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 *Dèsordre*, de *György Ligeti* **15**

Figura 2 – Seção de *Milongani* baseada em Dèsordre..... **16**

Figura 3 – Primeiros compassos do *Fandango para violão* solo de Joaquin Rodrigo **23**

Figura 4 – Trecho de *Prenda Minha* na brasiliana n. 4 de Radamés Gnattali..... **24**

Figura 5 – Trecho do *Prelúdio n.1* 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 *Suíte Existência*..... **27**

Figura 8 – Escala diminuta de acordo com Chediak **28**

Figura 9 – Parte de compassos iniciais do processo de composição de *Existência IV*..... **29**

Figura 10 – Segundo material de *Existência IV*..... **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 *Suíte Existência* **32**

Figura 15 – Compassos iniciais de *Existência I* **33**

Figura 16 – Compassos iniciais do 1. Movimento da suíte existência (tambora)..... **34**

Figura 17 – Acordes utilizados em *Existência I* **35**

Figura 18 – Relação entre melodia e acorde em *Existência I*..... **36**

Figura 19 – Análise de materiais harmônicos e melódicos de *Existência 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 – *Existência 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 *Existência I* com técnicas de aumentação e diminuição **41**

Figura 26 – Compasso 45 de *Existência I* – Repatição de células ritmícas rápidas..... **42**

Figura 27 – Pedais rítmicos sobrepostos..... **43**

Figura 28 – Arpegio final de *Existência I* – Dó maior **44**

Figura 29 – Compassos finais de *Existência I* com apresentação do motivo de *Existência II* e acorde de Dó Maior..... **45**

Figura 30 – Compasso 1 de *Existência II*, bicorde em segundas - Motivo..... **46**

Figura 31 – Compasso 52 de *Existência II*, frase geradora (tema) **46**

Figura 32 – Compassos iniciais da *Existência II*, mostrando a alternância de compassos **47**

Figura 33 – Primeiros compassos de *Existência II*, 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 – *Existência II*)..... **48**

Figura 35 – Reutilização do intervalo de 2ª Menor na orquestração em *Existência II*..... **49**

Figura 36 – Segundas menores em *Existência II* **49**

Figura 37 – Nova melodia e violão em contracanto em *Existência II*..... **50**

Figura 38 – Técnica de imitação em Existência II..... **51**

Figura 39 – Utilização de trecho de Atirei o pau no gato – *Existência II* **51**

Figura 40 – Cânone ou imitação – *Existência II*..... **52**

Figura 41 – Utilização de segundas menores em acordes de violão – *Existência II* **52**

Figura 42 – Utilização de segundas menores entre os acordeons – *Existência II*..... **53**

Figura 43 – Exposição da melodia e harmonização em segundas menores em *Existência II* compassos 147-153..... **54**

Figura 44 – Reforço da melodia a partir de técnica de uníssono – *Existência II*..... **54**

Figura 45 – Tema de *Existência III*..... **55**

Figura 46 – Compassos iniciais de *Existência III* **55**

Figura 47 – Compasso 25 de *Existência III* **56**

Figura 48 – Cânone em *Existência III*..... **57**

Figura 49 – Explanação sobre aplicação da escala diminuta e acordes utilizados em *Existência III* ... **58**

Figura 50 – Acordes gerados a partir da escala diminuta e reexposição transposta do novo material em *Existência III* **58**

Figura 51 – Tema em oitavas paralelas em *Existência III* **59**

Figura 52 – Introdução de *Existência IV*..... **60**

Figura 53 – Mudança do material harmônico em *Existência IV*..... **61**

Figura 54 - Preparação para *Cadência Existência IV*..... **61**

Figura 55 - Início da Cadência em *Existência IV* **62**

Figura 56 – materiais básicos da cadência em *Existência IV* **62**

Figura 57 – Início da melodia principal (tema) de *Existência V*..... **63**

Figura 58 – Exposição da harmonia inicial de Existência V..... **63**

Figura 59 – Introdução de *Existência V*..... **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 *Arpejo* compasso 37 em *Existência V*..... **66**

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

SUMÁRIO

2 REFERÊNCIAS MUSICAIS 12
3 A IMPROVISAÇÃO 19
3.1 *ÍMPETUS* E INTENÇÕES EXPRESSIVAS 21
4 AS COMPOSIÇÕES 25
4.1 *SUÍTE EXISTÊNCIA* – PARA VIOLÃO DE 8 CORDAS E QUINTETO DE ACORDEONS . 25
4.1.1 *Existência I – Nascimento – Lento* 32
4.1.3 Existência *III* – Fase Adulta – Rápido 55
4.1.4 *Existência IV* – Velhice – Lento 59
4.1.5 *Existência V* – Despedida – Meditativo 62
4.2 *COISETA Nº 1* 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 conteudo 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 tecnicas de compoisção praticadas por Stravinsky e Bartók que, posteriormente, foram essenciais na transformação de sua música. Em seu texto, o Dr. Antonio Rago Filho comenta a trajetoria de Piazzolla e demostra os caminhos percorridos pelo musico 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 Strauss[1]; 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 Ligueti foram importantes.

[1] Trata-se de um sistema onde a escala cromática é representada por números de 0 a 11, chamado de Mod 12. (Straus- 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 *Dèsordre*, 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.

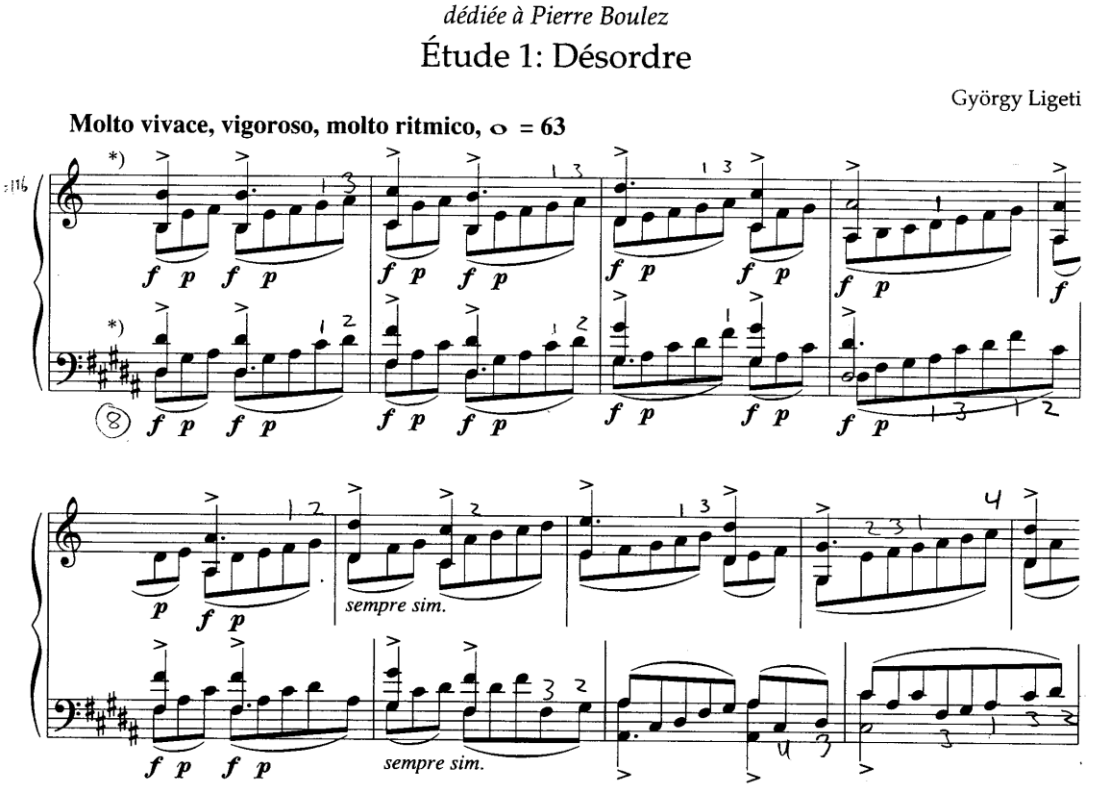


Figura 1 – Compassos iniciais de *Dèsordre*, de Ligeti

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.

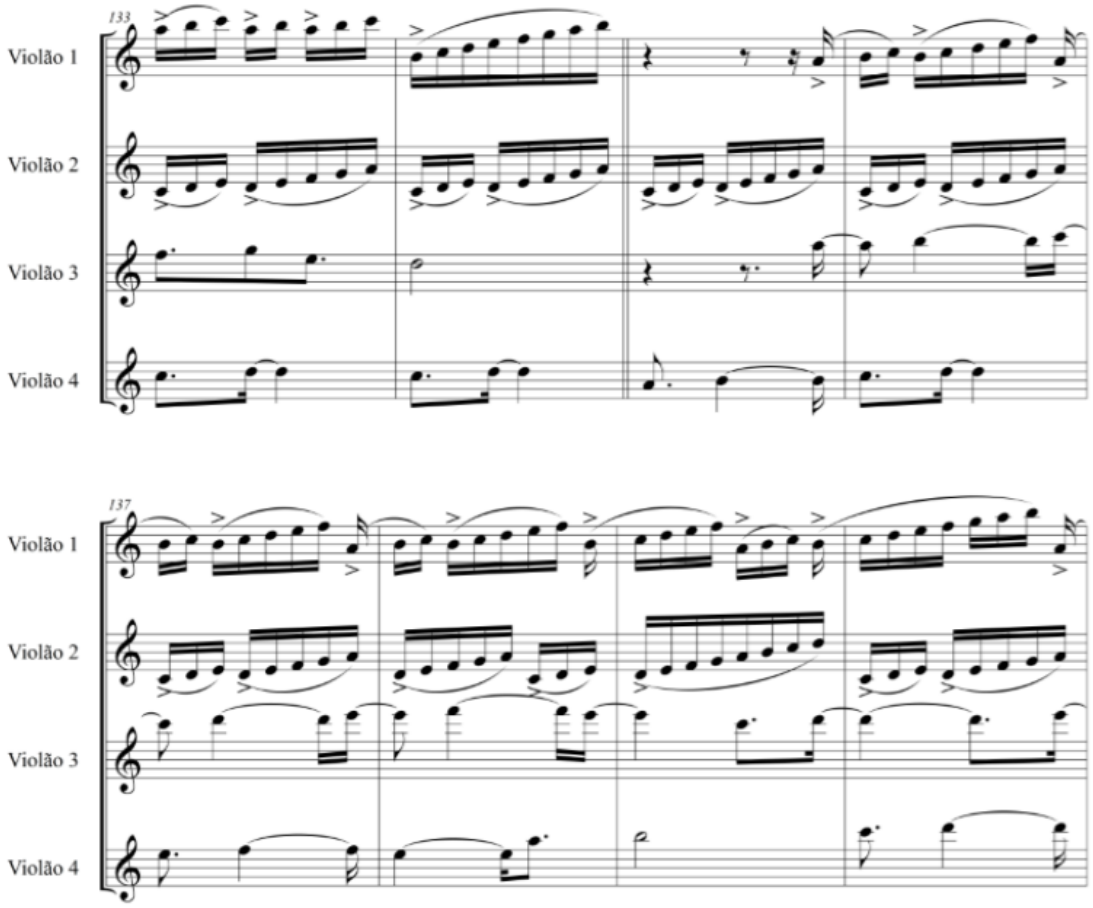


Figura 2 – Seção de *Milongani* baseada em *Dèsordre*

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 Leornard Meyer (1956), pois ele trata de alterações de elementos costumeiros; consequentemete, 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 tecnica 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 IMPROVISAÇÃO

> 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 Gilespie, Herbie Hankock, 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 da 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 "impetus" of the work, the concentreted, 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, ois neste momento a imaginação esta 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 musica.

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, influindo 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 demostrada na figura 3 a seguir:

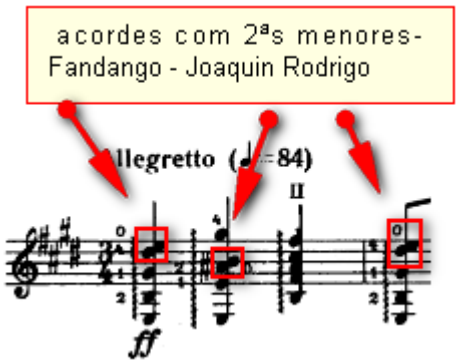


Figura 3 – Primeiros compassos do *Fandango* para violão solo de Joaquin Rodrigo

Outra referência são obras de Radamés Gnattali, que utilizou trechos da canção *Prenda Minha* na sua brasiliana nº4 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.

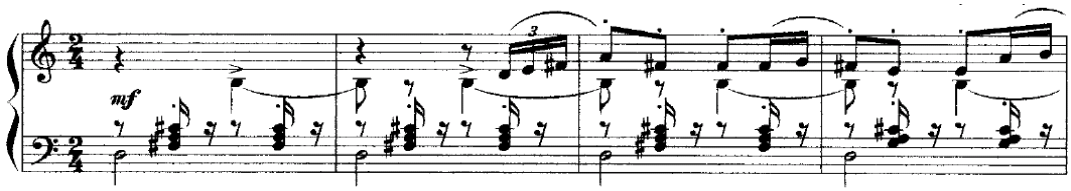


Figura 4 – Trecho de *Prenda Minha* na brasiliana n. 4 de Radamés Gnattali

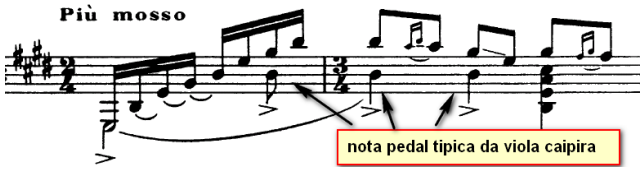


Figura 5 – Trecho do *Prelúdio n.1* para violão de Heitor Villa Lobos

Em Ginastera, percebo a utilização de elementos musicais do folclore argentino em peças como a *Sonata nº1 opus 22* para piano, bem como no seu *Quarteto de Cordas nº 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 Salamanca 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 Haten 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

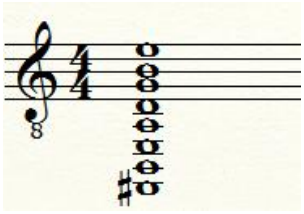


Figura 6 – Notas relativas às cordas soltas do violão de oito cordas

Como já havia mencionado, a S*uíte 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, relembrando 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.

Existência 1	*Existência 2*	*Existência 3*	*Existência 4*	*Existência 5*
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 ela[5].

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

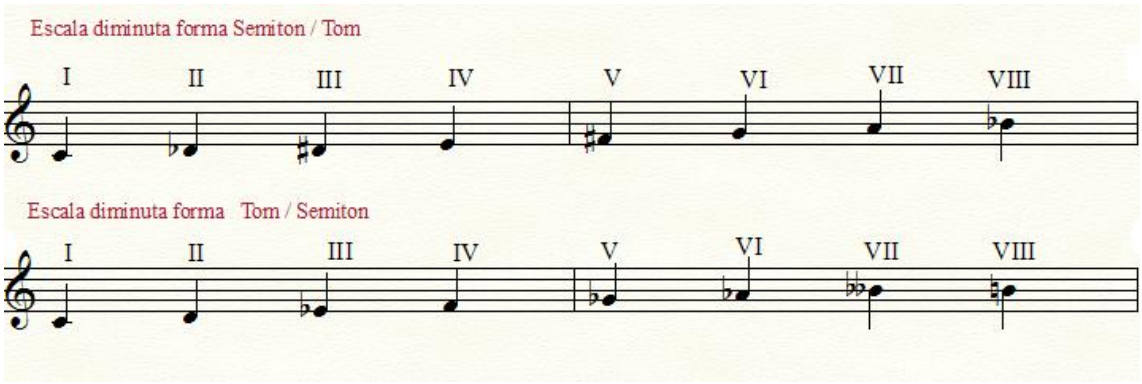


Figura 8 – Escala diminuta de acordo com Chediak

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.

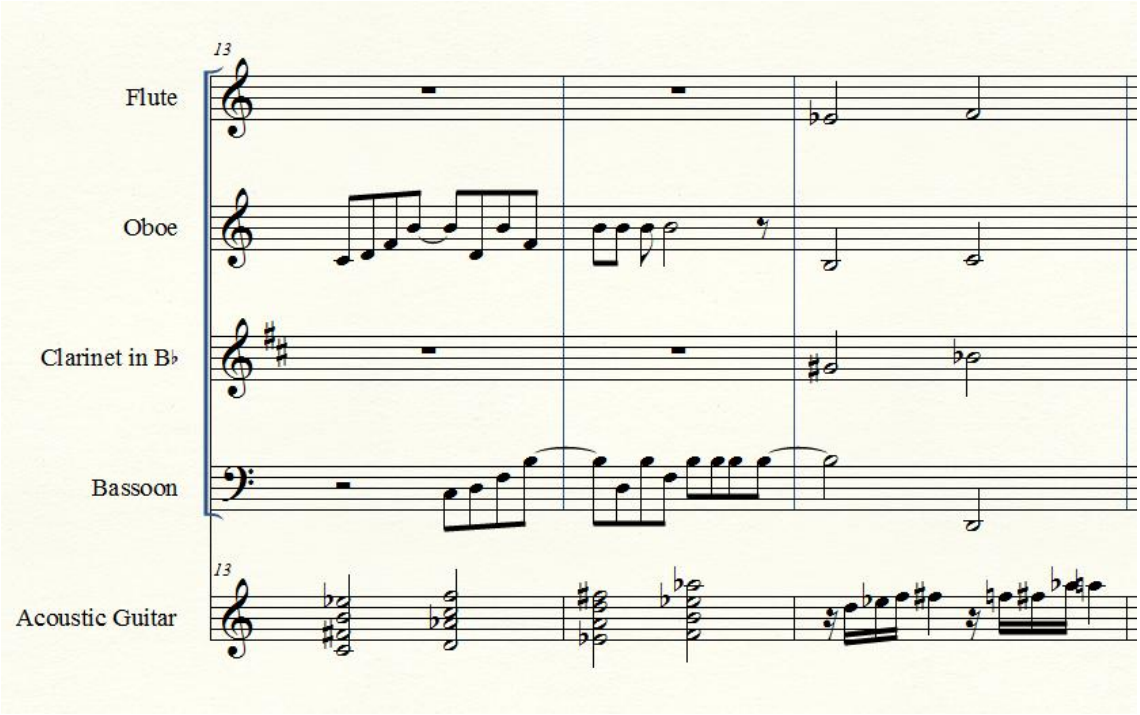


Figura 9 – Parte de compassos iniciais do processo de composição de *Existência IV (instrumentação inicial)*

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

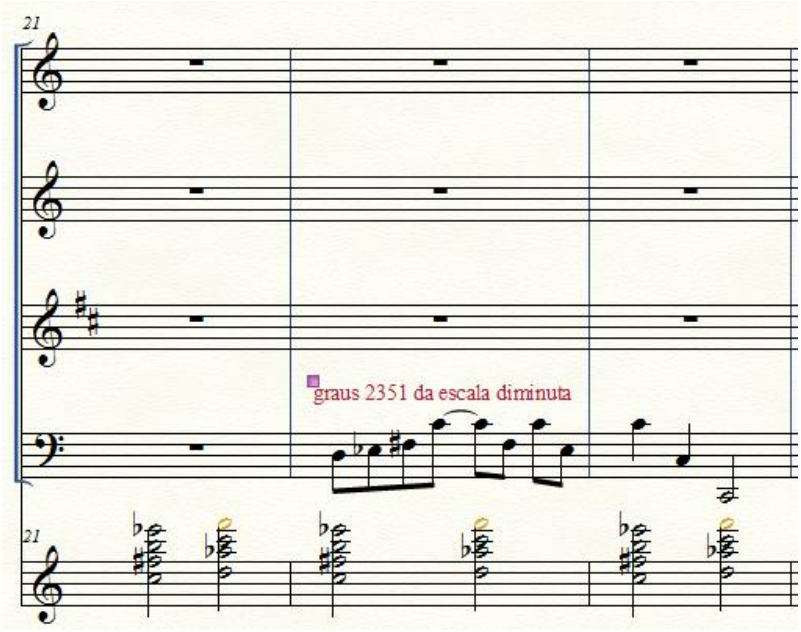


Figura 10 – Segundo material de existência IV (instrumentação original)

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.

1247

\+

2351

3798

Figura 11 – Soma dos graus da escala

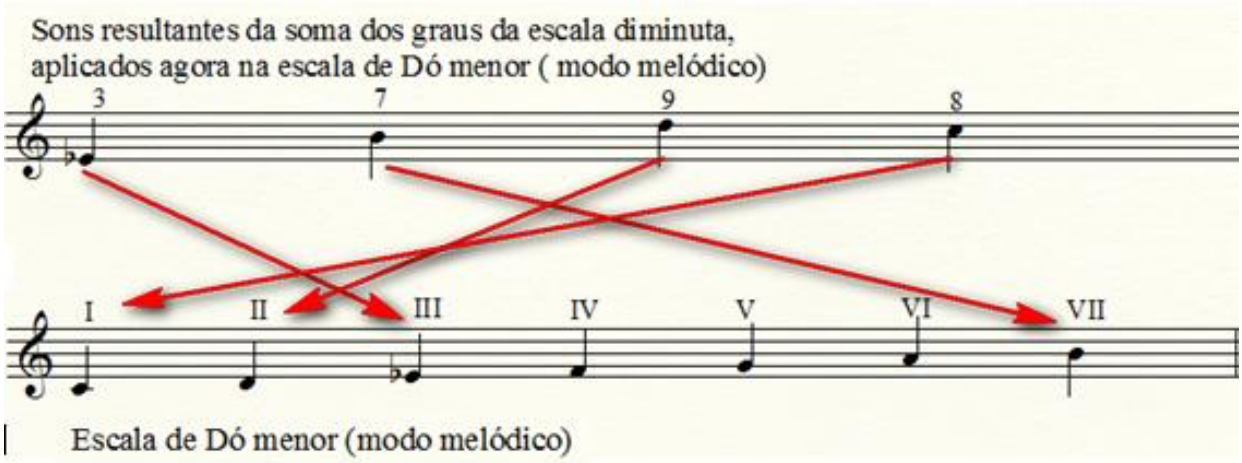


Figura 12 – Sons resultantes da soma dos graus da escala

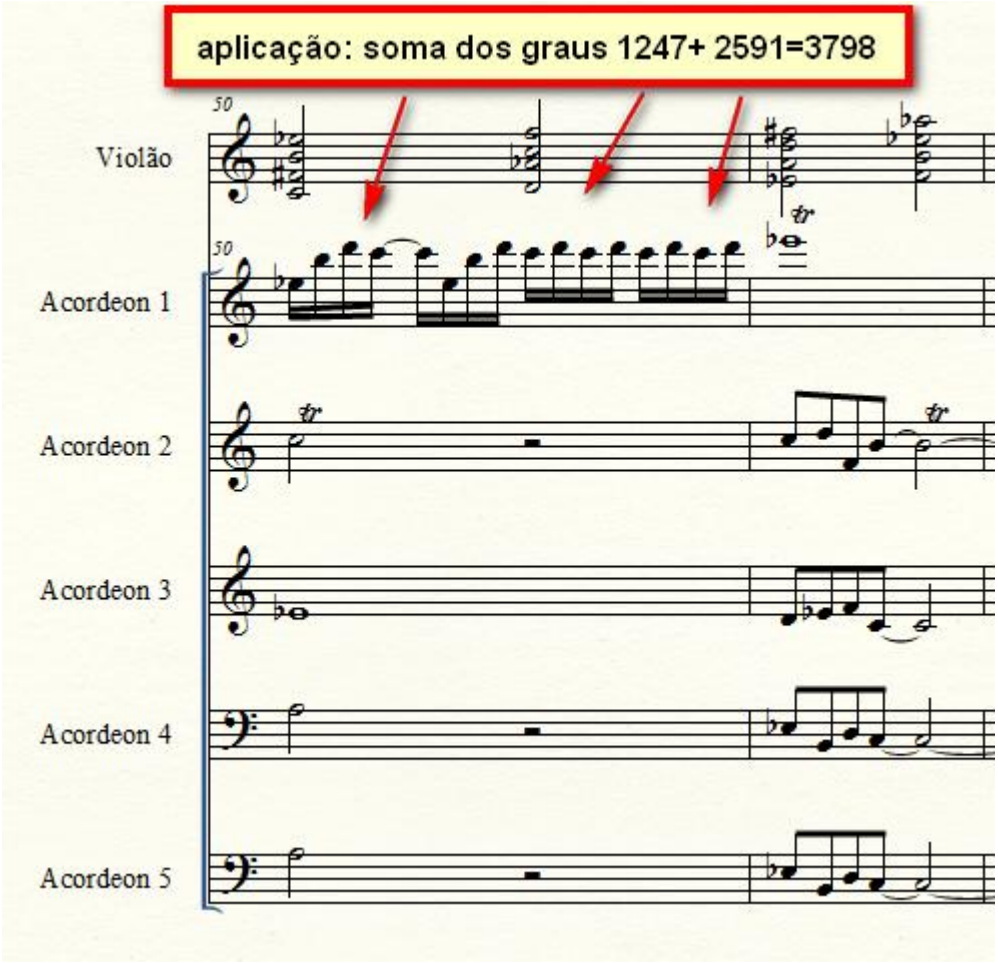


Figura 13 – Aplicação das notas resultantes da soma dos graus da escala

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:

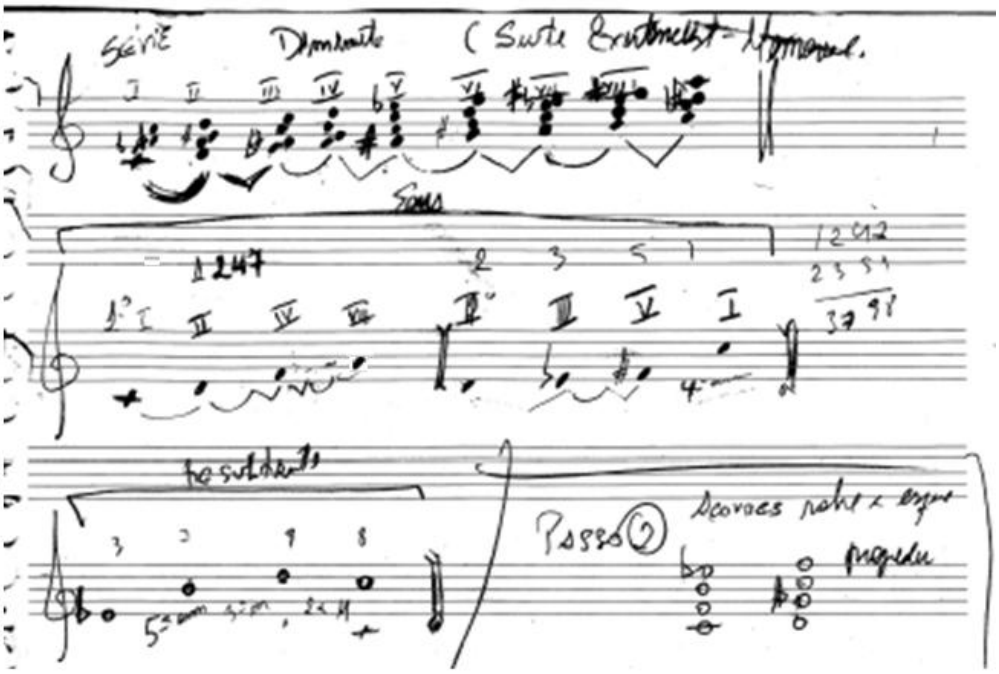


Figura 14 – Manuscrito do material inicial de Suíte *Existência*

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).

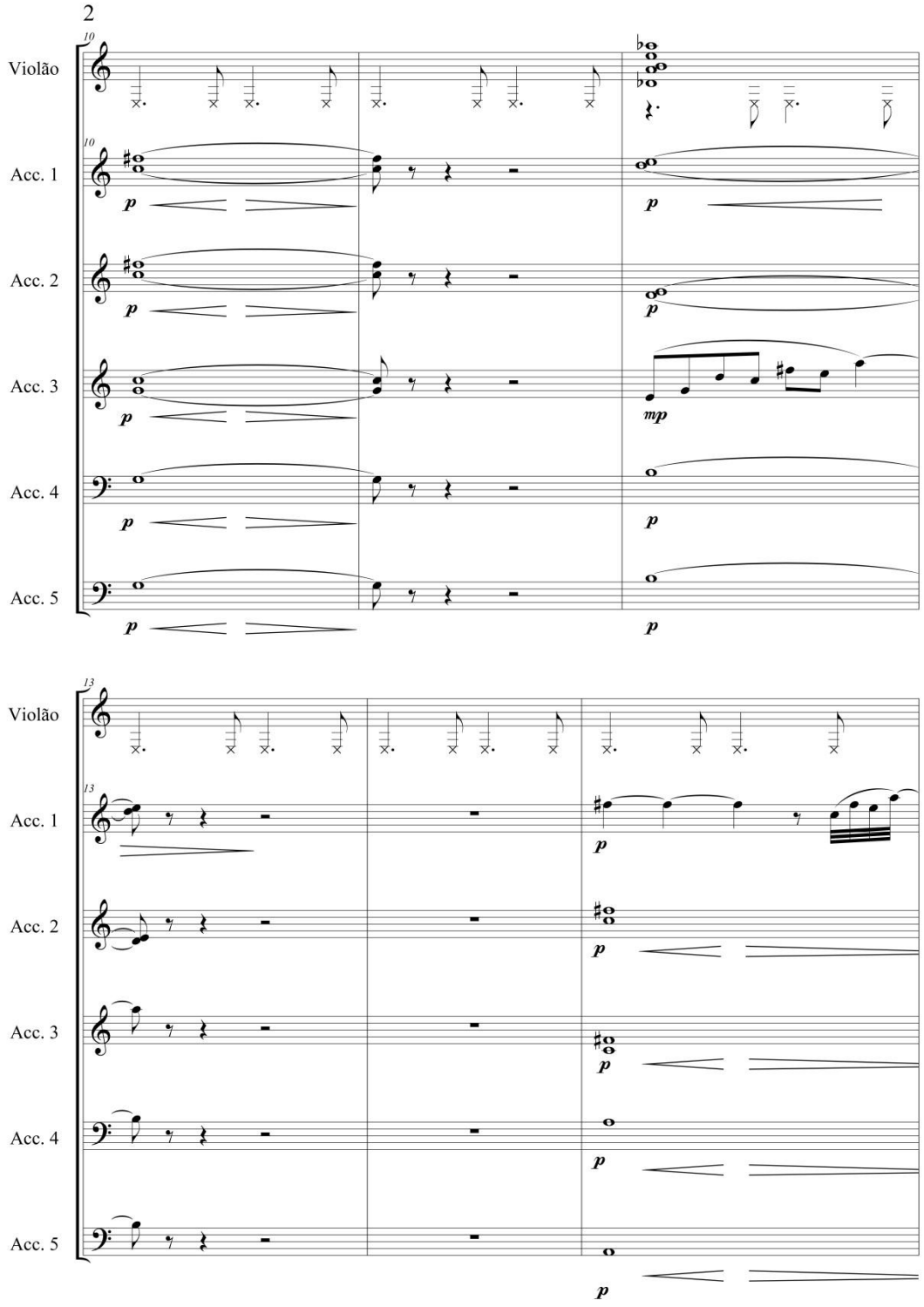


Figura 15 – Compassos iniciais de *Existência I*

Desta maneira, o planejamento desta peça permite a utilização dos materiais de maneira clara e organizada, mas ao mesmo transparece 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 violonistica, 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.

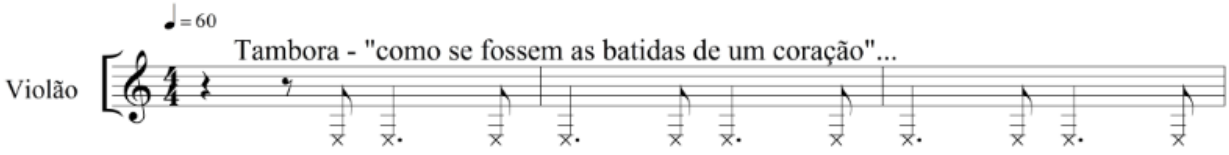


Figura 16 – Compassos iniciais do 1º Movimento da *Suíte Existência I* (tambora)

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 remetessem a um sistema polarizado, ampliando assim as possibilidades melódicas e harmônicas.

Para isto utilizei acordes com 4ªs e 7ªs 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).

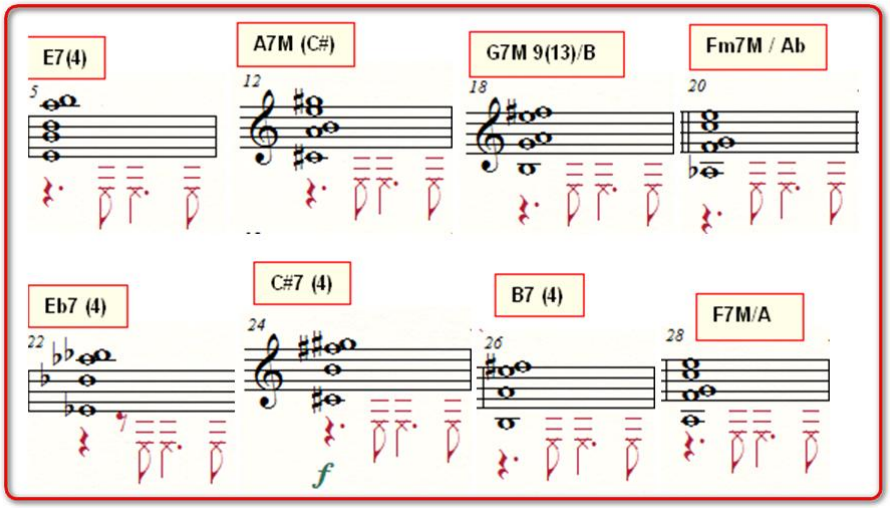


Figura 17 – Acordes utilizados em *Existência I*

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 cônscio 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 Schoemberg 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.

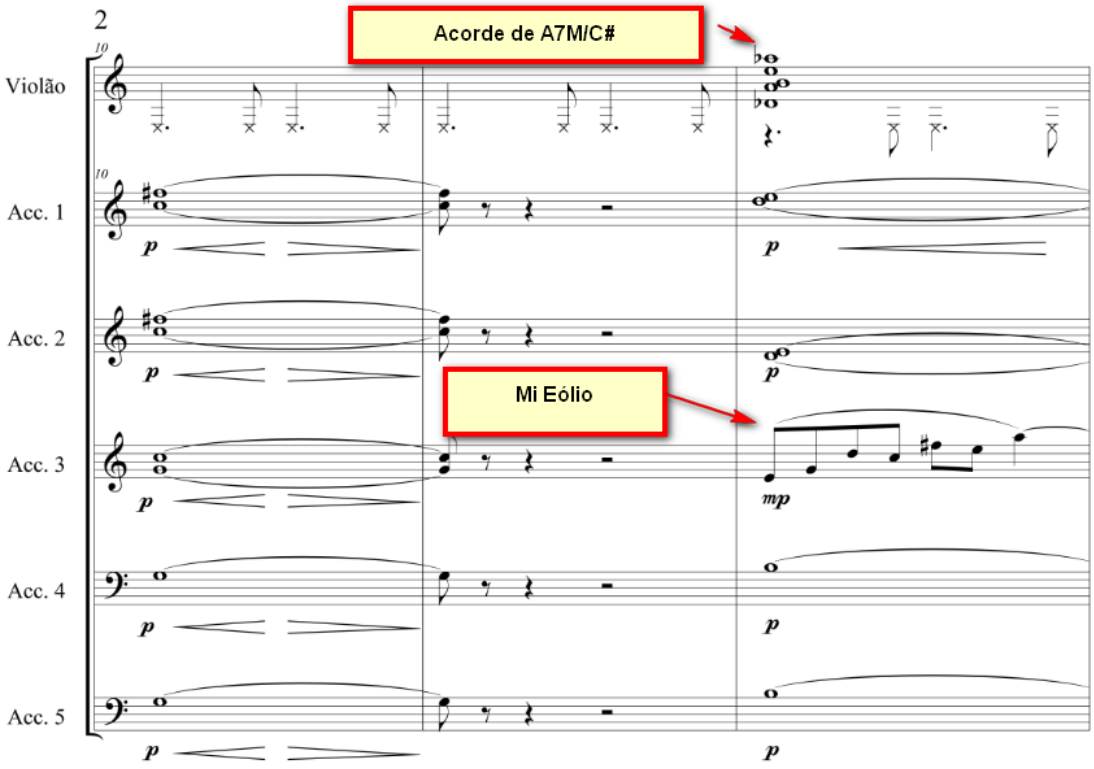


Figura 18 – Relação entre melodia e acorde em *Existência I*

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* E*ólio*.

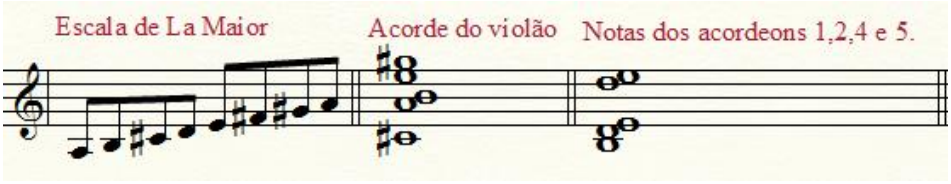


Figura 19 – Análise de materiais harmônicos e melódicos de *Existência I*

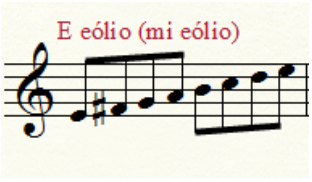


Figura 20 – Escala de Mi eólio

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

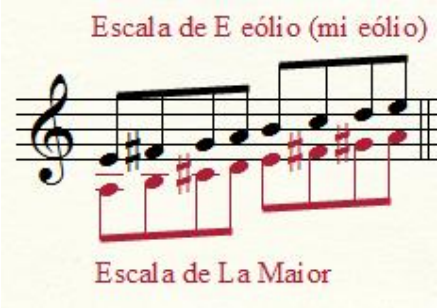


Figura 21 – Comparação e sobreposição de escalas de La Maior e Mi Eólio

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 them one tonal plane at the same time.The scales that form the diferent tonic centeres may be intervallicaly identical or contrasting, tradicional or sinthetic. (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.

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.

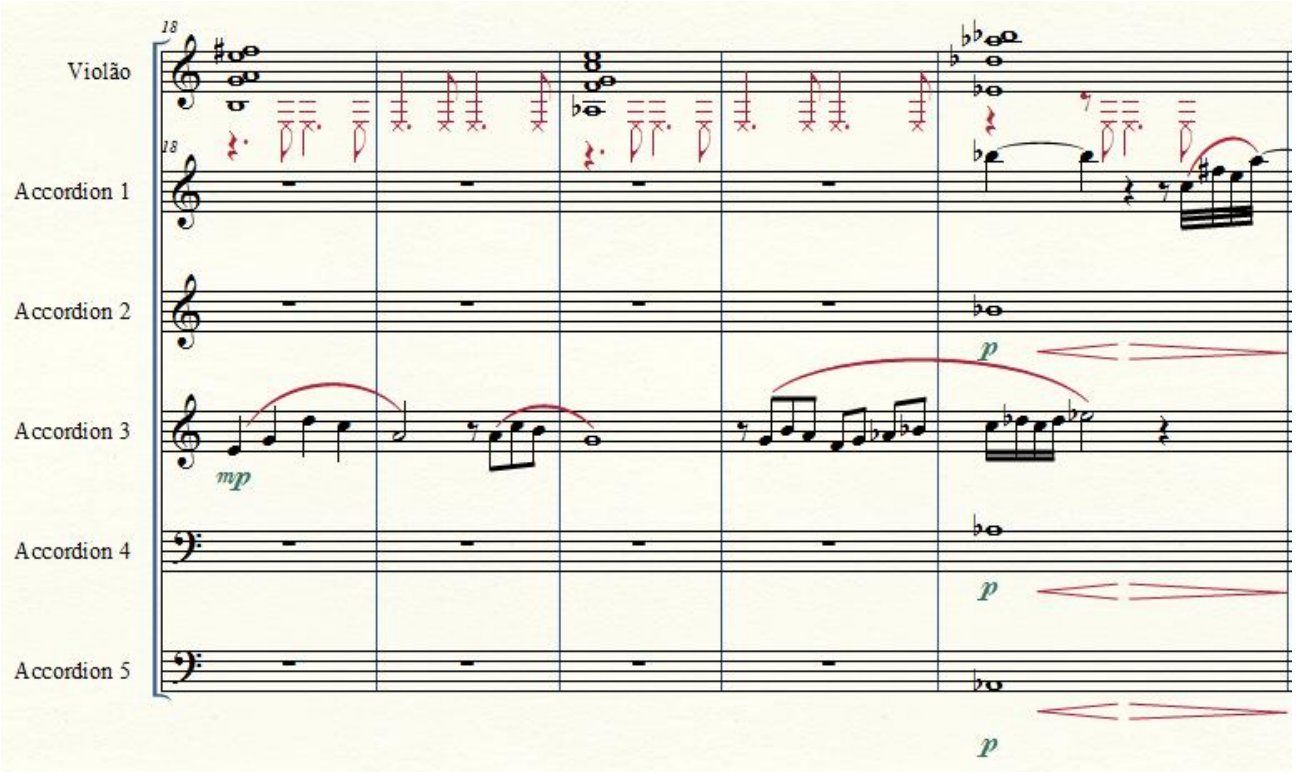


Figura 23 – Melodia no acordeom 3, ostinato e acordes no violão, acompanhamento dos outros instrumentos.

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.

