTO, R. **ABC da Música**. Convite à Música. Portugal: Edições 70, 1993.
- BARTÓK, Béla. **Microkosmos**. Londre: Boosey & Hawkes, 1987.
- BEYER, Esther (org). **Idéias em Educação Musical**. Porto Alegre: Mediação, 1999.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. 1. ed. São Paulo/SP: Brasiliense S. A., 1982.
- CASPARI, Clodomiro. **Serialismo Integral – Parâmetros**. Rio de Janeiro: Registro do autor na UFRJ, 1985.
- CHASIN, Ibaney. **Música e Mimeses**: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical. Verinotio – Revista on-line de educação e ciências humanas n. 9, Ano V, nov. 2008 – Publicação semestral – ISSN 1981-061X – Edição Especial: J. Chasin.
- CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. Processo Criativo e Composição Musical: Proposta para uma Crítica Genética em Música. **Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética**, Artigo, X Edição, Porto Alegre, 2012.
- _____. **Um Ponto ao Sul/Scattered Loves** (DVD). Porto Alegre, 2011.
- CHEDIAK, Almir. **Harmonia & improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, Vol. 1, 1986.
- CONCEIÇÃO, Livia Beatriz da. História e Biografia: limites e possibilidades teóricas, **Revista Cantareira**. Rio de Janeiro: jul.-dez./2011.
- CUNHA, Antônio Carlos Borges. Paulo Inda ao Violão, disco **Paulo Inda I**, 2005.
- _____. O ensino da composição musical na era do ecletismo. Artigo. **Anais da ANPPON**, Salvador, 1999.
- FARIAS, Nelson, A. **Arte da Improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1991.
- FELDMAN, Morton. **Rothko Chapel**. Londres: Universal Edition, 1973.
- FERRAZ, Sílvio. **Considerações Sobre Avaliação Composicional**. Música Hodie, v. 5, n. 2, Local, 2005.
- GISMONTI, Egberto, gravação **Dança dos Escravos**. Local, ECM. (1989)
- GNATTALI, Radamés. **Brasiliana**. 4. ed., Rio de Janeiro: Vitale. 1968.

GRAÇA, Lopes; BORBA, Tomás. **Dicionário de Música**. Porto: Mário Figueirinhas Editor, 1999.

KRAMER, Jonathan D. **The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies**. Local: Schirmer/Mosel Verlag GmbH, 1988.

LALITTE Philippe. **Compulsory Figures** (Book Section) Creation and perception of a contemporary musical work: The Angel of Death by Roger Reynolds (E-Book) 2005. Disponível em:

<http://leadserv.u-bourgogne.fr/files/publications/000745-compulsory-figures.pdf>

Acesso em: 18 de maio de 2014.

LIGETI, György. **Études pour piano**, Hamburgo, Schott Music 1985.

LUIZ, Cosme. Gravação anônima da obra, a **Salamanca do Jarau** (bailado). Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (sem edição, ano ou gravadora).

MATTOS, Fernando Lewis de. **A Salamanca do Jarau de Luiz Cosme: Análise musical e história da recepção crítica**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 1997.

MEINE, Rodrigo. **Restrições e Liberdade em Composição Musical**. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2012.

MESIAEN, Oliver. **Technique of my Musical Language**. Paris, Alphonse Leduc, 1944.

MEYER, Leonard B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth-century harmony – Creative aspects and practice**. New York: W. W. Norton & Company, 1961.

RAGO FILHO, Dr. Antonio. **Astor Piazzolla e a música popular contemporânea de Buenos Aires**. Departamento de História e Programa de Estudos Pós-graduados em História PUC-SP, disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> (artigo)

RAVEL, Maurice. **Concerto em Sol Maior**. Paris: Durand & Cie., 1932.

REYNOLDS, Roger. **Form and Method: Composing Music**. Londres, Routledge (2002).

RODRIGO, Joaquin. **Fandango**. Germany, schott-music 1954.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Edusp, 1996.

SHIMABUCO, Luciana Sayure. A Forma como resultante do processo composicional de György Ligeti no “Primeiro Livro de Estudos para Piano”. Tese de Doutorado, CAMPINAS, 2005.

ANEXO

Conteúdo do CD

1) **Suíte Existência**

Para Violão e Quinteto de Acordeons

Violão 8 Cordas: Maurício Marques

Acordeons: Quinteto Persch – (Luciano Rhoden, Adriano Persch, Daniel Castilhos, André Machado e Ezequiel de Toni)

- I) Existência I – Lento-----faixa 1
- II) Existência II – Vivo e Enérgico-----faixa 2
- III) Existência III – Rápido-----faixa 3
- IV) Existência IV – Lento -----faixa 4
- V) Existência V– Meditativo-----faixa 5

2) **Coiseta nº 1**– para violão 8 cordas solo-----faixa 6

Violão 8 Cordas: Maurício Marques

3) **Dois Cálculos para Violino e Violão**

Violão 8 Cordas: Maurício Marques

Violino: Felipe Karam

Calculo Nº1 – Andante -----faixa 7

Calculo Nº2 – Andante Enérgico-----faixa 8

4) **Milongani** Para Quarteto de Violões-----faixa 9

Violões: Eduardo Castañera, Daniel Mendes, Jaer Moraes, Maurício Marques

5) **Milonga** para Violão e Quinteto de Cordas-----faixa 11

Violão 8 Cordas: Maurício Marques

Quinteto de Cordas:

Violinos: Felipe Karam, Renata Bernardino; *Viola*: Vinicius Diniz; *Cello*: Douglas Araujo; *Baixo*: Luciano Dal Molin, *Regência* : Angel Alfonso Rivera

6) **Chamamé** para Quinteto de Cordas-----faixa 12

Quinteto de Cordas Violinos: Felipe Karam, Renata Bernardino; *Viola*: Vinicius Diniz; *Cello*: Douglas Araujo; *Baixo*: Luciano Dal Molin, *Regência*: Angel Alfonso Rivera.

Estúdio móvel 8 canais: Maurício Marques

Gravação e edição: Maurício Marques

Existência 1

Maurício Marques

♩ = 60

Tambora - "como se fossem as batidas de um coração"...

Violão

Violão

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

2

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

p

p

p

p

p

mp

p

p

13

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

p

p

p

p

p

p

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

mp

Violão

Acc. 3

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

p

pp

p

4

Musical score for Violão, Acc. 3, and Acc. 4, measures 25-27. The Violão part (treble clef) starts at measure 25 with a series of chords marked with 'x' (muted). In measure 26, it plays a chord with a sharp sign (#) and a fermata. The Acc. 3 part (treble clef) is silent in measure 25 and plays a chord in measure 26. The Acc. 4 part (bass clef) is silent in measure 25 and plays a chord in measure 26. The dynamic marking *mp* is present in measures 26 and 27.

Musical score for Violão, Acc. 1, Acc. 2, Acc. 3, Acc. 4, and Acc. 5, measures 28-30. The Violão part (treble clef) starts at measure 28 with a series of chords. In measure 29, it plays a chord with a sharp sign (#) and a fermata. The Acc. 1 part (treble clef) is silent in measure 28 and plays a chord in measure 29. The Acc. 2 part (treble clef) plays a chord in measure 28 and a chord in measure 29. The Acc. 3 part (treble clef) plays a chord in measure 28 and a chord in measure 29. The Acc. 4 part (bass clef) plays a chord in measure 28 and a chord in measure 29. The Acc. 5 part (bass clef) is silent in measure 28 and plays a chord in measure 29. The dynamic marking *mp* is present in measures 29 and 30.

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

6

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

mp

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

mp

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

43

mp

mp

mp

mf

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

45

8

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

The image shows a musical score for a guitar and five acoustic instruments (Acc. 1-5) across two systems of staves. The first system covers measures 47-51, and the second system covers measures 48-51. The guitar part (Violão) is in the treble clef and features a melodic line with various intervals and accidentals. The five acoustic instruments (Acc. 1-5) are in various clefs (treble and bass) and provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the third acoustic instrument part in the second system.

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

ff *mf* *ff* *mf* *mf* *mf*

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

accel. *a tempo*

mf

10

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

53

53

Existência II

Maurício Marques

♩ = 160

Violão

p

Violão

p

Violão

Violão

p

Acc. 3

Acc. 4

Violão

mf

Acc. 1

Acc. 3

Acc. 4

Violão

Acc. 1

Acc. 3

16

mf

17

18

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

19

f *mp* *f* *mp* *f* *mp*

20

21

22 3

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

25

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

4
28

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

p

mf

mf

mf

mf

31

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 5

mf

p

mf

Violão

34

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

mf

mf

mf

Violão

37

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

mf

mf

mf

mf

6
39

Violão

mf

Acc. 1

Acc. 2

mf

Acc. 3

mf

Acc. 4

mf

tr

Acc. 5

tr

42

Violão

Acc. 1

Acc. 2

ff

ff

Acc. 3

Acc. 4

ff

Acc. 5

ff

45 7

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

mf

mf

mf

mf

48

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

8
51

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

pp

pp

pp

pp

pp

54

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mp

mp

mp

mp

mp

Violão

57

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Violão

60

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

ff

ff

ff

ff

ff

10
63

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

fff

fff *mf*

fff *subito p*

fff

fff *subito p*

fff

66

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

f *mp*

mp

f

mp

69

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

This system contains four staves labeled Acc. 1 through Acc. 4. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 69 shows a simple harmonic accompaniment with quarter notes. Measure 70 features a more active accompaniment in the third staff with eighth-note patterns. Measure 71 continues the harmonic accompaniment.