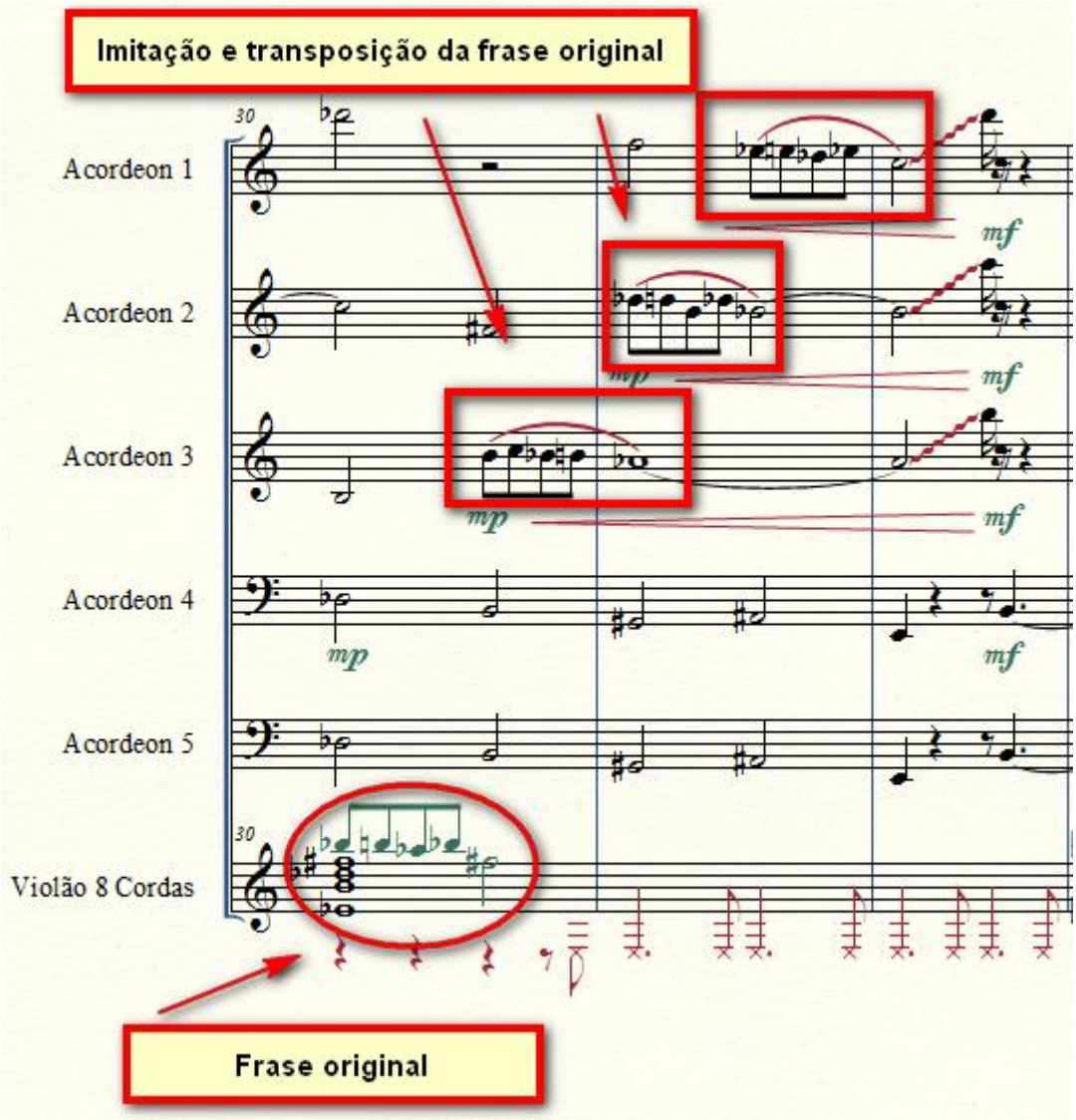


Figura 24 – Parte do desenvolvimento da peça, utilizando a técnica de imitação e transposição

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

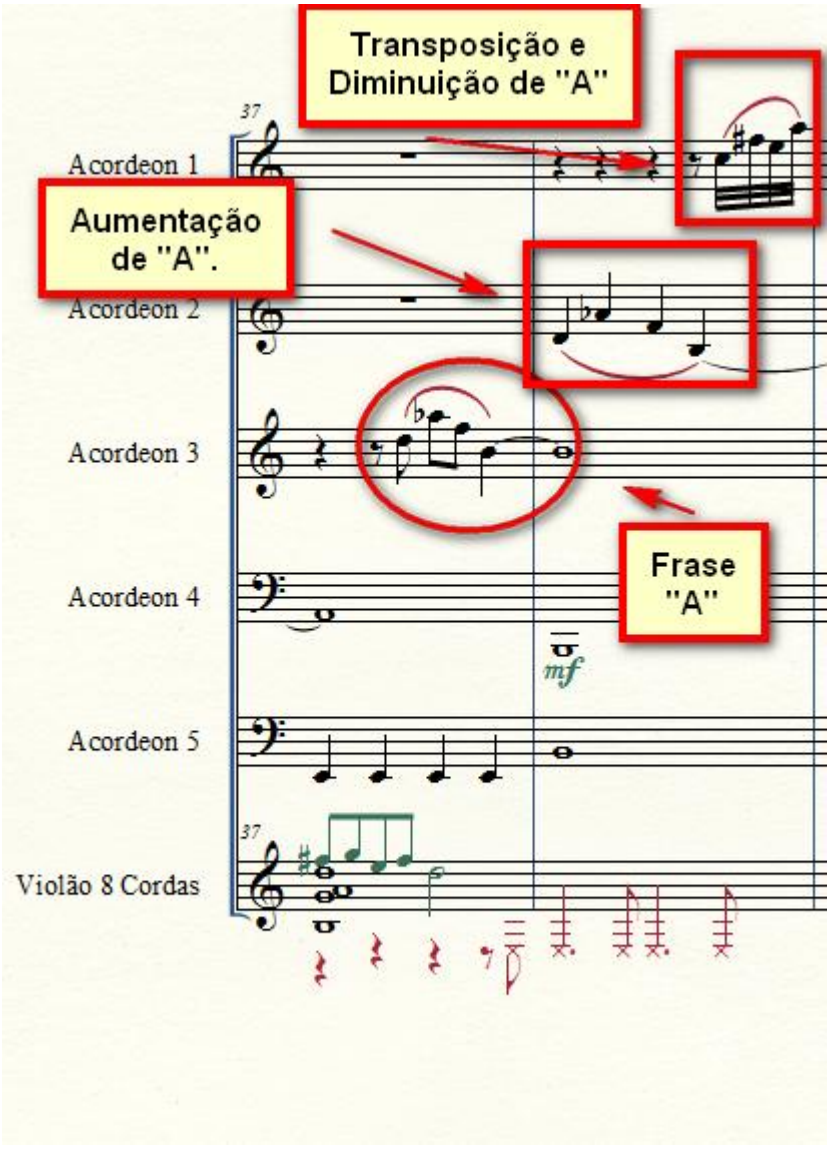


Figura 25 – Compassos de *Existência I* com técnicas de aumentação e diminuição

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.

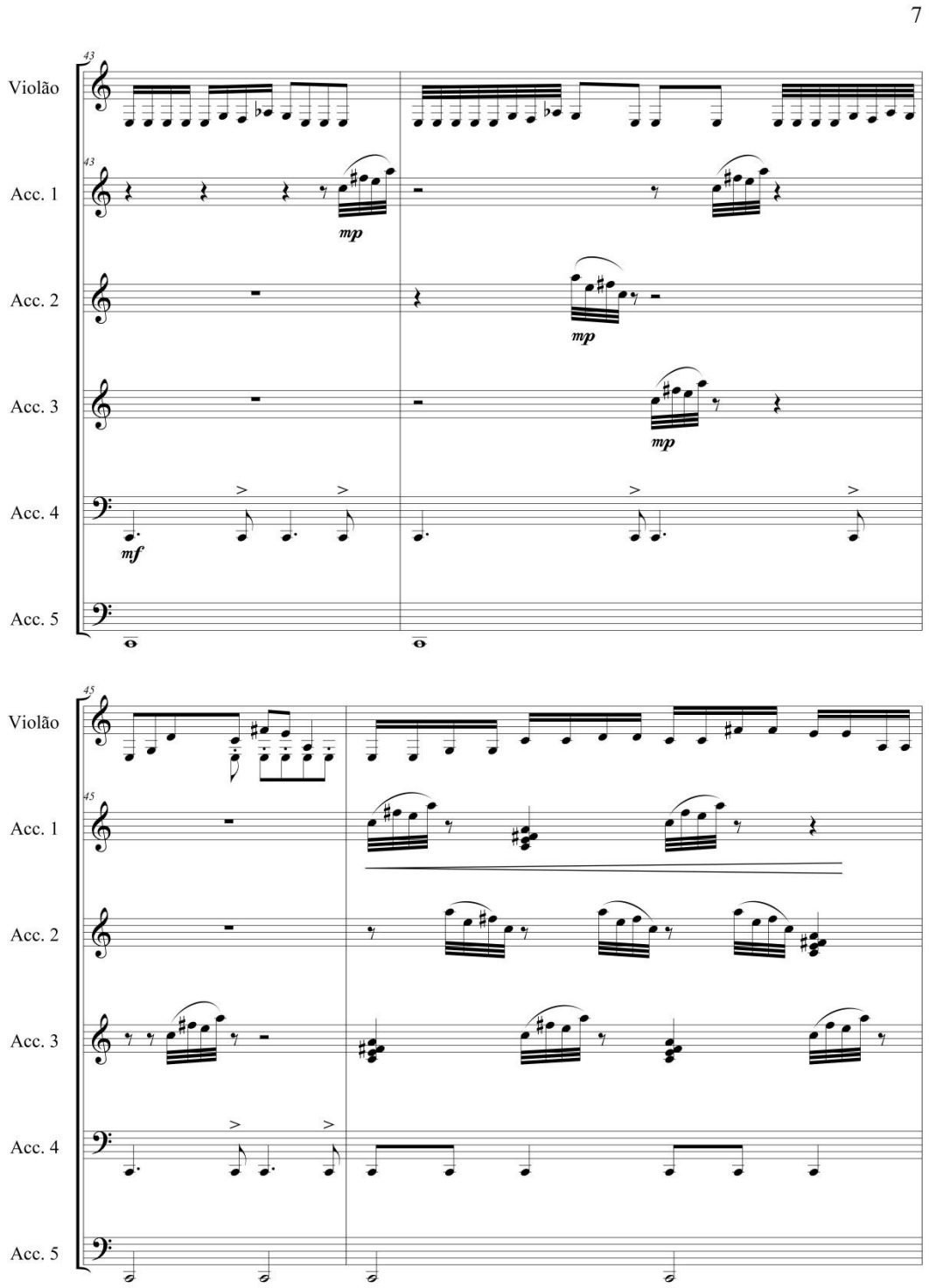


Figura 26 – Compasso 45 de *Existência I* – Repetição de células ritmícas rápidas

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.

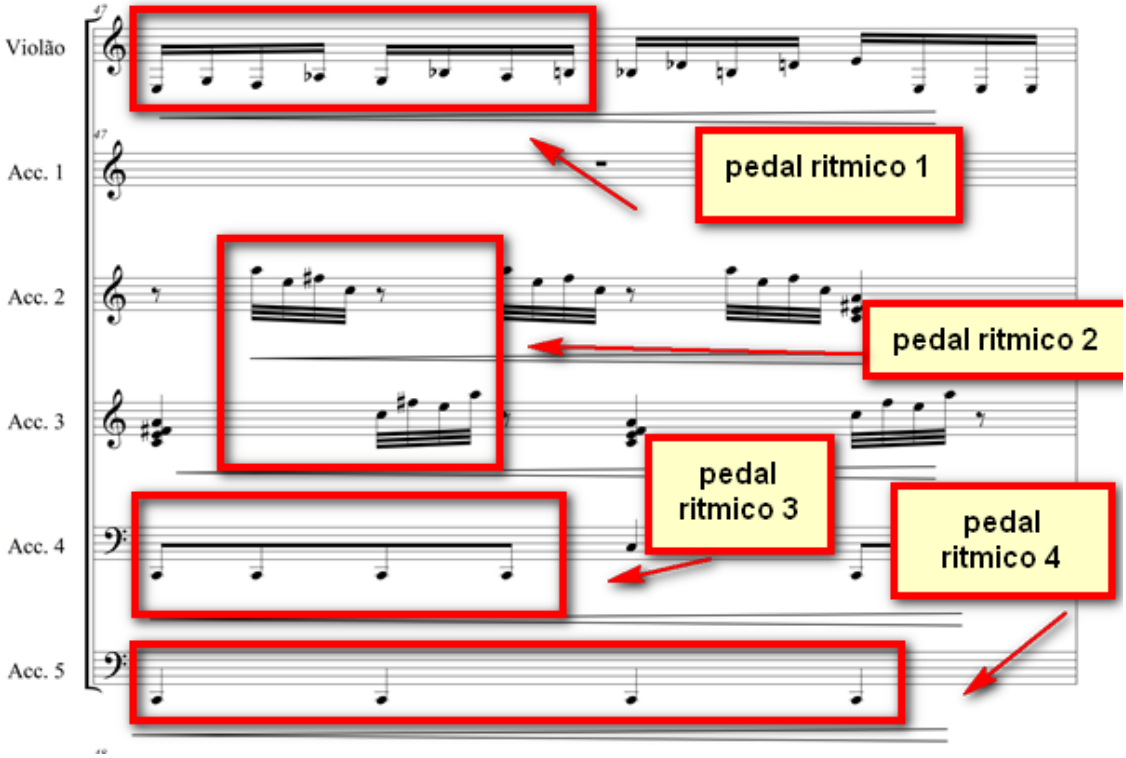


Figura 27 – Pedais rítmicos sobrepostos

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 [...]

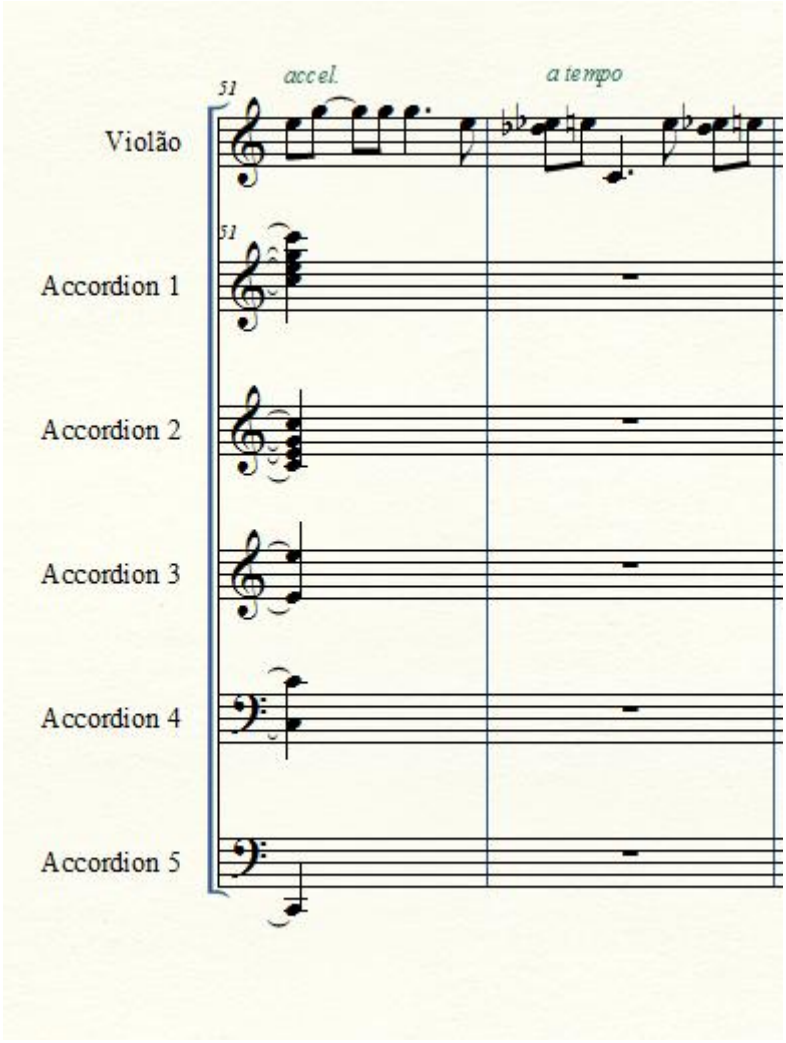


Figura 28 – Arpegio final de *Existência I* – Dó maior

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.

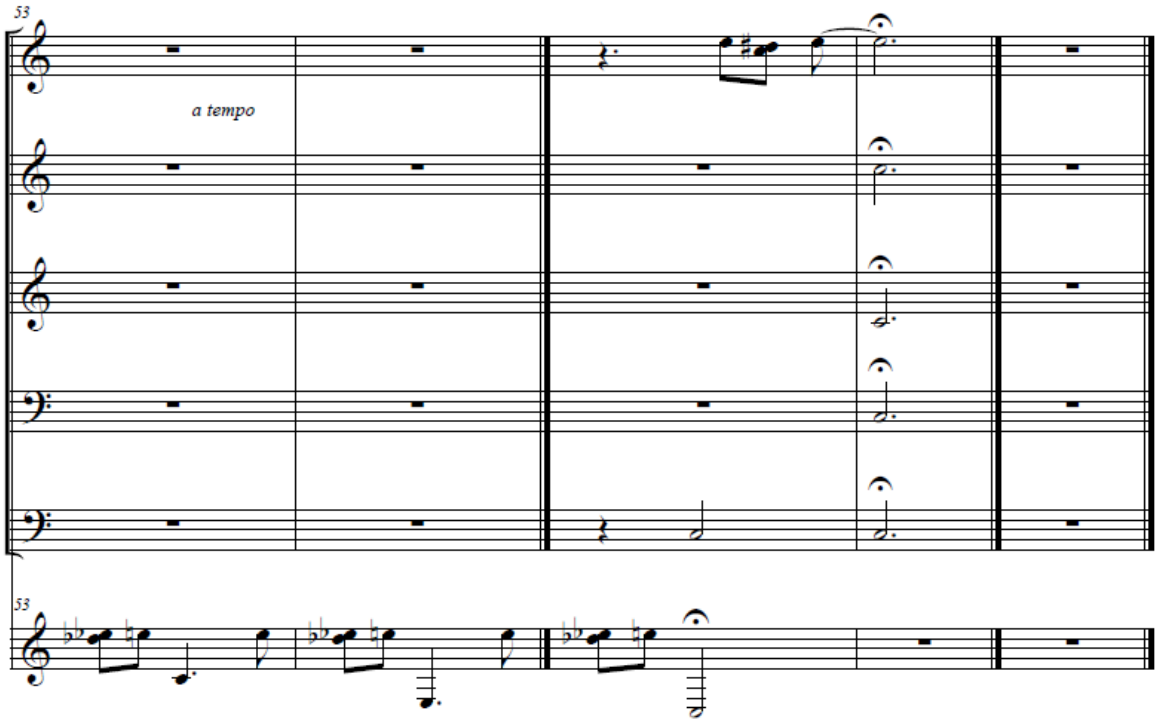


Figura 29 – Compassos finais de *Existência I* com apresentação do motivo de *Existência II* e acorde de Dó Maior

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.

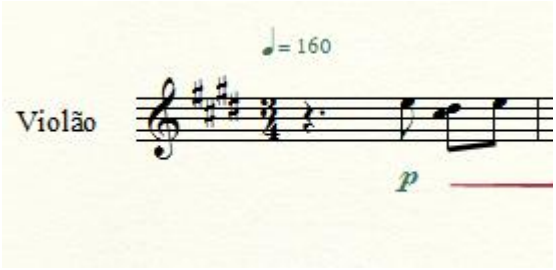


Figura 30 – Compasso 1 de *Existência II*, bicorde em segundas - Motivo

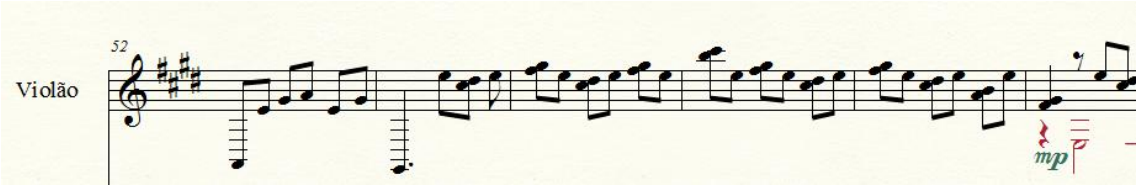


Figura 31 – Compasso 53 de *Existência II*, frase geradora (tema)

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.

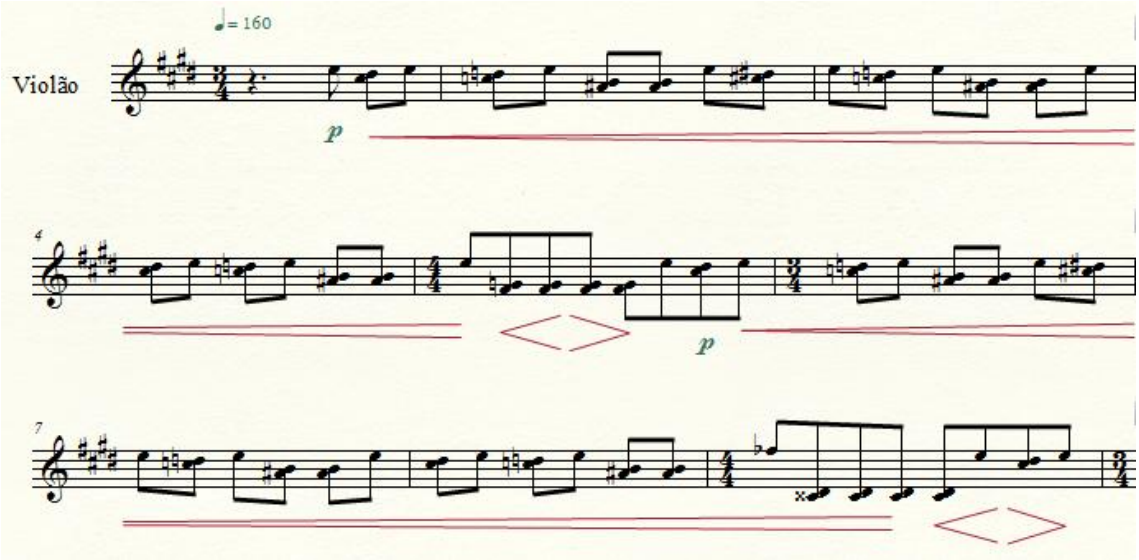


Figura 32 – Compassos iniciais da *Existência II*, mostrando a alternância de compassos

Além de mudanças de métrica, o outro modo encontrado para gerar a sensação de entropia[8] 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.

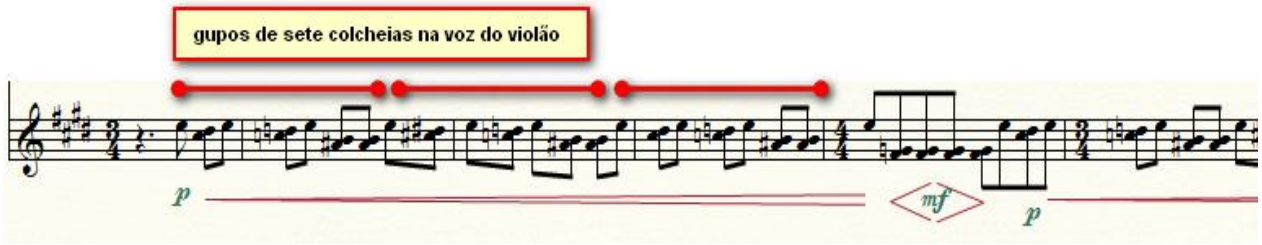


Figura 33 – Primeiros compassos de *Existência II*, onde podemos perceber os grupos de sete colcheias

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.

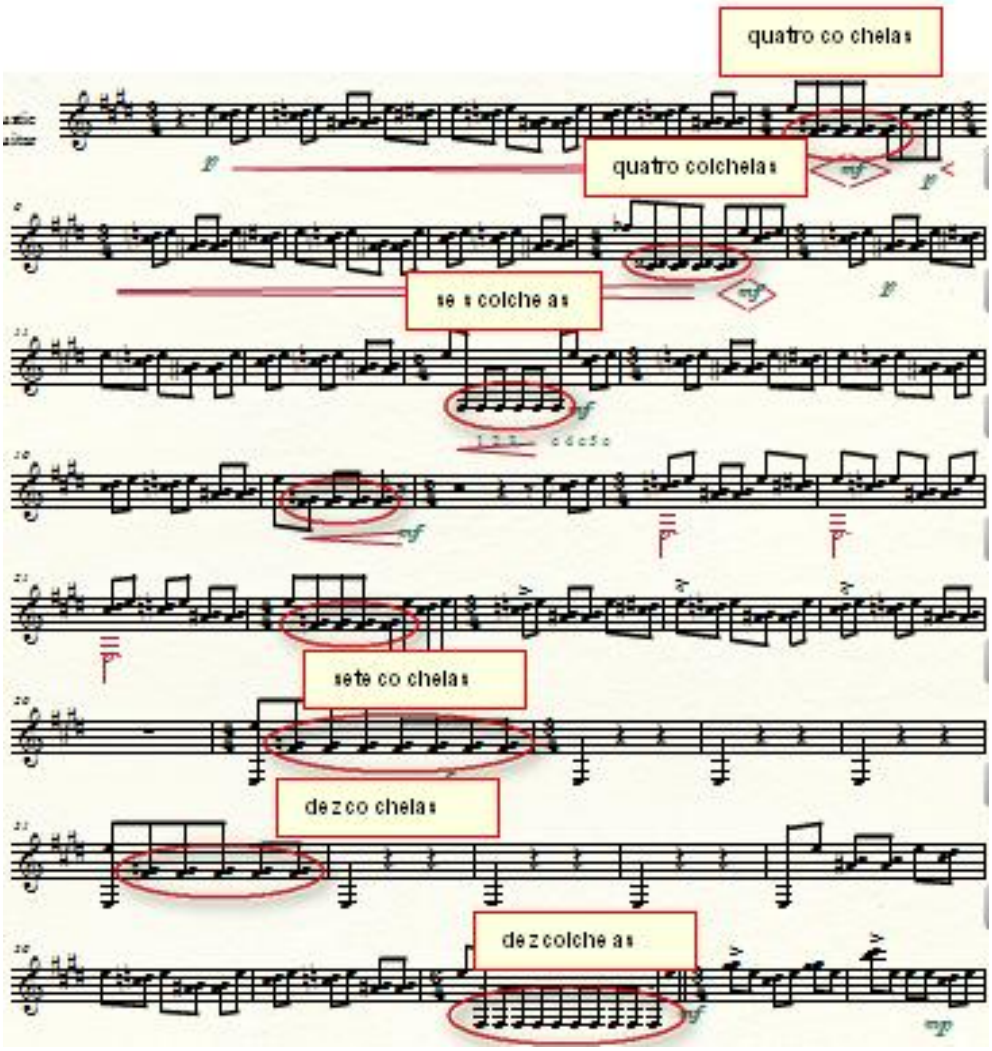


Figura 34 – Exemplos de alternância de compassos e inserção de novo material com números de colcheias variados (parte do violão – *Existência II*)

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.

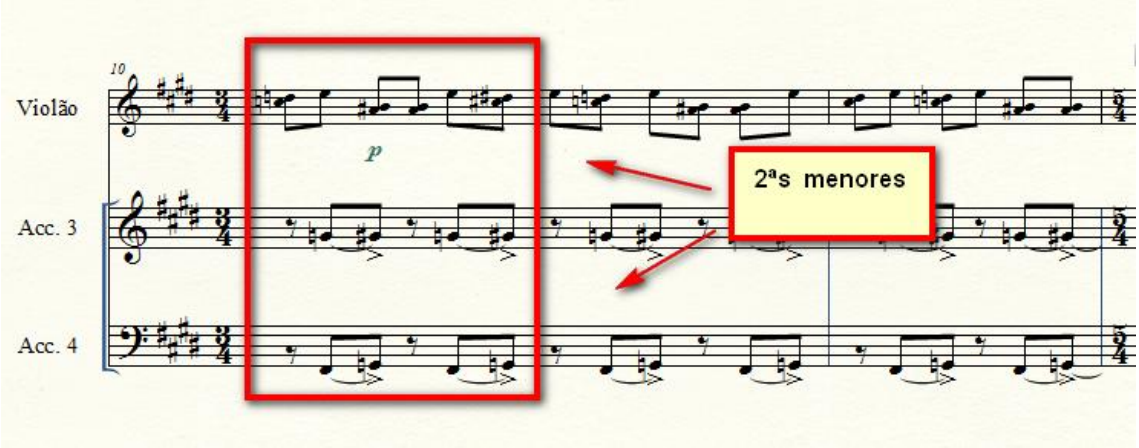


Figura 35 – Reutilização do intervalo de 2ª Menor na orquestração em *Existência II*

O mesmo tratamento ocorre nos compassos 14 a 17:

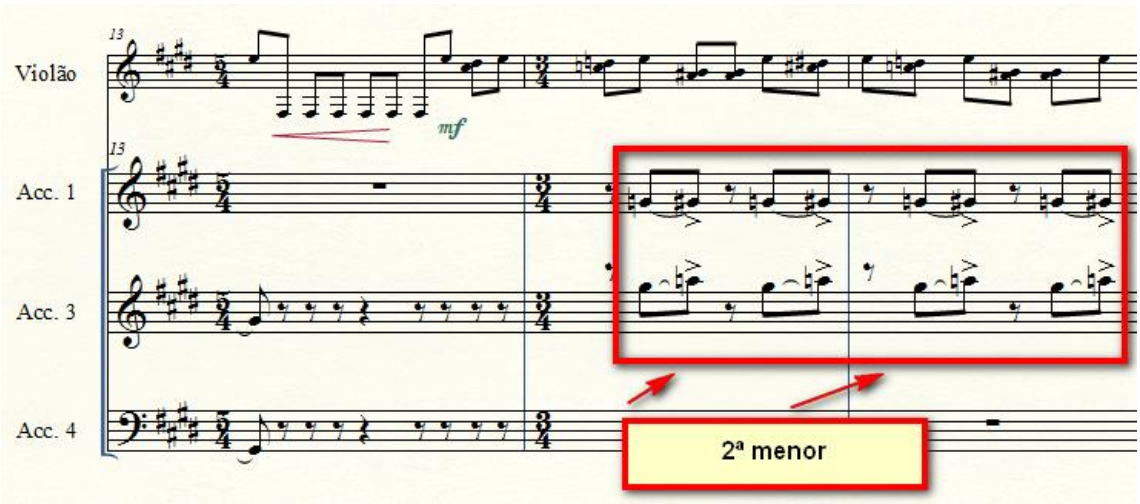


Figura 36 – Segundas menores em *Existência II*

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

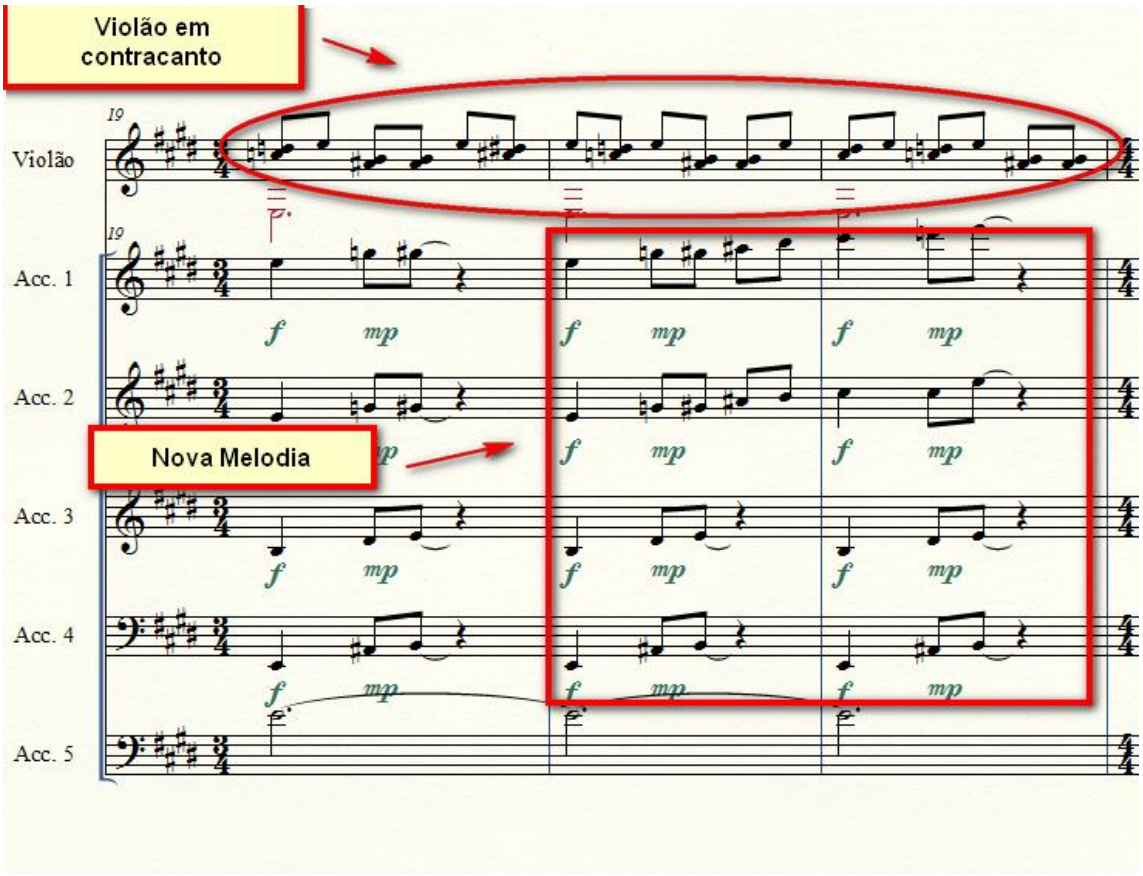


Figura 37 – Nova melodia e violão em contracanto em *Existência II*

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.

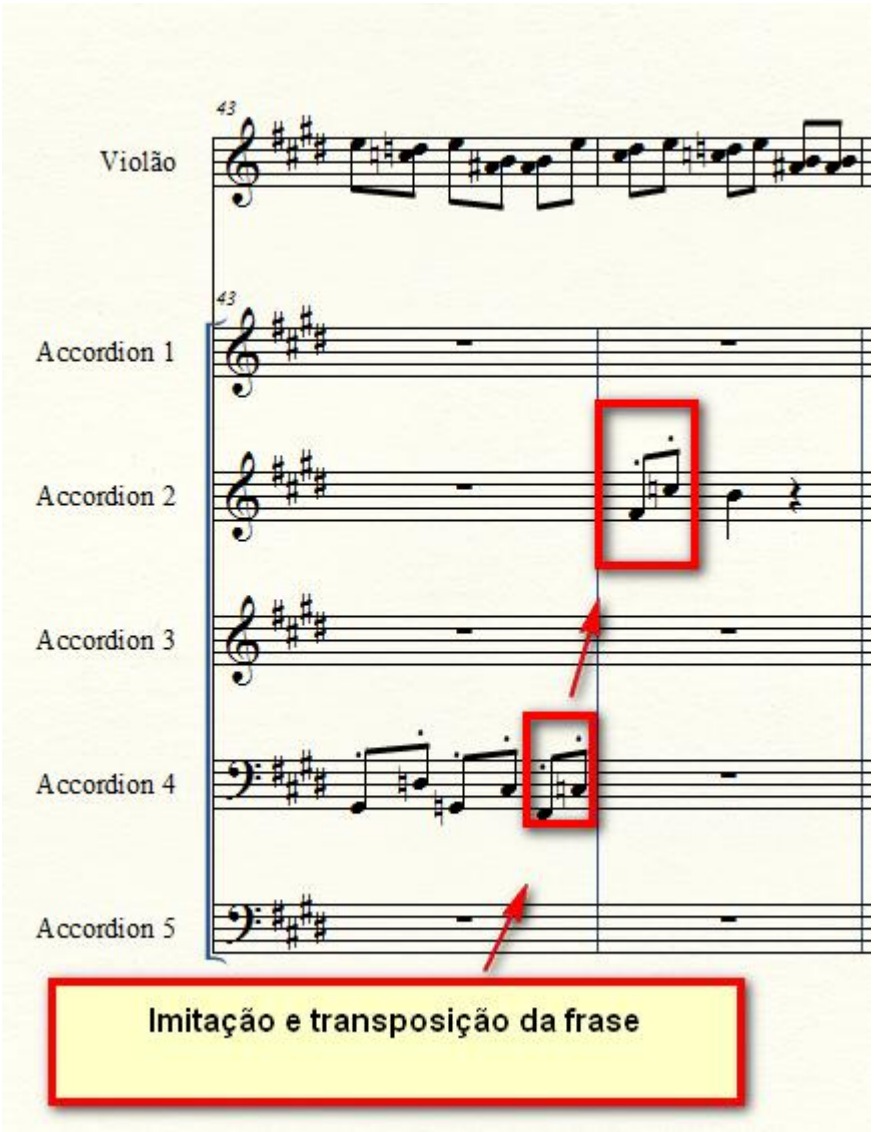


Figura 38 – Técnica de imitação em *Existência II*

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.

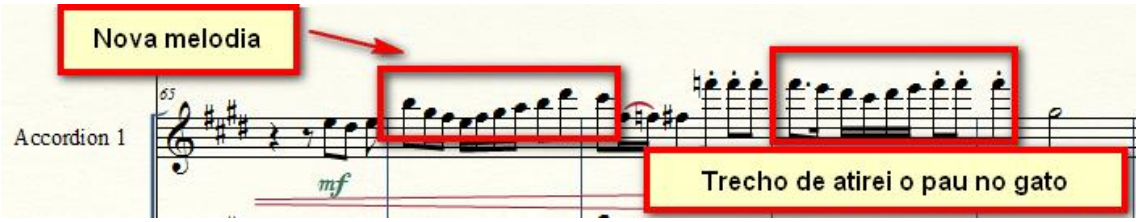


Figura 39 – Utilização de trecho de *Atirei o pau no gato* – Existência II

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

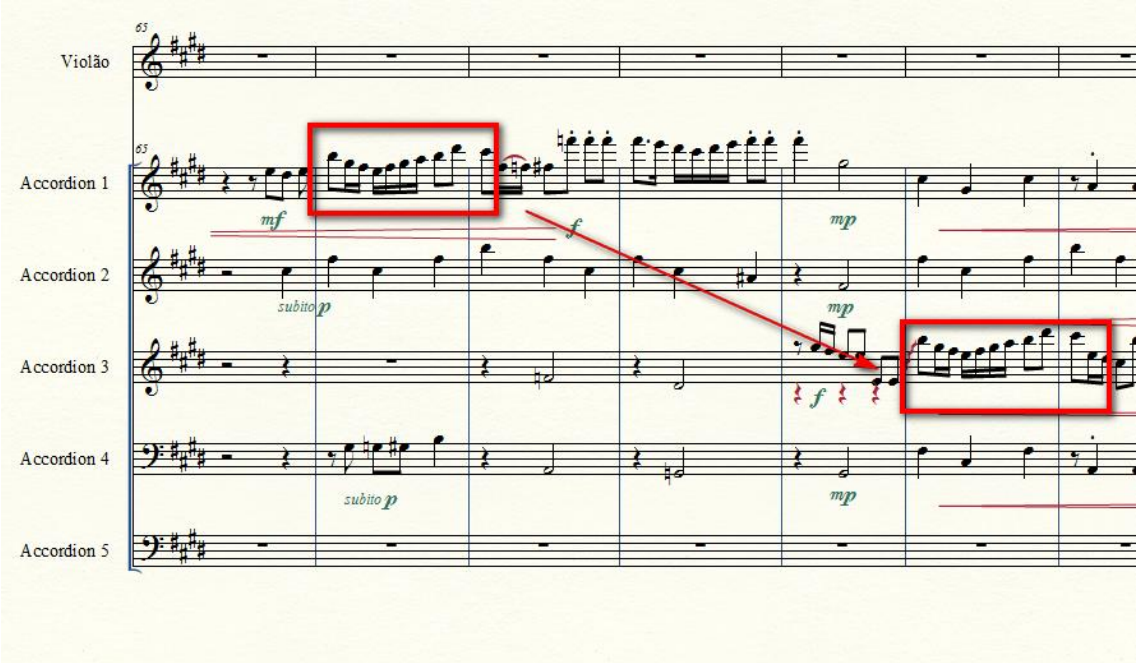


Figura 40 – Cânone ou imitação – *Existência II*

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.

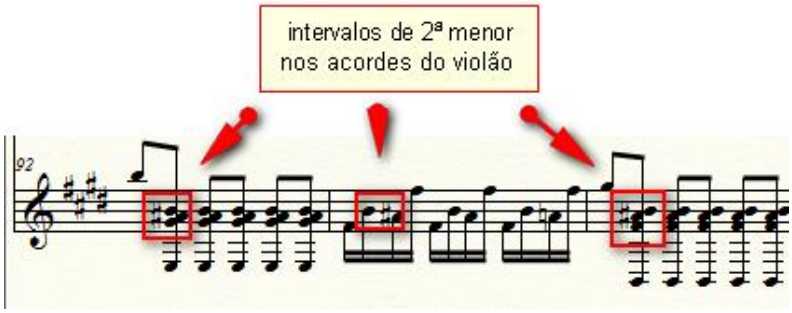


Figura 41 – Utilização de segundas menores em acordes de violão – *Existência II*

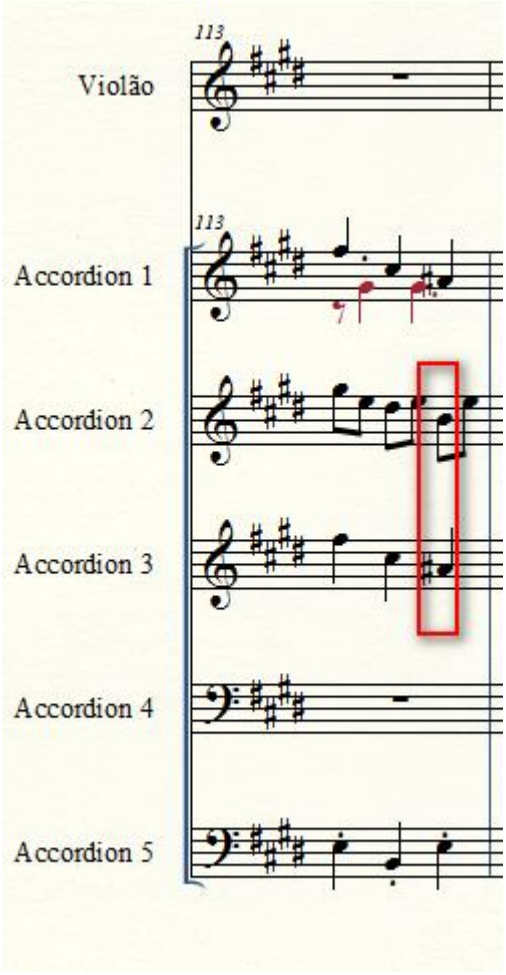


Figura 42 – Utilização de segundas menores entre os acordeons – *Existência II*

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.