72

Acc. 1

Acc. 3

Acc. 4

This system contains three staves labeled Acc. 1, Acc. 3, and Acc. 4. The key signature remains three sharps and the time signature is 3/4. Measure 72 has rests for all parts. Measure 73 shows a melodic line in the first staff with a wavy line above it, and rhythmic accompaniment in the other two staves. Measure 74 continues the melodic and rhythmic accompaniment.

75

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

This system contains six staves labeled Violão, Acc. 1, Acc. 2, Acc. 3, Acc. 4, and Acc. 5. The key signature is three sharps and the time signature is 3/4. Measure 75 has rests for all parts. Measure 76 features a complex accompaniment with chords and rhythmic patterns across all staves. Measure 77 continues the complex accompaniment.

12
78

Acc. 1 *subito p*

Acc. 2 *mf* *f*

Acc. 3

Acc. 4 *subito p*

Acc. 5

81

Acc. 1

Acc. 2 *mp*

Acc. 3

Acc. 4 *f*

Acc. 5

84 13

Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

87

Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

14
90

Violão

Acc. 5

93

Violão

Acc. 5

96

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

p

p

p

p

p

A7M

Violão

99 15

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

E7M Am7 D7 G7M

Am7

G

Detailed description: This system covers measures 99 to 101. The Violão part starts with a melodic line in measure 99, moving to a G chord in measure 101. The five acoustic guitar parts (Acc. 1-5) are arranged in a grand staff. Chord symbols E7M, Am7, D7, and G7M are placed below the staffs. A specific Am7 chord is also indicated below the Acc. 4 and 5 staves.

Violão

102

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

4

Detailed description: This system covers measures 102 to 104. The Violão part features a melodic line with a 4-measure phrase indicated by a bracket and the number '4'. The five acoustic guitar parts (Acc. 1-5) provide harmonic support with various chords and bass lines.

16
105

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

subito p

f

108

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mp

f

mp

111

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

17

Musical score for measures 111-113. The Violão part has rests in measures 111 and 112, followed by a chord in measure 113. Acc. 1 has a melodic line with a 7-measure rest in measure 113. Acc. 2 has a rhythmic accompaniment. Acc. 3 has a simple melodic line. Acc. 4 and 5 have bass lines with rests in measure 113. A rehearsal mark '17' is at the end of the system.

114

Violão

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Musical score for measures 114-116. The Violão part has chords in measures 114 and 115, followed by a melodic line in measure 116. Acc. 3 has chords in measures 115 and 116. Acc. 4 and 5 have bass lines with rests in measure 114 and chords in measures 115 and 116.

117

Violão

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Detailed description: This musical system covers measures 117, 118, and 119. The Violão (guitar) part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a 4-measure slur over a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5. The accompaniment consists of three staves: Acc. 3 (treble clef), Acc. 4 (bass clef), and Acc. 5 (bass clef). Each staff contains block chords corresponding to the notes in the Violão part, with rests in the other two staves of the accompaniment.

120

Violão

Acc. 4

Acc. 5

Detailed description: This musical system covers measures 120, 121, and 122. The Violão part continues with a 4-measure slur over a sequence of eighth notes: D5, E5, F#5, G5. The accompaniment consists of three staves: Acc. 4 (bass clef) and Acc. 5 (bass clef). Each staff contains block chords corresponding to the notes in the Violão part, with rests in the other two staves of the accompaniment.

123 19

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

126

Violão

129

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

20
132

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

135

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

21

138

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

141

Violão

Acc. 5

22
144

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

147

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

f *pp*

f *f* *f* *f*

f *pp* *f*

23

150

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

153

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

24
156

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

159

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

mf

mf

mf

mf

mf

25

162

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

165

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

The image shows a musical score for guitar and five acoustic guitars. The score is divided into two systems. The first system covers measures 162 to 164, and the second system covers measures 165 to 167. The instruments are Violão (Guitar), Acc. 1, Acc. 2, Acc. 3, Acc. 4, and Acc. 5. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Violão part starts with a treble clef and a key signature of three sharps. The acoustic guitar parts (Acc. 1-5) start with a bass clef and a key signature of three sharps. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *fff* (fortissimo). The Violão part has a *fff* marking at the end of measure 164. The acoustic guitar parts have *ff* markings at the beginning of measure 165 and *fff* markings at the end of measure 165. The score ends with a double bar line at the end of measure 167.

Existência III

Maurício Marques

Violão

Acordeon 1

Acordeon 2

Acordeon 3

Acordeon 4

Acordeon 5

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Existência III' by Maurício Marques. It is written in 4/4 time and consists of two systems of music. The first system features six staves: Violão (Guitar), Acordeon 1, Acordeon 2, Acordeon 3, Acordeon 4, and Acordeon 5. All staves in the first system are marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Violão part has a melodic line with accents and slurs. The Acordeon parts have rhythmic accompaniment with slurs. The second system features six staves: Violão, Acc. 1, Acc. 2, Acc. 3, Acc. 4, and Acc. 5. The Violão part continues with a melodic line, while the Acc. 1-3 parts have a rhythmic accompaniment. The Acc. 4 part has a melodic line with a slur and an accent. The Acc. 5 part has a rhythmic accompaniment. The second system is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

2

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

subito p

10

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

f

f

subito p

f

3

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 13 to 15. It features five staves. The top staff is for Violão (guitar), measures 13-15. The next four staves are for Accordion parts 1 through 4, also measures 13-15. The bottom staff is for Accordion part 5, measures 13-15. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violão part has a melodic line with some grace notes. The Acc. 1-4 parts have rhythmic accompaniment with accents and slurs. The Acc. 5 part has a simple bass line. Dynamics include *ff* (fortissimo) for several parts.

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 16 to 18. It features five staves for Accordion parts 1 through 5. The key signature and time signature remain the same. The parts continue with their respective rhythmic and melodic lines. Dynamics include *ff* (fortissimo) for several parts.

4
19

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

mf *mp* *mf*

mf *mp*

mp

mf *mp*

22

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

mf *mp*

mf

f *mp*

mp

25 5

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

ff *f*

mf *ff* *f*

ff *f*

mf *ff* *f*

mf *ff* *f*

f

28

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

f *f*

f

f

f

f

f

6
31

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

f

f

f

34

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

fole

fole

fole

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

37

mf

mf

fole

fole

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

40

f

f

f

f

f

8
43

Violão

Acc. 1

subito *p* *mf*

Acc. 2

subito *p* *mf*

Acc. 3

subito *p* *mf*

Acc. 4

subito *p* *mf*

Acc. 5

subito *p*

46

Violão

f

Acc. 1

mp

Acc. 2

mp

Acc. 3

mp

Acc. 4

mp

Acc. 5

p

9

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

52

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

ff

ff

ff

ff

ff

ff

10
55

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mp

mp

mp

mp

mp

mp

58

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

f

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Violão

61

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

mf

mf

mf

mf

Violão

64

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

12
67

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

ff

ff

ff

ff

ff

70

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mp

mp

mp

mp

mp

13

Musical score for measures 73-75. The score is in 4/4 time and features five staves: Violão (Guitar), Acc. 1, Acc. 2, Acc. 3, and Acc. 4. The Violão part begins with a chord and a melodic line, marked *mf* and *f*. The Acc. 1 part has a melodic line marked *mf*. The Acc. 2 part has a melodic line marked *mf*. The Acc. 3 part has a melodic line marked *mf*. The Acc. 4 part has a melodic line marked *mf* and *f*. The Acc. 5 part has a melodic line marked *mf*.

76

Musical score for measures 76-78. The score is in 4/4 time and features five staves: Violão (Guitar), Acc. 1, Acc. 2, Acc. 3, and Acc. 4. The Violão part begins with a melodic line marked *f*. The Acc. 1 part has a melodic line marked *f*. The Acc. 2 part has a melodic line marked *f*. The Acc. 3 part has a melodic line marked *f*. The Acc. 4 part has a melodic line marked *f*. The Acc. 5 part has a melodic line marked *f*.

14

forte e ruidoso

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Existência IV

Mauricio Marques

$\text{♩} = 120$ rubato, lento e respirado, pausado

Acordeon 4 *mf* *p*

Acordeon 5 *mf* *p*

Violão *mf*

Acc. 1 *p*

Acc. 2 *p*

Violão tempo impreciso, rapido, tropeçado

Acc. 1 *p*

Acc. 2 *p*

Acc. 3 *p*

Acc. 4 *p*

Acc. 5

2

Violão

10

mf

accel.