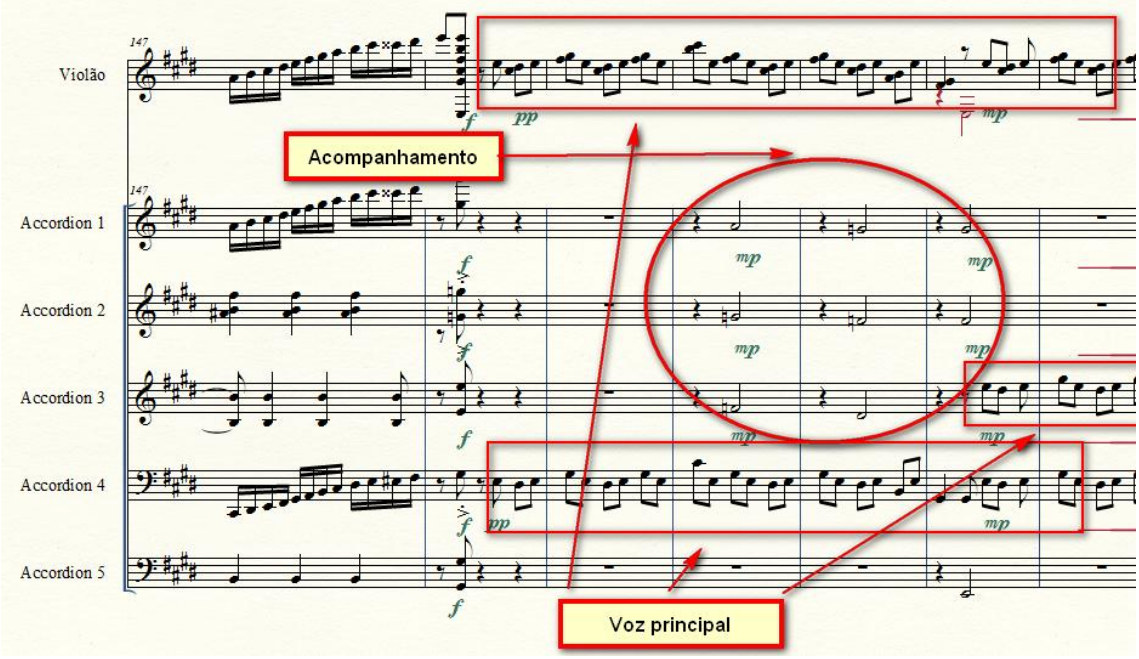


Figura 43 – Exposição da melodia e harmonização em segundas menores em *Existência II* compassos 147-153

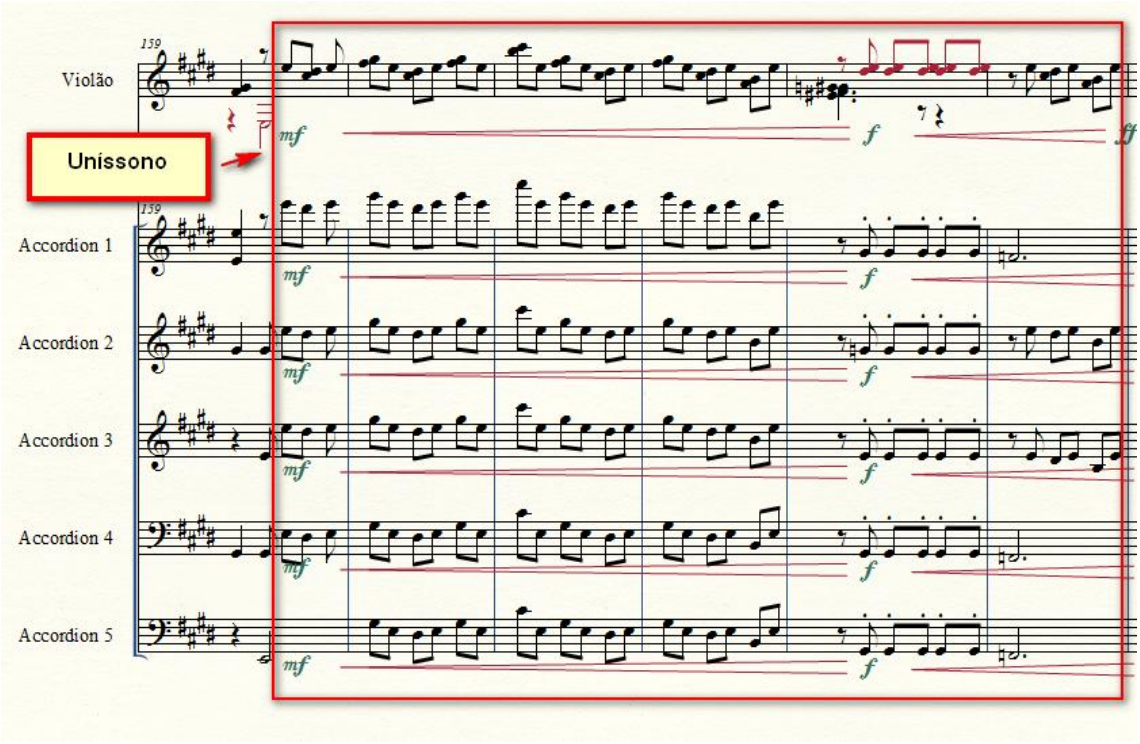


Figura 44 – Reforço da melodia a partir de técnica de uníssono – *Existência II*

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.

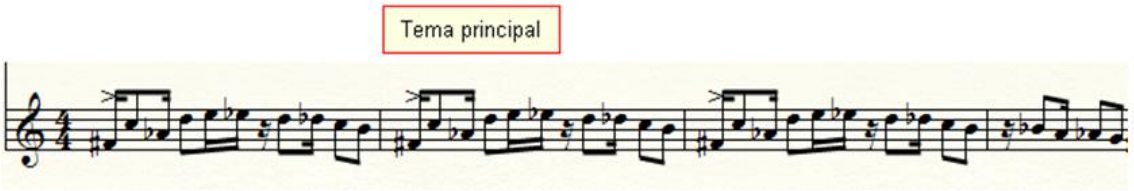


Figura 45 – Tema de *Existência III*

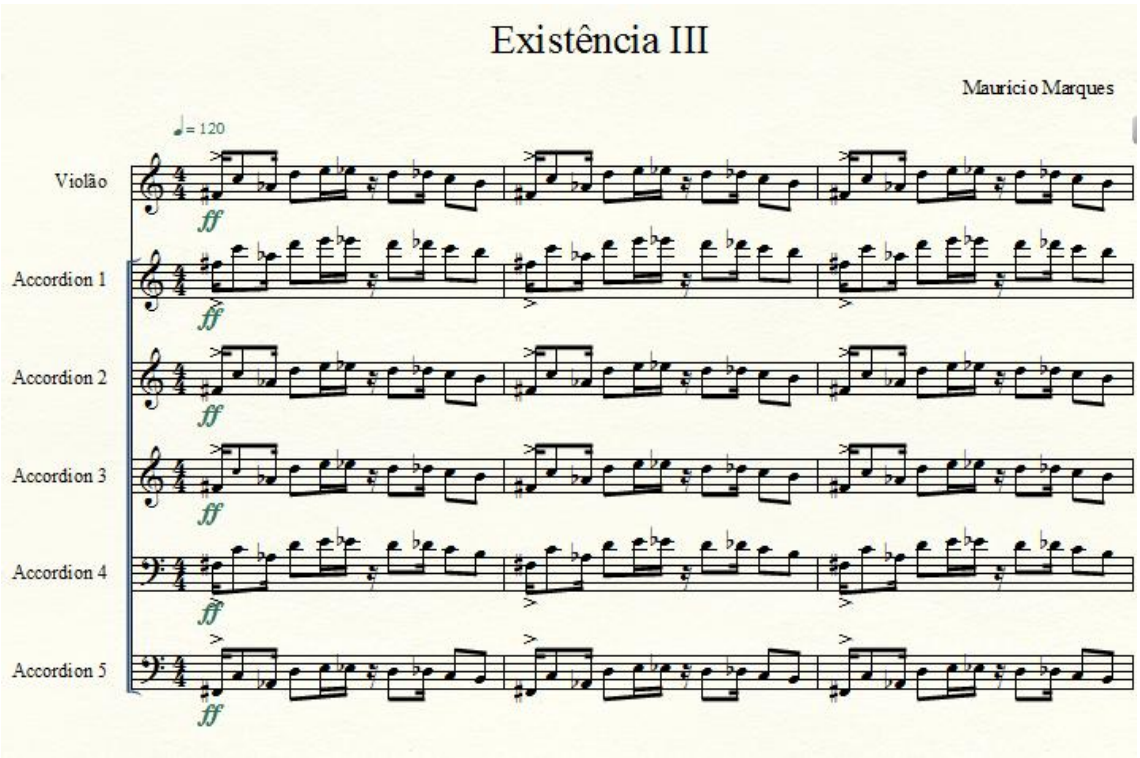


Figura 46 – Compassos iniciais de *Existência III*

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.

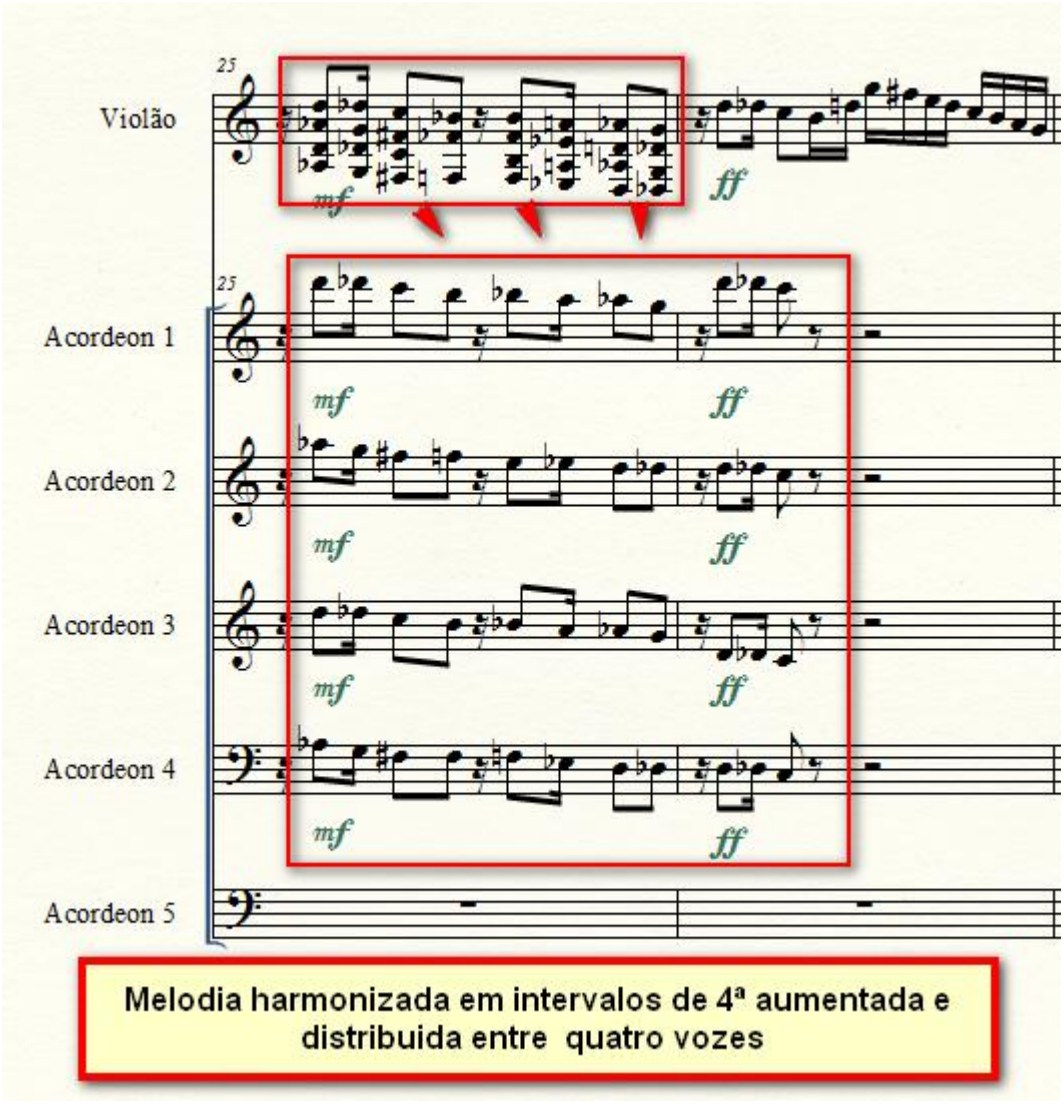


Figura 47 – Compasso 25 de *Existência III*

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.

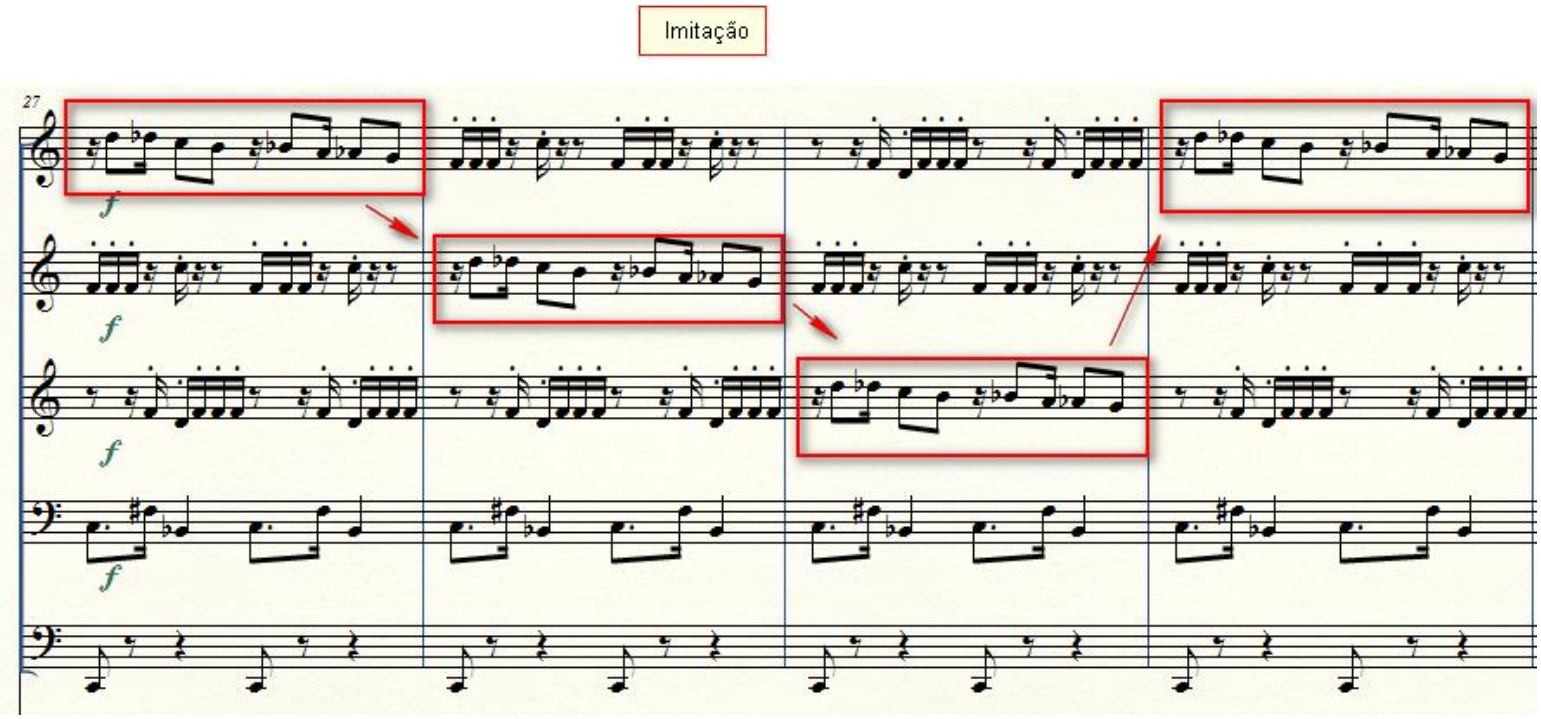


Figura 48 – Cânone em *Existência III*

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.

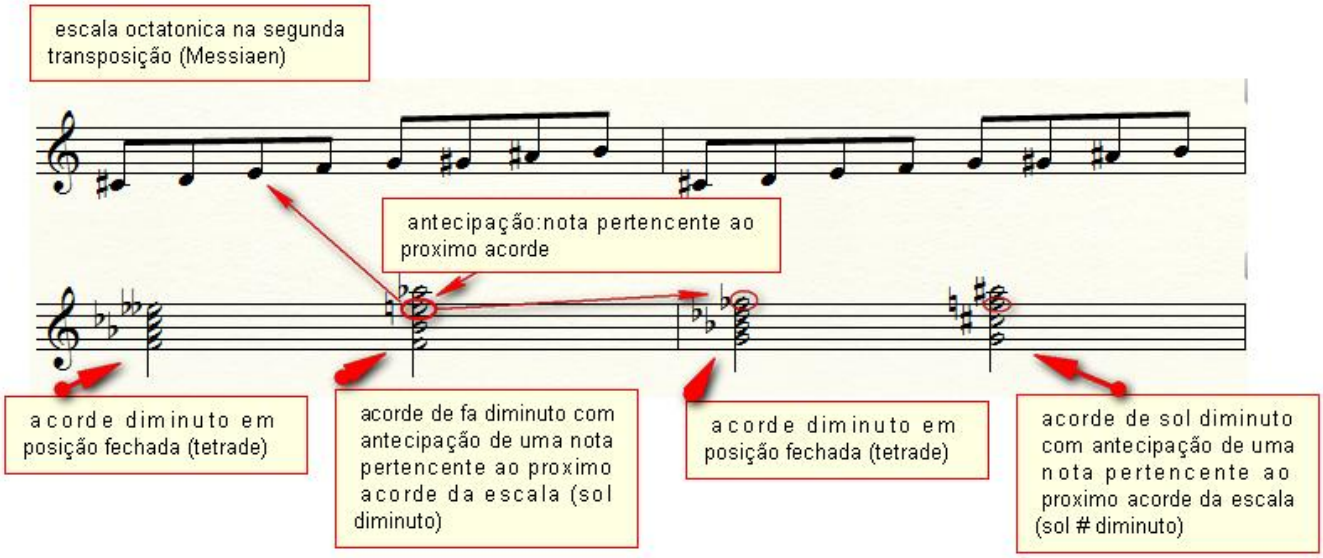


Figura 49 – Explanação sobre aplicação da escala diminuta e acordes utilizados em *Existência III*

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.

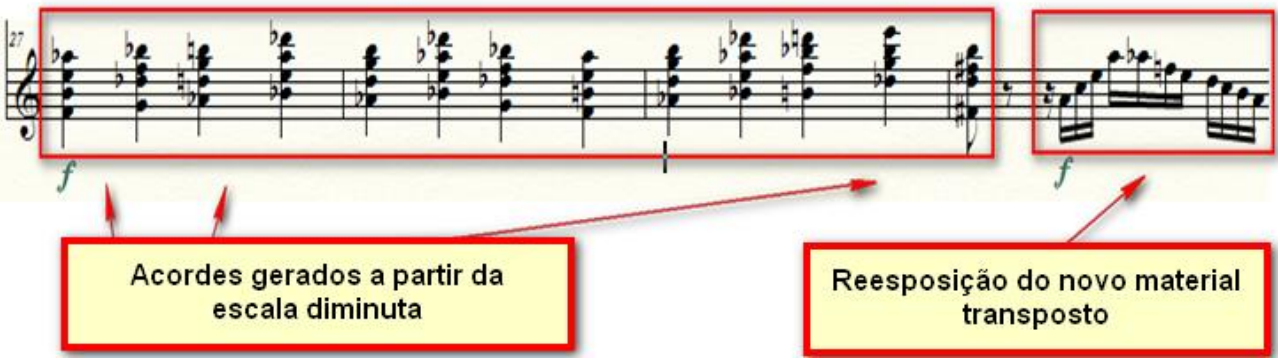


Figura 50 – Acordes gerados a partir da escala diminuta e reexposição transposta do novo material em *Existência III*

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

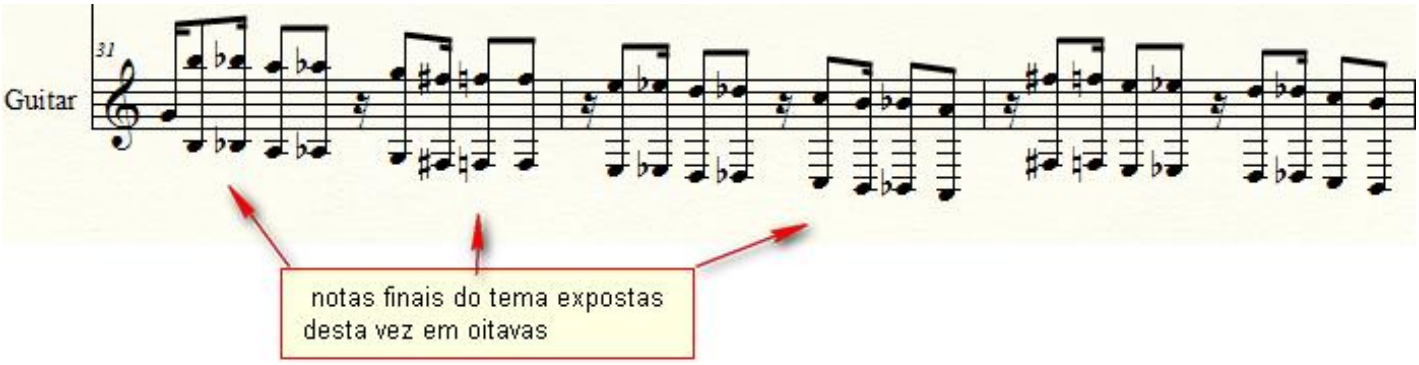


Figura 51 – Tema em oitavas paralelas em *Existência III*

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.

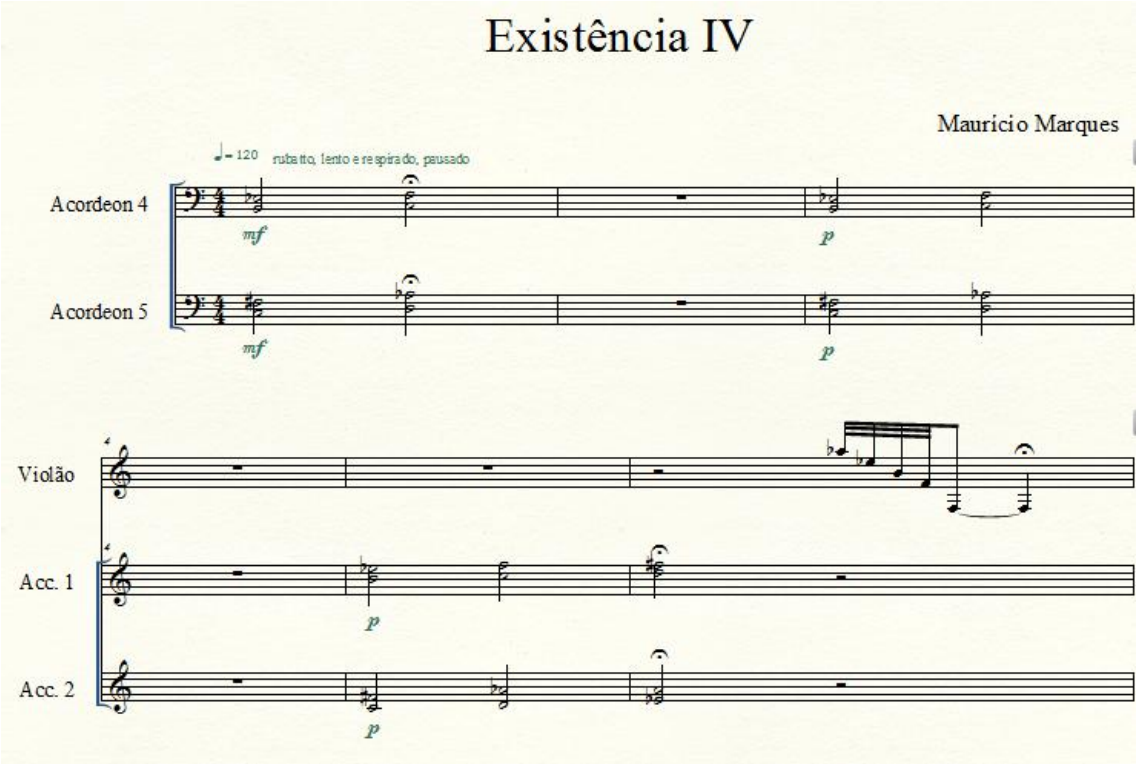


Figura 52 – Introdução de *Existência IV*

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 especifico, 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.

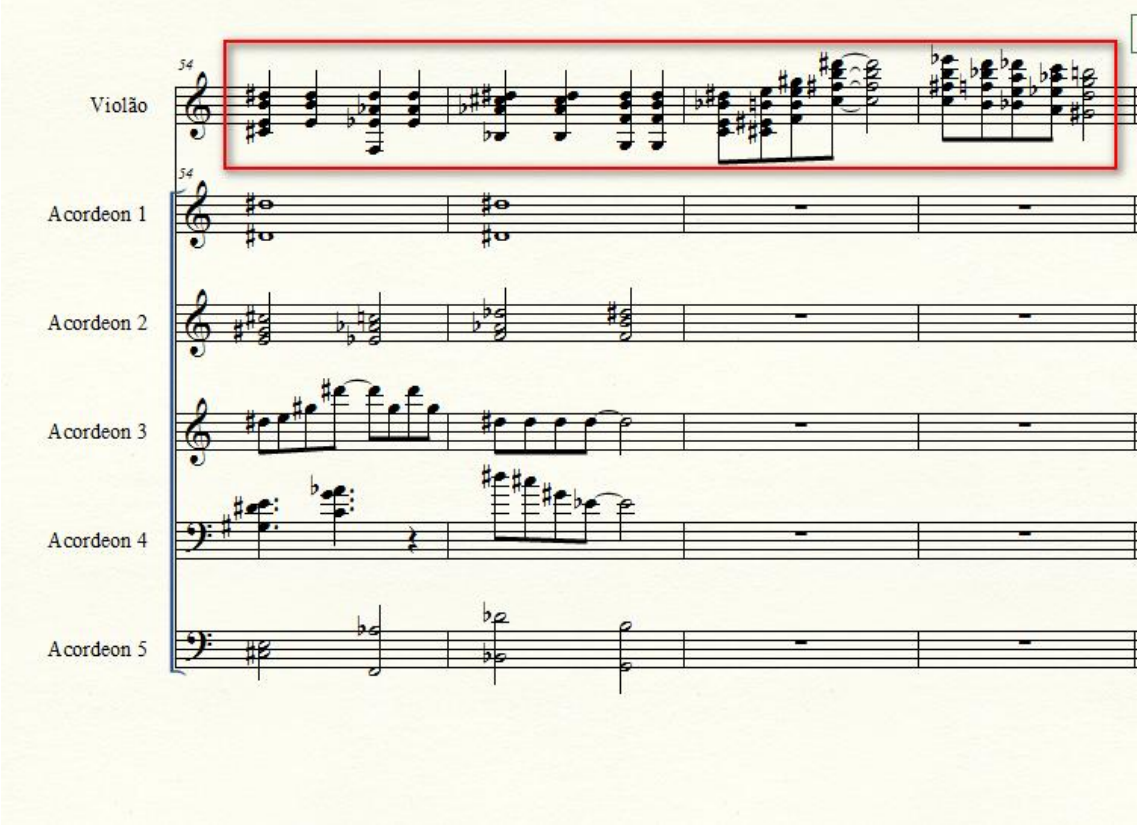


Figura 53 – Mudança do material harmônico em *Existência IV*

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

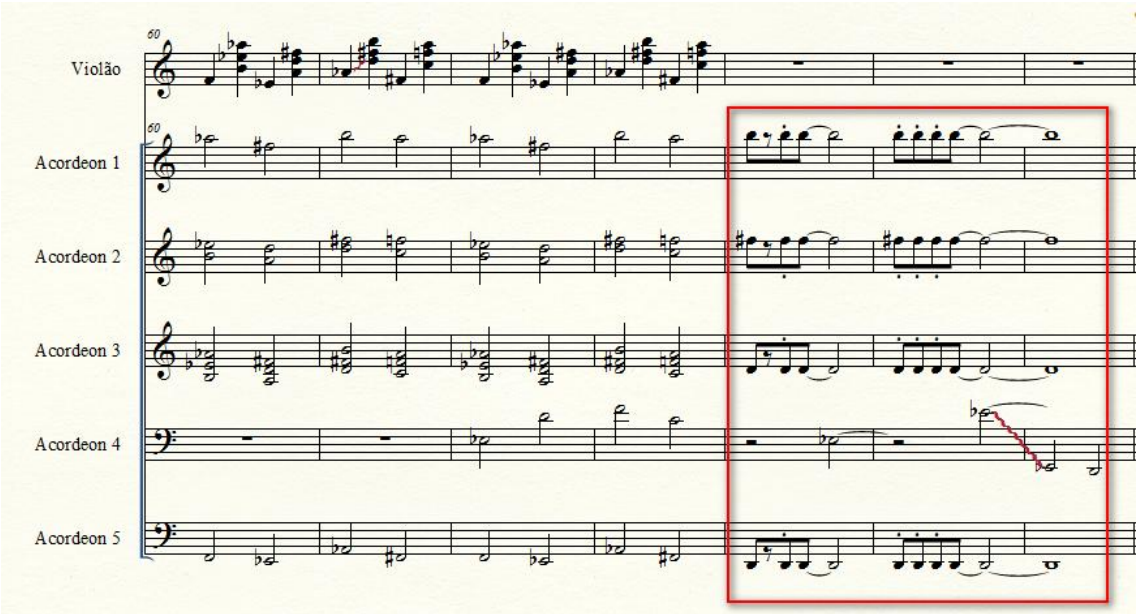


Figura 54 - Preparação para Cadência *Existência IV*

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.

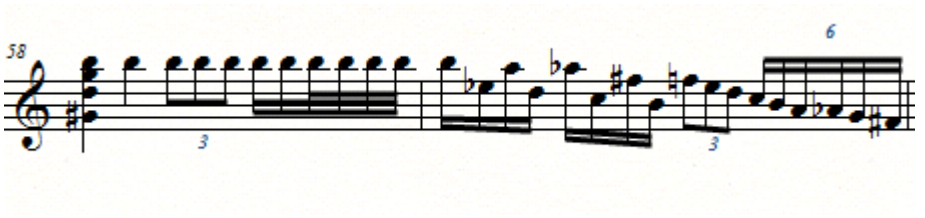


Figura 55 - Início da Cadência em *Existência IV*

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

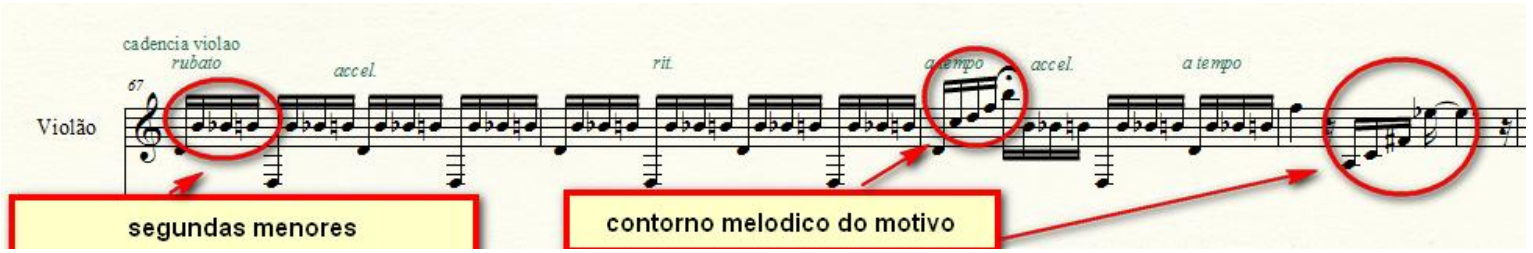


Figura 56 – Materiais básicos da cadência em *Existência IV*

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.

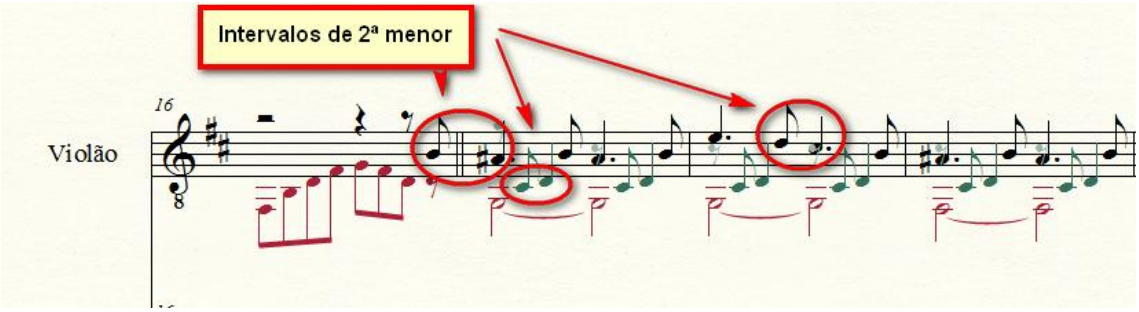


Figura 57 – Início da melodia principal (tema) de *Existência V*

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.

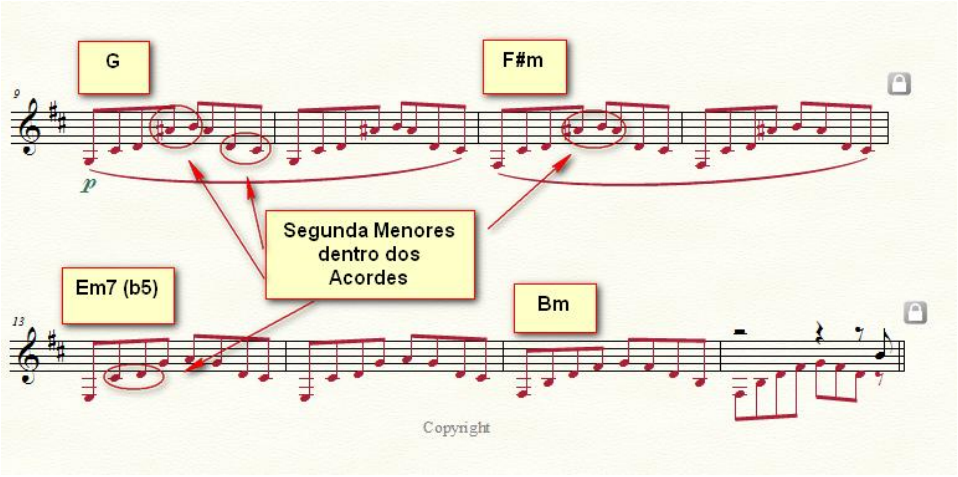


Figura 58 – Exposição da harmonia inicial de *Existência V*

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

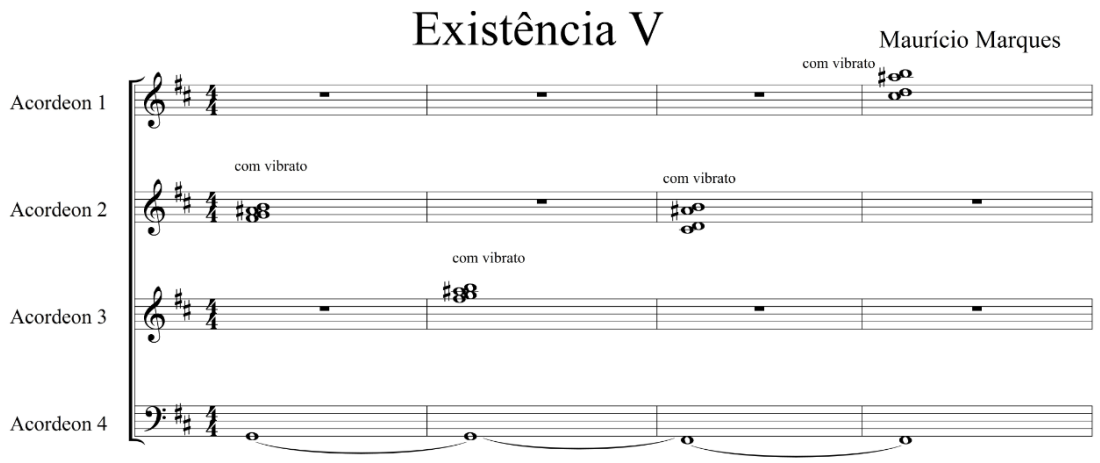


Figura 59 – Introdução de *Existência V*

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:

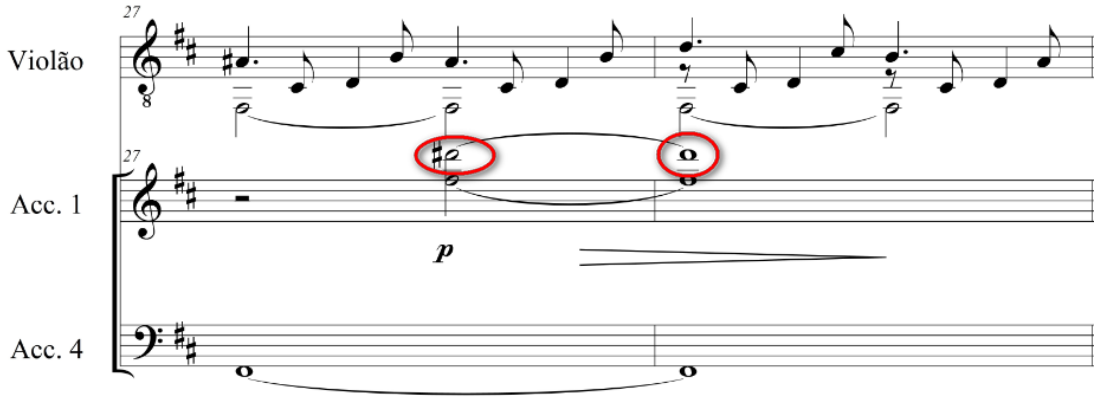


Figura 60 – Notas alheias à tonalidade de Bm

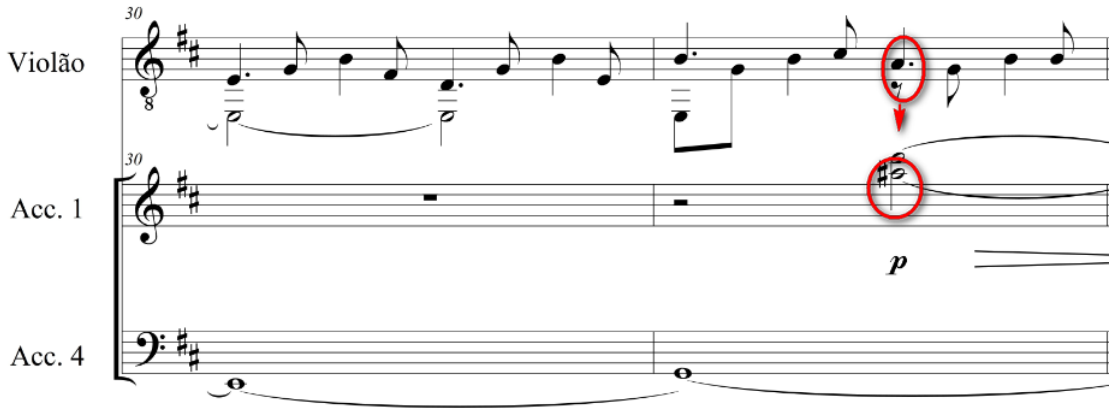


Figura 61 – Intervalos de 2ª menor em relação a notas da melodia

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 obligato), 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.

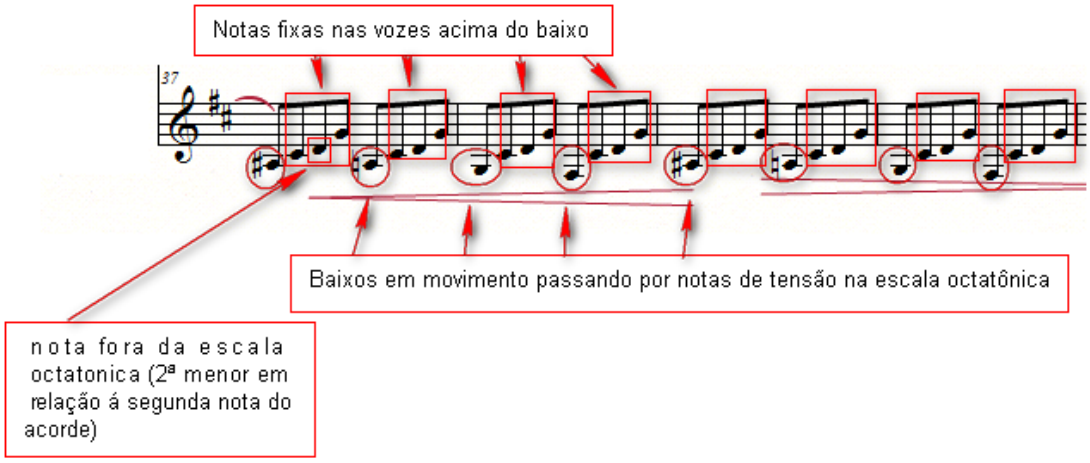


Figura 62 – Análise do Arpejo compasso 37 em *Existência V*

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)

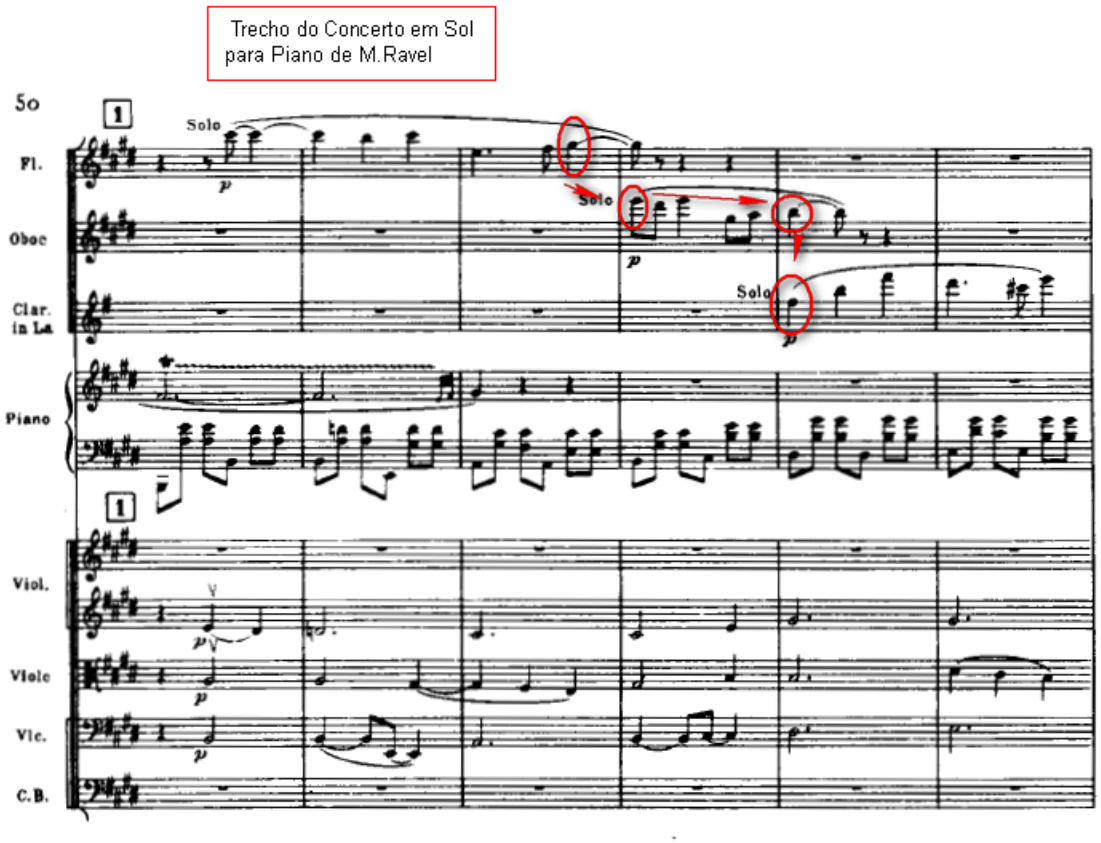


Figura 63 – Trecho do Adágio do *Concerto em Sol Maior* de Ravel

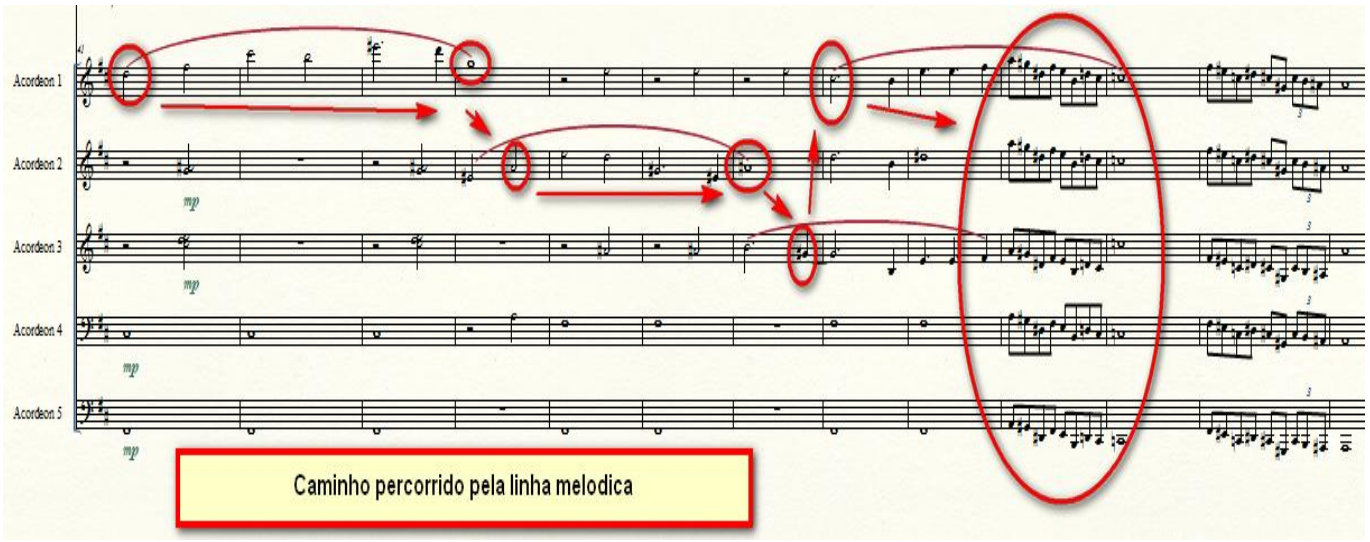


Figura 64 – *Existência V*, compasso 41 - 50

O compasso 65 finaliza a seção de violão obligato 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.