Acc. 1

10

p

Acc. 2

p

Acc. 3

p

Acc. 4

p

Acc. 5

13

Violão

rit.

a tempo

B

Acc. 3

a tempo

mp

16

Acc. 3

rit.

19

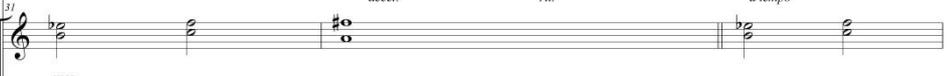
Acc. 3

rit.

Acc. 3 ²² 

Acc. 3 ²⁵  efeito de risada, ironia
accel. *rit.* *a tempo*

Violão ²⁸  **C**
 Acc. 3  *p*

Violão ³¹  *mp* *accel.* *rit.* *a tempo*
 Acc. 1 ³¹  *mp* *accel.* *rit.* *a tempo*
 Acc. 2  *mp* *accel.* *rit.* *a tempo*
 Acc. 3  *mp* *accel.* *rit.* *a tempo*
 Acc. 4  *mp* *accel.* *rit.* *a tempo*
 Acc. 5  *mp*

4

Violão

34

rit. a tempo

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

37

Violão

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

40

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

D

5

43

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

6

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

mf

mf

mf

49

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

tr

tr

3 3 6

3 3 6

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

8 **F**

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 5

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

cadência violão

67

rubato

accel.

rit.

a tempo

accel.

a tempo

Violão

70

Violão

ff

73

Violão

10

76

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

79

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

G

p

p

p

p

p

Existência V

Maurício Marques

The musical score is arranged in three systems. The first system includes four accordions (Acordeon 1-4). Acordeon 1 has a final chord marked 'com vibrato'. Acordeon 2 has two chords marked 'com vibrato'. Acordeon 3 has one chord marked 'com vibrato'. Acordeon 4 has a bass line of four quarter notes. The second system includes three accordeons (Acc. 2-4). Acc. 2 has a chord at measure 5 and a long note with vibrato. Acc. 3 has a chord at measure 1. Acc. 4 has a bass line of four quarter notes. The third system includes a violão and three accordeons (Acc. 2-5). The violão has a melodic line starting at measure 9 with a *p* dynamic. Acc. 2 has a chord marked 'com vibrato'. Acc. 3 has a chord marked 'com vibrato'. Acc. 4 has a bass line of four quarter notes. Acc. 5 has a bass line of four quarter notes.

2

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

15

Violão

Acc. 2

Acc. 4

Acc. 5

18

Violão

Violão

21 3

Violão

24 *rit.* *a tempo*

Acc. 4

Violão

27 *p*

Acc. 1

p

Acc. 4

Violão

30 3

Acc. 1

p

Acc. 4

4

Violão

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

33

p

p

p

p

Violão

Acc. 2

Acc. 4

36

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

39

p

mp

mp

mp

mp

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

42

6

45

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Musical score for measures 45-6. The Violão part features a melodic line with eighth notes and a final quarter note. Acc. 1 has whole notes. Acc. 2 has a long slur over a half note and a quarter note. Acc. 3 has a long slur over a half note and a quarter note. Acc. 4 has whole notes. Acc. 5 has whole notes.

48

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Musical score for measures 48-51. The Violão part features a melodic line with eighth notes and a final quarter note. Acc. 1 has a long slur over a half note and a quarter note. Acc. 2 has a long slur over a half note and a quarter note. Acc. 3 has a long slur over a half note and a quarter note. Acc. 4 has whole notes. Acc. 5 has whole notes.

Violão

53

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Violão

54

Acc. 2

mf

Violão

57

mp

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

mp

8

Violão

60

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mf

63

Violão

63

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

accel.

f

accel.

accel.

66 *egância (pode*

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

ff

ff

ff

ff

ff

ff

p dolce

69

Violão

72

Violão

75

Violão

Violão ¹⁰₇₆

Violão ⁷⁷₈

Violão ⁷⁸₈

Violão ⁷⁹₈

Violão ⁸²₈

85

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

mp

mp

mp

mp

mp

88

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

p

p

p

p

p

12

Violão

91

mp

Acc. 1

mp *mf*

Acc. 2

mp *mf*

Acc. 3

mp *mf*

Acc. 4

mp *mf*

Acc. 5

mp *mf*

94

Violão

94

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Musical score for page 13, measures 97-100. The score is arranged for Violão and five Accordion parts (Acc. 1-5). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

Measures 97-99:

- Violão:** Treble clef, playing a melodic line with eighth notes and rests.
- Acc. 1:** Treble clef, playing a chordal accompaniment with eighth notes, marked *f*.
- Acc. 2:** Treble clef, playing a chordal accompaniment with eighth notes, marked *f*.
- Acc. 3:** Treble clef, playing a chordal accompaniment with eighth notes, marked *f*.
- Acc. 4:** Bass clef, playing a chordal accompaniment with eighth notes, marked *f*.
- Acc. 5:** Bass clef, playing a chordal accompaniment with eighth notes, marked *f*.

Measure 100:

- Violão:** Treble clef, playing a melodic line with eighth notes, marked *ff*. Includes a triplet of eighth notes.
- Acc. 1:** Treble clef, playing a chordal accompaniment with eighth notes, marked *ff*. Includes a triplet of eighth notes.
- Acc. 2:** Treble clef, playing a chordal accompaniment with eighth notes, marked *ff*.
- Acc. 3:** Treble clef, playing a chordal accompaniment with eighth notes, marked *ff*.
- Acc. 4:** Bass clef, playing a chordal accompaniment with eighth notes.
- Acc. 5:** Bass clef, playing a chordal accompaniment with eighth notes.

14

Violão

103

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Detailed description: This system of music covers measures 103, 104, and 105. The Violão part (top staff) begins with a melodic line in measure 103, featuring eighth notes and a triplet of eighth notes. The bass line consists of chords. The five Acc. parts (Acc. 1 to Acc. 5) provide accompaniment: Acc. 1 has a simple eighth-note melody; Acc. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with rests; Acc. 3 has a chordal accompaniment with dotted rhythms; Acc. 4 and Acc. 5 have simple eighth-note bass lines.

Violão

106

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Detailed description: This system of music covers measures 106, 107, and 108. The Violão part (top staff) begins with a melodic line in measure 106, featuring eighth notes and a triplet of eighth notes. The bass line consists of chords. The five Acc. parts (Acc. 1 to Acc. 5) provide accompaniment: Acc. 1 has a simple eighth-note melody; Acc. 2 has a rhythmic pattern of eighth notes with rests; Acc. 3 has a chordal accompaniment with dotted rhythms; Acc. 4 and Acc. 5 have simple eighth-note bass lines.

Musical score for Violão and five Accordion parts (Acc. 1-5) from measures 108 to 110. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The Violão part (measures 108-109) features a melodic line with a final measure containing a 5-measure rest. The five Accordion parts (measures 108-109) provide harmonic accompaniment. Measure 110 is marked *fff* and features a dense texture with chords in the Violão and Acc. 1-4, and a melodic line in Acc. 5.

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

16

Violão

112

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Violão

114

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

17

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Detailed description: This system of musical notation covers measures 115 to 117. It features six staves: Violão (top), Acc. 1, Acc. 2, Acc. 3, Acc. 4, and Acc. 5 (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 115 starts with a double bar line and a first ending bracket. The Violão part has a melodic line with eighth notes and chords. The Acc. 1 part has a bass line with eighth notes and chords, including a triplet. The Acc. 2 part has a bass line with eighth notes and chords, including a triplet. The Acc. 3 part has a bass line with eighth notes and rests. The Acc. 4 part has a bass line with chords. The Acc. 5 part has a bass line with eighth notes. Measure 116 continues the patterns. Measure 117 ends with a double bar line and a first ending bracket.

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Detailed description: This system of musical notation covers measures 118 to 120. It features six staves: Violão (top), Acc. 1, Acc. 2, Acc. 3, Acc. 4, and Acc. 5 (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 118 starts with a double bar line and a first ending bracket. The Violão part has a melodic line with eighth notes and chords. The Acc. 1 part has a bass line with eighth notes and chords, including a triplet. The Acc. 2 part has a bass line with eighth notes and chords, including a triplet. The Acc. 3 part has a bass line with eighth notes and chords, including a triplet. The Acc. 4 part has a bass line with chords, including a triplet. The Acc. 5 part has a bass line with eighth notes, including a triplet. Measure 119 continues the patterns. Measure 120 ends with a double bar line and a first ending bracket.

18

Violão

121

mp

Acc. 1

121

p

Acc. 2

p

Acc. 3

p

Acc. 4

p

Acc. 5

p

Violão

125

Violão

128

Acc. 1

128

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

129 *tr* 19

Violão

Acc. 1

Acc. 2

Acc. 3

Acc. 4

Acc. 5

Coiseta nº 1

Maurício Marques

ATENÇÃO: A peça deverá ser ser improvisada pelo executante tendo a partitura como guia.
Sendo assim, haverá divergências entre o áudio do CD e a partitura.

* = Percutir com a mão esquerda na corda, como se fosse um ligado sem utilizar a mão direita

Introdução

Violão
8 Cordas

8

5

6

7

8

9

10

11

12 pizz Bartok

13

14

2
75

16

pizz Bartok

18

19

20

21

22

23

24

sfz

25

26

27

28

29

30 *ffz*

31

32 *ffz* 3

33 *ff* pizz bartok

34

35

36

37

38 pitch $\frac{1}{4}$

39 *ffz* pizz bartok

40

41 *subito p*

42

43

44

Detailed description: This musical score consists of five systems of music. The first system (measures 30-32) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. Measure 30 has a forte fortissimo (ffz) dynamic. Measure 31 has a whole rest. Measure 32 has a triplet of eighth notes with a forte fortissimo (ffz) dynamic. The second system (measures 33-35) starts with a forte fortissimo (ff) dynamic and includes a 'pizz bartok' instruction. Measure 34 has a fermata. The third system (measures 36-38) features a melodic line with a 'pitch' instruction and a quarter note interval. The fourth system (measures 39-41) includes a 'pizz bartok' instruction, a forte fortissimo (ffz) dynamic, and a 'subito p' instruction. The fifth system (measures 42-44) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, with a forte fortissimo (ffz) dynamic.

45 46 47

f

This system contains measures 45, 46, and 47. Measure 45 features a treble clef, a 4/8 time signature, and a melodic line with a quarter note, a quarter rest, and a quarter note with a sharp sign. The bass line consists of quarter notes. Measures 46 and 47 show a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *f* is placed below measure 46. Asterisks are placed below the bass line in measures 46 and 47.

48 49 50

This system contains measures 48, 49, and 50. Measure 48 has a treble clef and a 4/8 time signature. The melodic line consists of quarter notes. The bass line has quarter notes, with asterisks under the first two. Measure 49 continues the melodic and bass lines. Measure 50 features a melodic line with a quarter note and a half note, and a bass line with a quarter note and a half note. A dynamic marking of *f* is placed below measure 50.

51 52 53

p *sfz*

This system contains measures 51, 52, and 53. Measure 51 has a treble clef and a 4/8 time signature. The melodic line starts with a wavy line and then has quarter notes. The bass line has quarter notes. A dynamic marking of *p* is placed below measure 52. Measure 52 continues the melodic and bass lines. Measure 53 features a melodic line with quarter notes and a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *sfz* is placed below measure 53. Asterisks are placed below the bass line in measures 51 and 52.

54 55 56

subito p *ff*

This system contains measures 54, 55, and 56. Measure 54 has a treble clef and a 4/8 time signature. The melodic line has a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The bass line has quarter notes. A dynamic marking of *subito p* is placed below measure 54. Measure 55 features a melodic line with a quarter note, a quarter rest, and a quarter note, and a bass line with quarter notes. A dynamic marking of *ff* is placed below measure 55. Measure 56 continues the melodic and bass lines. Asterisks are placed below the bass line in measures 54 and 55.

57 58 59

This system contains measures 57, 58, and 59. Measure 57 has a treble clef and a 4/8 time signature. The melodic line has a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The bass line has quarter notes. Measure 58 features a melodic line with a quarter note, a quarter rest, and a quarter note, and a bass line with quarter notes. Measure 59 continues the melodic and bass lines. The piece ends with a double bar line and a 2/4 time signature.

60 61 62 5

Musical notation for measures 60-62. Measure 60 is in 2/4 time with a key signature of one flat. Measure 61 is in 9/16 time. Measure 62 is in 2/4 time. The piece ends with a 5-measure rest in 2/4 time.

63 64 65

Musical notation for measures 63-65. Measure 63 is in 2/4 time. Measure 64 is in 16/8 time. Measure 65 is in 2/4 time.

66 67 68

Musical notation for measures 66-68. Measure 66 is in 16/8 time. Measure 67 is in 2/4 time. Measure 68 is in 2/4 time.

69 70 71

Musical notation for measures 69-71. Measure 69 is in 16/8 time. Measure 70 is in 8/4 time. Measure 71 is in 4/4 time. Dynamics include *f* and *fff*.

72 73 74

subito *p*

Musical notation for measures 72-74. Measure 72 is in 2/4 time. Measure 73 is in 2/4 time. Measure 74 is in 2/4 time. Dynamics include *subito p*.

6
75 76 77

Musical notation for measures 75-77. Measure 75 starts with a treble clef and a common time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Measure 76 continues the melody with a dotted quarter note. Measure 77 ends with a quarter note.

78 79 80

Musical notation for measures 78-80. Measure 78 has a treble clef and common time. Measure 79 features a *ff* dynamic marking and a *subito p* marking. Measure 80 continues the melody with a quarter note.

81 82 83

Musical notation for measures 81-83. Measure 81 has a treble clef and common time. Measure 82 features a *ff* dynamic marking and a *subito p* marking. Measure 83 continues the melody with a quarter note.

84 85 86

Musical notation for measures 84-86. Measure 84 has a treble clef and common time. Measure 85 features a *ff* dynamic marking. Measure 86 continues the melody with a quarter note.

87 88 89

Musical notation for measures 87-89. Measure 87 has a treble clef and common time. Measure 88 features a *ff* dynamic marking. Measure 89 continues the melody with a quarter note.

90 91 92 7

Musical notation for measures 90-92. Measure 90 features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody consists of quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass line consists of eighth notes: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. Measure 91 continues the melody with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass line continues with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. Measure 92 continues the melody with quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line continues with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. A '7' is written above the end of the system.

93 94 95

Musical notation for measures 93-95. Measure 93 continues the melody with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass line continues with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. Measure 94 continues the melody with quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line continues with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. Measure 95 continues the melody with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass line continues with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3.

96 97 98

Musical notation for measures 96-98. Measure 96 continues the melody with quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line continues with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. Measure 97 continues the melody with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass line continues with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. Measure 98 continues the melody with quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line continues with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3.

99 100

Musical notation for measures 99-100. Measure 99 continues the melody with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass line continues with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. Measure 100 continues the melody with quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line continues with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3.

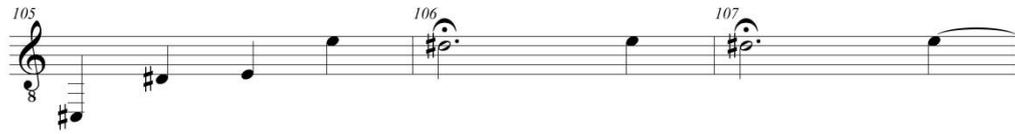
101 102

Musical notation for measures 101-102. Measure 101 continues the melody with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The bass line continues with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3. Measure 102 continues the melody with quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line continues with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3.

8
103 104



105 106 107

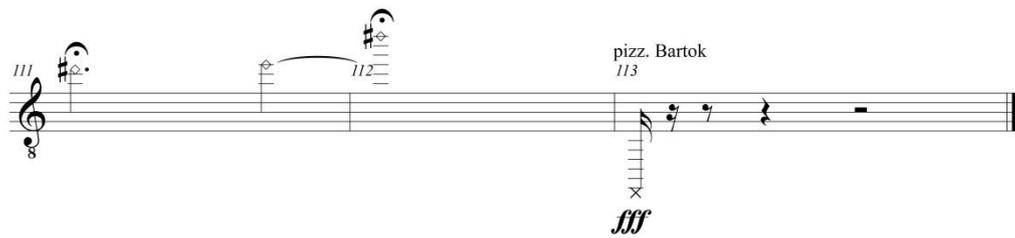


108 109 110



111 112 113

pizz. Bartok



fff

Cáculo nº 1

para Violino e Violão 8 Cordas

Maurício Marques

Podem haver variações e improvisações

Violão

$\text{♩} = 60$

mf

Violino

mf

Violão

Violino

Violino

Violão

Violino

2
12

Violino

13 *mf* *accel.* *accel.* *energico!!* *fff*

Violino

14 *mp*

Violino

15 *f*

Violino

16 *fff*

Violino

Violino

Violino

Violão

Violino

Violão

4
29

Violino

Violão

32

Violino

Violão

35

Violino

Violão

39

Violino

Violão

Violino

Violão

43

5

Violino

Violão

47

fff

fff

Violino

Violão

51

rasgueado!

fff

f

mf

fff

subito p

fff

f

ff

ff

ff

f

mf

fff

subito p

fff

ff

Violino

Violão

55

subito p

fff

ff

subito p

f

mf

fff

subito p

fff

ff

subito p

f

mf

fff

6
59

Violino

subito p

ff

Violão

subito p

ff

63

Violino

pp

mp

Violão

p

67

Violino

sfz

Violão

entropia?