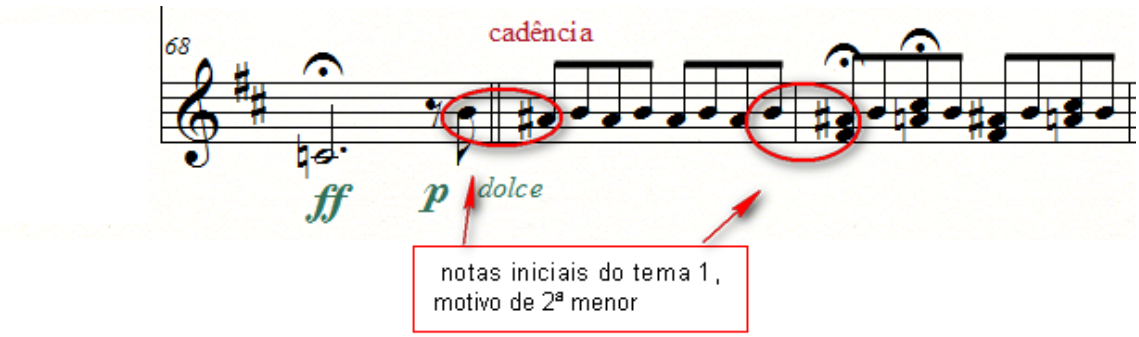


Figura 65 – partes da cadência de *Existência V*

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):

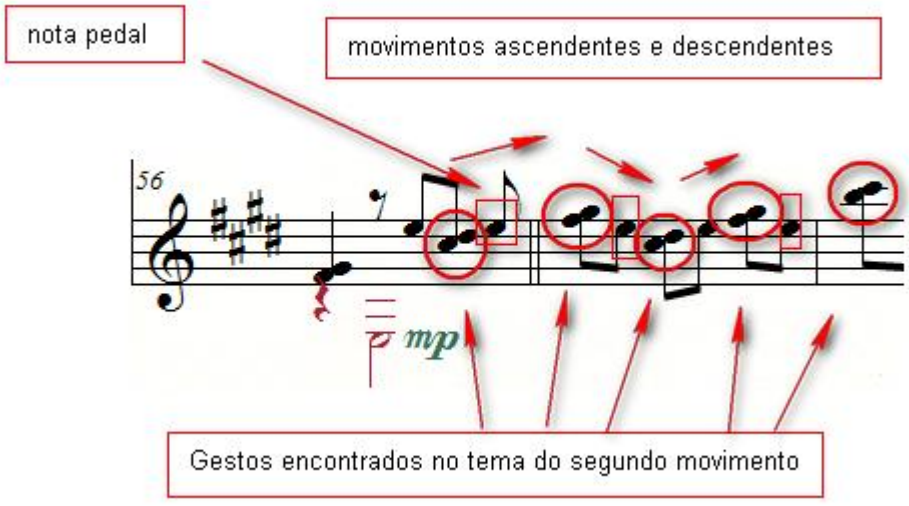


Figura 66 – Materiais do segundo movimento que são reutilizados no quinto movimento

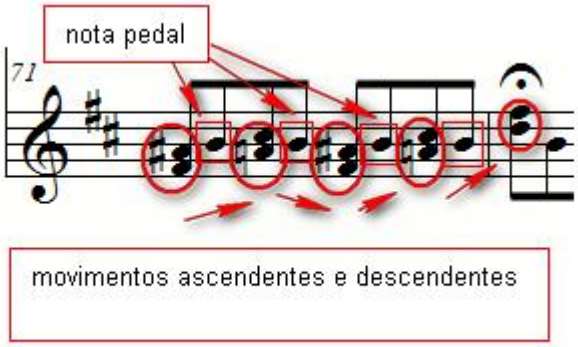


Figura 67 – Gestos reutilizados no quinto movimento

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.

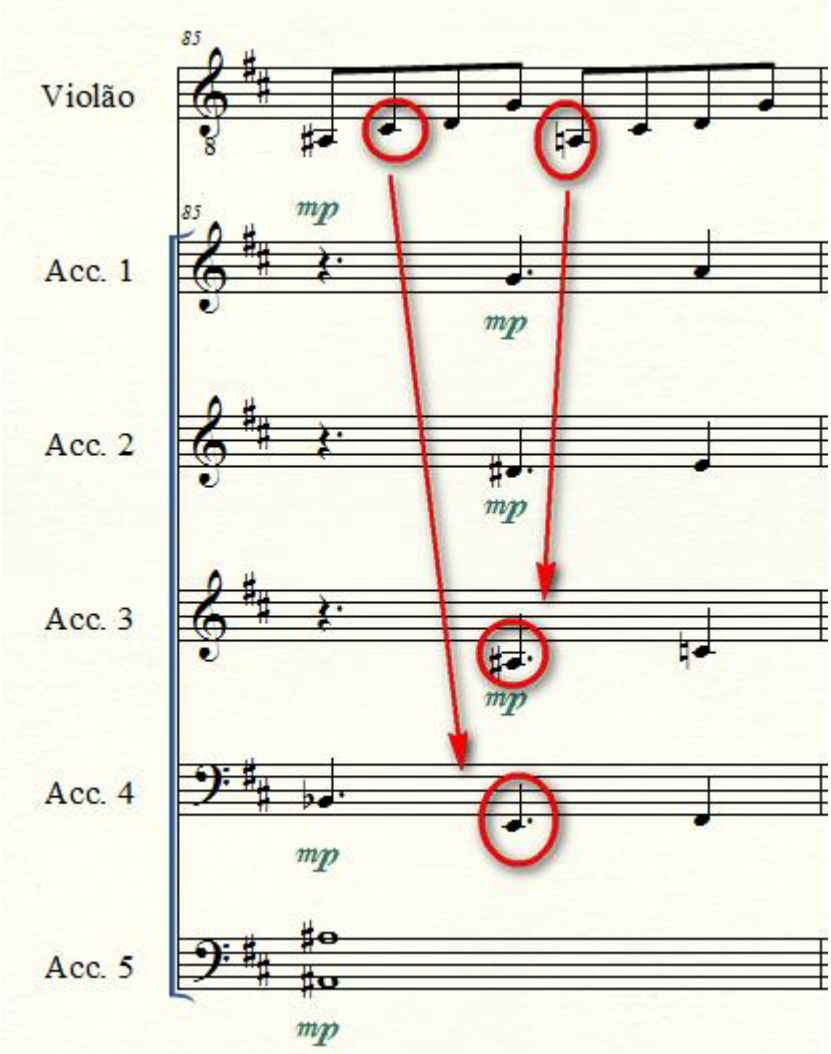


Figura 68 – Segundas menores entre os instrumentos em *Existência V*

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*.

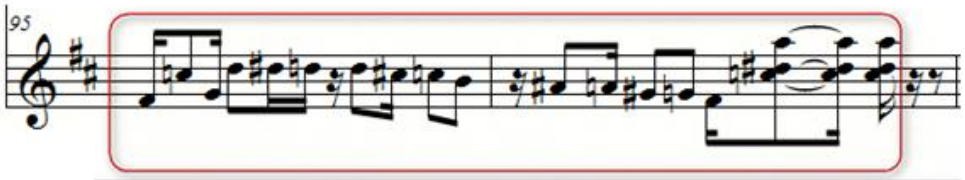


Figura 69 – Tema de *Existência III (violão)*

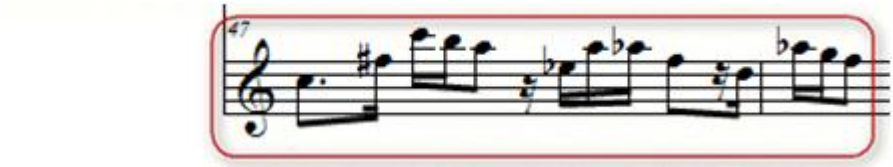


Figura 70 – Trecho de *Existência III* em *Existência V (violão)*

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

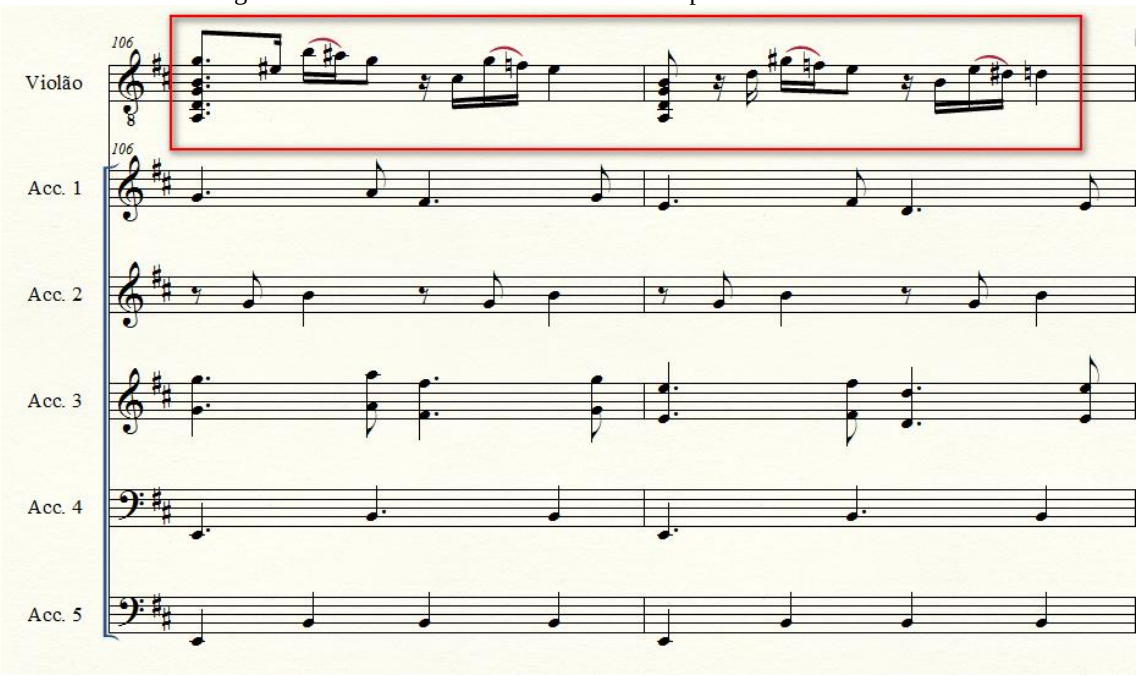


Figura 72 – Tema ou Frase Geradora de *Existência II*

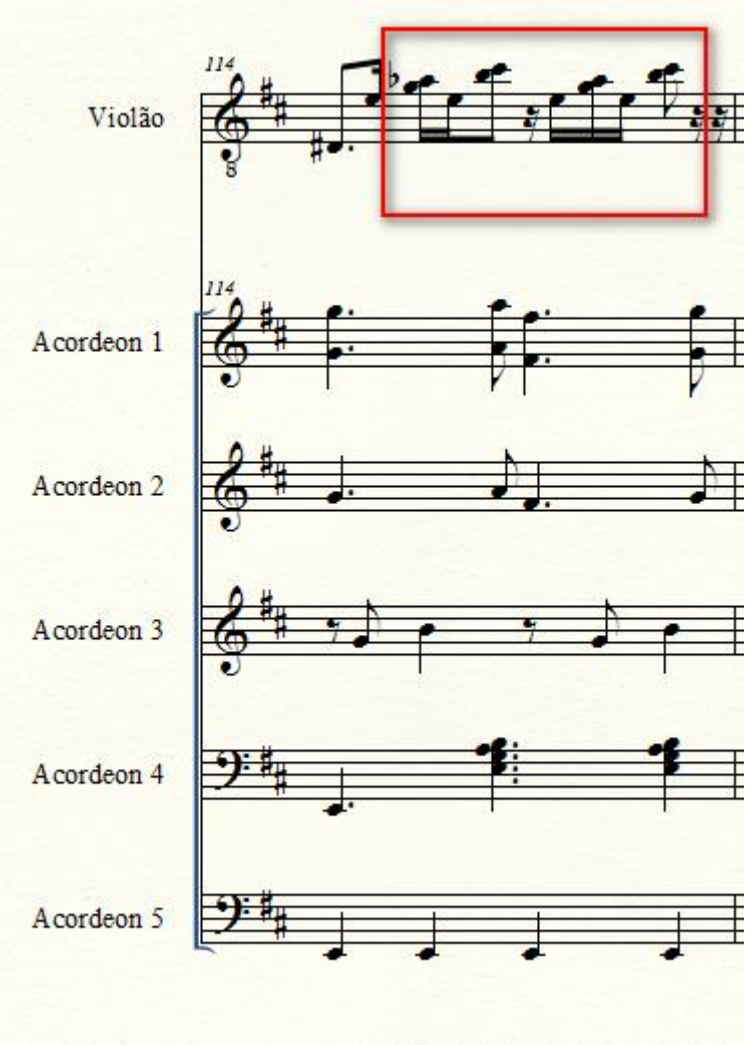


Figura 73 – Frase de *Existência II* em *Existência V*

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.

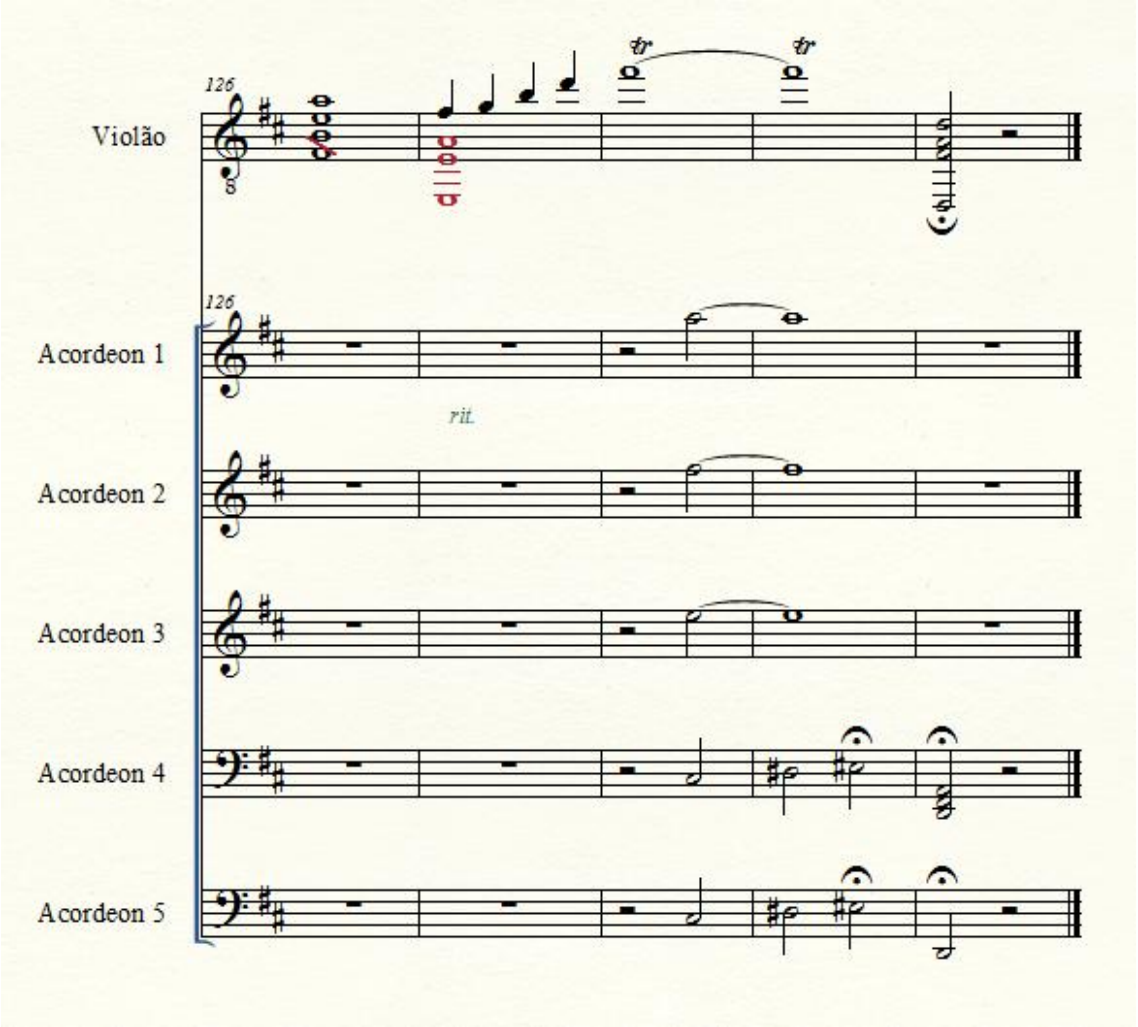


Figura 74 – Final de *Existência V*

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 Pôs 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 referencias 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:

nome com inteiros	*conteúdo da classe de notas*
0	Si♯, Dó, Ré𝄫
1	Dó♯, Ré♭
2	Dó𝄪, Ré, Mi𝄫
3	Ré♯, Mi♭
4	Ré𝄪, Mi, Fá♭
5	Mi♯, Fá, Sol𝄫
6	Fá♯, Sol♭
7	Fá𝄪, Sol, Lá𝄫
8	Sol♯, Lá♭
9	Sol𝄪, Lá, Si𝄫
10	Lá♯, Si♭
11	Lá𝄪, Si, Dó♭

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).

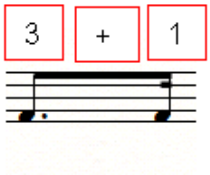


Figura 76 – Figura geradora de *Coiseta 1*

Inicialmente, somei os dois números relativos ás 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):

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:

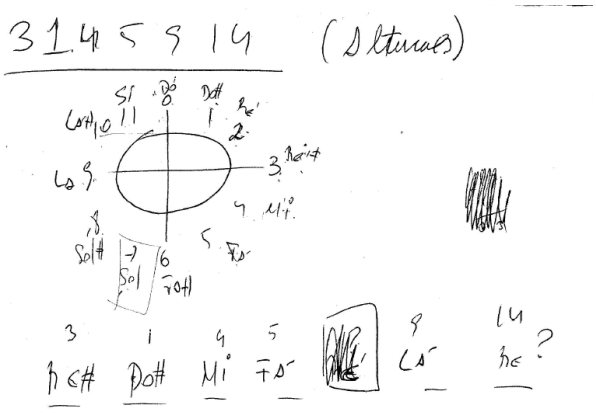


Figura 78 – parte do manuscrito da *Coiseta nº 1*

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

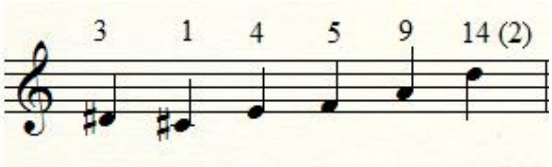


Figura 79 – Sons resultantes através do sistema da Teoria dos Conjuntos em *Coiseta nº 1*

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), seguindo 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, consequente movimento. (Figura 80)

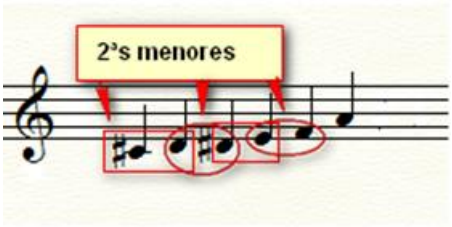


Figura 80 – Análise da escala resultante em *Coiseta nº1*

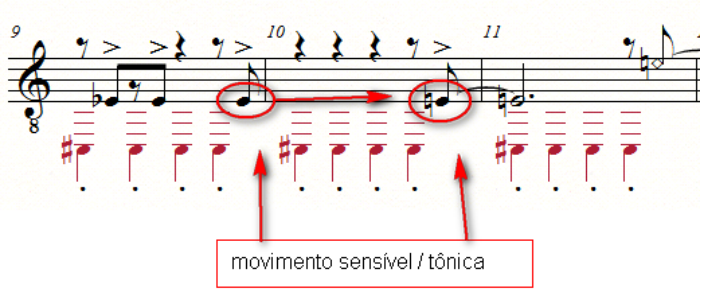


Figura 81 – Exemplo de segundas menores gerando movimento em *Coiseta nº1*

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.

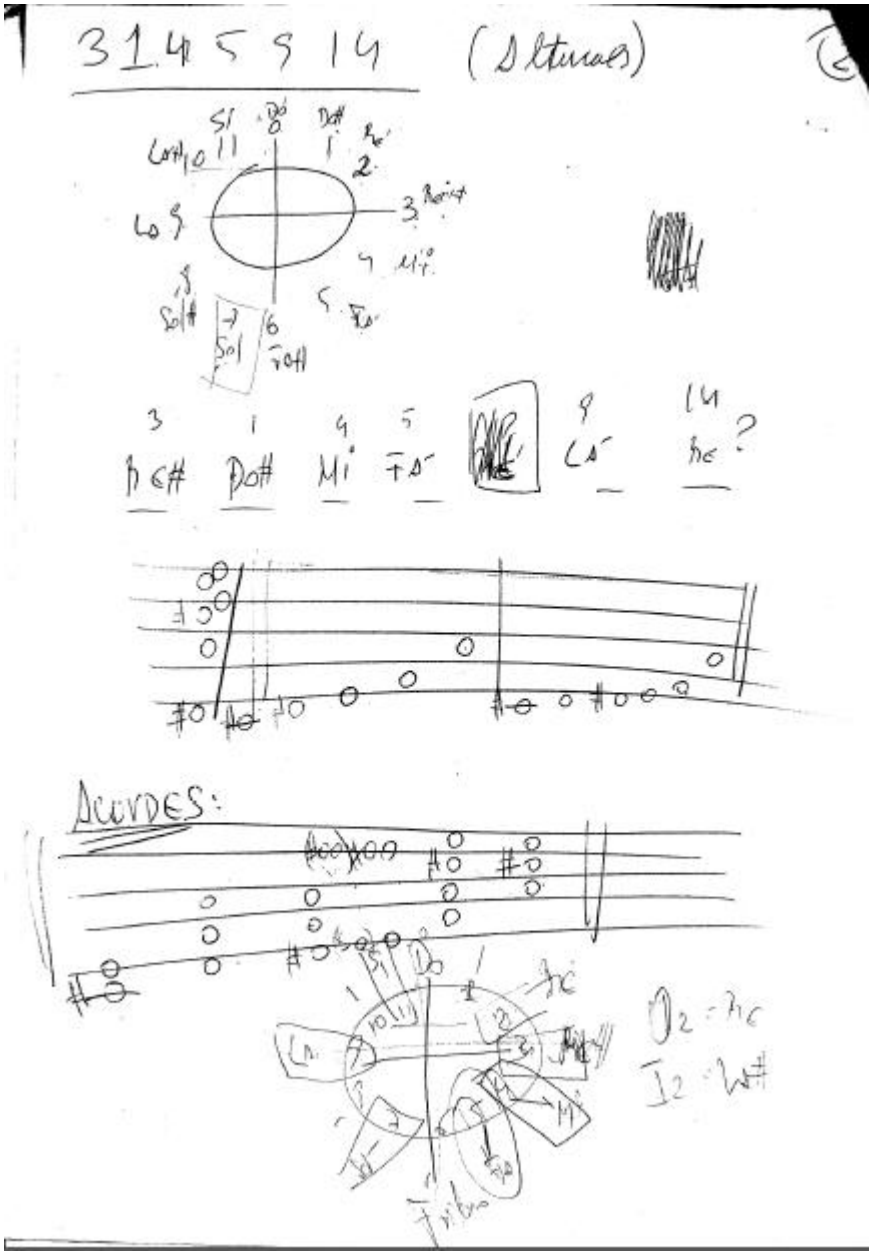


Figura 82 – Montagem de acordes para *Coiseta nº1* (manuscrito)

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 sequencia 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.

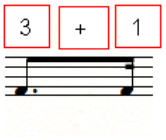


Figura 83 – Figuras geradoras do ritmo em *Coiseta nº 1*

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

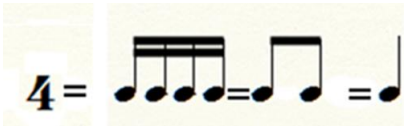


Figura 85 – Possibilidades de desbobramentos de figuras ritmicas

A possibilidade de substituir a figura base por seus desdobramentos é uma das peculiaridades deste procedimento que permite estimulo 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 estimulo 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.

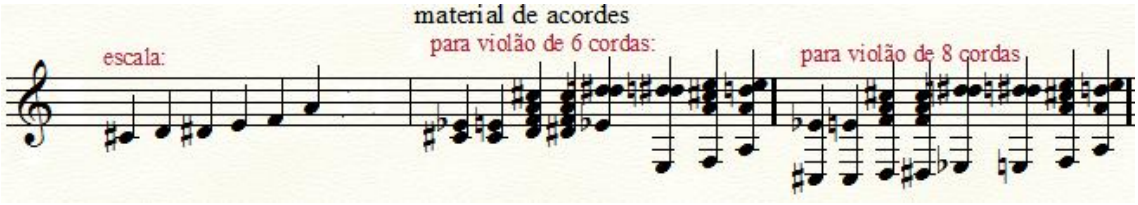


Figura 86 – Escala e acordes de *Coiseta nº 1*

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 nº1ª* a partir da gravação do recital. Podem-se comparar os detalhes da parte escrita na introdução a parte improvisada (Figura 87).

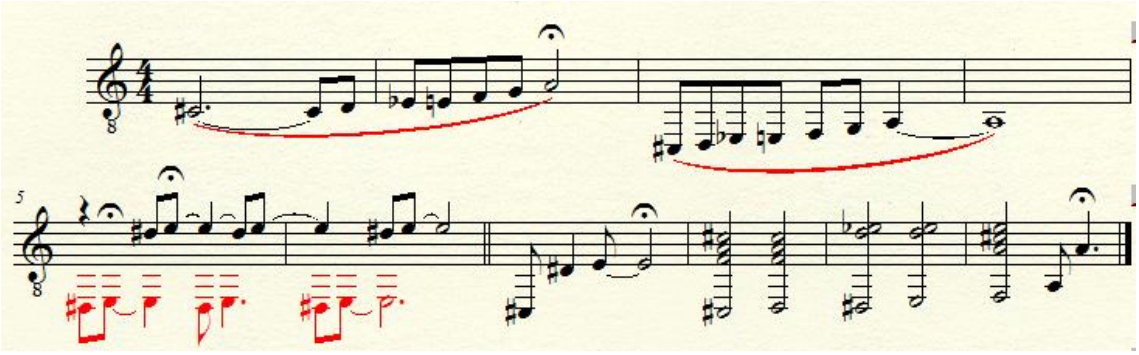


Figura 87 – Improvisação da introdução de *Coiseta nº1*

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 considerei 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.

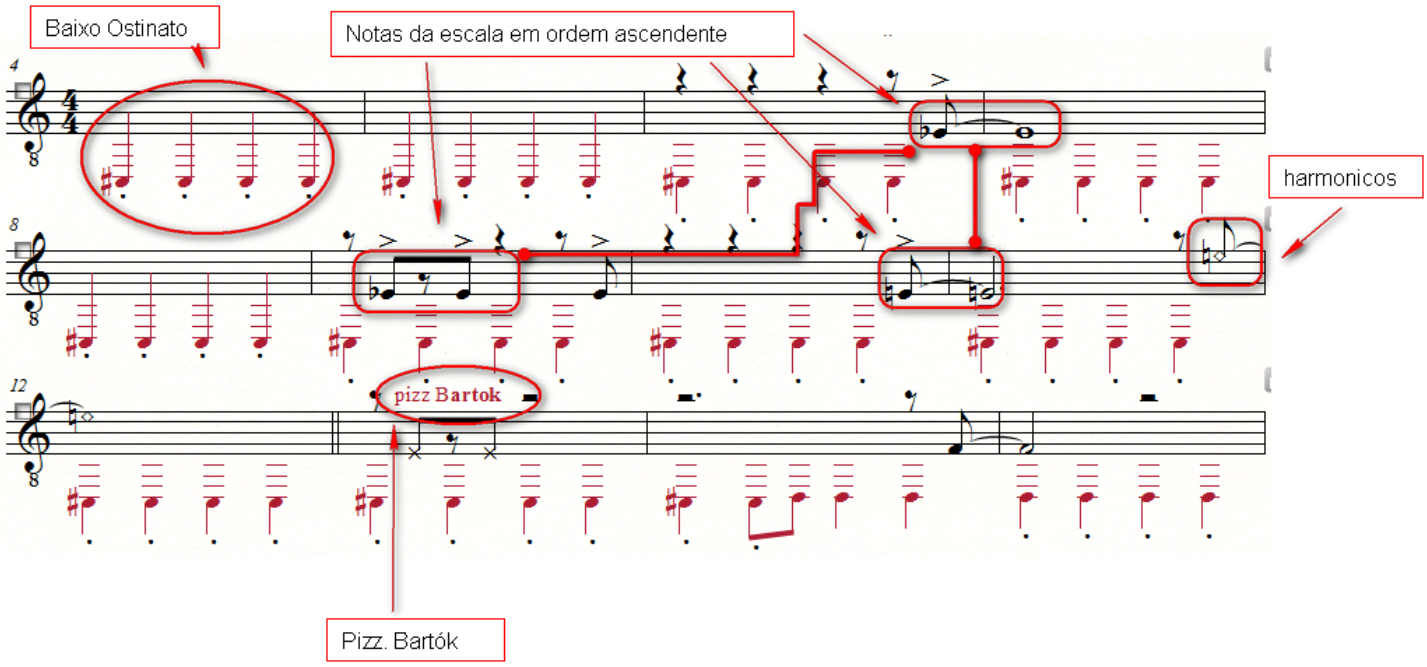


Figura 88 – conteúdo expressivo em *Coiseta nº 1*

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)

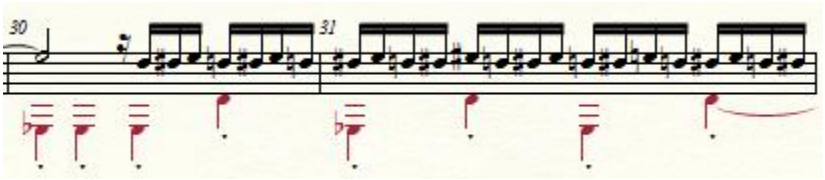


Figura 89 – Exemplo de frase em segundas menores exemplificando a ativação rítmica em *Coiseta nº 1*

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 referencias 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".

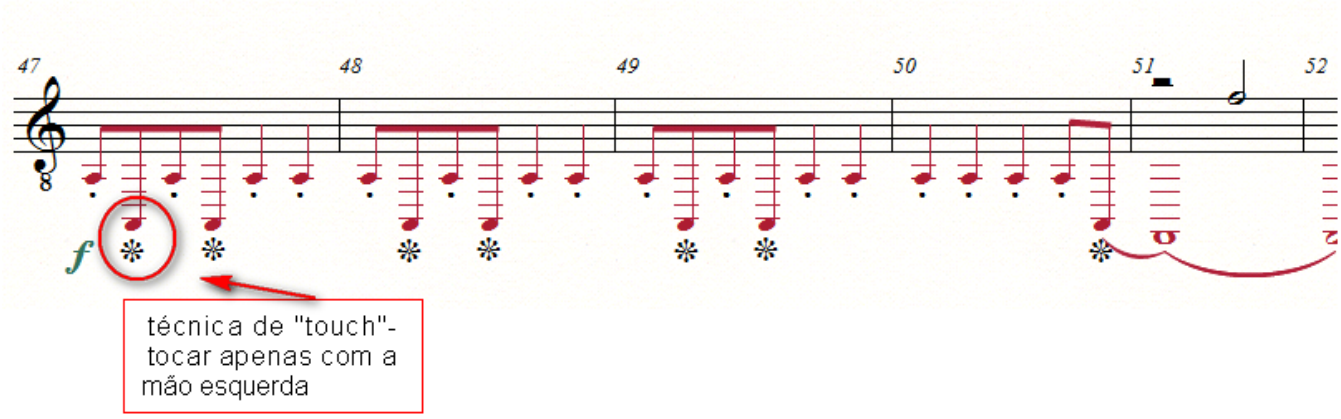


Figura 90 – Técnica de touch em *Coiseta nº 1*

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 sequencia numérica na construção de atividade rítmica nos compassos 61 a 70 da seção **B**:

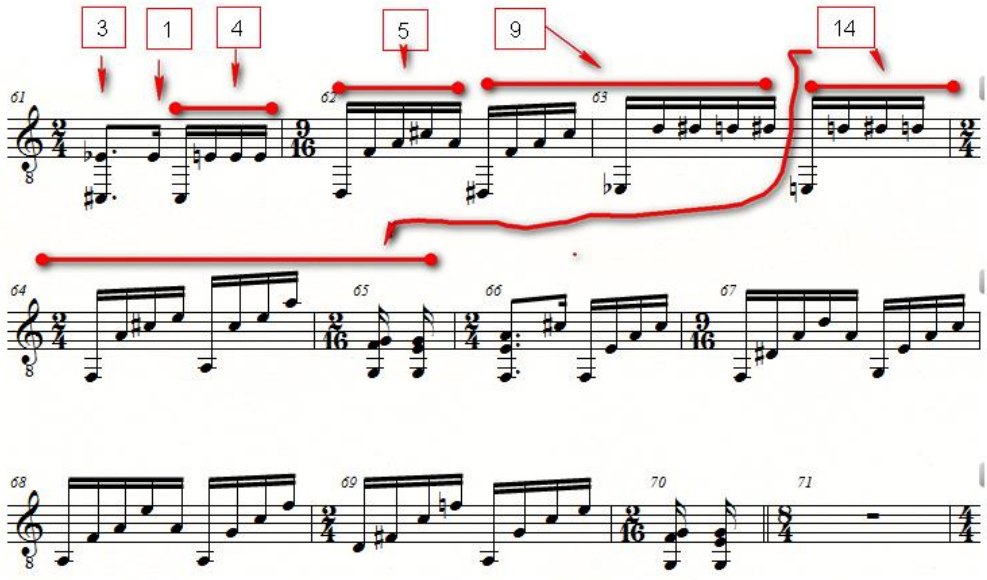


Figura 91 – Sequência numérica na construção de atividade rítmica

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.

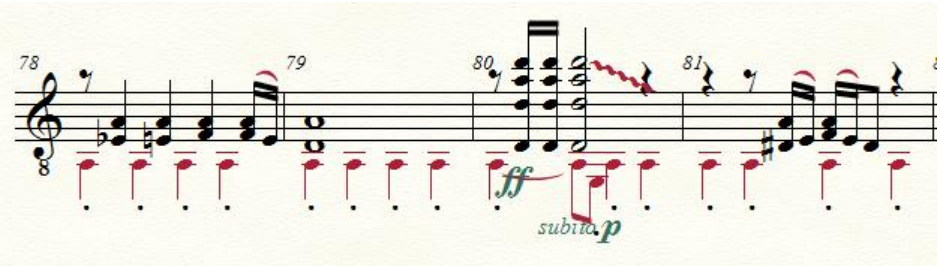


Figura 92 – Compassos da seção A'

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.

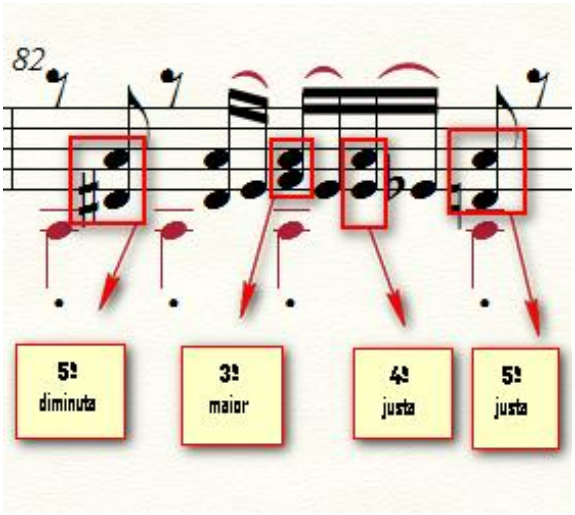


Figura 93 – Alternância de intervalos em *Coiseta nº 1*

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.

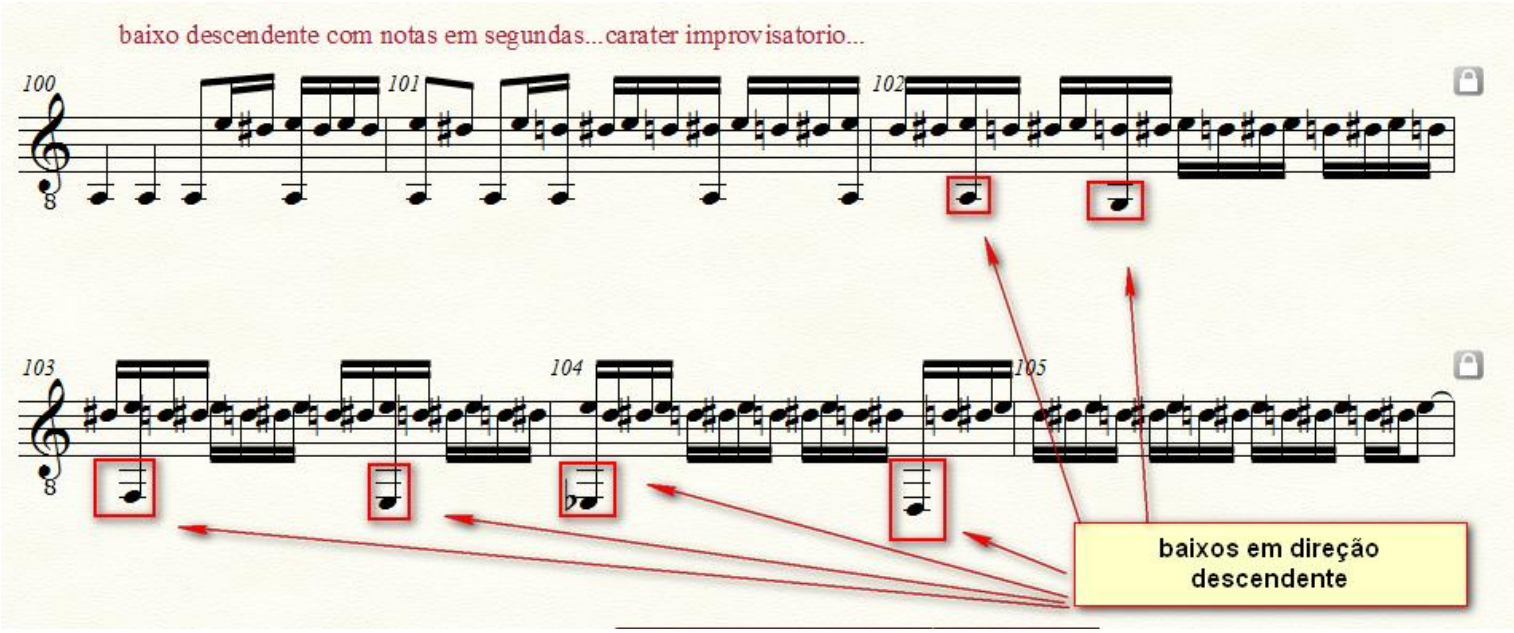


Figura 94 – Memória da seção A – baixos em movimento descendente em *Coiseta nº 1*

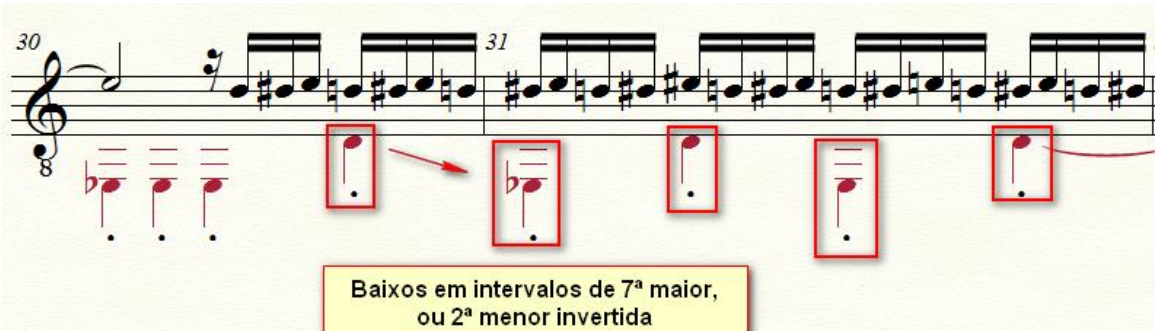


Figura 95– Seção A compasso 30

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.