71

Violino

Violão

74

Violino

Violão

7

76

Violino

Violão

Cálculo nº 2

Para Violino e Violão 8 Cordas

Maurício Marques

$\text{♩} = 60$

Violino

Violão

mp

mp

mf

Violino

Violão

mf

fff

mp

fff

Violino

Violão

Violino

Violão

f

ff

f

ff

2
10

Violino

Violão

11

Violino

Violão

fff *p*

13

Violino

Violão

15

Violino

Violão

ff

Violão

17 *p* 3

Violino

19 *p*

Violão

Violino

21 *sfz*

Violão

21 *sfz*

Violino

23 *sfz*

Violão

4
25

Violino

Violão

26

Violino

Violão

27

Violino

Violão

28

Violão

mp

Violino

Violão

29

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

5

Violino

Violão

30

mp

30

mf

Violino

Violão

32

f

32

mf

Violino

Violão

34

ff

34

ff

mf

6

Violino

Violão

mf

mf

mf

Violino

Violão

f

p

p

Violino

Violão

f

mf

mf

Violino

Violão

mf

mf

f

Violino

Violão

45

f

7

Violino

Violão

46

Violino

Violão

47

mf

mf

Violino

Violão

48

fff

fff

Milongani

Maurício Marques

$\text{♩} = 110$

Violão 1

Violão 2

Violão 3

V 1

V 2

V 3

V 4

V 1

V 2

V 3

V 4

The musical score is arranged in three systems. The first system features three guitar parts (Violão 1, 2, and 3) in 2/4 time. Violão 1 starts with a melody marked *mf*. Violão 2 and 3 enter in the second measure with similar melodic lines, also marked *mf*. The second system introduces four voices (V 1, V 2, V 3, V 4). V 1 and V 2 have melodic lines, with V 1 marked *p* and V 2 marked *mp*. V 3 and V 4 provide harmonic support with rhythmic patterns, V 4 marked *mf*. The third system continues the vocal and guitar parts. V 1 and V 2 have a rest in the first measure, then enter with a chord marked *mf*. V 3 and V 4 continue their rhythmic patterns, with V 4 marked *mf*. The guitar parts continue their melodic lines, with V 1 and V 2 marked *mf*. The score includes dynamic markings (*mf*, *p*, *mp*) and articulation marks (accents) throughout.

19

V 1

V 2

V 3

V 4

ff

mf

3

22

V 1

V 2

V 3

V 4

mf

p

mf

A

V 1

V 2

V 3

V 4

mf

mf

f

mf

4

28

V 1

V 2 *mf*

V 3

V 4 *mf*

p

31

V 1 *mf*

V 2 *mf*

V 3 *p*

V 4 *mf*

34

V 1 *mf*

V 2 *mf*

V 3 *mf*

V 4 *mf*

37

V 1

V 2

V 3

V 4

mf

XII

VII

40

V 1

V 2

V 3

V 4

V

IV

III

VII

III

p

43

V 1

V 2

V 3

V 4

mp

mp

mf

mf

f

mf

mf

mf

B

6

46

V 1

V 2

V 3

V 4

This system contains measures 46, 47, and 48. V1 has a treble clef and a key signature of one flat. V2, V3, and V4 have bass clefs. V1 and V2 have melodic lines with slurs and accents. V3 and V4 have accompaniment lines with slurs and accents.

49

V 1

V 2

V 3

V 4

mf

This system contains measures 49, 50, and 51. V1 has a treble clef and a key signature of one flat. V2, V3, and V4 have bass clefs. V1 and V2 have melodic lines with slurs and accents. V3 and V4 have accompaniment lines with slurs and accents. A dynamic marking of *mf* is present in measure 49.

52

V 1

V 2

V 3

V 4

p

f

This system contains measures 52, 53, and 54. V1 has a treble clef and a key signature of one flat. V2, V3, and V4 have bass clefs. V1 and V2 have melodic lines with slurs and accents. V3 and V4 have accompaniment lines with slurs and accents. Dynamic markings of *p* and *f* are present in measures 52, 53, and 54.

55

V 1 *mp* *p* *vo*

V 2 *mp* *p*

V 3 *mp* *p* *vo*

V 4 *mp* *p* *vo*

58

V 1 *mp*

V 2 *vo*

V 3 *vo*

V 4 *vo*

61

V 1 *rit.* *rit.* *rit.*

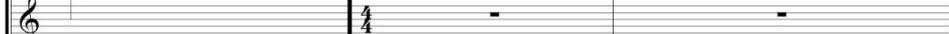
V 2 *mp*

V 3 *mp*

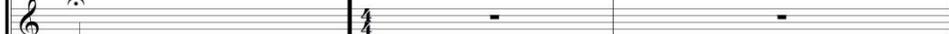
V 4 *mp*

8 **Lento**

V 1 ⁶⁴ 

V 2 

V 3 

V 4 

V 1 ⁶⁷ 

V 1 ⁷⁰ 

V 1 ⁷³ 

V 1 ⁷⁶ 

79 9

First system of musical notation, measures 79-81. It features four staves labeled V1, V2, V3, and V4. V1 has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with sixteenth-note runs and a sixteenth-note triplet. V2, V3, and V4 have bass clefs and provide harmonic support with chords and moving lines. A fermata is placed over the first measure of V1.

82

Second system of musical notation, measures 82-84. V1 continues the melodic line with a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note run. V2 has a treble clef and provides harmonic support with chords. V3 and V4 have bass clefs and provide harmonic support with chords and moving lines. A fermata is placed over the first measure of V1.

85

Third system of musical notation, measures 85-87. V1 has a treble clef and a key signature of two sharps. It contains a melodic line with a triplet and a sixteenth-note run. V2 has a treble clef and provides harmonic support with chords. V3 and V4 have bass clefs and provide harmonic support with chords and moving lines. Performance markings include *rit.* (ritardando) over the first measure of V1, *leggiere* (leggiero) under the first measure of V1, and *a tempo* over the first measure of V1.

10

88

V 1

V 2

V 3

V 4

rit.

a tempo

91

V 1

V 2

V 3

V 4

mf

mf

mf

mf

ff

ff

mf

mf

94

V 1

V 2

V 3

V 4

mp

97 11

Musical score for measures 97-100, systems V1-V4. Measure 97 is a whole rest for all parts. Measure 98 starts with a key signature change to one sharp (F#) and a dynamic marking of *mp*. V1 has a whole rest. V2 and V3 play eighth-note patterns with sixteenth-note triplets. V4 has a whole rest. Measure 99 continues the patterns. Measure 100 shows a change in V1 and V2, with V1 playing a quarter note and V2 playing a quarter note with a sixteenth-note triplet.

100

Musical score for measures 100-103, systems V1-V4. Measure 100 continues from the previous system. Measure 101 features triplets in V1, V2, and V3. Measure 102 includes harmonic markings: "harm 12" for V2, "harm 5" for V3, and "harm 7" for V4. Measure 103 continues the patterns.

Presto

103

Musical score for measures 103-106, systems V1-V4. Measure 103 starts with a dynamic marking of *ff*. Measure 104 continues the patterns. Measure 105 features a key signature change to one flat (Bb) and a dynamic marking of *ff*. Measure 106 continues the patterns.

12

106

V 1

V 2

V 3

V 4

Detailed description: This system contains measures 106, 107, and 108. Measure 106 has a whole rest in V1 and V2, and a quarter rest in V3 and V4. Measures 107 and 108 feature complex rhythmic patterns with many accents in V1 and V2. V3 and V4 play a steady eighth-note accompaniment.

109

V 1

V 2

V 3

V 4

Detailed description: This system contains measures 109, 110, and 111. Measure 109 has a whole rest in V1 and V2, and a quarter rest in V3 and V4. Measures 110 and 111 feature complex rhythmic patterns with many accents in V1 and V2. V3 and V4 play a steady eighth-note accompaniment.

112

C

V 1

V 2

V 3

V 4

mf

mf

Detailed description: This system contains measures 112, 113, and 114. Measure 112 has a whole rest in V1 and V2, and a quarter rest in V3 and V4. Measure 113 has a whole rest in V1 and V2, and a quarter rest in V3 and V4. Measure 114 features a change in dynamics to *mf* in V1 and V2, and a change in dynamics to *mf* in V3 and V4. A 'C' time signature change is indicated above measure 114.

Musical score for measures 115-117, featuring four staves (V1-V4). The music is in 3/4 time and includes dynamic markings *mf*. Measure 115 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for measures 118-120, featuring four staves (V1-V4). The music continues with dynamic markings *mf*. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

Musical score for measures 121-123, featuring four staves (V1-V4). The music includes dynamic markings *ff* and *mf*. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

14

Musical score for measures 124-126, four staves (V1-V4), 2/4 time signature. Measure 124 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). V1 has a melodic line with eighth notes and a fermata. V2 has a similar melodic line. V3 has a bass line with eighth notes and a fermata. V4 has a bass line with eighth notes and a fermata. Measures 125 and 126 continue the patterns with various rhythmic figures and dynamics.