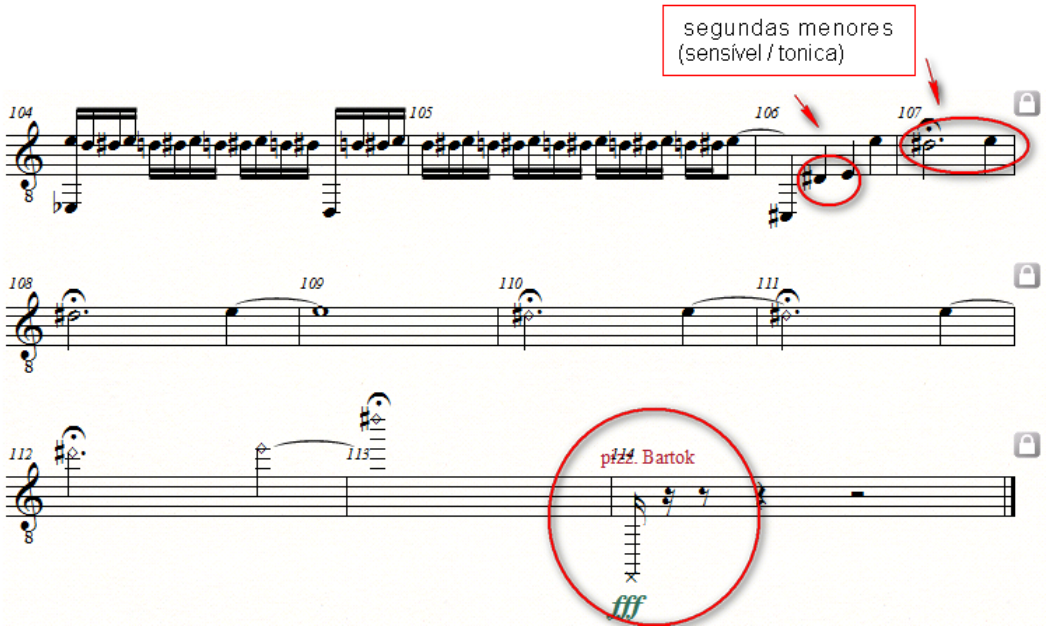


Figura 96 – Segundas menores e *Pizz. Bartók* em *Coiseta nº1*

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; consequentemente, 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, Lívia 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

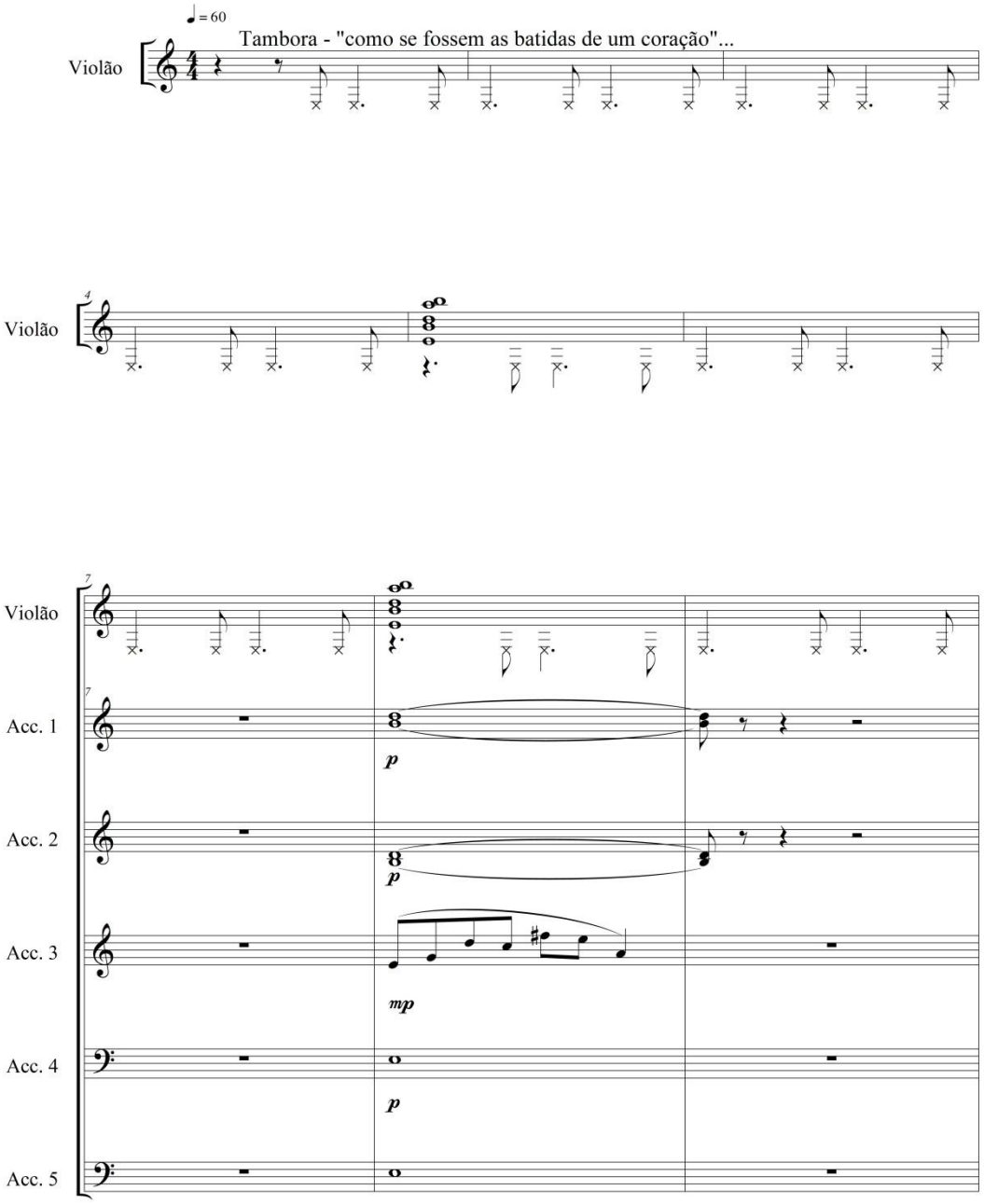
6) **Chamamé** para Quinteto de Cordas----------faixa 12
Quinteto de Cordas Violinos: Felipe Karam, Renata Bernardino; *Viola*: Vinicius Diniz; *Cello*: Douglas Araujo; *Baixo*: Luciano Dal Molin, *Regência*: Angel Alfonso Rivera.

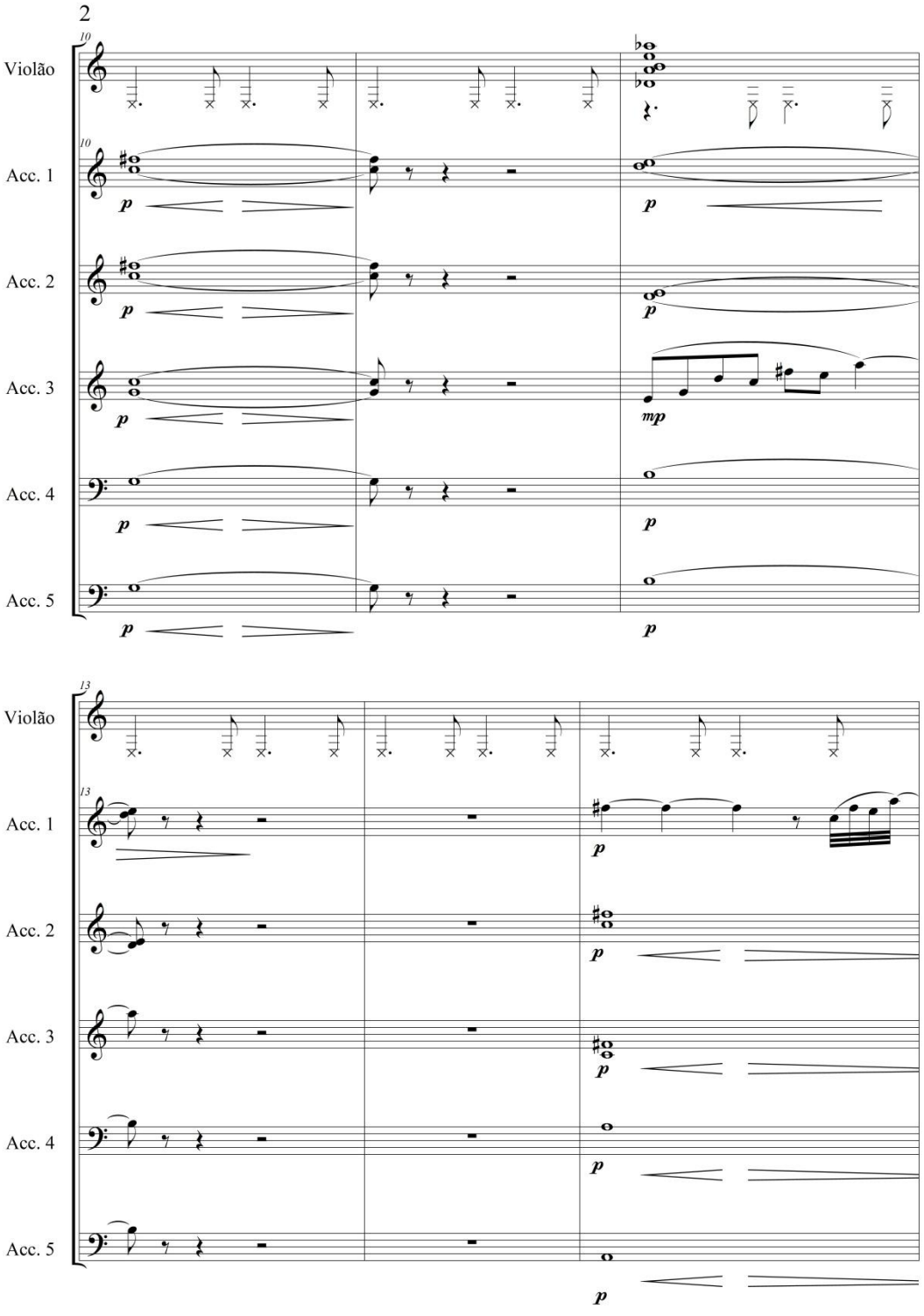
Estúdio móvel 8 canais: Maurício Marques

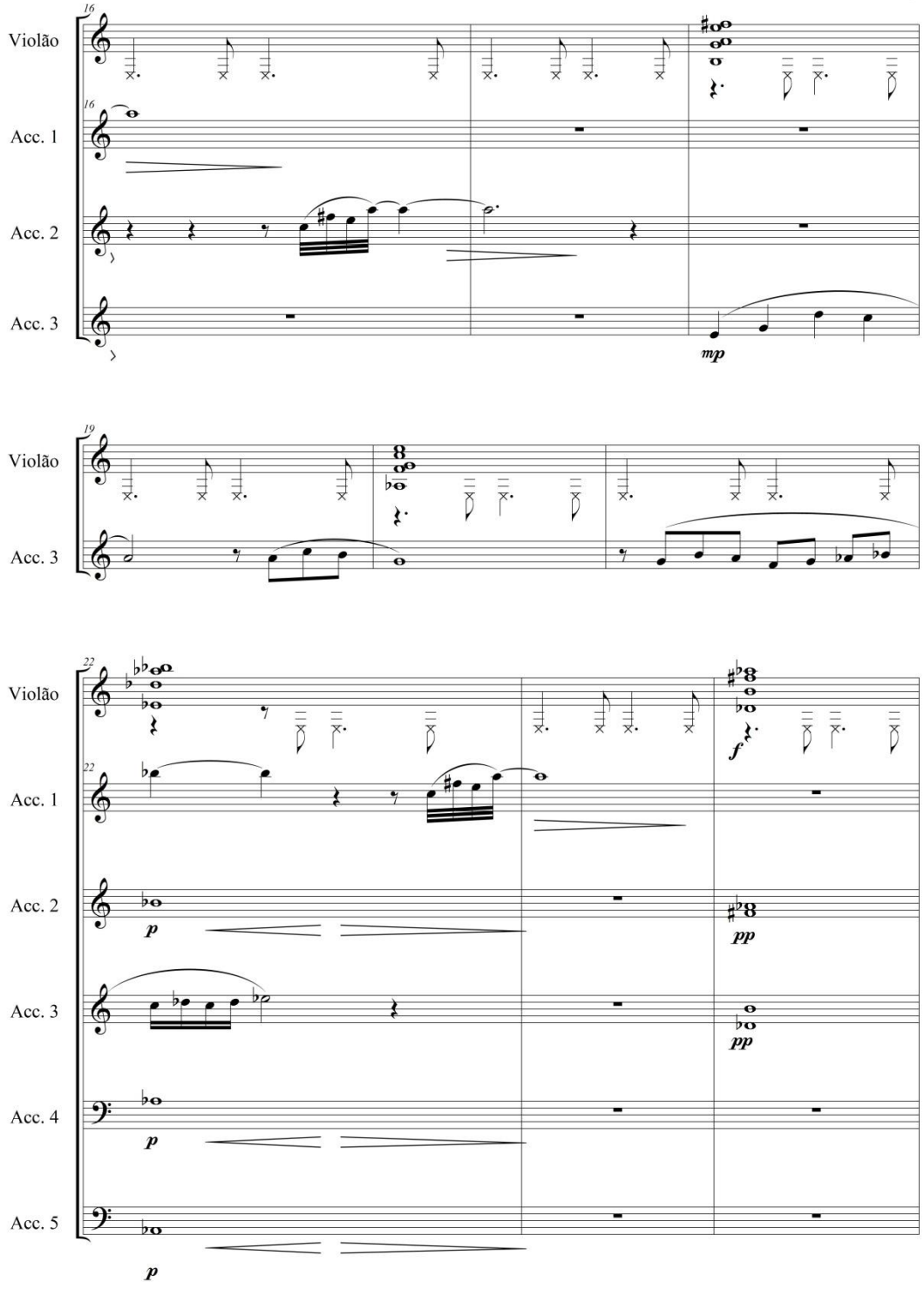
Gravação e edição: Maurício Marques

Existência 1

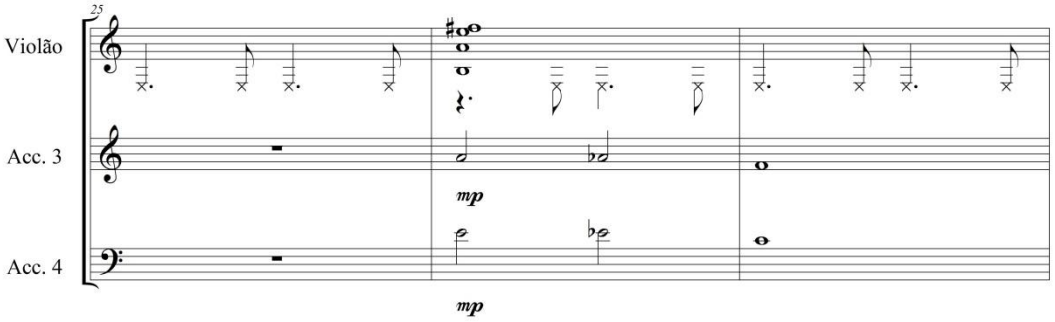
Maurício Marques

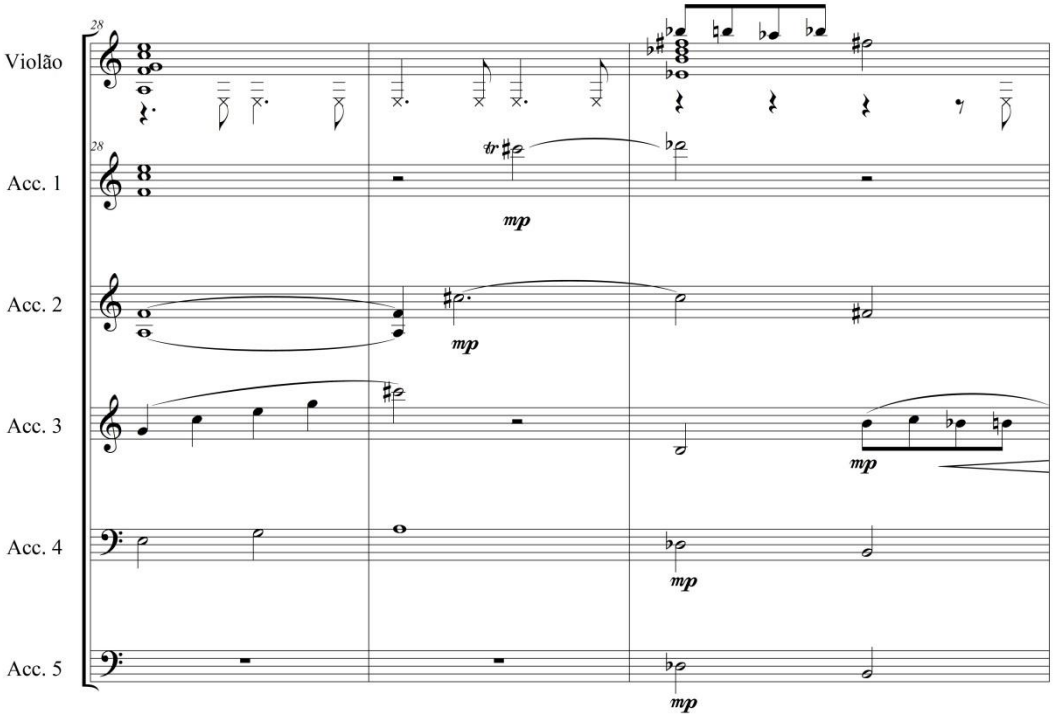


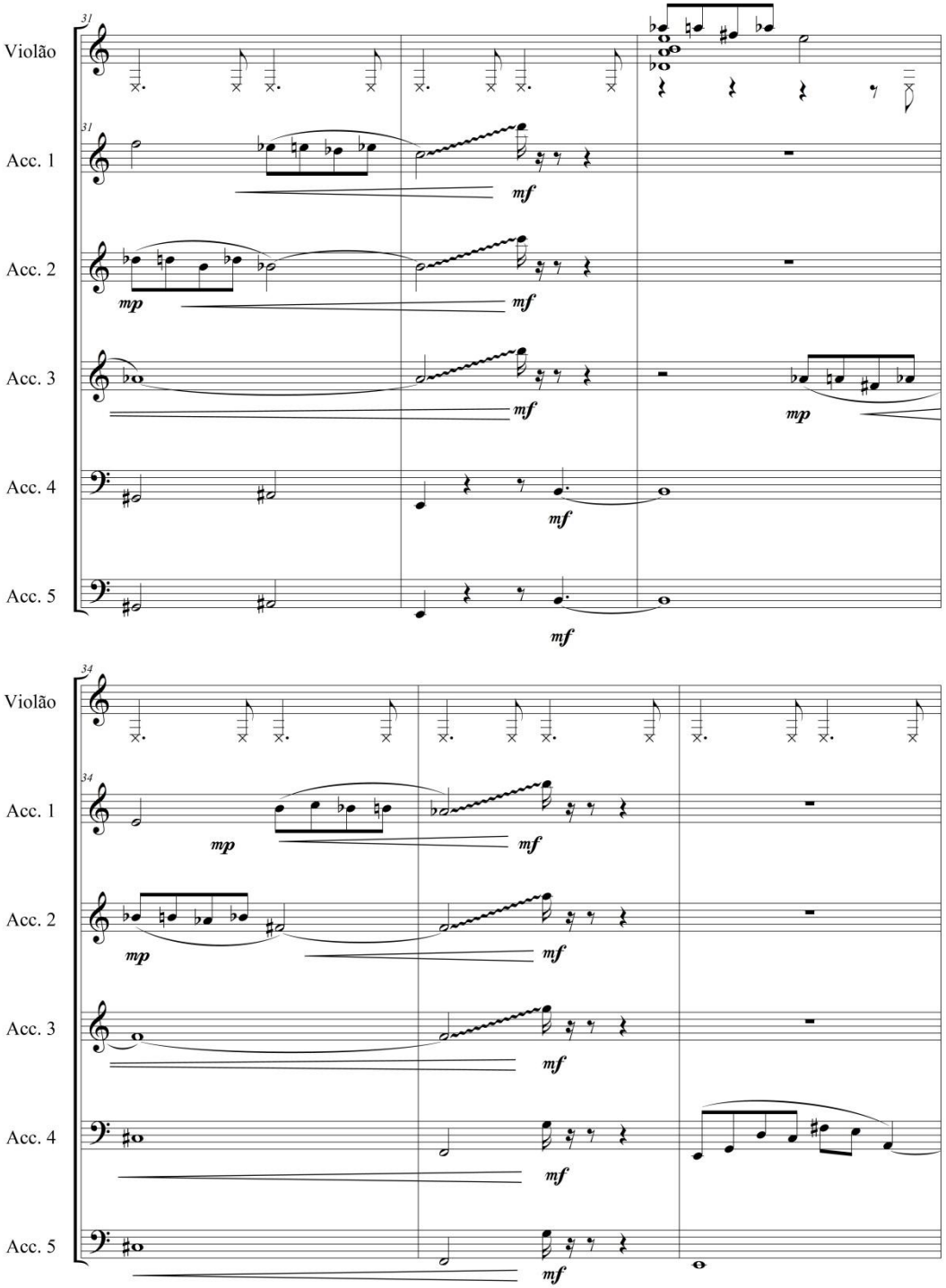

2
10
Violão
10
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
p
mp
13
Violão
13
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
p

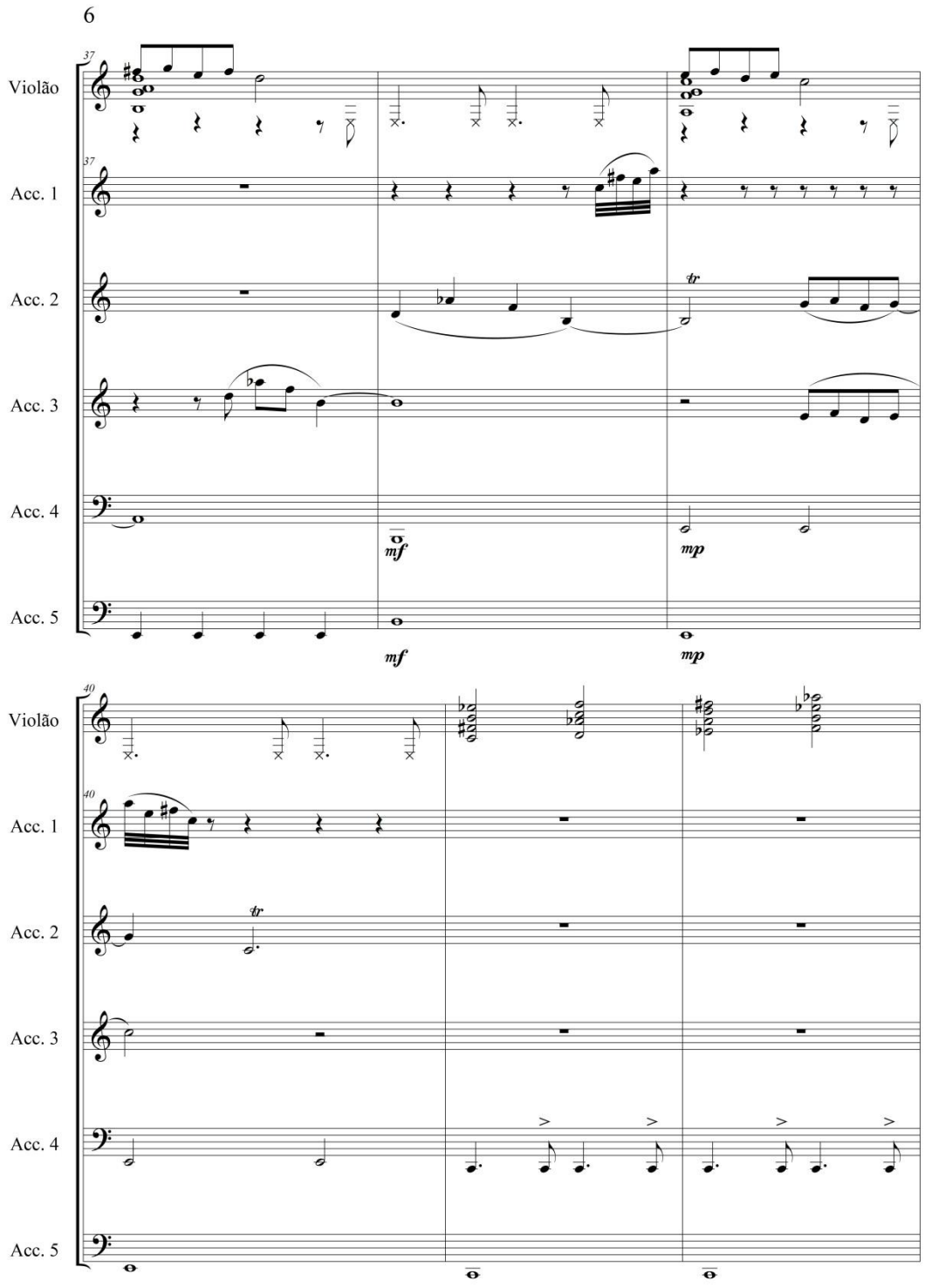

16
Violão
16
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
mp
19
Violão
Acc. 3
22
Violão
f
22
Acc. 1
Acc. 2
p
pp
Acc. 3
pp
Acc. 4
p
Acc. 5
p

4

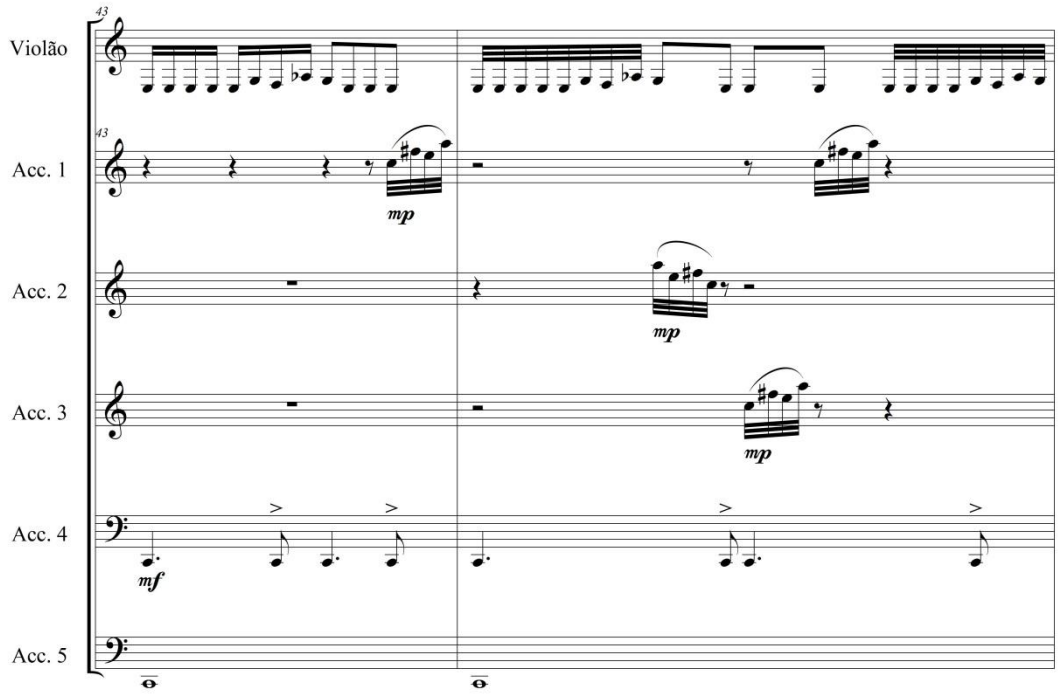

25
Violão
Acc. 3
Acc. 4
mp
mp

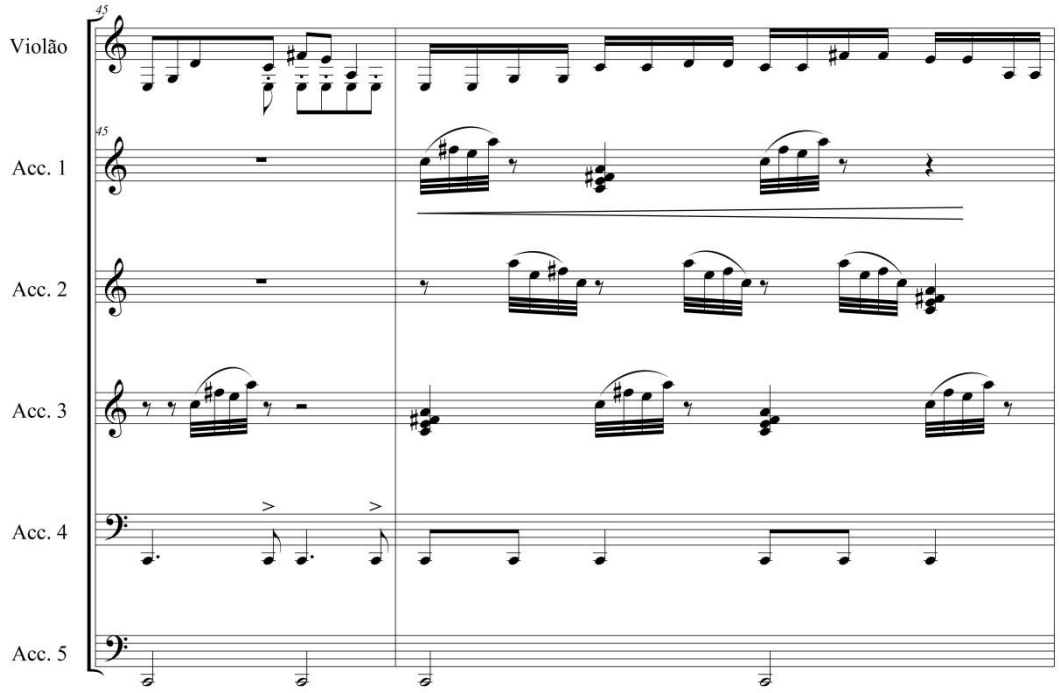

28
Violão
28
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
tr
mp
mp
mp
mp
mp

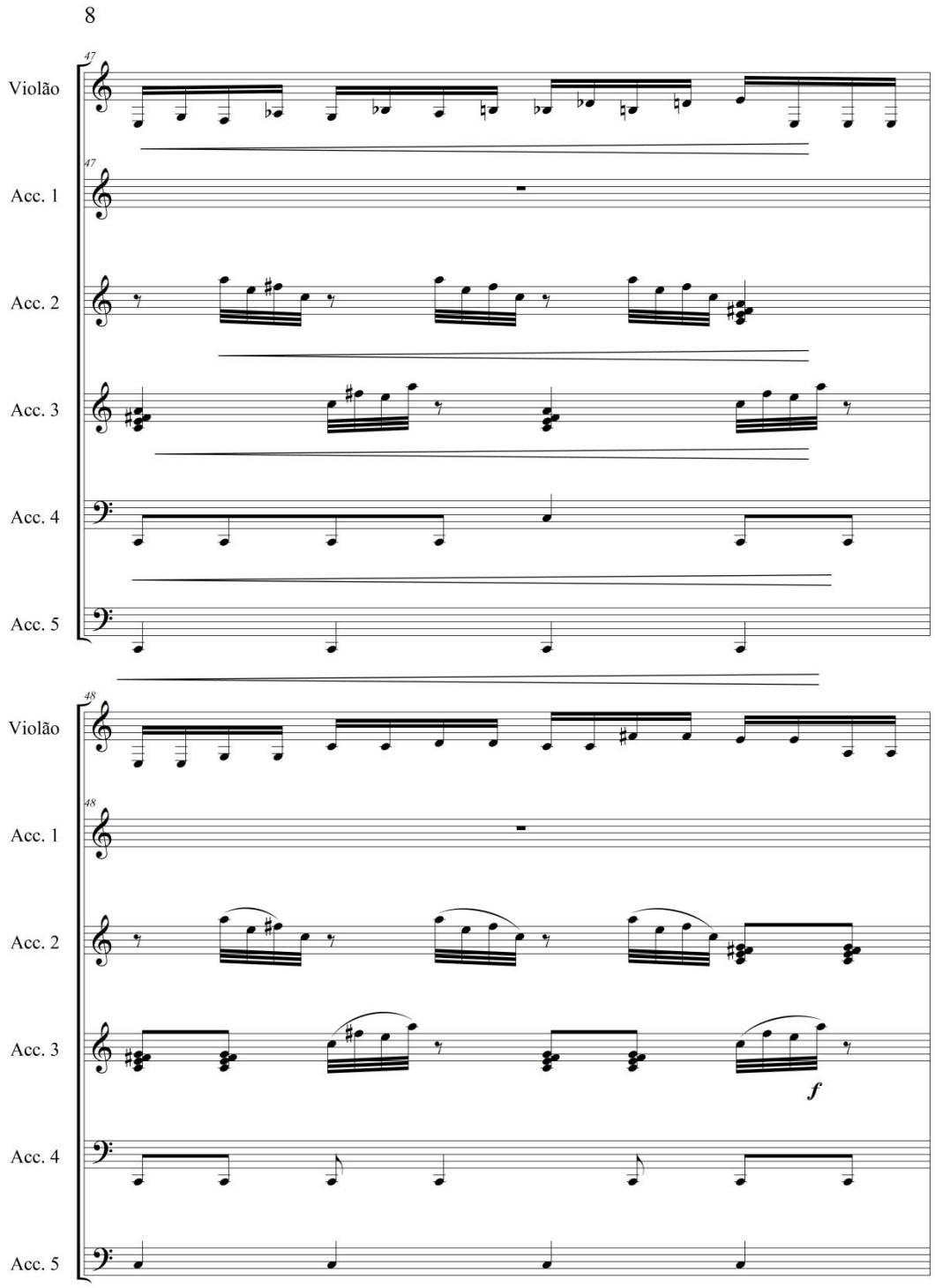

31
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mp
mf
34
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mp
mf

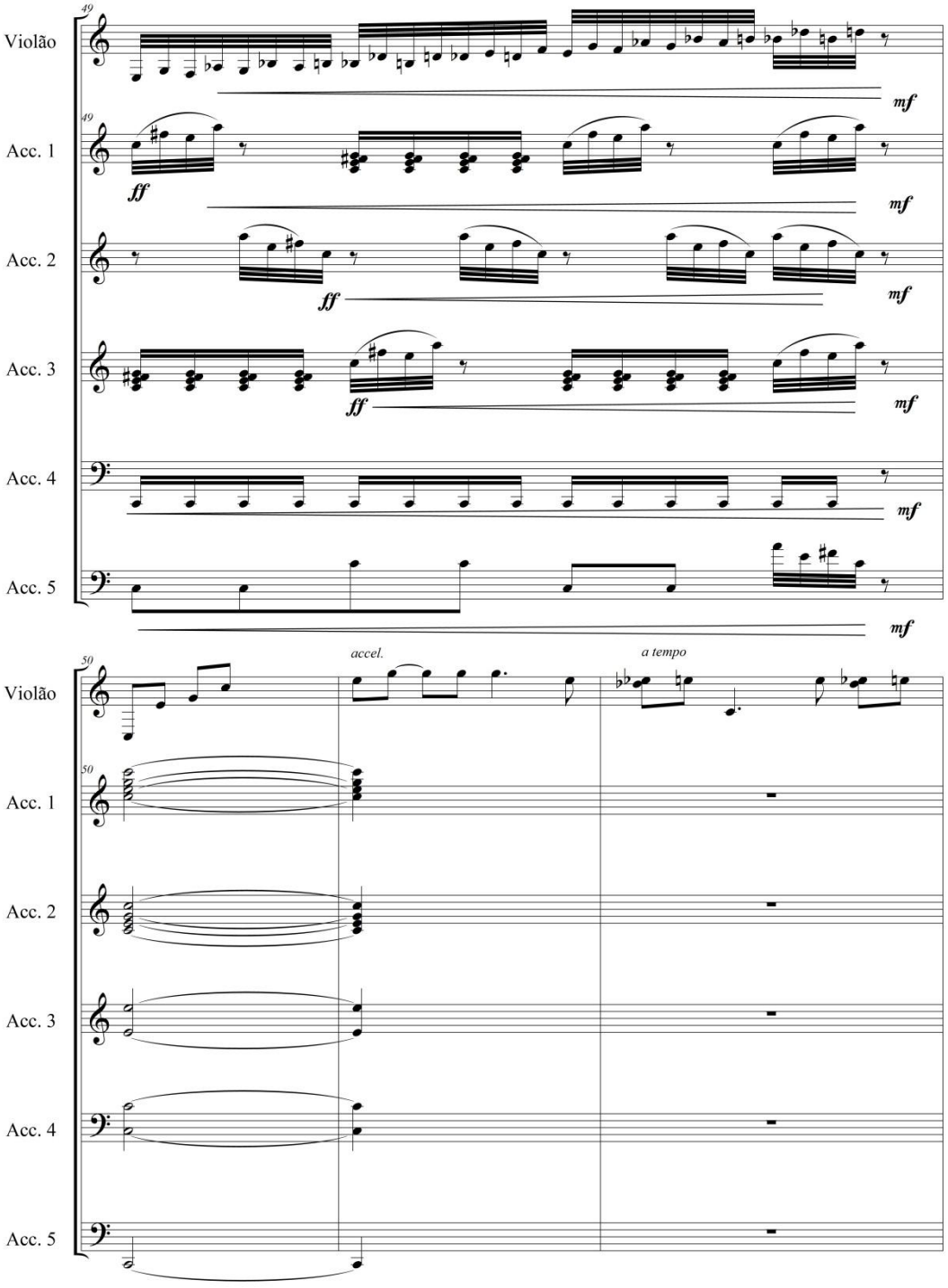

6
37
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
tr
mf
mp
mf
mp
40
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
tr

7

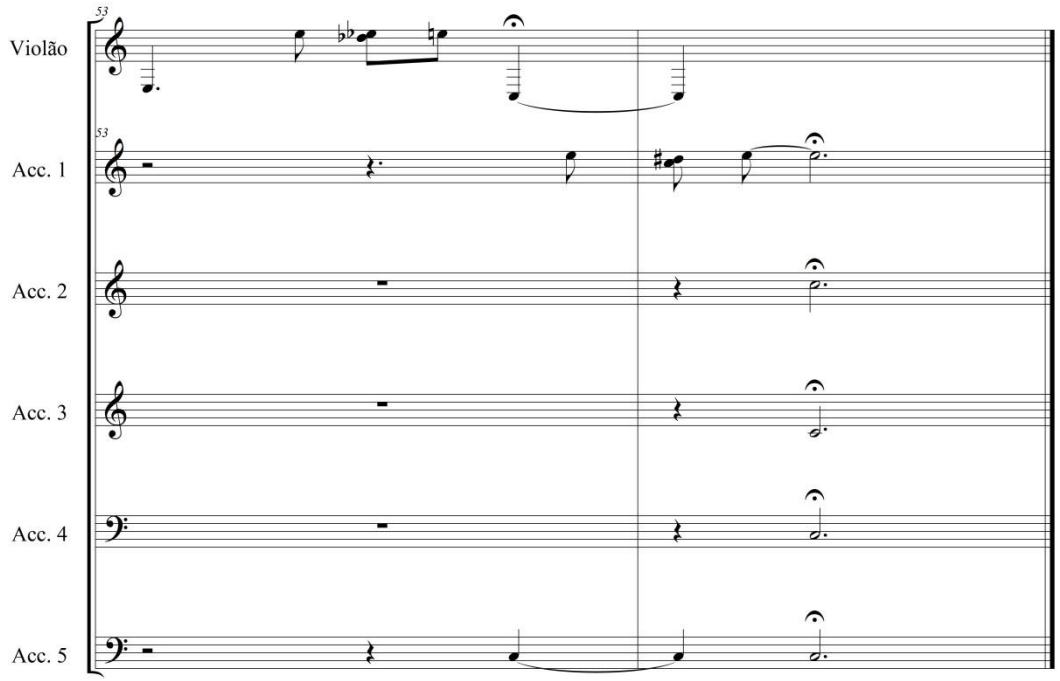

43
Violão
43
Acc. 1
mp
Acc. 2
mp
Acc. 3
mp
Acc. 4
mf
Acc. 5


45
Violão
45
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5


8
47
Violão
47
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
48
Violão
48
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
f
Acc. 4
Acc. 5

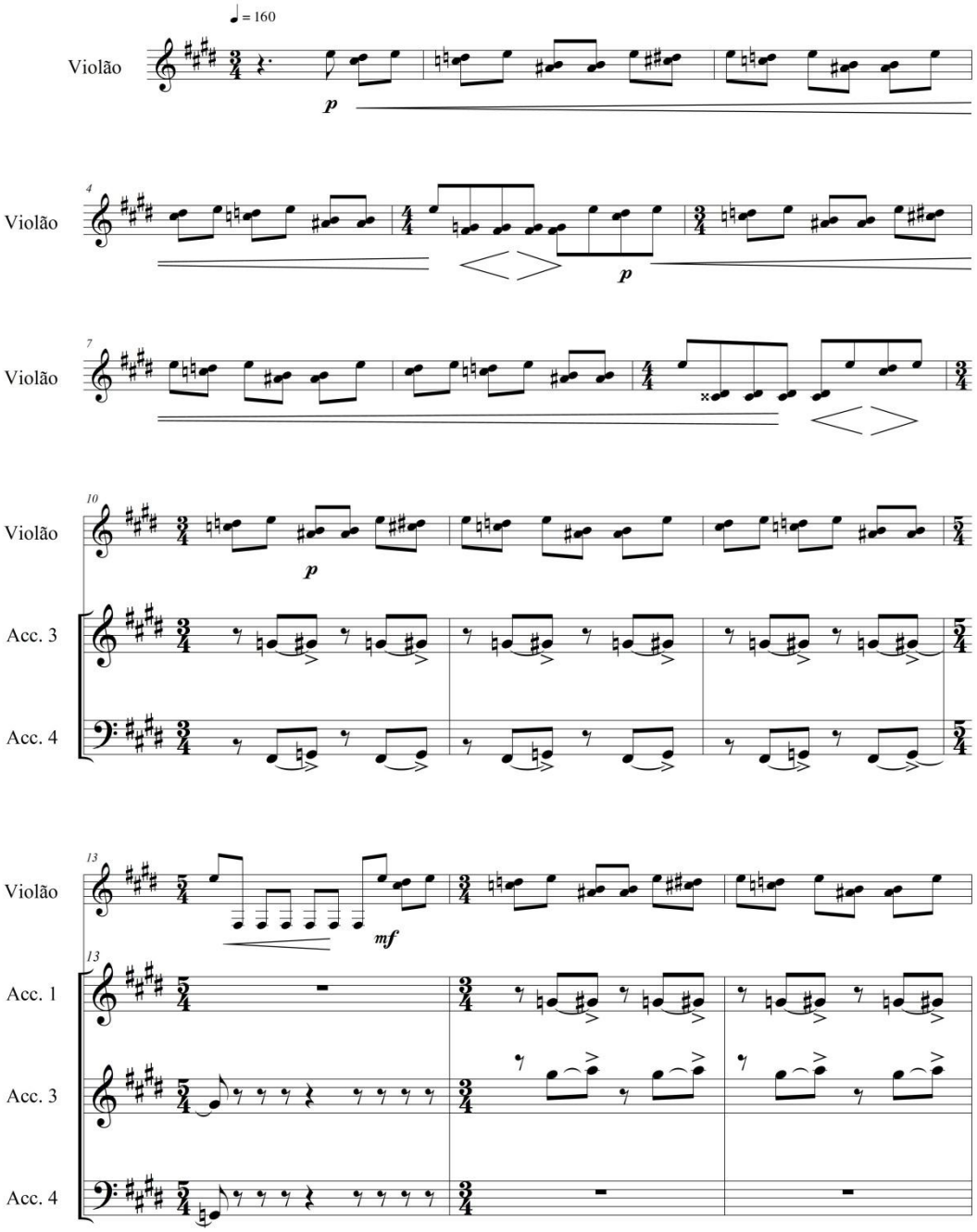

49
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
ff
mf
50
accel.
a tempo

10

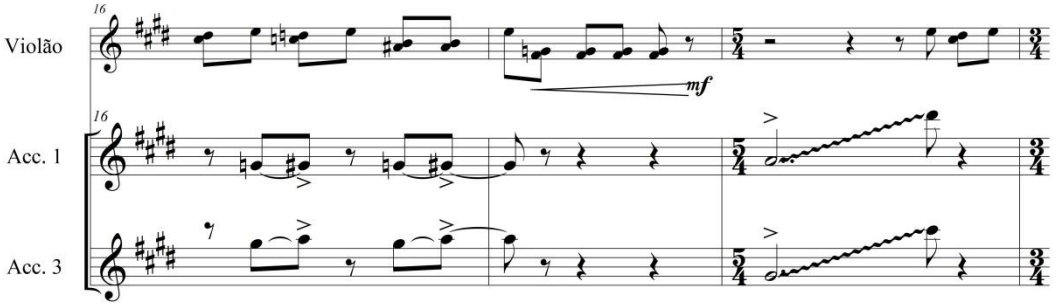


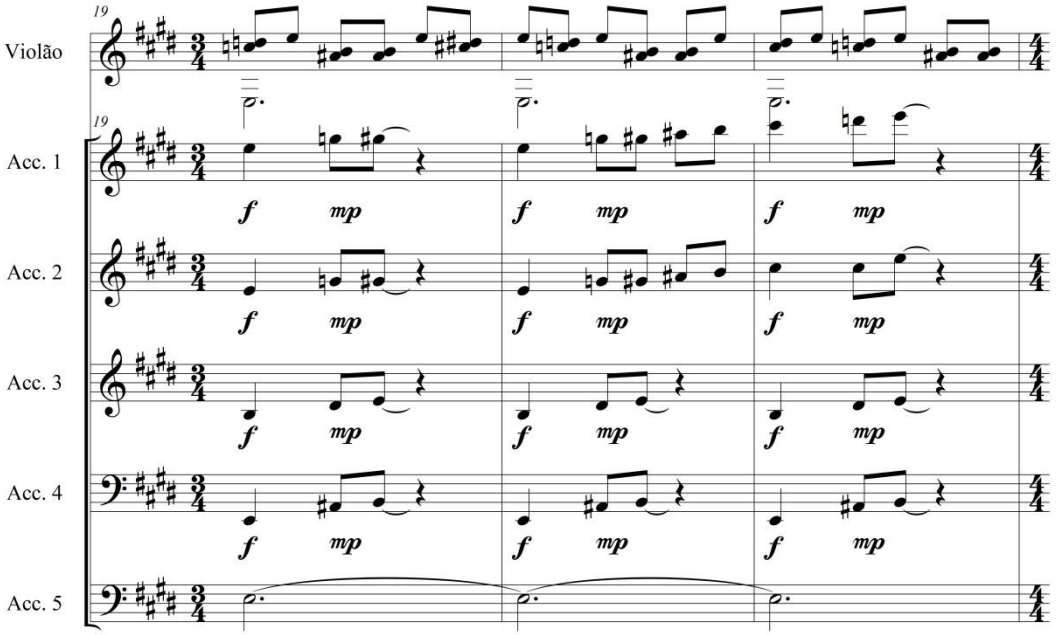
Existência II

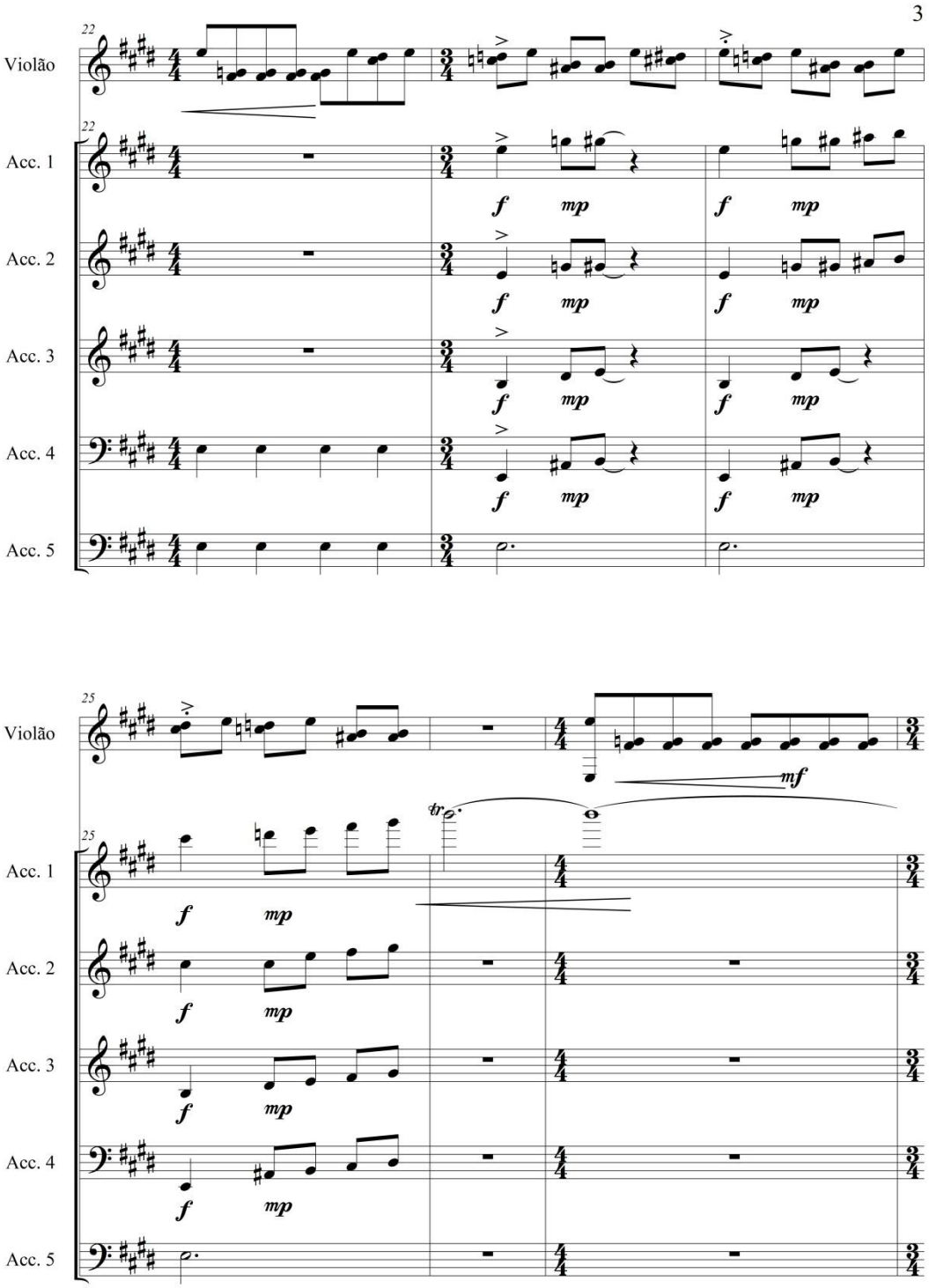
Maurício Marques

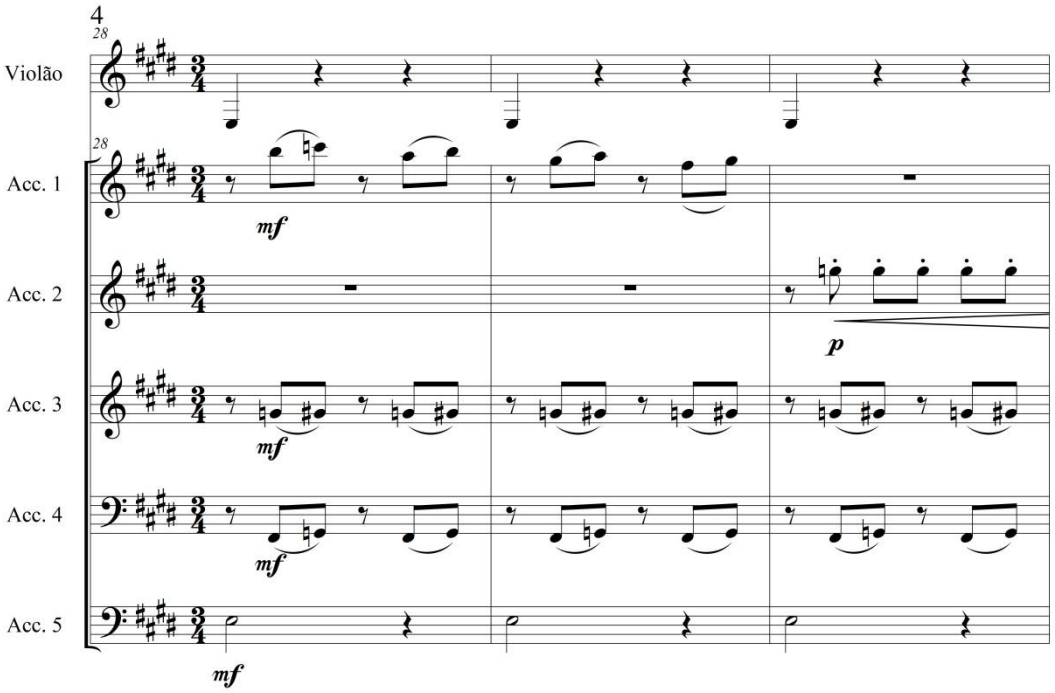


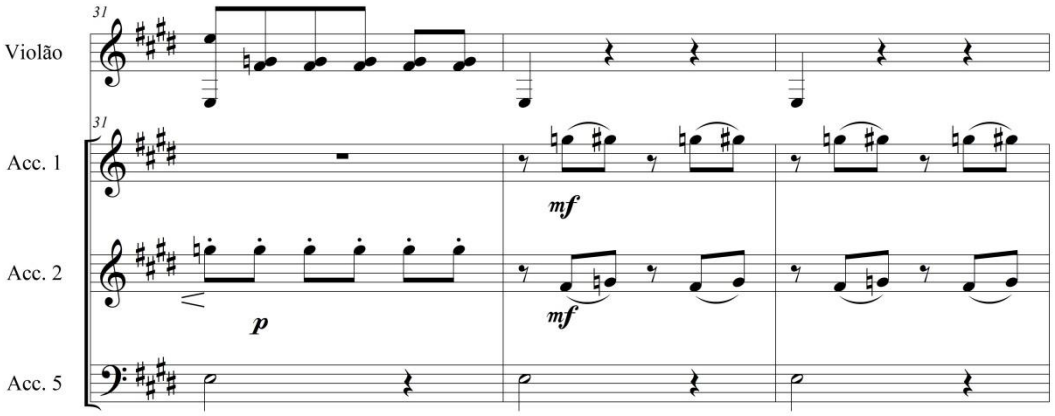
2

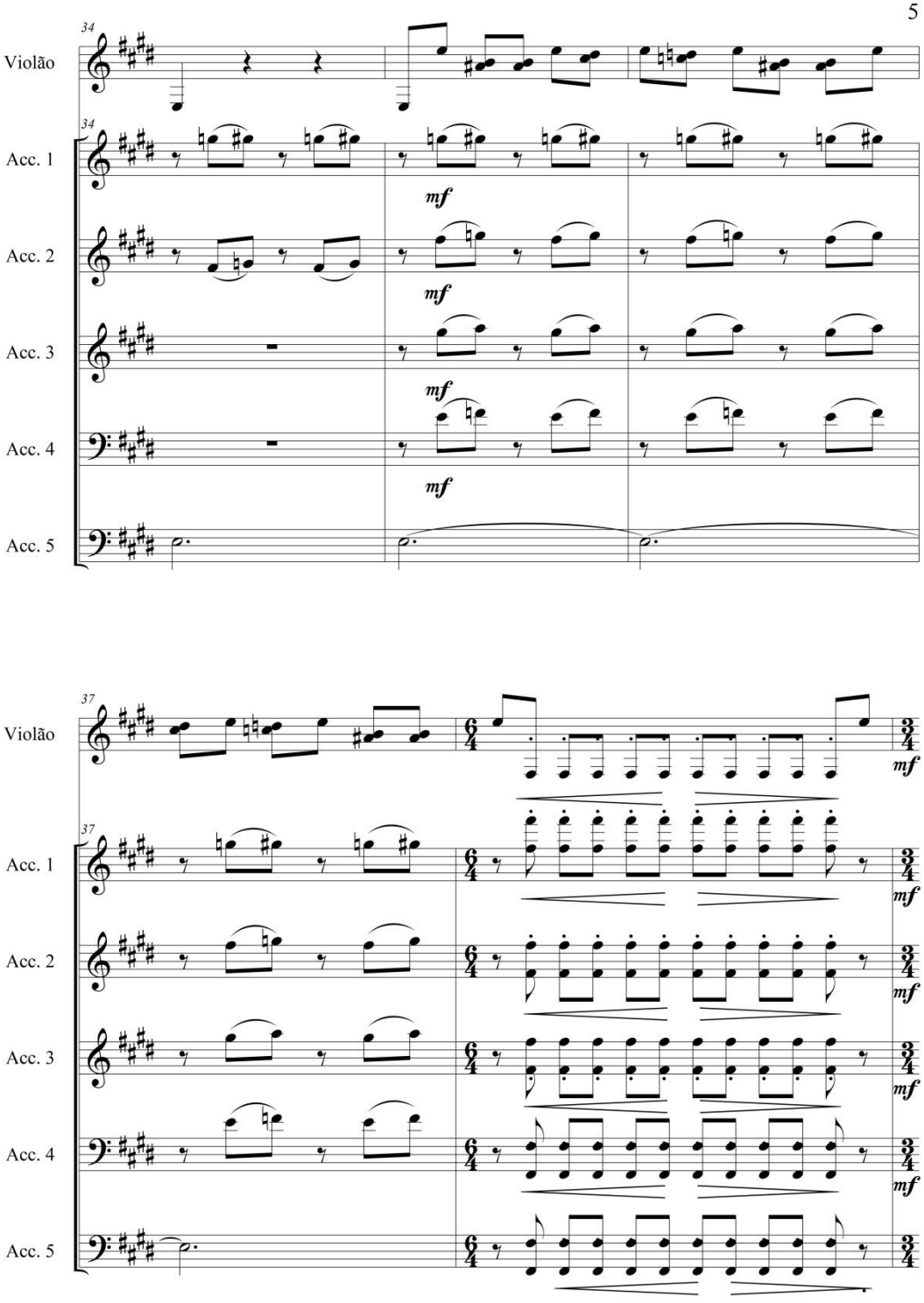

16
Violão
16
Acc. 1
Acc. 3
mf

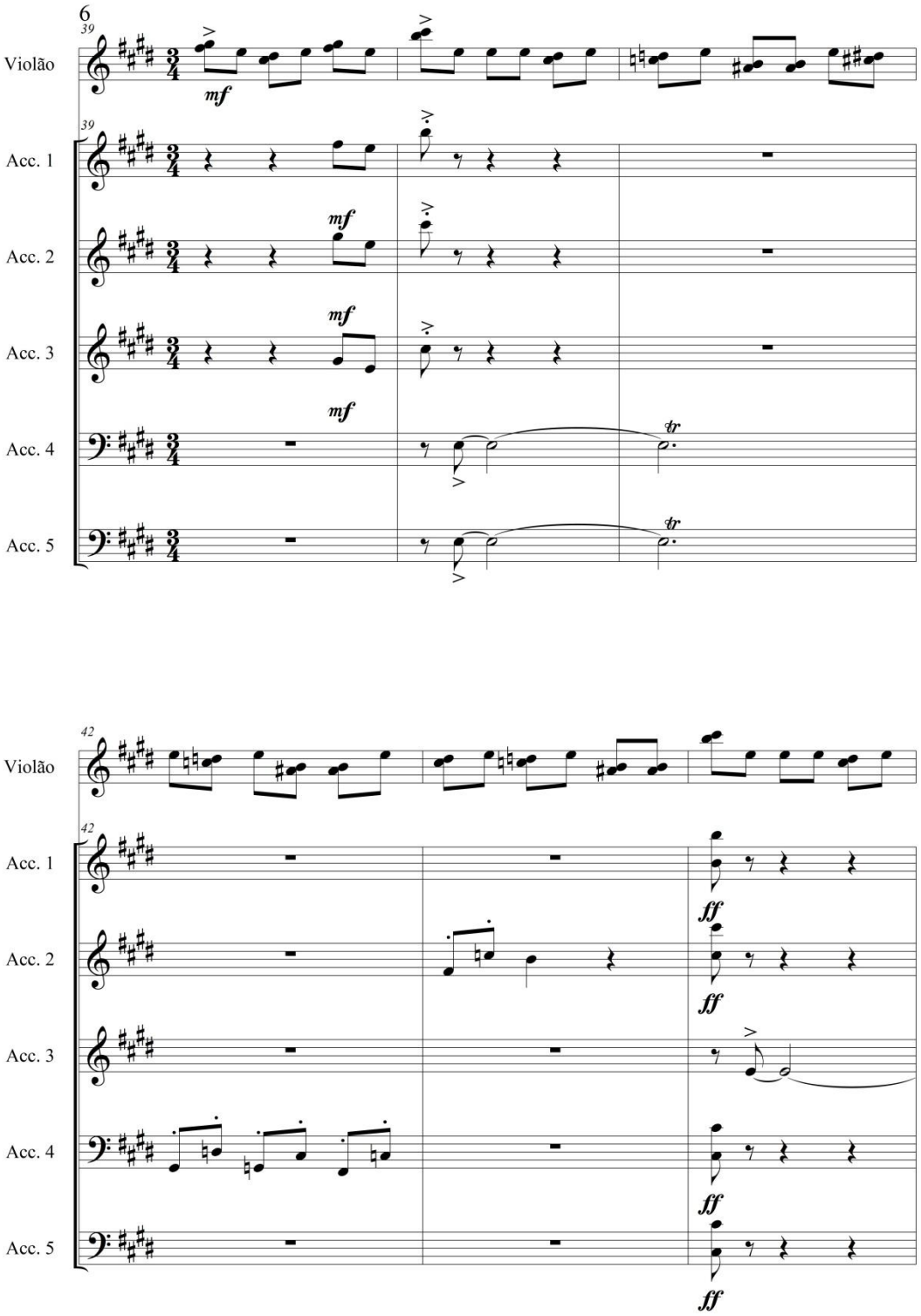

19
Violão
19
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
f
mp

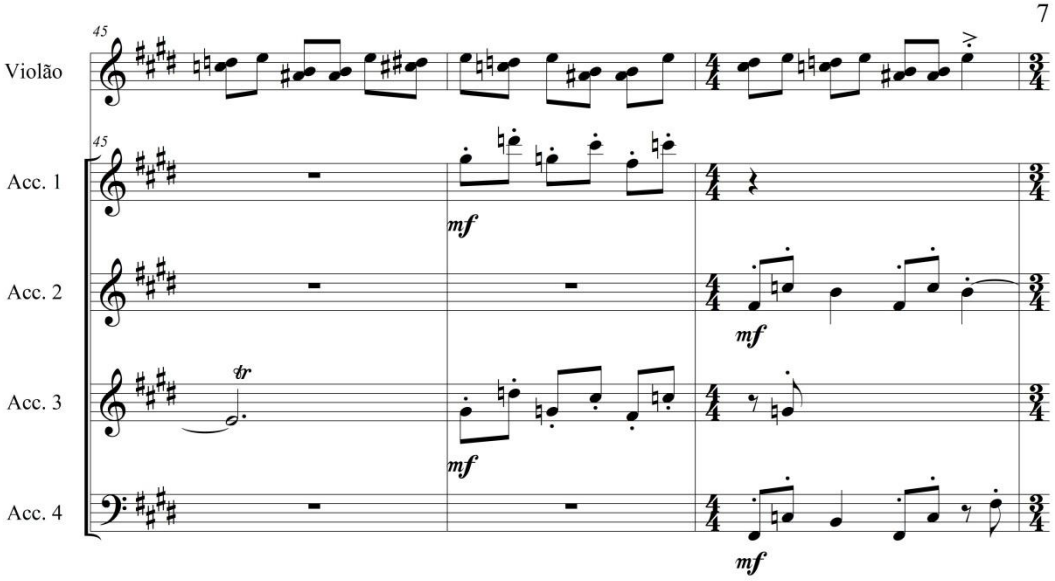

3
22
Violão
22
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
f mp
25
Violão
mf
tr
25
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
f mp

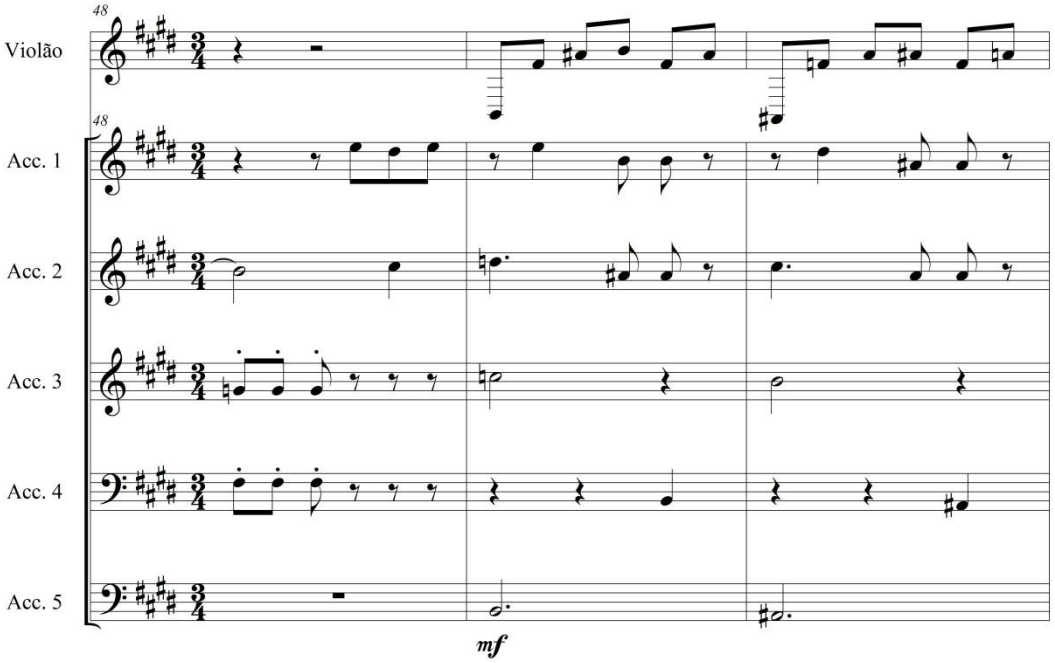

4
28
Violão
28
Acc. 1
mf
Acc. 2
p
Acc. 3
mf
Acc. 4
mf
Acc. 5
mf

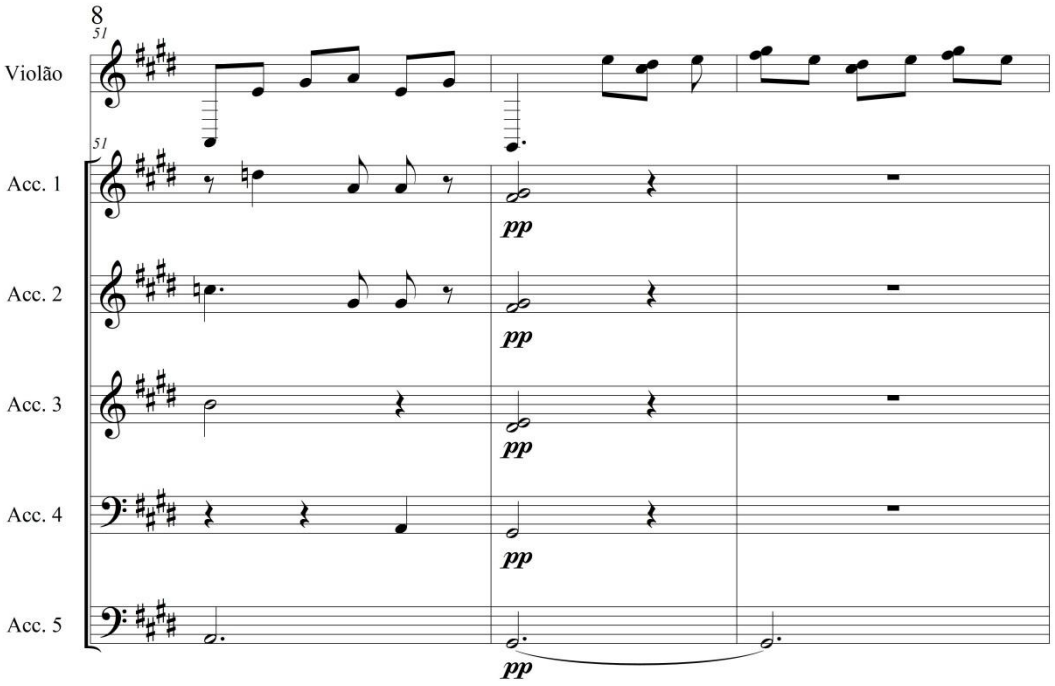

31
Violão
31
Acc. 1
mf
Acc. 2
p
mf
Acc. 5

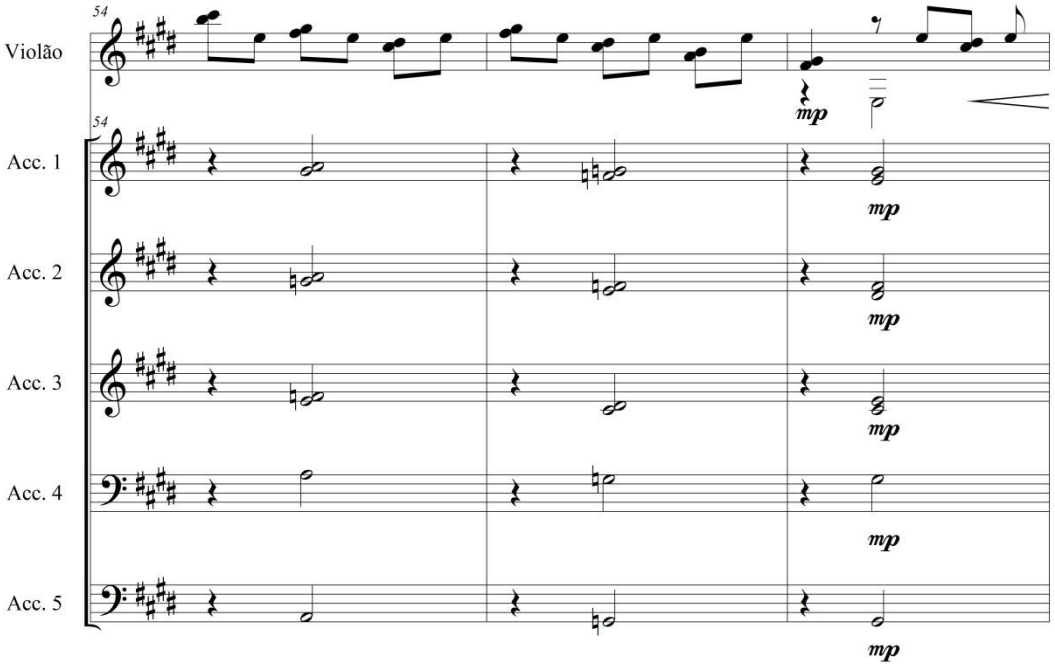

34
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mf
37
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mf

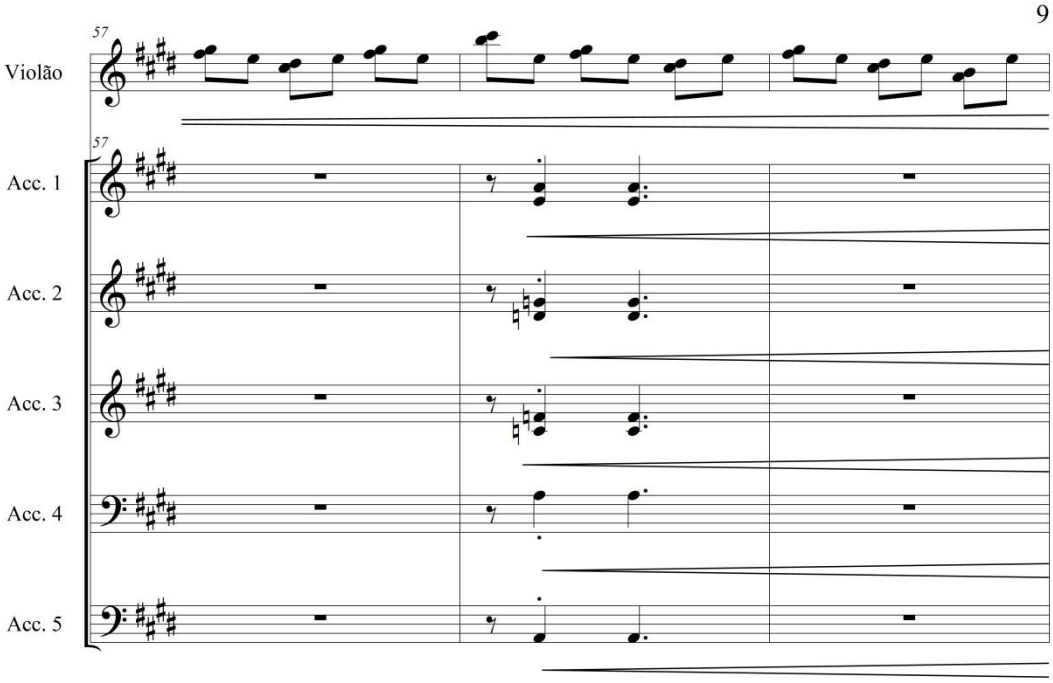

6
39
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mf
tr
42
ff

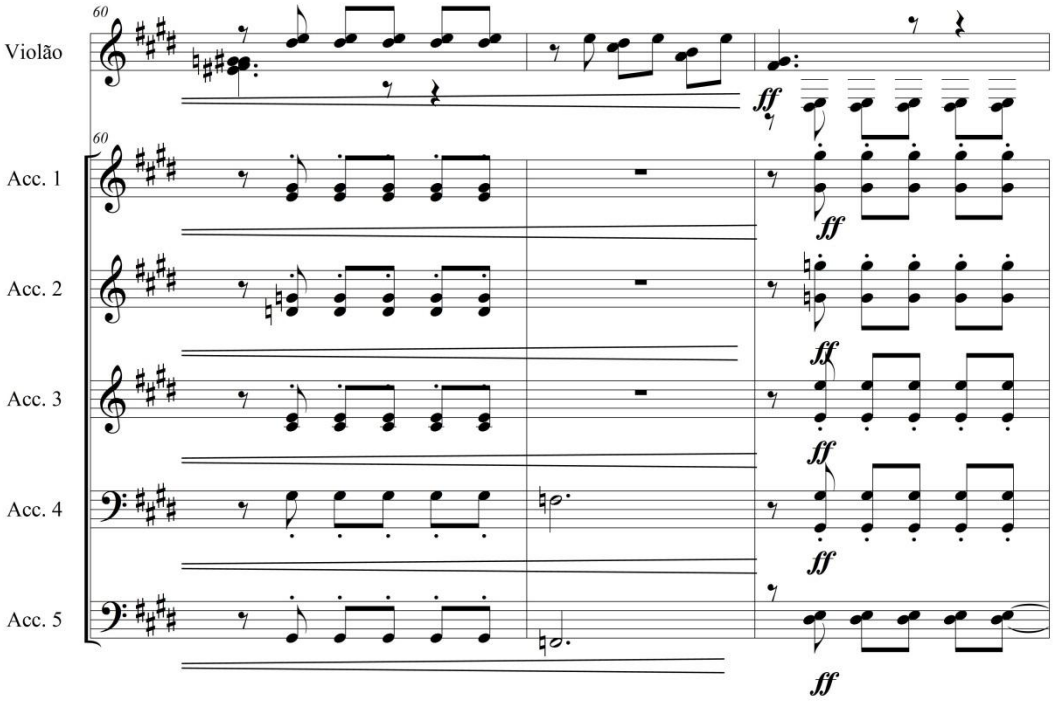

45
Violão
45
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
tr
mf
mf
mf
mf

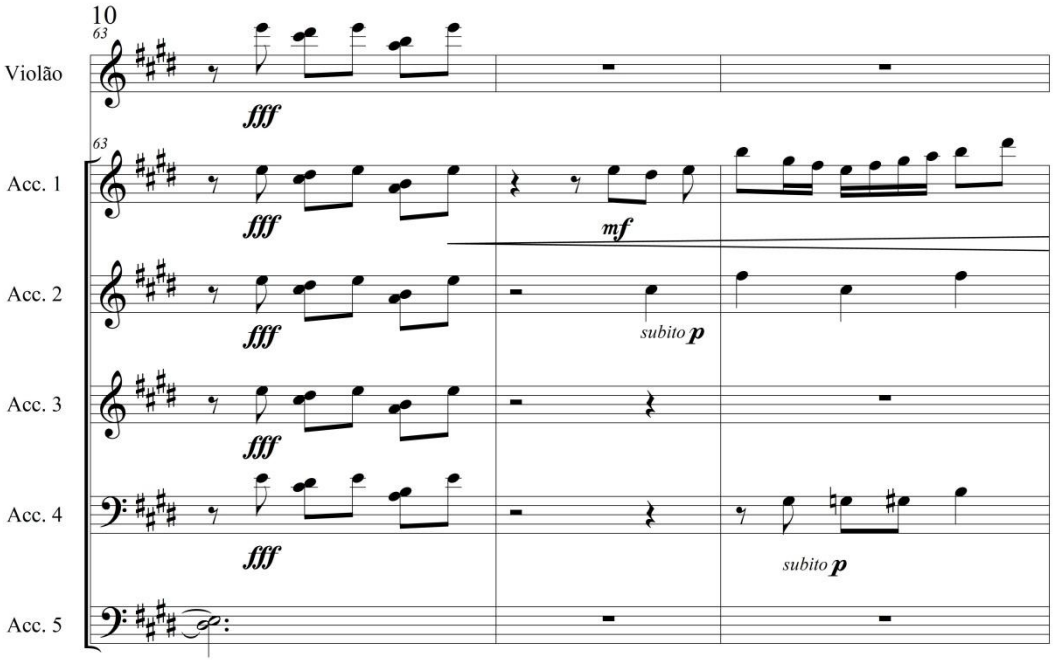

48
Violão
48
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mf

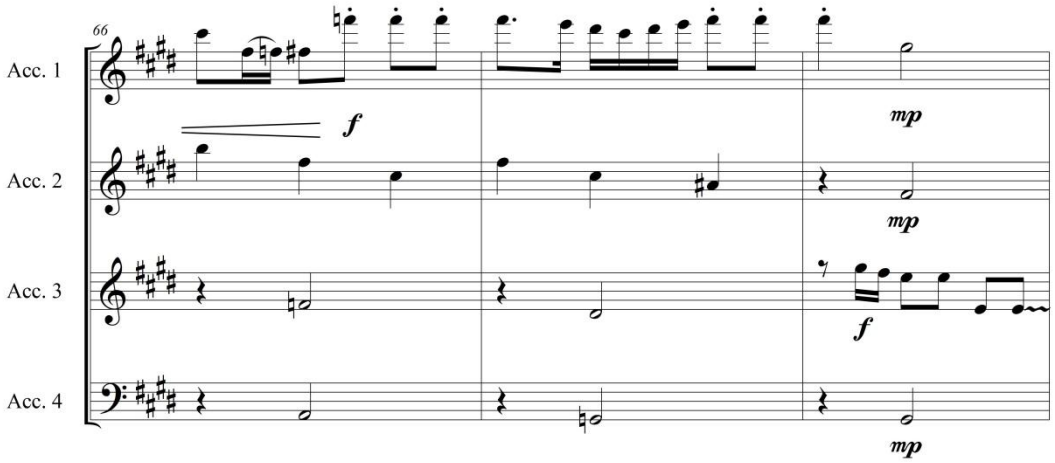

8
51
Violão
51
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
pp
pp
pp
pp
pp

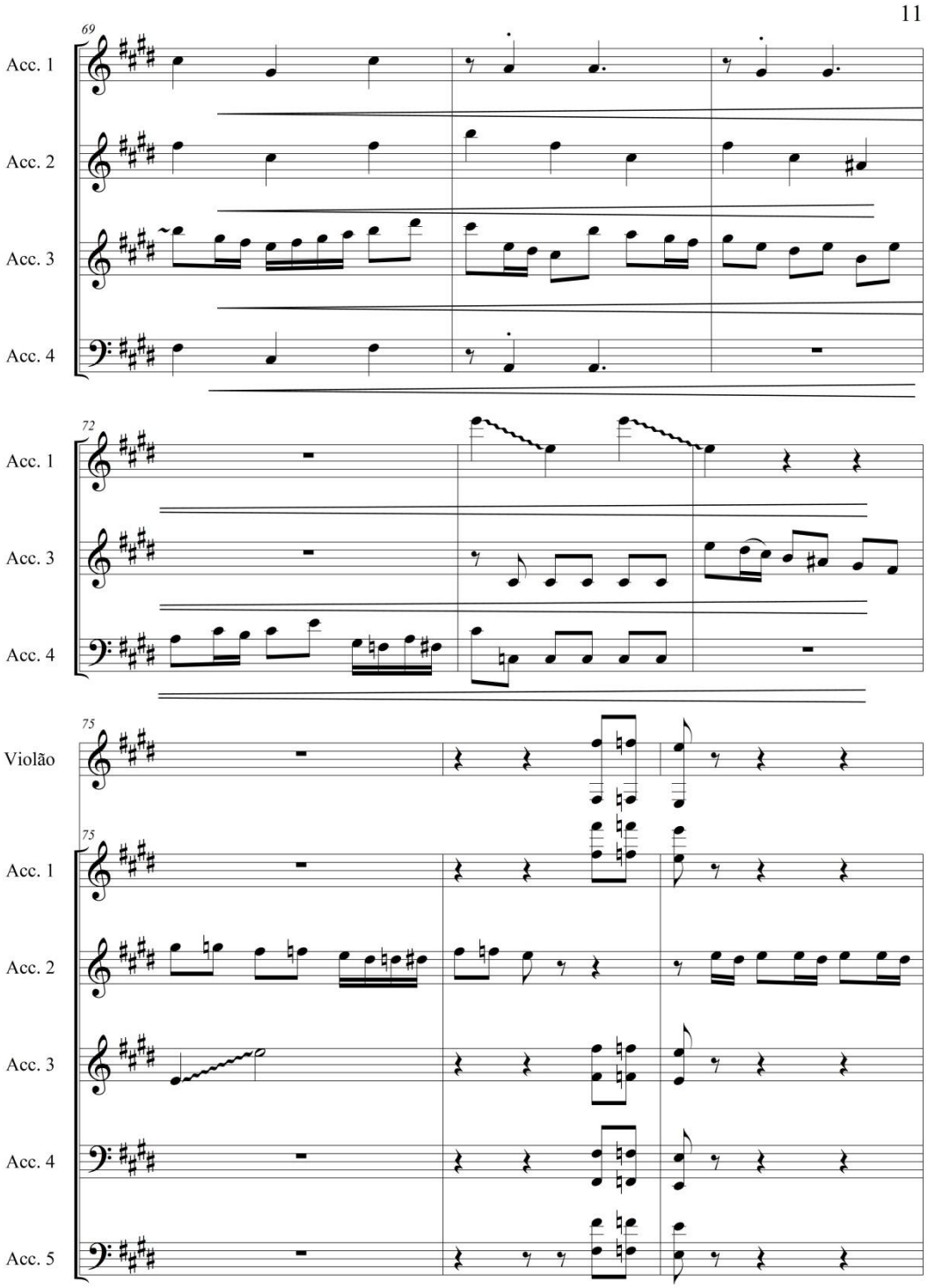

54
Violão
54
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mp
mp
mp
mp
mp
mp

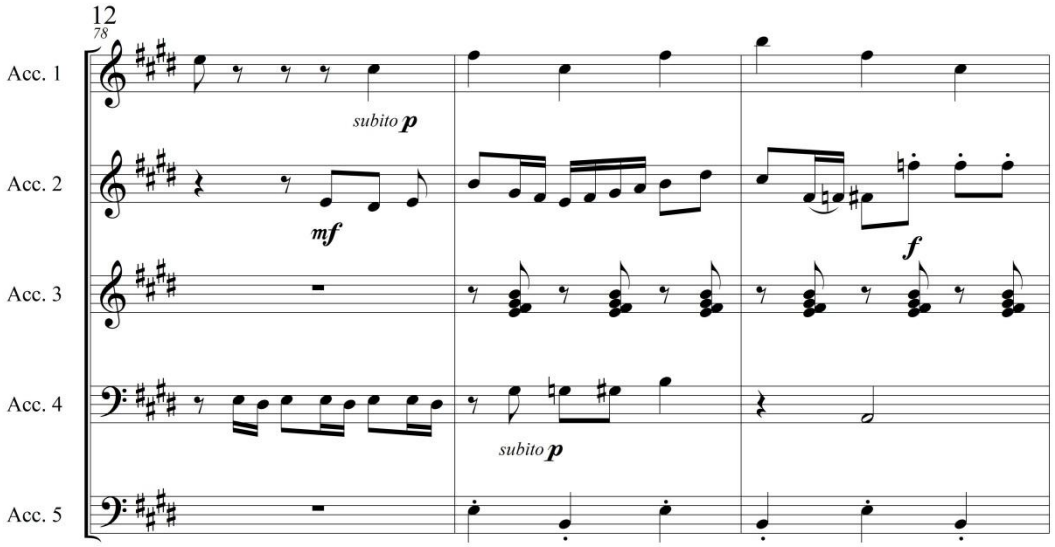

57
Violão
57
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

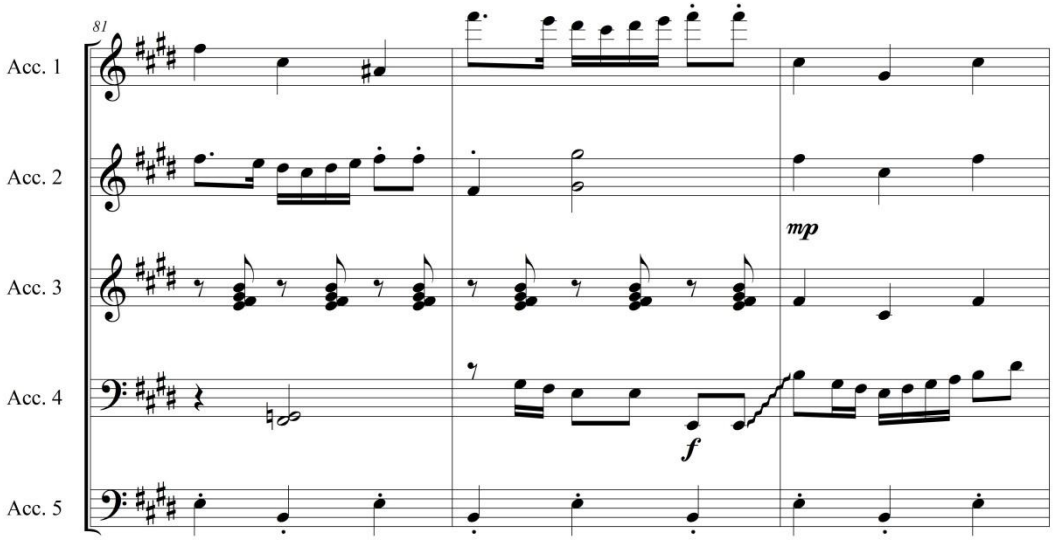

60
Violão
60
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
ff
ff
ff
ff
ff
ff

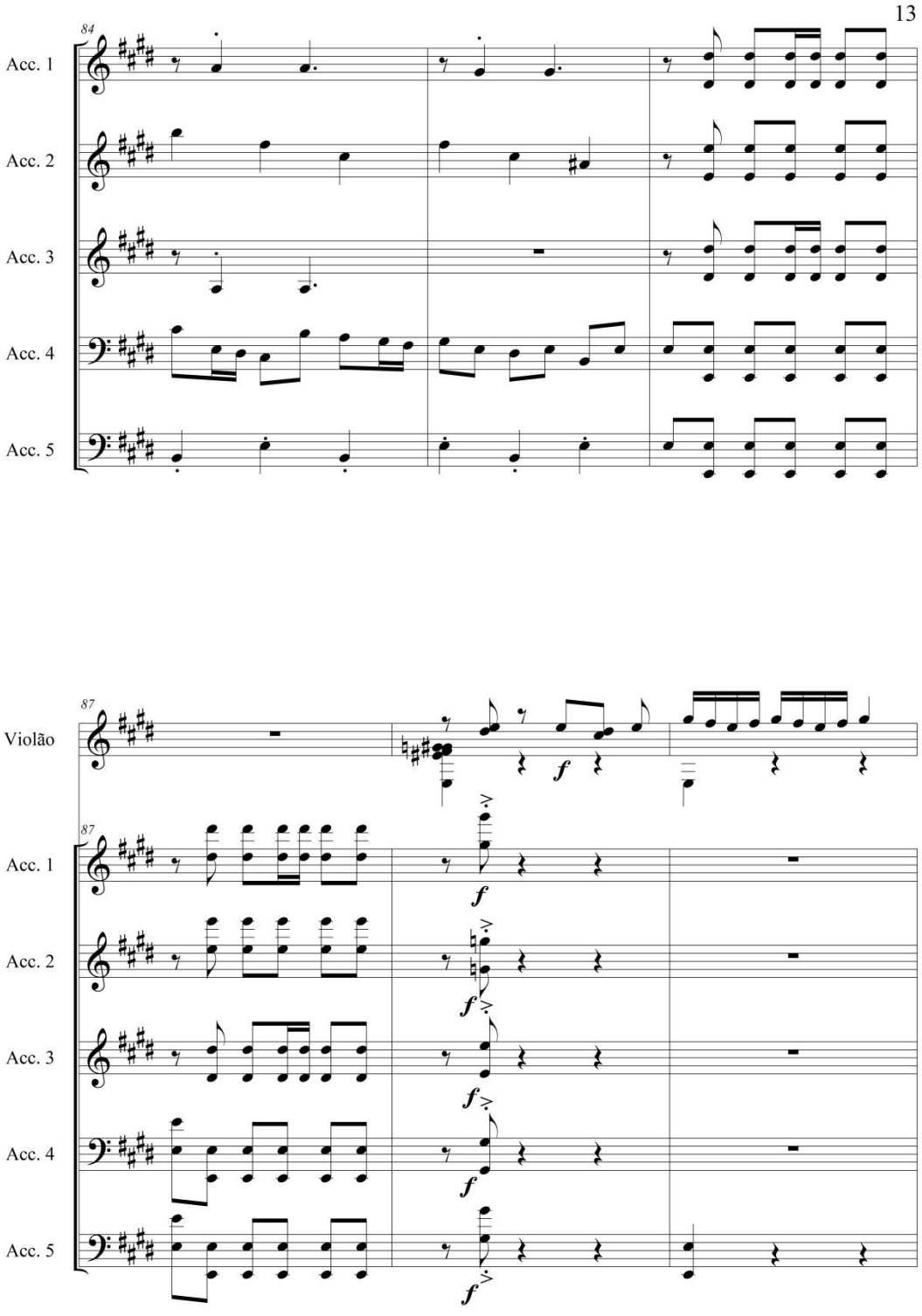

10
63
Violão
fff
63
Acc. 1
fff
mf
Acc. 2
fff
subito p
Acc. 3
fff
Acc. 4
fff
subito p
Acc. 5