Musical score for measures 127-129, four staves (V1-V4), 2/4 time signature. Measure 127 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). V1 has a melodic line with eighth notes and a fermata, marked *mp*. V2 has a melodic line with eighth notes and a fermata, marked *mp*. V3 has a bass line with eighth notes and a fermata, marked *mf*. V4 has a bass line with eighth notes and a fermata, marked *mf*. Measures 128 and 129 continue the patterns with various rhythmic figures and dynamics.

Musical score for measures 130-132, four staves (V1-V4), 2/4 time signature. Measure 130 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). V1 has a melodic line with eighth notes and a fermata. V2 has a melodic line with eighth notes and a fermata. V3 has a bass line with eighth notes and a fermata. V4 has a bass line with eighth notes and a fermata. Measures 131 and 132 continue the patterns with various rhythmic figures and dynamics.

133 15

V 1
V 2
V 3
V 4

This system of music covers measures 133 to 135. It features four staves labeled V 1, V 2, V 3, and V 4. V 1 has a treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. V 2 has a treble clef and contains a similar eighth-note pattern. V 3 and V 4 have treble clefs and contain lower-register accompaniment with dotted rhythms and slurs. The system concludes with a double bar line and a final measure.

136

V 1
V 2
V 3
V 4

This system of music covers measures 136 to 138. It features four staves labeled V 1, V 2, V 3, and V 4. V 1 has a treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. V 2 has a treble clef and contains a similar eighth-note pattern. V 3 and V 4 have treble clefs and contain lower-register accompaniment with dotted rhythms and slurs. The system concludes with a double bar line and a final measure.

139

V 1
V 2
V 3
V 4

This system of music covers measures 139 to 141. It features four staves labeled V 1, V 2, V 3, and V 4. V 1 has a treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. V 2 has a treble clef and contains a similar eighth-note pattern. V 3 and V 4 have treble clefs and contain lower-register accompaniment with dotted rhythms and slurs. The system concludes with a double bar line and a final measure.

16

¹⁴²

V 1

V 2

V 3

V 4

Detailed description: This system contains measures 142, 143, and 144. The V1 staff features a melodic line with eighth-note patterns and accents. The V2 staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The V3 and V4 staves provide harmonic support with chords and single notes.

¹⁴⁵

V 1

V 2

V 3

V 4

Detailed description: This system contains measures 145, 146, and 147. The V1 staff continues the melodic line with eighth-note patterns and accents. The V2 staff continues the rhythmic accompaniment. The V3 and V4 staves continue the harmonic support.

¹⁴⁸

V 1

V 2

V 3

V 4

Detailed description: This system contains measures 148, 149, and 150. The V1 staff continues the melodic line with eighth-note patterns and accents. The V2 staff continues the rhythmic accompaniment. The V3 and V4 staves continue the harmonic support.

151

V 1

V 2

V 3

V 4

Detailed description: This system contains measures 151, 152, and 153. Part V1 (Violin I) has a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Part V2 (Violin II) has a treble clef and a key signature of two flats, with a melodic line similar to V1 but with some chromaticism. Part V3 (Viola) has a treble clef and a key signature of two flats, playing a sustained chordal accompaniment. Part V4 (Cello) has a bass clef and a key signature of two flats, also playing a sustained chordal accompaniment. The music is in a 3/4 time signature.

154

V 1

V 2

V 3

V 4

Detailed description: This system contains measures 154, 155, and 156. Part V1 (Violin I) has a treble clef and a key signature of two flats, with a melodic line of eighth notes. Part V2 (Violin II) has a treble clef and a key signature of two flats, with a melodic line of eighth notes. Part V3 (Viola) has a treble clef and a key signature of two flats, playing a sustained chordal accompaniment. Part V4 (Cello) has a bass clef and a key signature of two flats, playing a sustained chordal accompaniment. The music is in a 3/4 time signature.

157

D

V 1

V 2

V 3

V 4

ff *mf*

ff *mf* *mf*

pizz bartok *ff* *mf*

ff *mf*

Detailed description: This system contains measures 157, 158, and 159. Part V1 (Violin I) has a treble clef and a key signature of two flats. It starts with a forte (*ff*) dynamic and then changes to mezzo-forte (*mf*). Part V2 (Violin II) has a treble clef and a key signature of two flats, starting with *ff* and then *mf*. Part V3 (Viola) has a treble clef and a key signature of two flats, with the instruction "pizz bartok" above the first measure, starting with *ff* and then *mf*. Part V4 (Cello) has a bass clef and a key signature of two flats, starting with *ff* and then *mf*. A box labeled "D" is positioned above the first measure of V1. The music is in a 3/4 time signature.

18

V1

V2

V3

V4

f

mf

p

mf

mf

p

mf

mf

p

mf

subito p

subito p

subito p

subito p

mf

subito p

subito p

This musical score is for four violins (V1-V4) and is divided into three systems of three measures each. The first system, starting at measure 169, features a *mf* dynamic. V1 plays a sustained chord, while V2-V4 play rhythmic patterns. The second system, starting at measure 172, includes Roman numeral chord markings: XII, V, IV, VII, and III. V1 has a rest, while V2-V4 play rhythmic patterns. The third system, starting at measure 175, features a *p* dynamic for V1 and a *mf* dynamic for V4. V2-V3 play rhythmic patterns, and V4 plays a sustained chord. The score concludes at measure 182.

20

178

V1 *mf*

V2 *mf*

V3 *mf*

V4

181

V1

V2

V3 *mf*

V4

184

V1

V2 *p*

V3 *p*

V4 *p*

Detailed description: This page of a musical score contains three systems of string parts, labeled V1 through V4. The first system covers measures 178-180, the second system covers measures 181-183, and the third system covers measures 184-186. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The V1 parts are in treble clef, while V2, V3, and V4 are in bass clef. The score shows a progression of musical ideas across the systems, with some parts featuring more complex rhythmic figures and others providing harmonic support.

The image displays a musical score for four violins, labeled V1 through V4, across three systems of music. The first system covers measures 187 to 190, the second system covers measures 190 to 193, and the third system covers measures 193 to 196. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano), along with accents and slurs. The first system shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with dynamic changes. The second system features a more melodic line with slurs and accents. The third system continues the melodic development with various rhythmic values and dynamic markings.

22

196

V 1

V 2

V 3

V 4

199

V 1

V 2

V 3

V 4

203

tambora

a tempo

pizz bartok

ff

ff

ff

ff

Detailed description of the musical score: The score is for a string quartet (V1-V4) and includes a tambora part. It is divided into three systems. The first system (measures 196-198) shows active string parts for all four staves. The second system (measures 199-202) features a 'rit.' marking and sustained chords in V1, with other staves mostly silent. The third system (measures 203-206) is marked 'tambora' and 'a tempo' for V1, and 'pizz bartok' with 'ff' dynamics for V2-V4. V1 has a melodic line, while V2-V4 play rhythmic patterns.

Milonga

Para Violão 8 cordas e Quinteto de Cordas

Maurício Marques

$\text{♩} = 120$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

mp

mp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

cantabile

2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

23

25

f

3

Violão

26

Violão

29

Violão

32

Violão

35

4

38

Violão

41

Violão

41

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

mf

mf

mf

mf

mf

44

Violão

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Musical score for measures 47-49. The score is for a string ensemble consisting of Violão, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 47 features a rhythmic pattern of eighth notes with accents in the Violão and Vln. I parts. Measures 48 and 49 continue this pattern with some melodic development in the Violão and Vln. I parts, while the other instruments provide harmonic support.

Musical score for measures 50-52. The score is for a string ensemble consisting of Violão, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 50 features a melodic line in the Violão and Vln. I parts. Measures 51 and 52 continue this melodic line with some harmonic support from the other instruments, including triplets in the Vln. II, Vla., and Vc. parts.

6

53

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

a tempo

56

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

8

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Detailed description: This system of musical notation covers measures 65, 66, and 67. The Violão part begins with a chord in measure 65 and has a triplet of chords in measure 67. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B.) all feature a dynamic marking of *ff* (fortissimo) starting in measure 66. The string parts play a rhythmic pattern of eighth notes in measure 66, which transitions to a more melodic line in measure 67. The Violão part has a triplet of chords in measure 67.

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

f

f

f

f

f

f

Detailed description: This system of musical notation covers measures 68, 69, and 70. The Violão part has a triplet of chords in measure 68 and a triplet of chords in measure 69. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B.) all feature a dynamic marking of *f* (forte) starting in measure 70. The string parts play a melodic line in measure 70, which is marked with a *f* dynamic. The Violão part has a triplet of chords in measure 70.