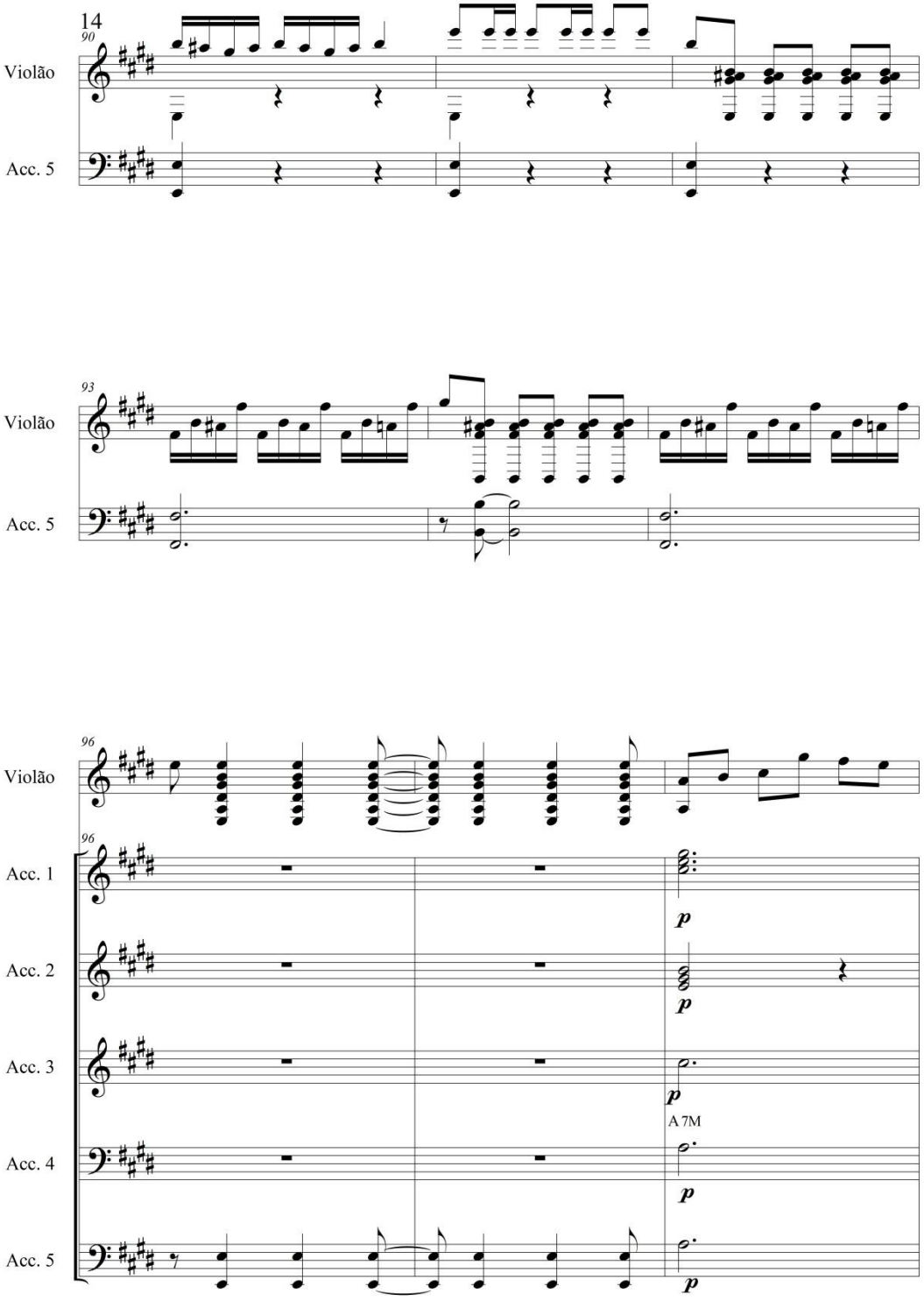

66
Acc. 1
f
mp
Acc. 2
mp
Acc. 3
f
Acc. 4
mp

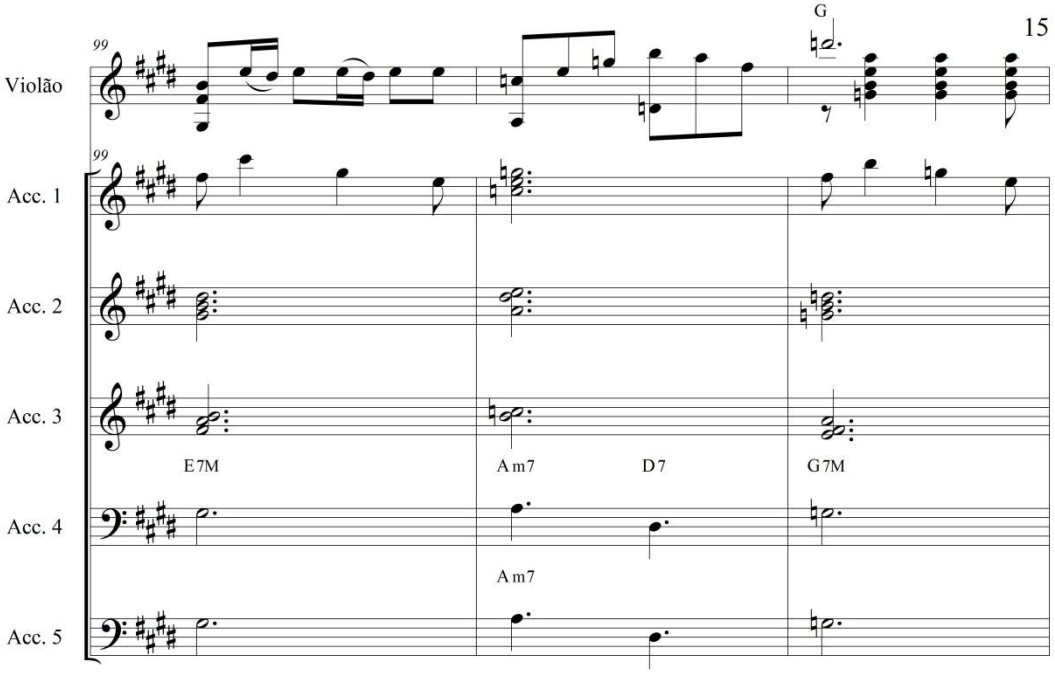

11
69
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
72
Acc. 1
Acc. 3
Acc. 4
75
Violão
75
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

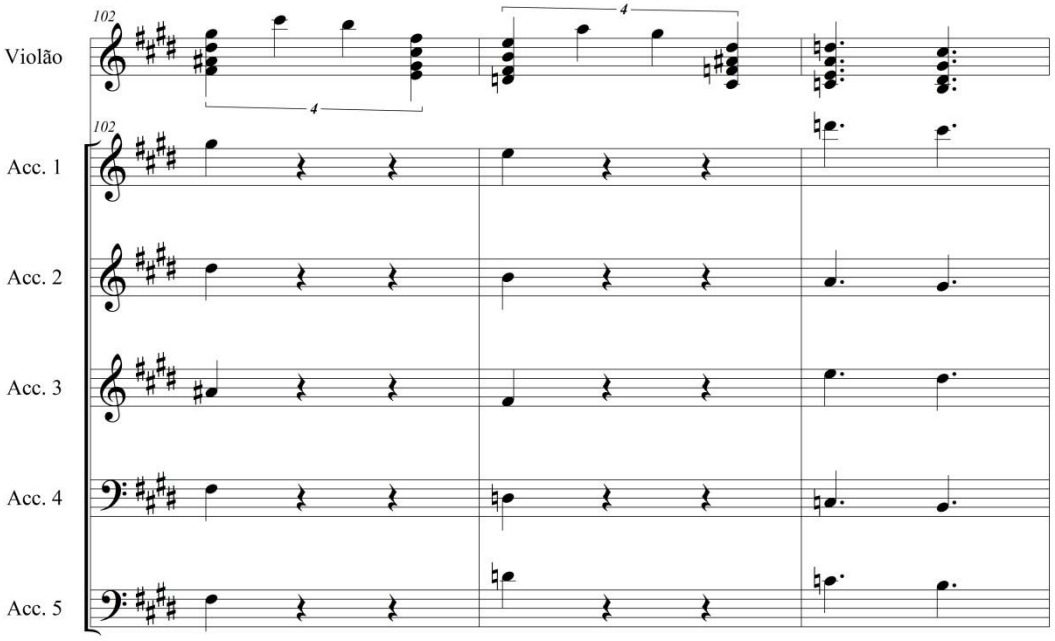

12
78
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
subito p
mf
f
subito p

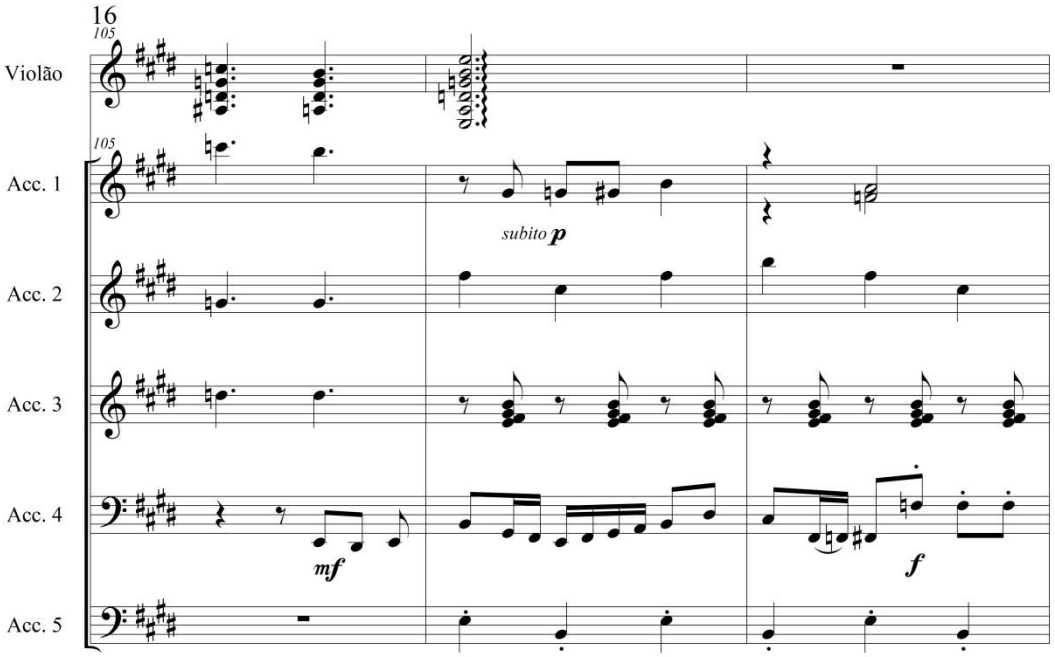

81
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mp
f

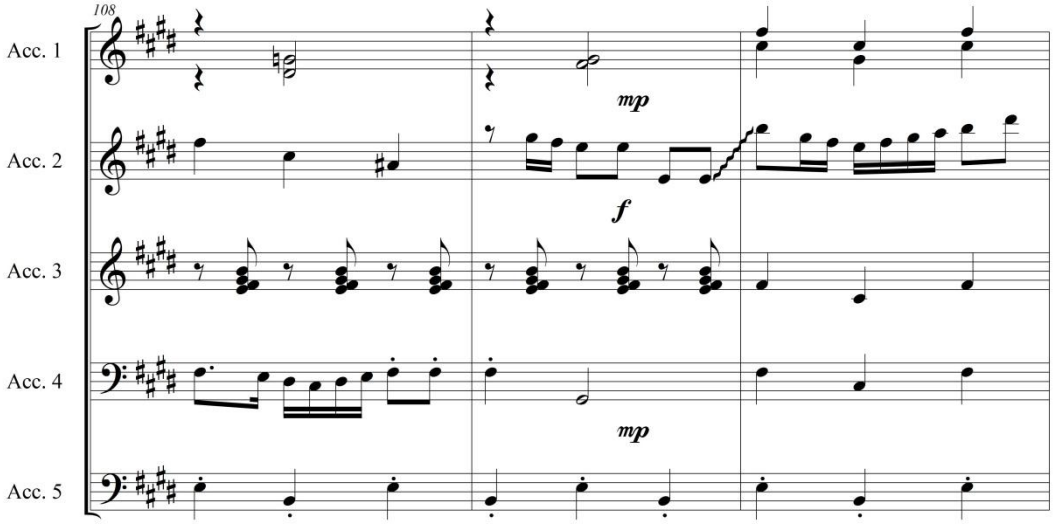

13
84
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
87
Violão
87
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
f

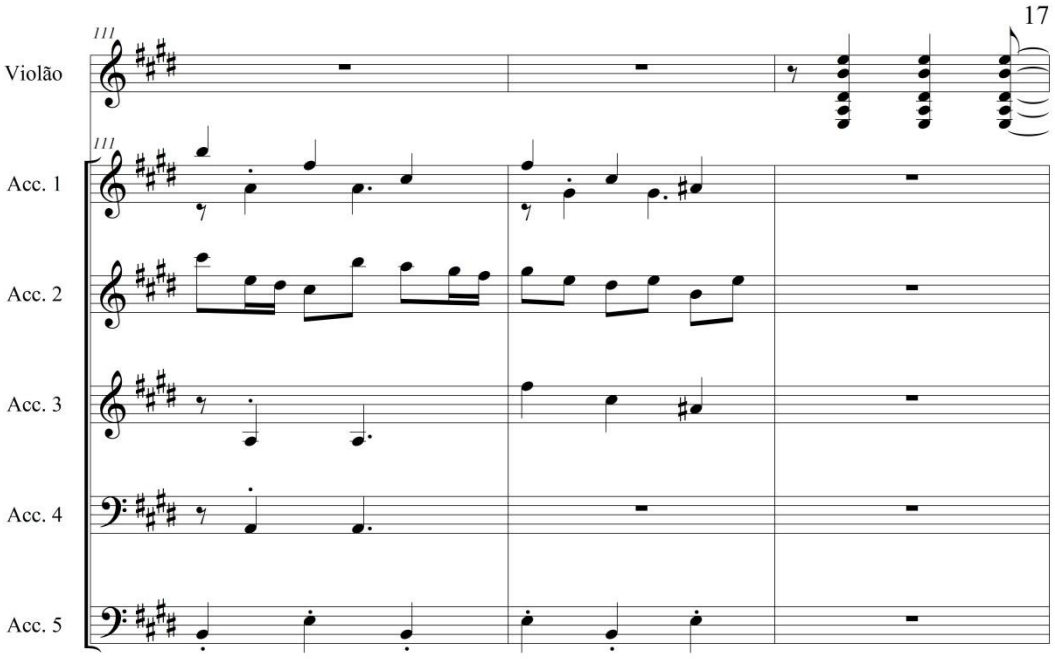

14
90
Violão
Acc. 5
93
Violão
Acc. 5
96
Violão
96
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
p
p
p
A 7M
p
p

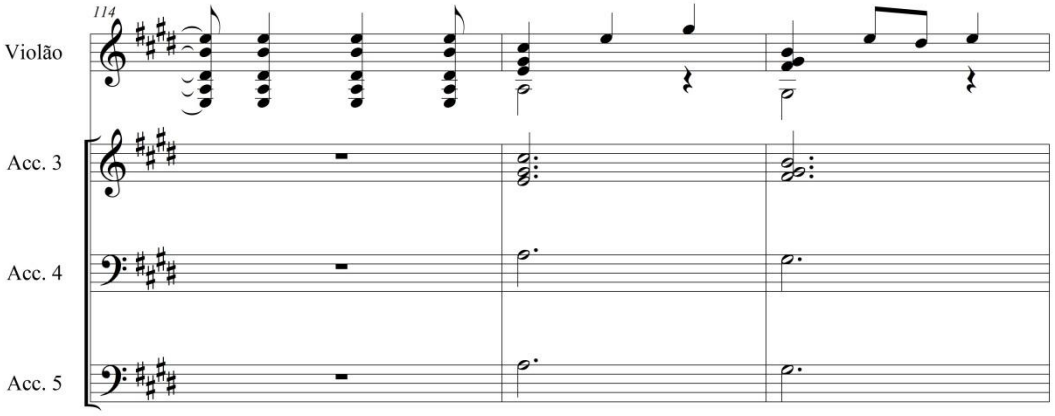

15
G
99
Violão
99
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
E7M
Am7
D7
G7M
Acc. 4
Am7
Acc. 5


102
Violão
4
4
102
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

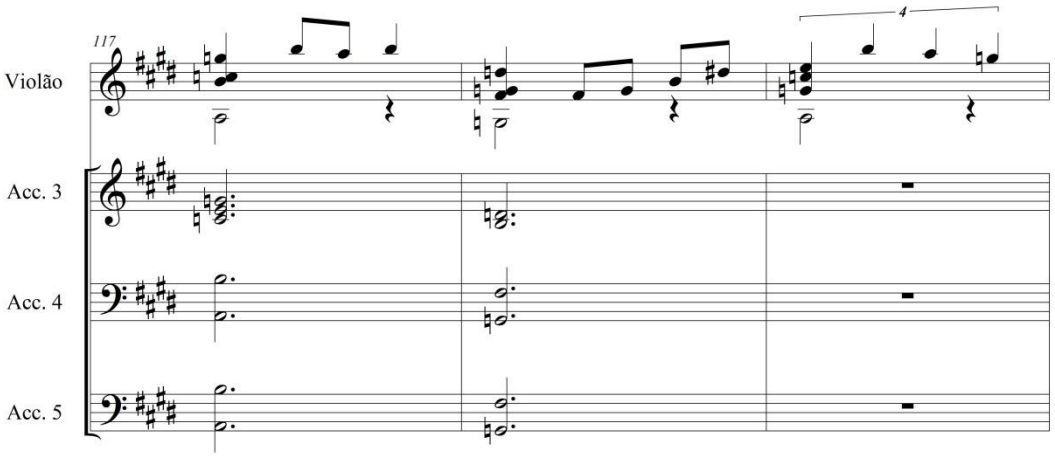

16
105
Violão
105
Acc. 1
subito p
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
mf
f
Acc. 5

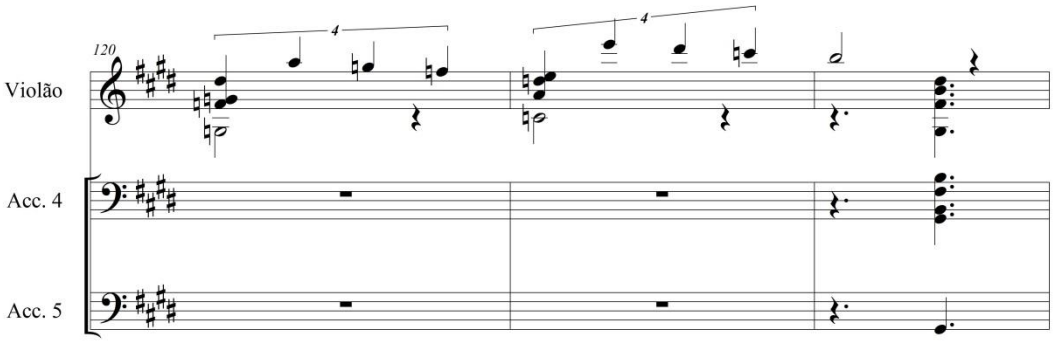

108
Acc. 1
mp
Acc. 2
f
Acc. 3
Acc. 4
mp
Acc. 5

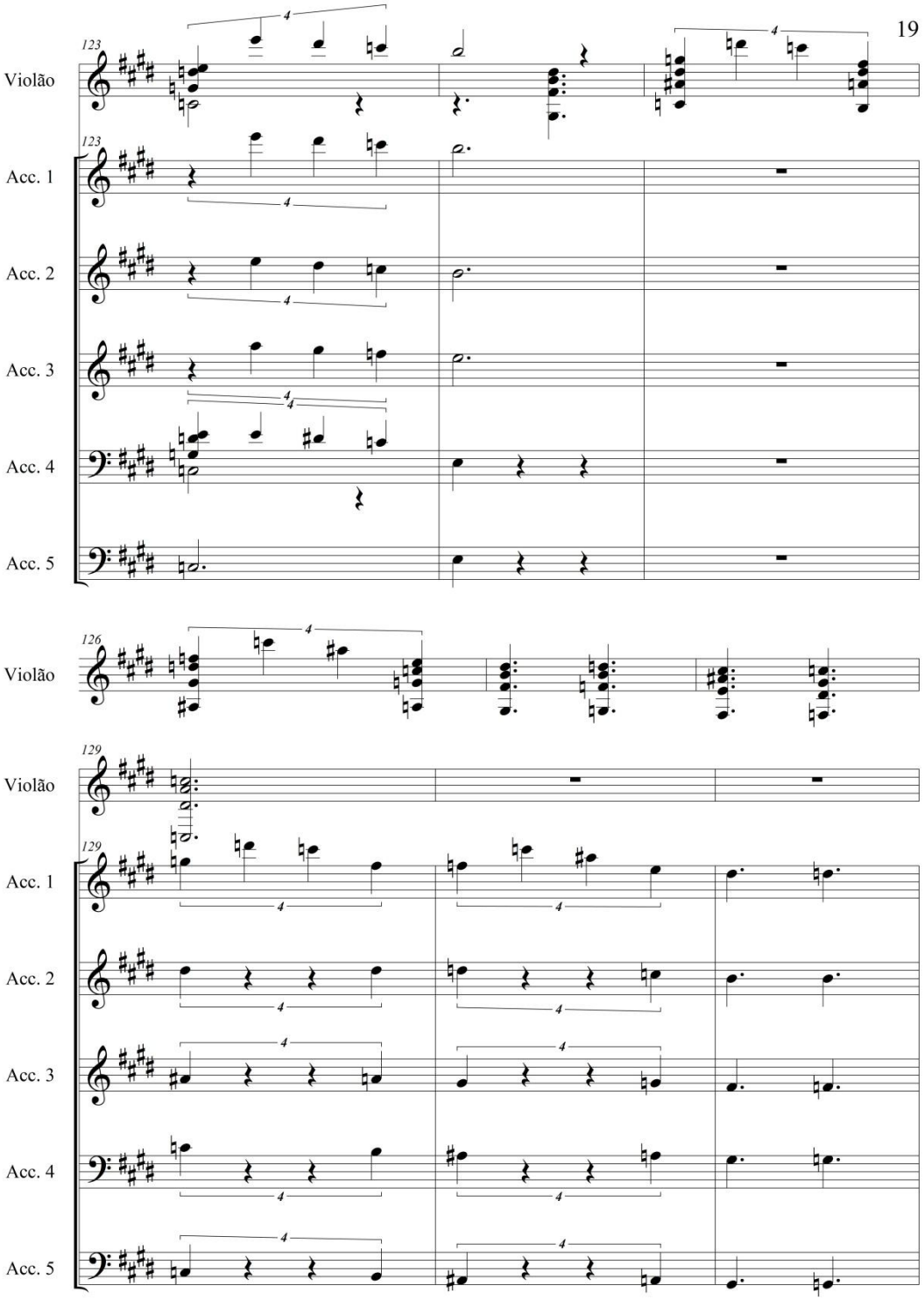

17
111
Violão
111
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

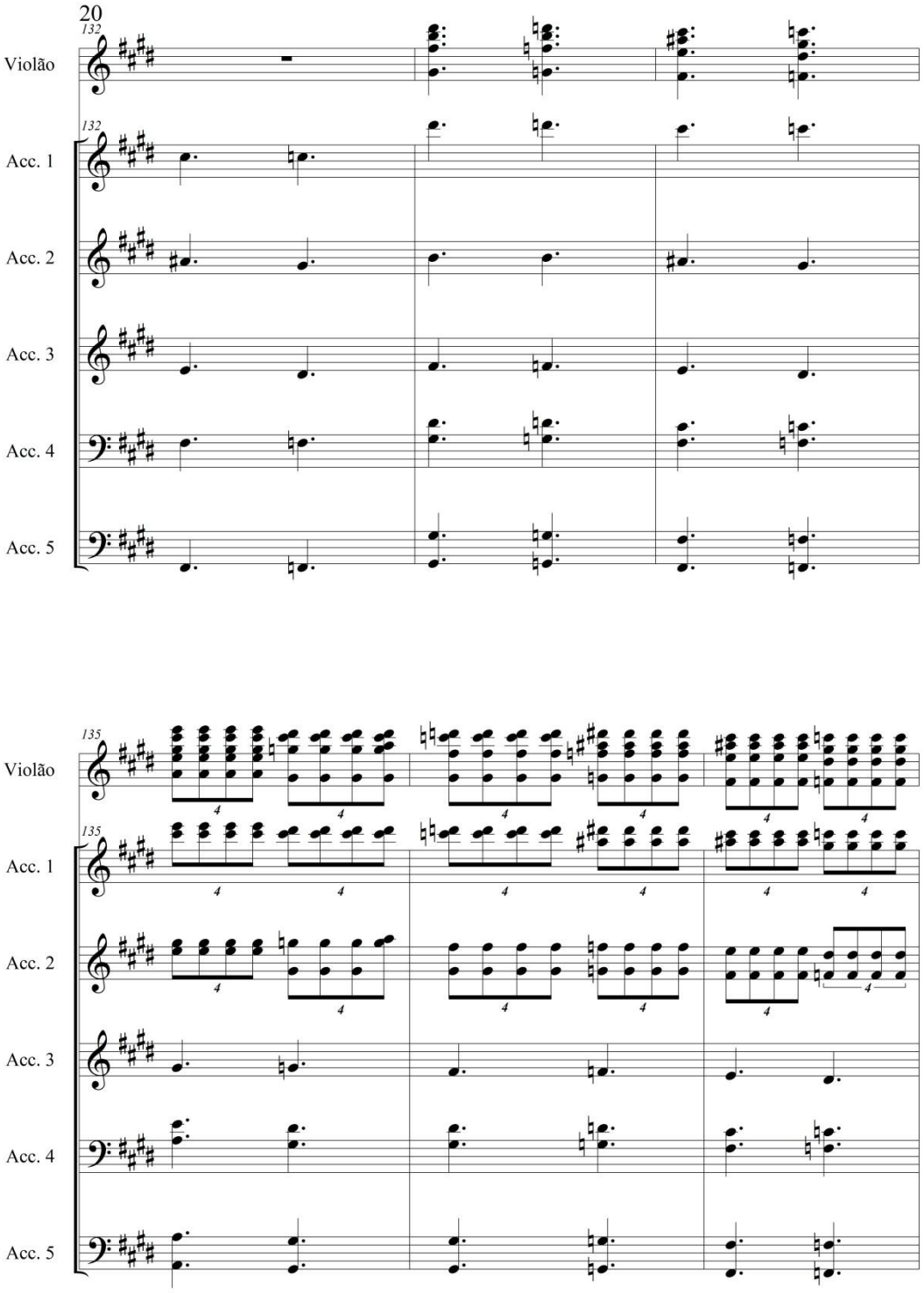

114
Violão
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

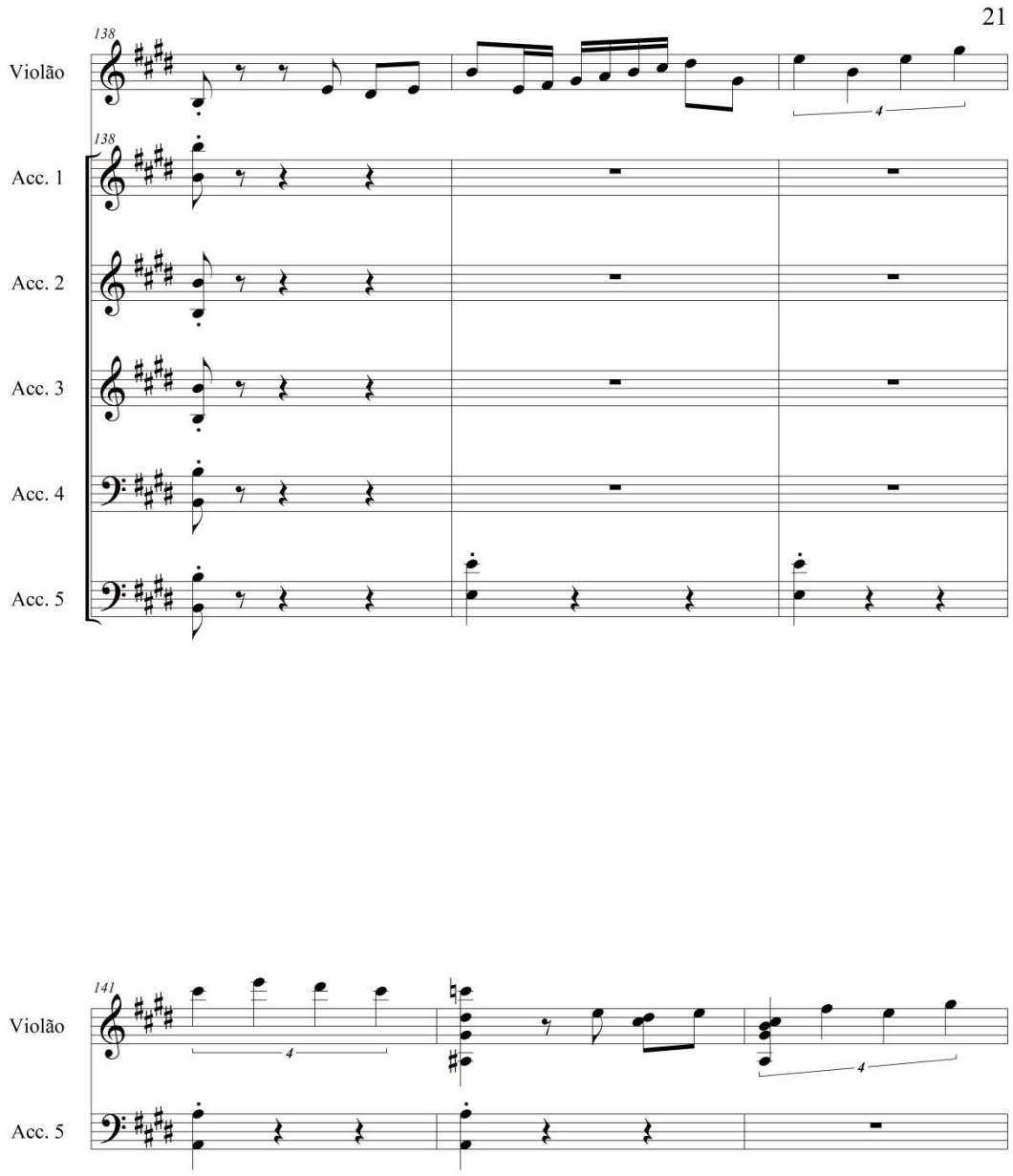
18

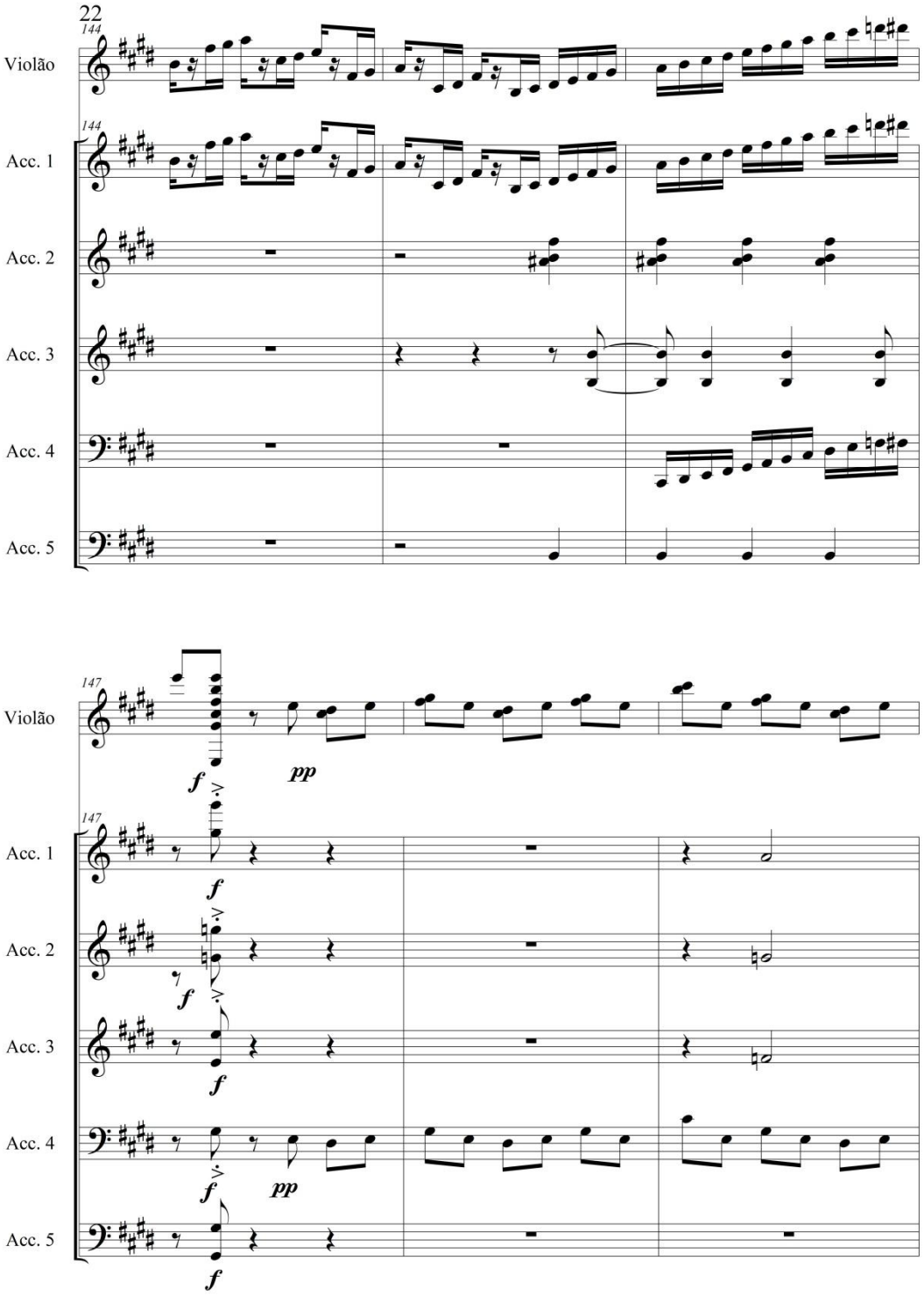


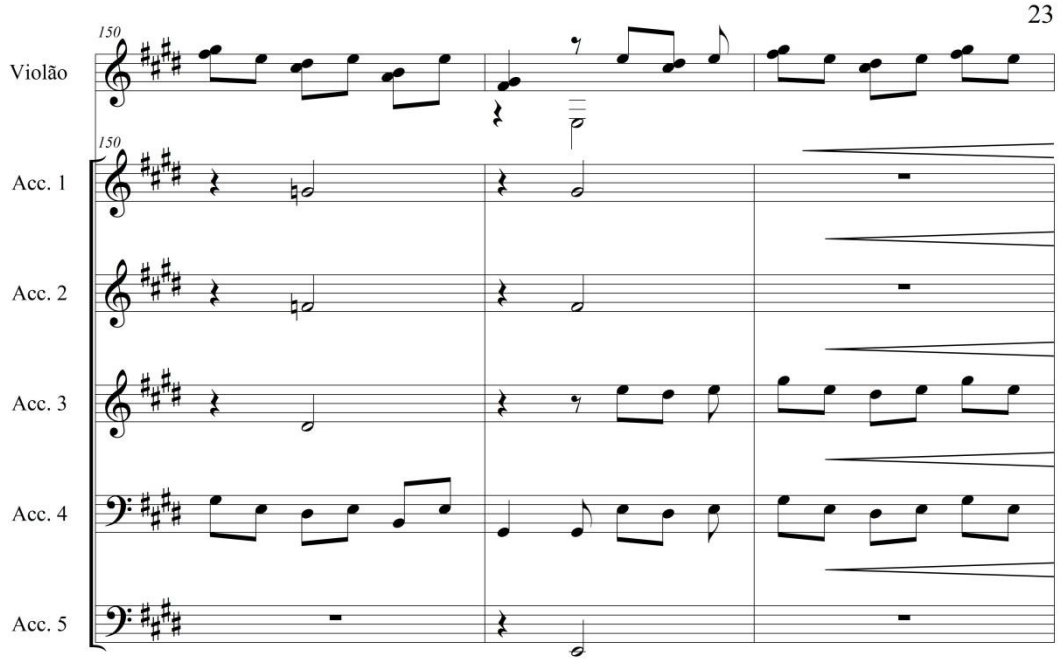


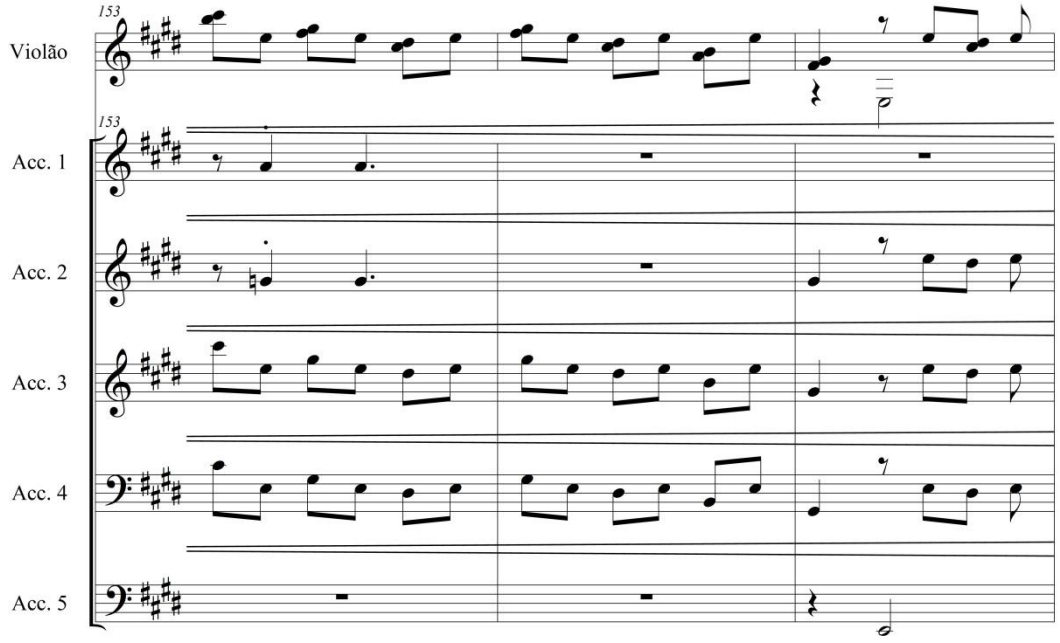

19
123
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
126
Violão
129
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

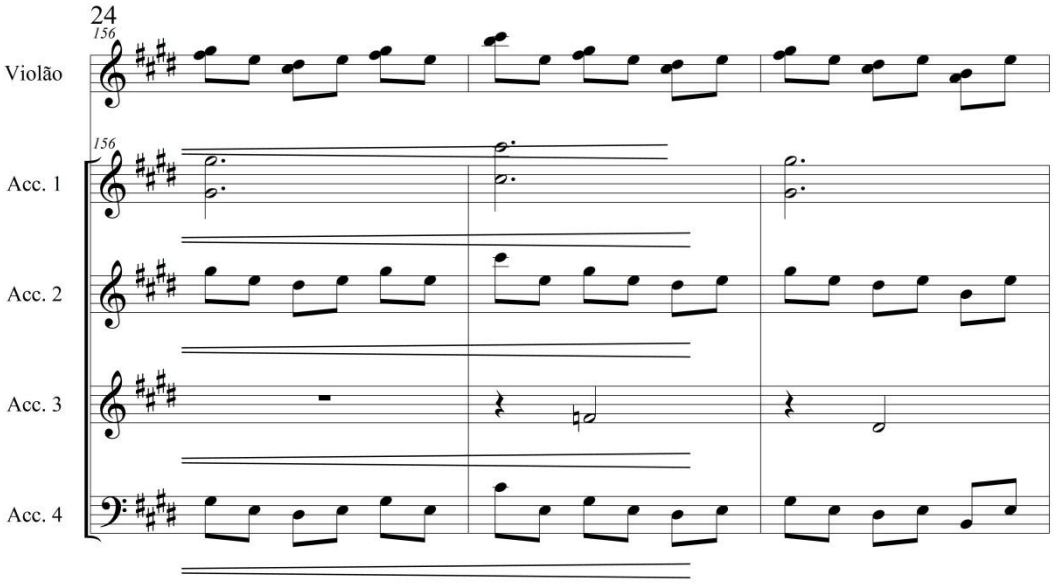

20
132
Violão
132
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
135
Violão
135
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

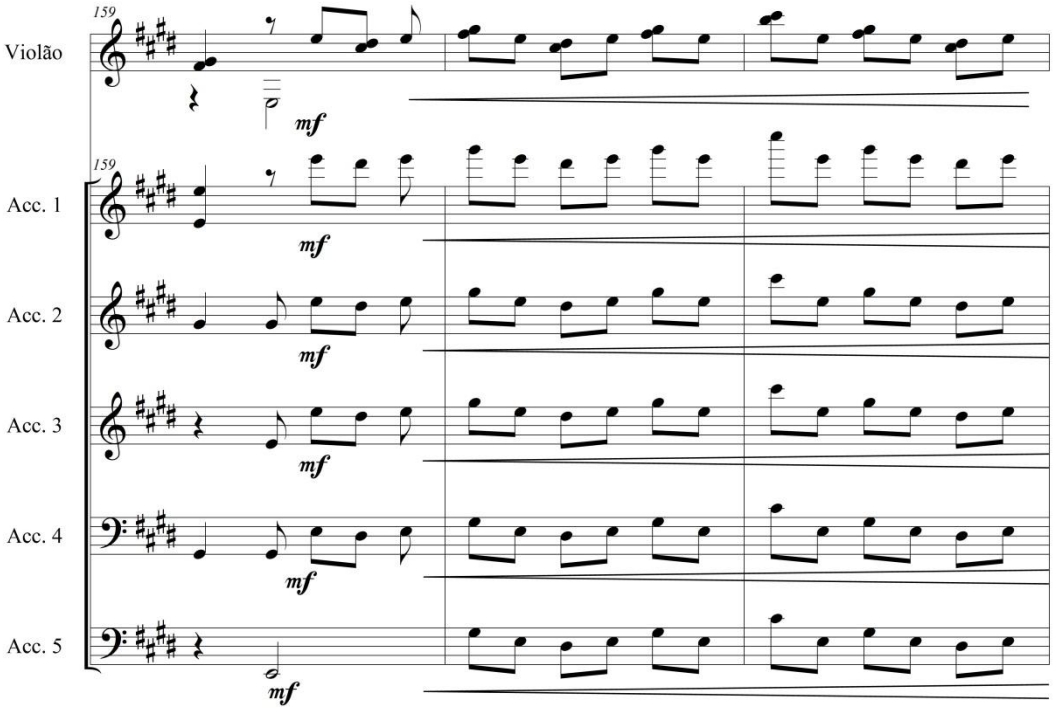

21
138
Violão
138
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
4
141
Violão
Acc. 5
4
4