Musical score for measures 71-73. The score is for six instruments: Violão, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The Violão, Vln. I, and Vln. II parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The Vla., Vc., and C.B. parts provide a harmonic accompaniment with sustained notes and some slurs.

Musical score for measures 74-76. The score is for six instruments: Violão, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The Violão, Vln. I, and Vln. II parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The Vla., Vc., and C.B. parts provide a harmonic accompaniment with sustained notes and some slurs.

10

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 75 to 80. The Violão part (top staff) features a complex rhythmic pattern with sixteenth-note chords and a melodic line. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B.) provide a harmonic accompaniment with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

77

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 77 to 82. The Violão part continues with its intricate rhythmic and melodic structure. The string parts maintain their accompaniment, with some variations in the Vln. II and Vla. parts in the later measures. The key signature and time signature remain consistent with the previous system.

11

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

79

80

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 79 and 80. The score is arranged in six staves: Violão (top), Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 79 features a complex texture with the Violão playing a dense, rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., C.B.) play a steady, rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. Measure 80 continues this texture, with the Violão part becoming more active and melodic. The strings maintain their rhythmic accompaniment.

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

81

82

f

f

f

f

f

f

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 81 and 82. The score is arranged in six staves: Violão (top), Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 81 continues the texture from the previous block. Measure 82 features a significant change in dynamics, with a forte (*f*) marking appearing in the Violão part and a crescendo leading to a forte (*f*) marking in the strings. The Violão part becomes more active and melodic, while the strings play a steady, rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

12

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

ff

83

84

85

Detailed description: This system of musical notation covers measures 12, 13, and 14. The instruments are Violão, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Violão, Violin I, and Violin II parts feature melodic lines with slurs and accents. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts provide harmonic support with sustained notes and slurs. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measures 13 and 14. Measure numbers 83, 84, and 85 are indicated at the beginning of the staves.

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

85

86

87

Detailed description: This system of musical notation covers measures 15, 16, and 17. The instruments are Violão, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature remains two flats. The Violão, Violin I, and Violin II parts feature melodic lines with slurs and accents. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts provide harmonic support with sustained notes and slurs. Measure numbers 85, 86, and 87 are indicated at the beginning of the staves.

13

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

14

Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

This musical system covers measures 14, 15, and 16. The Violão part features a complex rhythmic pattern of chords and eighth notes. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., C.B.) provide a steady accompaniment with eighth-note patterns. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

This musical system covers measures 17, 18, and 19. The Violão part continues with its complex rhythmic pattern. The strings maintain their accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo) in the later measures. The key signature and time signature remain the same as in the previous system.

Musical score for measures 96-100. The score is for a string ensemble consisting of Violão (Guitar), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and C.B. (Contrabaixo). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the upper strings (Violão, Vln. I, Vln. II) with triplets and accents, and a harmonic accompaniment in the lower strings (Vla., Vc., C.B.) with sustained notes and triplets. The measures are numbered 96, 97, 98, 99, and 100.

Musical score for measures 101-105. The score is for a string ensemble consisting of Violão (Guitar), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and C.B. (Contrabaixo). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the upper strings (Violão, Vln. I, Vln. II) with accents and a rhythmic pattern, and a harmonic accompaniment in the lower strings (Vla., Vc., C.B.) with sustained notes and a rhythmic pattern. The measures are numbered 101, 102, 103, 104, and 105. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of measure 105.

16

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

subito p

subito p

subito p

subito p

subito p

subito p

This musical score block covers measures 102 to 104. It features six staves: Violão (Guitar), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabaixo (Double Bass). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measures 102 and 103 show a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measure 104 begins with a dynamic marking of *subito p* (suddenly piano) for all instruments. The Violão part has a melodic line with accents, while the strings play a steady eighth-note accompaniment.

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

This musical score block covers measures 105 to 107. It continues the six-staff arrangement from the previous block. The Violão part has a melodic line with accents. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Viola, Violoncello, and Contrabaixo parts play a steady eighth-note accompaniment. The overall texture is consistent with the previous measures.

Musical score for measures 107-108, featuring six staves: Violão, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Measures 107 and 108 are marked with a forte dynamic (*f*). The Violão part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Vln. I and Vln. II parts play a similar rhythmic pattern with accents. The Vla. part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Vc. and C.B. parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score is marked with a forte dynamic (*f*) in measure 107 and a fortissimo dynamic (*ff*) in measure 108.

Musical score for measures 109-110, featuring six staves: Violão, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Measures 109 and 110 are marked with a forte dynamic (*f*). The Violão part features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Vln. I and Vln. II parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Vla. part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Vc. and C.B. parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score is marked with a forte dynamic (*f*) in measure 109 and a fortissimo dynamic (*ff*) in measure 110.

18

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

This musical system covers measures 18 and 19. It features six staves: Violão (guitar), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabaixo (Double Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 18 begins with a forte (*ff*) dynamic. The Violão part plays a series of chords, while the strings play a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. In measure 19, the Violão part continues with chords, and the strings maintain their rhythmic pattern.

113

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

This musical system covers measures 113 and 114. It features the same six staves as the previous system. The key signature and time signature remain the same. Measure 113 begins with a forte (*ff*) dynamic. The Violão part plays chords, and the strings play a rhythmic pattern. In measure 114, the Violão part continues with chords, and the strings maintain their rhythmic pattern. The Violoncello and Contrabaixo parts feature a triplet of eighth notes in the second measure.

115

Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

This musical system covers measures 115 and 116. It features six staves: Violão (Guitar), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). Measure 115 shows a complex chordal texture in the guitar and violin parts, with the cello and bass providing a steady bass line. Measure 116 continues this texture, with the violin parts playing sustained notes and the guitar providing harmonic support.

117

Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

This musical system covers measures 117, 118, and 119. It features the same six staves as the previous system. Measure 117 introduces a melodic line in the violin parts, which is mirrored in the viola, cello, and bass. Measure 118 continues this melodic development. Measure 119 concludes the system with a triplet of notes in the violin parts, which is also present in the viola, cello, and bass parts.

20
119

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

121

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

Violão ¹²³

Vln. I ¹²³

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

21

Violão ¹²⁵

Vln. I ¹²⁵

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

22
127

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

129

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

131 23

Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 131 and 132. It includes staves for Violão, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). Measure 131 features a complex chordal structure in the guitar and first violin, with the second violin, viola, and cello/bass playing sustained notes. Measure 132 continues this texture, with a dynamic marking of *p* (piano) indicated for the strings in the second measure.

133

Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 133 and 134. The instrumentation remains the same. Measure 133 shows the continuation of the musical material from the previous system. Measure 134 features a significant change: the Violão, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and C.B. parts all contain whole rests, indicating a moment of silence for these instruments.

24
135

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

mf

137

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

139 25

Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

This musical system covers measures 139 and 140. The Violão part features a melodic line with accents. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., C.B.) provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics.

141

Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

This musical system covers measures 141, 142, and 143. It features a significant increase in dynamics, with many notes marked *ff* (fortissimo). The Violão part has a more active, rhythmic role. The strings play a dense, textured accompaniment.

26
143

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

145

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

27

Violão

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

C.B.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Chamamé

Para Quinteto de Cordas

Maurício Marques

 $\text{♩} = 100$

The musical score is for a string quintet in 6/8 time, marked with a tempo of quarter note = 100. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems of staves.

System 1:

- Violoncelo:** Bass clef, 6/8 time. Part 1: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 2: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 3: Quarter notes G2, B1, D2, F2.
- Contrabaixo:** Bass clef, 6/8 time. Part 1: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 2: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 3: Quarter notes G2, B1, D2, F2.

System 2:

- Vln. I:** Treble clef. Part 1: Rest. Part 2: Quarter notes G4, B4, D5, F5. Part 3: Quarter notes G4, B4, D5, F5.
- Vln. II:** Treble clef. Part 1: Rest. Part 2: Quarter notes G4, B4, D5, F5. Part 3: Quarter notes G4, B4, D5, F5.
- Vla.:** Bass clef. Part 1: Rest. Part 2: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 3: Quarter notes G2, B1, D2, F2.
- Vc.:** Bass clef. Part 1: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 2: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 3: Quarter notes G2, B1, D2, F2.
- Cb.:** Bass clef. Part 1: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 2: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 3: Quarter notes G2, B1, D2, F2.

System 3:

- Vln. I:** Treble clef. Part 1: Rest. Part 2: Rest. Part 3: Quarter notes G4, B4, D5, F5.
- Vln. II:** Treble clef. Part 1: Quarter notes G4, B4, D5, F5. Part 2: Quarter notes G4, B4, D5, F5. Part 3: Quarter notes G4, B4, D5, F5.
- Vla.:** Bass clef. Part 1: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 2: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 3: Quarter notes G2, B1, D2, F2.
- Vc.:** Bass clef. Part 1: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 2: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 3: Quarter notes G2, B1, D2, F2.
- Cb.:** Bass clef. Part 1: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 2: Quarter notes G2, B1, D2, F2. Part 3: Quarter notes G2, B1, D2, F2.

Dynamic markings: *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are used throughout the score.

2
10

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

f

Detailed description: This block shows the first system of a musical score, measures 10-12. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 10 (labeled '10') shows the beginning of the system. Violin I and II play a rhythmic eighth-note pattern. Viola and Cello play a similar pattern. Double Bass plays a pattern of quarter notes. Measure 11 (labeled '1') shows a dynamic change to *f* (forte) for the strings. Measure 12 (labeled '2') continues the patterns.

13

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

f

Detailed description: This block shows the second system of a musical score, measures 13-15. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 13 (labeled '13') shows the beginning of the system. Violin I and II play a rhythmic eighth-note pattern. Viola and Cello play a similar pattern. Double Bass plays a pattern of quarter notes. Measure 14 (labeled '4') shows a dynamic change to *fz* (forzando). Measure 15 (labeled '6') continues the patterns.

16 3

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

This system contains measures 16, 17, and 18. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Measures 16 and 17 show a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measure 18 features a change in dynamics and includes a *pizz.* marking on the Contrabasso staff.

19

Vc.
Cb.

This system contains measures 19, 20, and 21. It features two staves: Violoncello and Contrabasso. Both staves play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measure 21 includes a *pizz.* marking on the Contrabasso staff.

22

Vc.
Cb.

This system contains measures 22, 23, and 24. It features two staves: Violoncello and Contrabasso. Both staves play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Measure 24 includes a *pizz.* marking on the Contrabasso staff.

4
25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *sf* *f*

26

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

5

Score for measures 1-3. The instruments are Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The music is marked *f* (forte). The first measure (31) features a melodic line in the upper strings and a rhythmic pattern in the lower strings. The second and third measures continue the melodic lines in the upper strings and the rhythmic pattern in the lower strings.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Score for measures 4-6. The instruments are Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The music continues from the previous page. The first two measures (32-33) show the continuation of the melodic lines in the upper strings and the rhythmic pattern in the lower strings. The third measure (34) features a change in the lower strings, with a more active melodic line.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

6
37

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

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 6 through 8. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measures 6 and 7 show the strings playing a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals (flats and naturals). Measure 8 is marked with a forte (*ff*) dynamic and features a dense texture of sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat).

40

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

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, measures 40 through 42. It features the same five staves as the first system: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measure 40 shows a dense texture of sixteenth notes. Measure 41 continues with similar rhythmic patterns. Measure 42 features a more sparse texture with some notes held for longer durations. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 43-45. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature has one flat (B-flat). Measure 43: Vln. I and Vln. II play a sixteenth-note pattern. Vc. and Cb. play a quarter-note pattern. Measure 44: Vln. I and Vln. II continue their pattern. Vc. and Cb. continue their pattern. Measure 45: Vln. I and Vln. II play a sixteenth-note pattern. Vc. and Cb. play a quarter-note pattern. Dynamics: *sfz* for Vln. I and Vln. II; *sfz* for Vla.; *mf* for Vc. and Cb. in measure 45. A *f* dynamic appears in measure 45 for Vla., Vc., and Cb.

Musical score for measures 46-48. The score is for five instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature has one flat (B-flat). Measure 46: Vln. I and Vln. II play a sixteenth-note pattern. Vla. plays a quarter-note pattern. Vc. and Cb. play a quarter-note pattern. Measure 47: Vln. I and Vln. II play a sixteenth-note pattern. Vla. plays a quarter-note pattern. Vc. and Cb. play a quarter-note pattern. Measure 48: Vln. I and Vln. II play a sixteenth-note pattern. Vla. plays a quarter-note pattern. Vc. and Cb. play a quarter-note pattern. Dynamics: *mf* for Vc. and Cb. in measure 47.

Musical score for measures 49-51. The score is for three instruments: Vln. I, Vc., and Cb. The key signature has one flat (B-flat). Measure 49: Vln. I is silent. Vc. and Cb. play a quarter-note pattern. Measure 50: Vln. I is silent. Vc. and Cb. play a quarter-note pattern. Measure 51: Vln. I plays a sixteenth-note pattern. Vc. and Cb. play a quarter-note pattern. Dynamics: *mf* for Vc. and Cb. in measures 49 and 50; *f* for Vln. I in measure 51; *mf* for Vc. and Cb. in measure 51.

8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mf

mf

33

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

ppp

ppp

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Vla. *f*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Vln. I *fff* *fffz* *p*

Vln. II *fff* *fffz* *p*

Vla. *fff* *fffz* *p*

Vc. *fff* *fffz*

Cb. *fff* *fffz*

10

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

Detailed description: This musical score block covers measures 67-69 (labeled as 10-12). It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Vln. I, Vln. II, and Vla. staves contain a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Vc. and Cb. staves play a simple harmonic accompaniment of dotted half notes. The dynamic marking *mf* is present in all staves.

70

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

Detailed description: This musical score block covers measures 70-72 (labeled as 13-15). It features the same five staves as the previous block: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The rhythmic patterns and accompaniment are consistent with the previous block. The dynamic marking *mf* is present in all staves.

Musical score for measures 73-75, featuring five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is marked *ff* (fortissimo). The first two measures show rhythmic patterns in all parts. In measure 75, the Vc. and Vla. parts feature a four-measure rest followed by a four-measure passage with a dynamic hairpin.

Musical score for measures 76-78, featuring five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score continues with rhythmic patterns. In measure 78, the Vln. I, Vln. II, and Vla. parts feature a four-measure rest followed by a four-measure passage with a dynamic hairpin. The Cb. part has a long note in measure 78.

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

82

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

85

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

mf

Detailed description: This musical system covers measures 85, 86, and 87. The first violin (Vln. I) has a whole rest in measure 85, followed by a sixteenth-note pattern in measure 86, and another whole rest in measure 87. The second violin (Vln. II) has a whole rest in measure 85, followed by a sixteenth-note pattern in measure 86, and another whole rest in measure 87. The violin parts are in treble clef. The viola (Vla.) part is not present in this system. The cello (Vc.) and double bass (Cb.) parts are in bass clef and play a consistent eighth-note pattern with a key signature change from one sharp to one flat between measures 86 and 87. The dynamic marking *mf* is at the bottom right.

88

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

Detailed description: This musical system covers measures 88, 89, and 90. The first violin (Vln. I) starts with a forte (*f*) dynamic and plays a sixteenth-note pattern in measure 88, followed by a sixteenth-note pattern in measure 89, and a whole rest in measure 90. The second violin (Vln. II) starts with a forte (*f*) dynamic and plays a sixteenth-note pattern in measure 88, followed by a sixteenth-note pattern in measure 89, and a sixteenth-note pattern in measure 90. The violin parts are in treble clef. The viola (Vla.) part is in alto clef and has a whole rest in measures 88 and 89, followed by a sixteenth-note pattern in measure 90. The cello (Vc.) and double bass (Cb.) parts are in bass clef and play a consistent eighth-note pattern with a key signature change from one sharp to one flat between measures 89 and 90. The dynamic marking *f* is at the bottom left.

14

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

p

f

f

f

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

p

f

p

mp

mp

15

97

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff* *mf* *ff*

Cb. *mf*

Detailed description: This musical score block covers measures 97 to 100. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measures 97 and 98 show the strings playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked *ff*. In measure 99, the Violoncello and Contrabass parts change to a *mf* dynamic, while the Violin and Viola parts remain *ff*. Measure 100 continues with the *ff* strings and *mf* cello/contrabass. The page number '15' is located in the top right corner.

100

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This musical score block covers measures 100 to 103. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Measures 100 and 101 show the strings playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked *ff*. In measure 102, the Violoncello and Contrabass parts change to a *mf* dynamic, while the Violin and Viola parts remain *ff*. Measure 103 continues with the *ff* strings and *mf* cello/contrabass. The page number '100' is located at the top left of the first staff.

16
103

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

ff *fff*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 103, 104, and 105. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The notation is in treble clef for the violins and bass clef for the lower strings. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music consists of a steady eighth-note pattern. In measure 103, the dynamic is *ff*. In measure 104, the dynamic is *fff*. In measure 105, the dynamic is *fff*. The notes are: Vln. I (G4, A4, B4, C5), Vln. II (F4, G4, A4, B4), Vla. (E3, F3, G3, A3), Vc. (C3, D3, E3, F3), and Cb. (B2, C3, D3, E3).

106

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

Detailed description: This block contains the musical score for measures 106, 107, and 108. It features the same five staves as the previous block. The notation is in treble clef for the violins and bass clef for the lower strings. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music consists of a steady eighth-note pattern with accents. In measure 106, the dynamic is *ff*. In measure 107, the dynamic is *fff*. In measure 108, the dynamic is *fff*. The notes are: Vln. I (G4, A4, B4, C5), Vln. II (F4, G4, A4, B4), Vla. (E3, F3, G3, A3), Vc. (C3, D3, E3, F3), and Cb. (B2, C3, D3, E3).