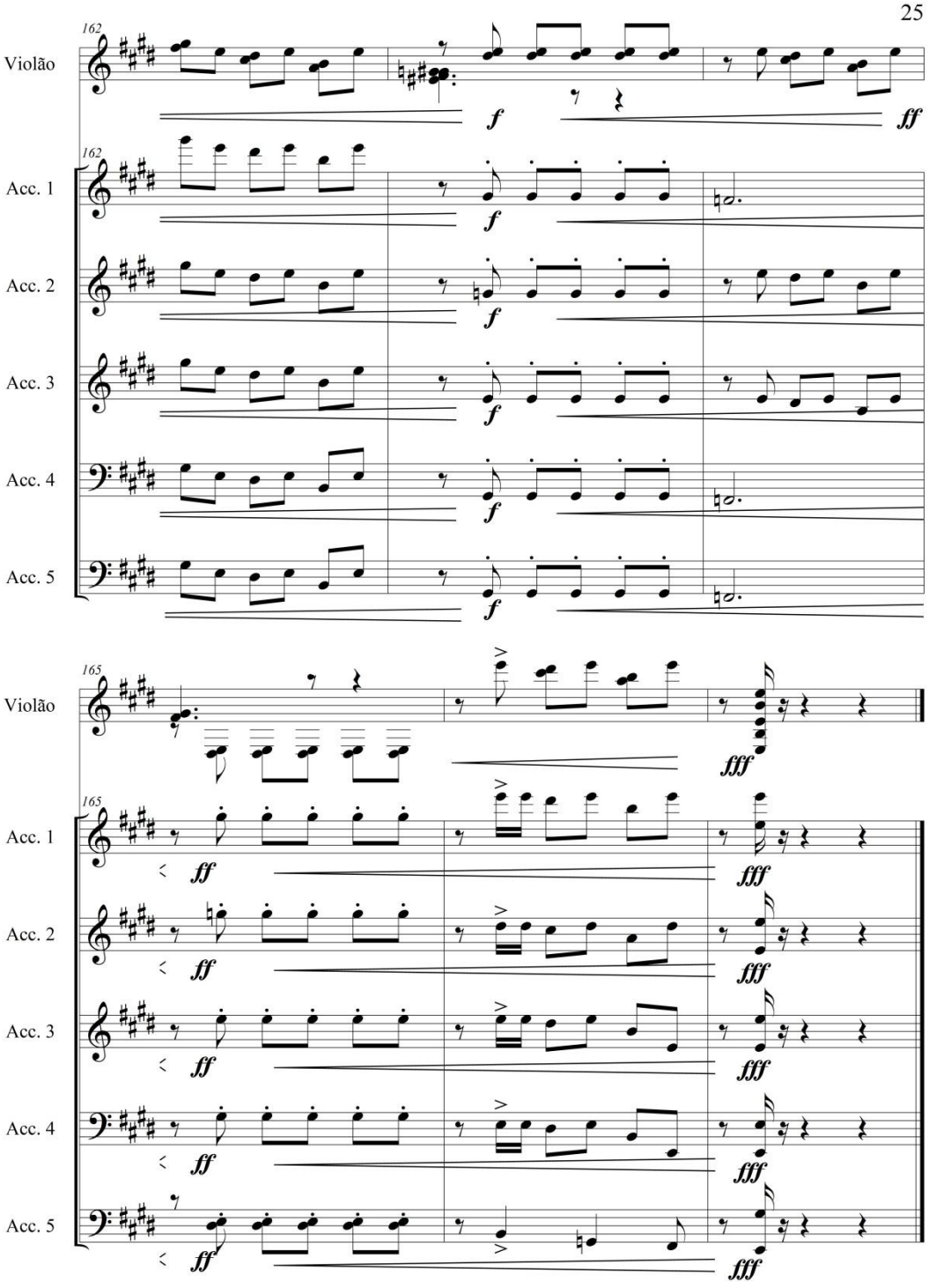

22
144
Violão
144
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
147
Violão
f
pp
147
Acc. 1
f
Acc. 2
f
Acc. 3
f
Acc. 4
f
pp
Acc. 5
f


150
Violão
150
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5


153
Violão
153
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

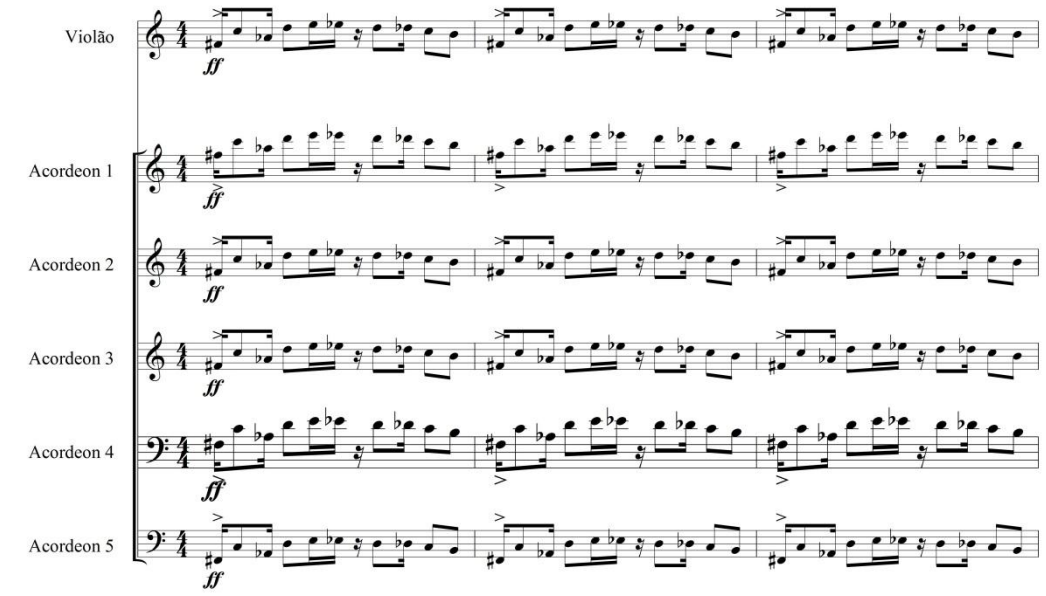

24
156
Violão
156
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4

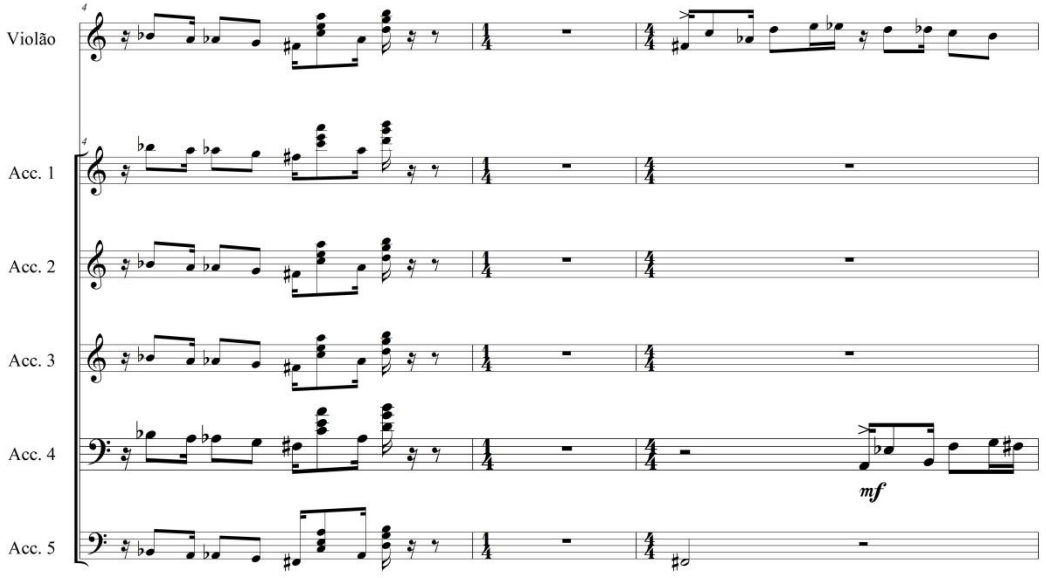

159
Violão
mf
159
Acc. 1
mf
Acc. 2
mf
Acc. 3
mf
Acc. 4
mf
Acc. 5
mf

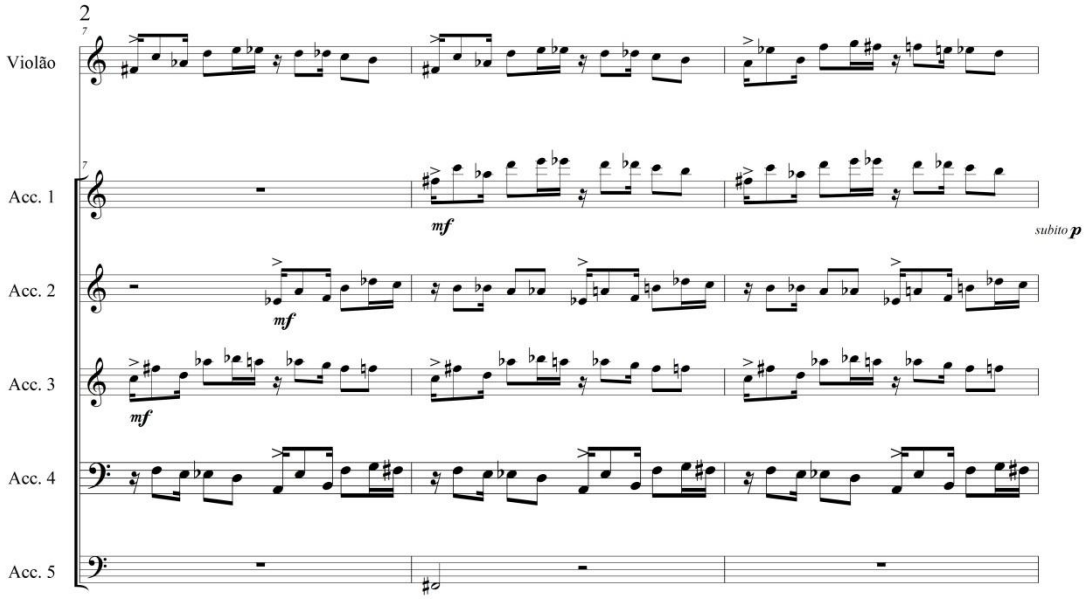

Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
162
165
f
ff
fff

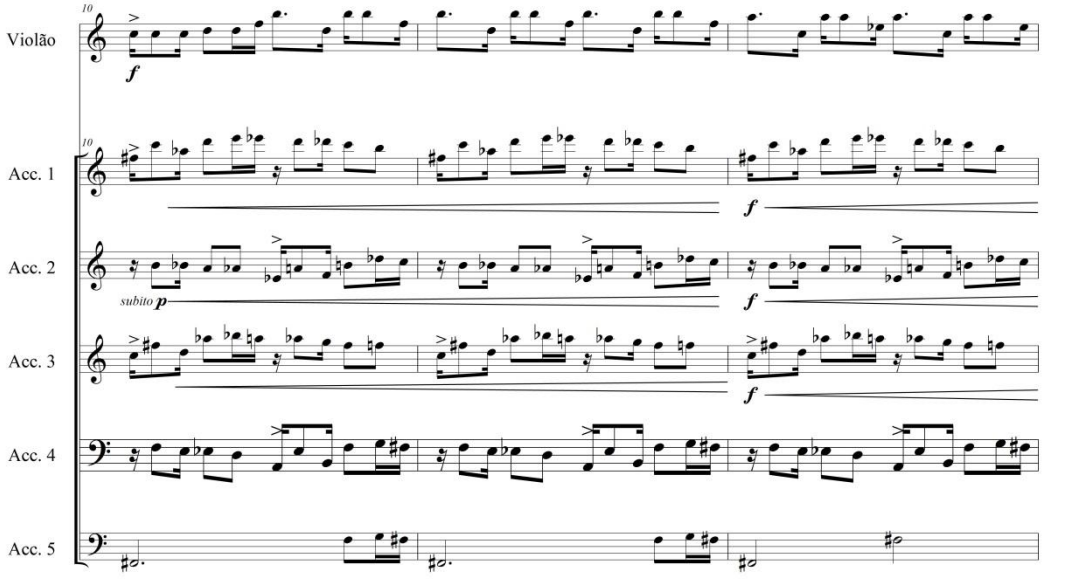
Existência III

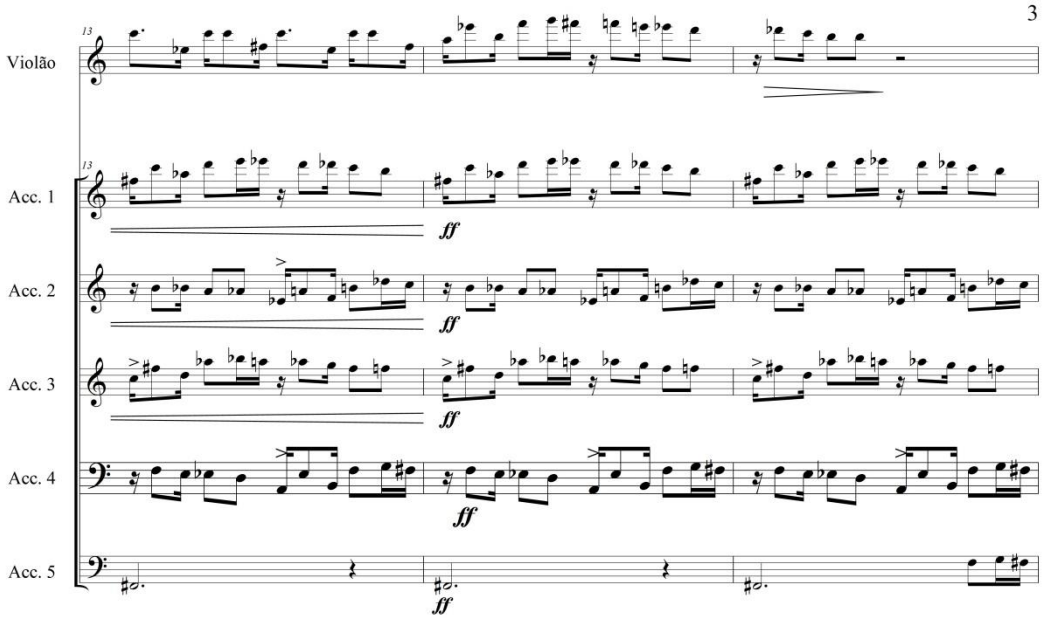
Maurício Marques

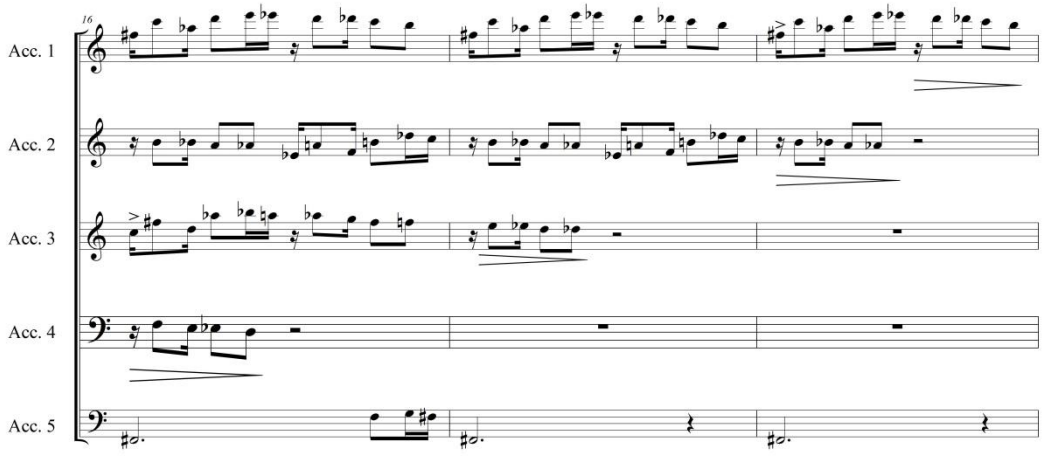


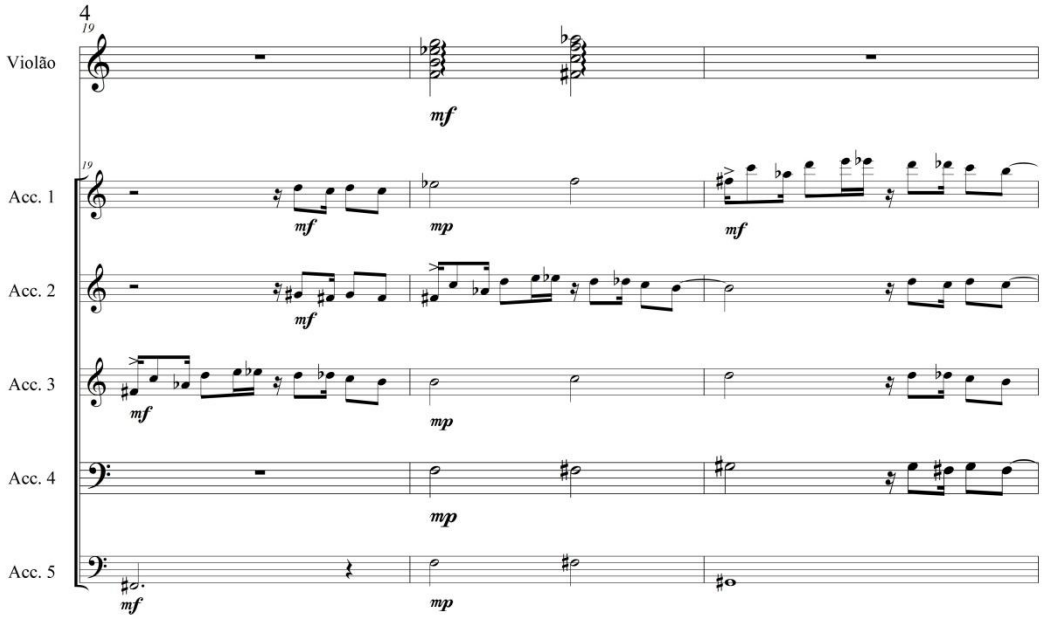


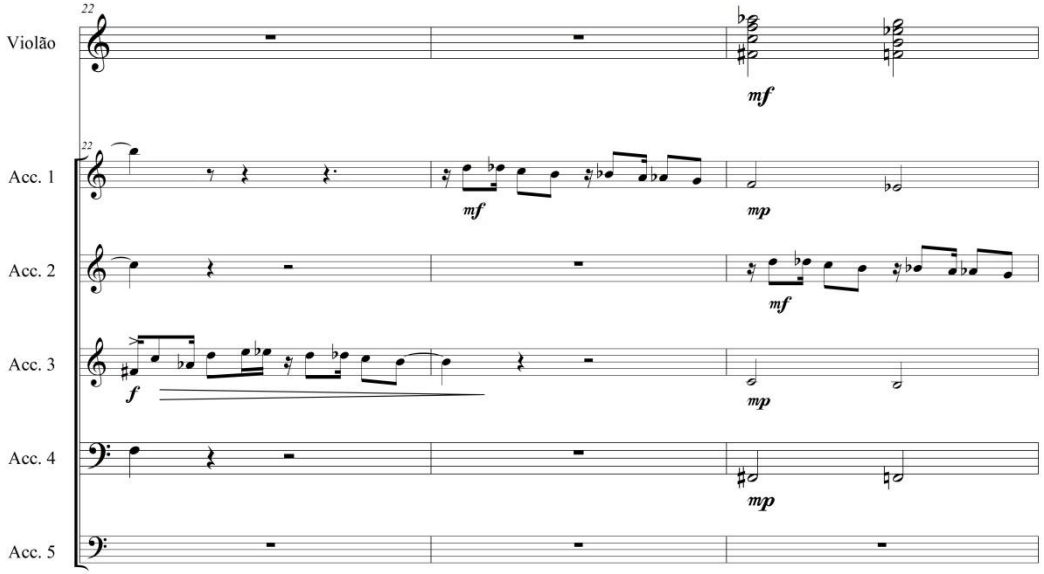

2
7
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mf
subito p

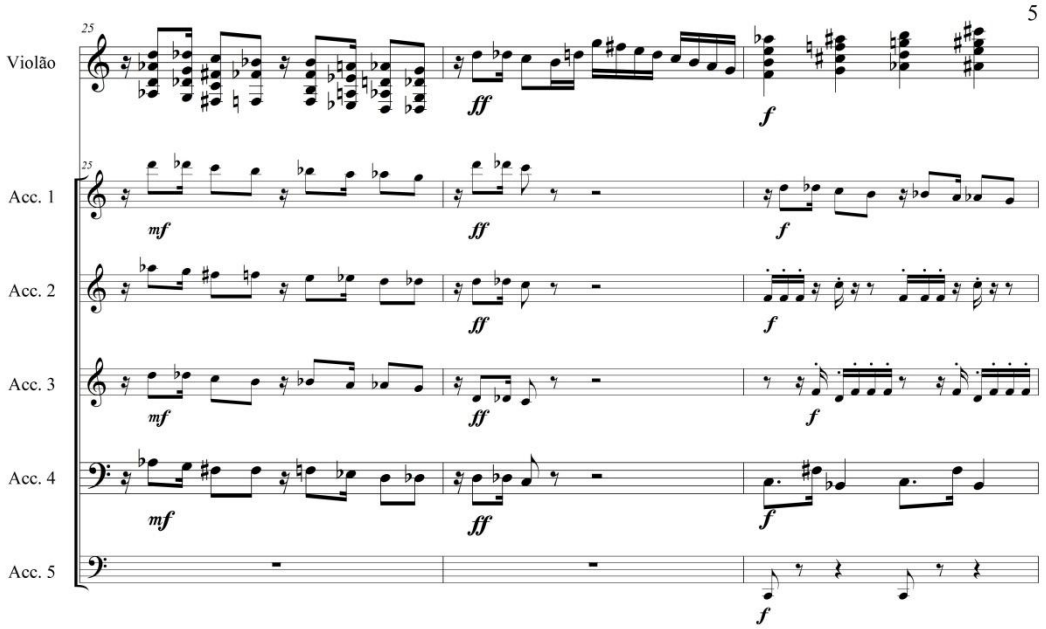

10
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
f
subito p

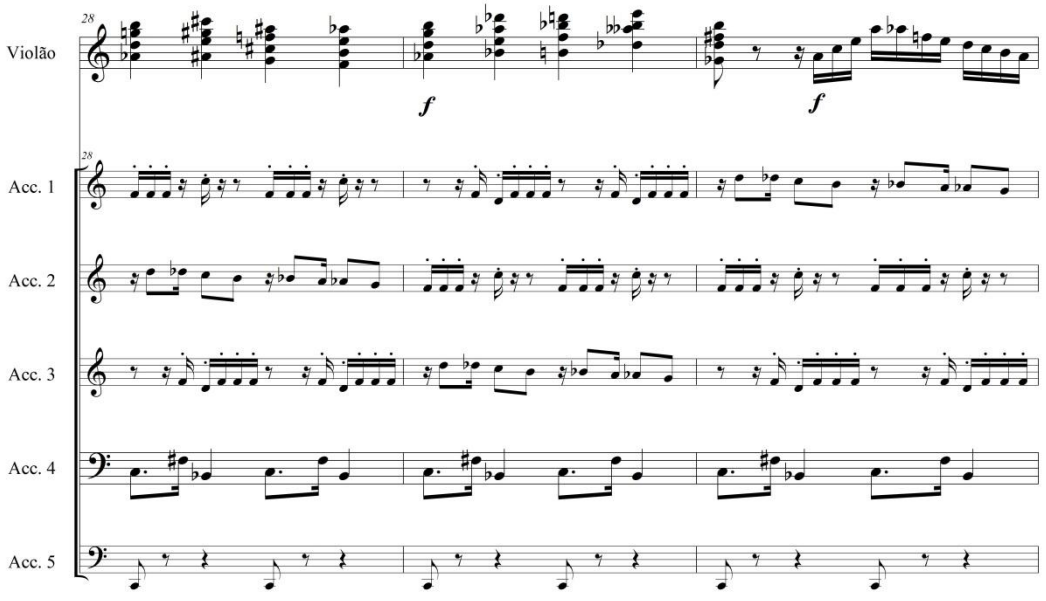

3
13
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
ff

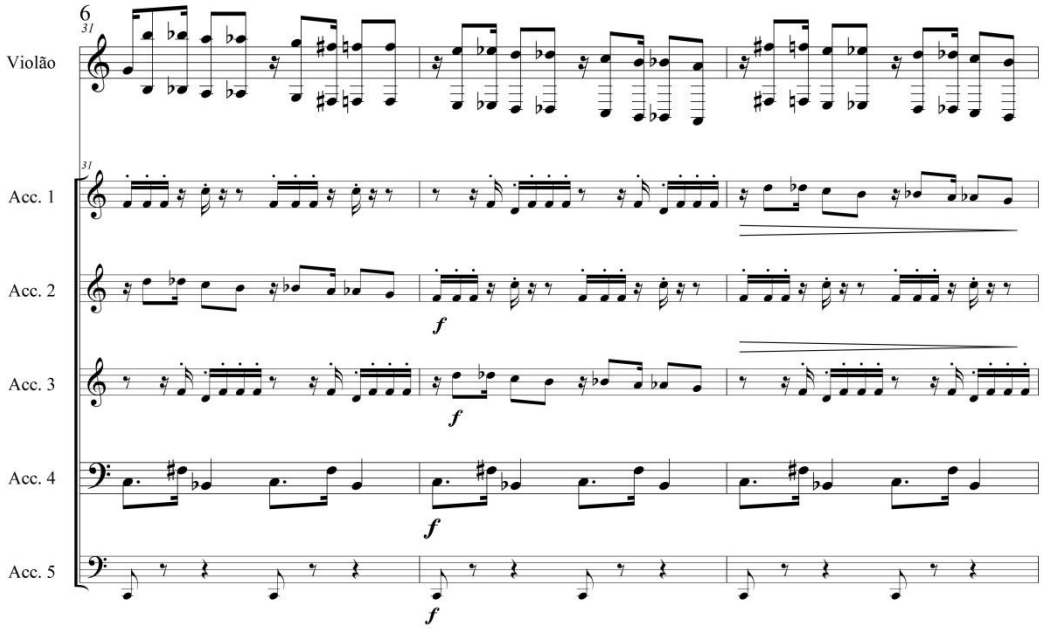

16
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

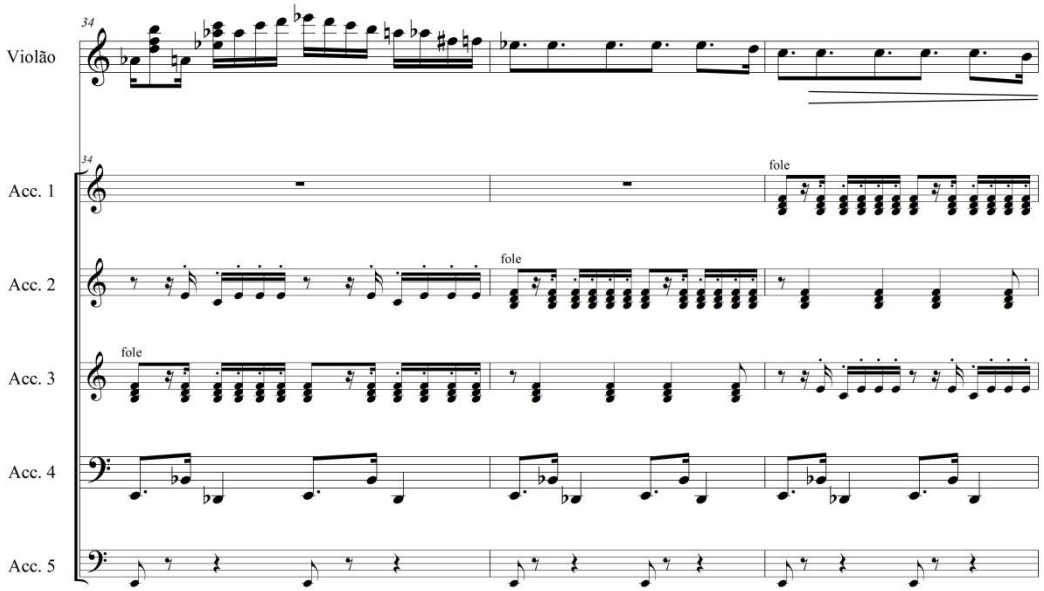

4
19
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mf
mp

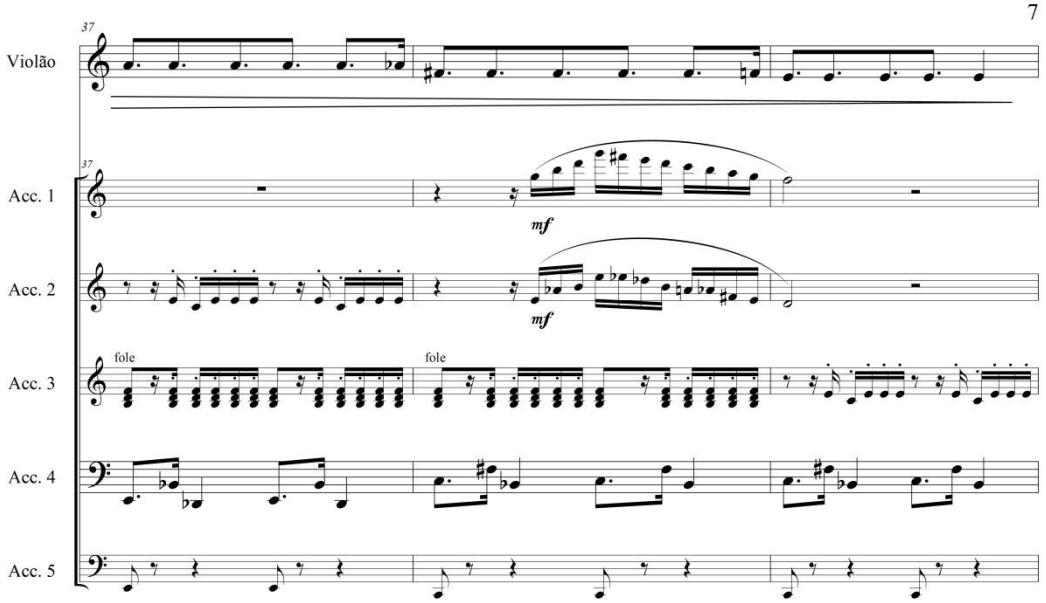

22
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mf
mp
f


5
25
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mf
ff
f

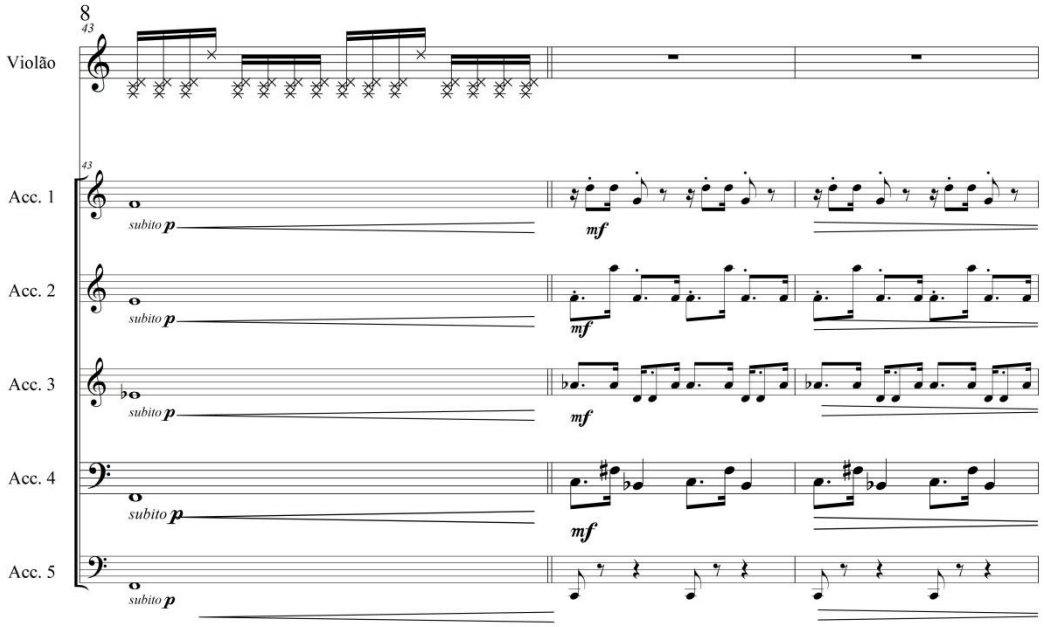

28
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
f

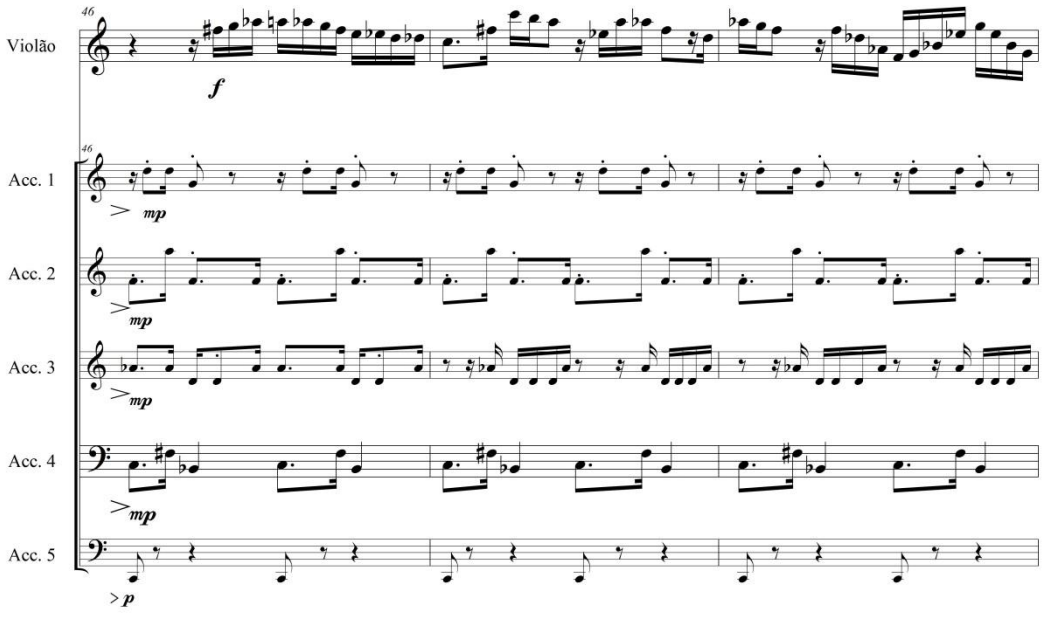

6
31
Violão
31
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
f
f
f
f

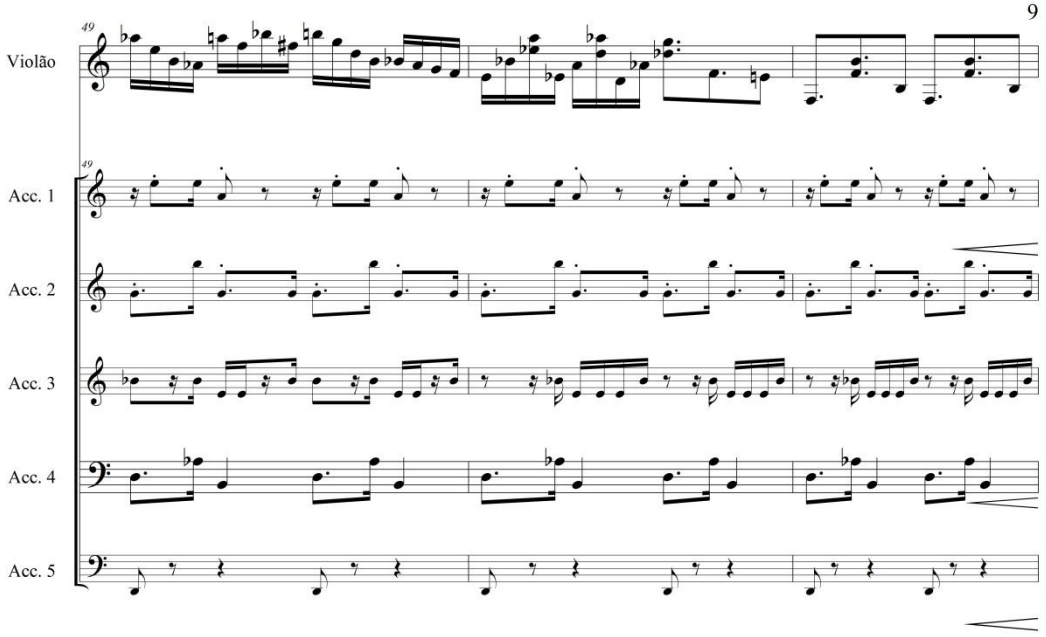

34
Violão
34
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
fole
fole
fole

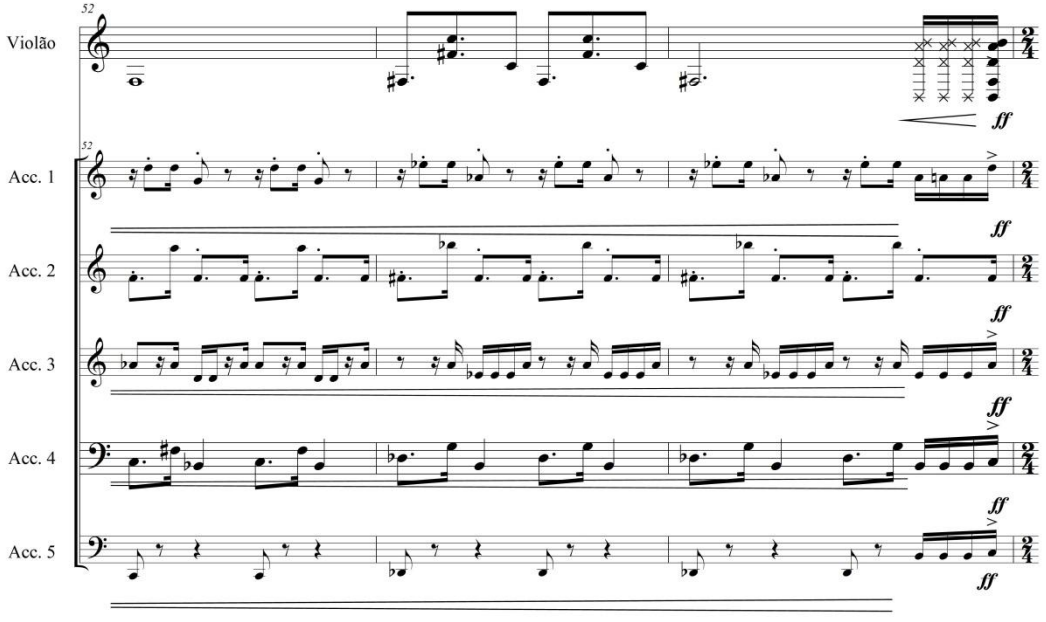

37
Violão
37
Acc. 1
mf
Acc. 2
mf
Acc. 3
fole
fole
Acc. 4
Acc. 5

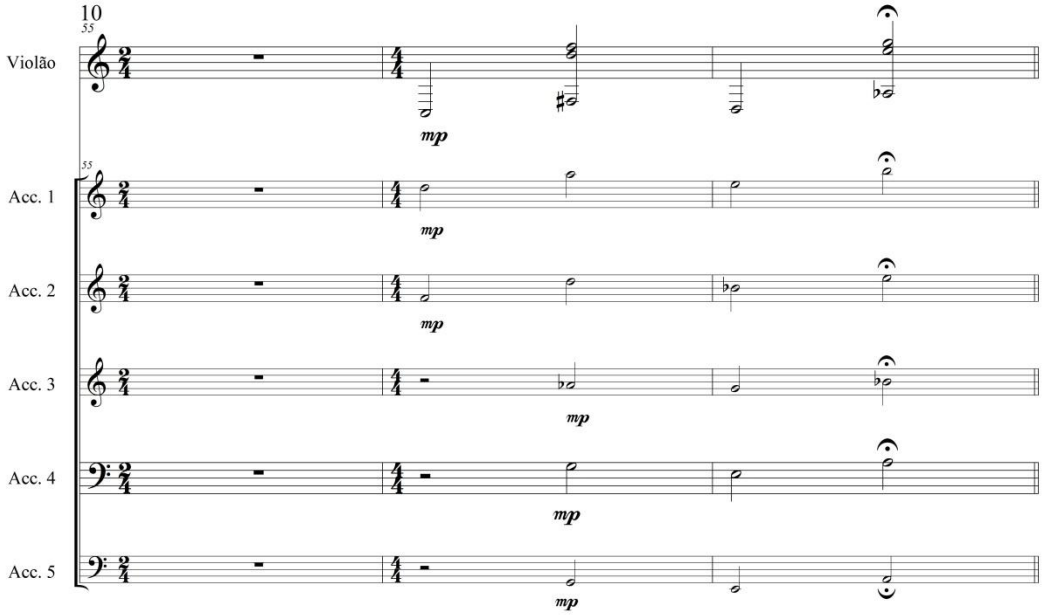
40
Violão
f
40
Acc. 1
f
f
Acc. 2
f
f
Acc. 3
f
f
Acc. 4
f
f
Acc. 5
f
f

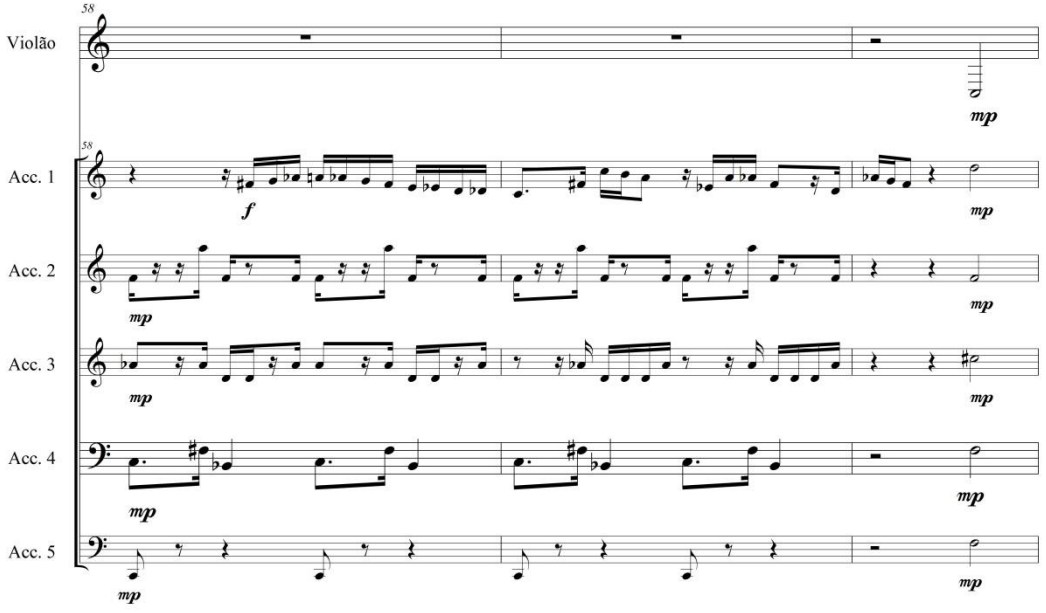

8
43
Violão
43
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
subito p
mf

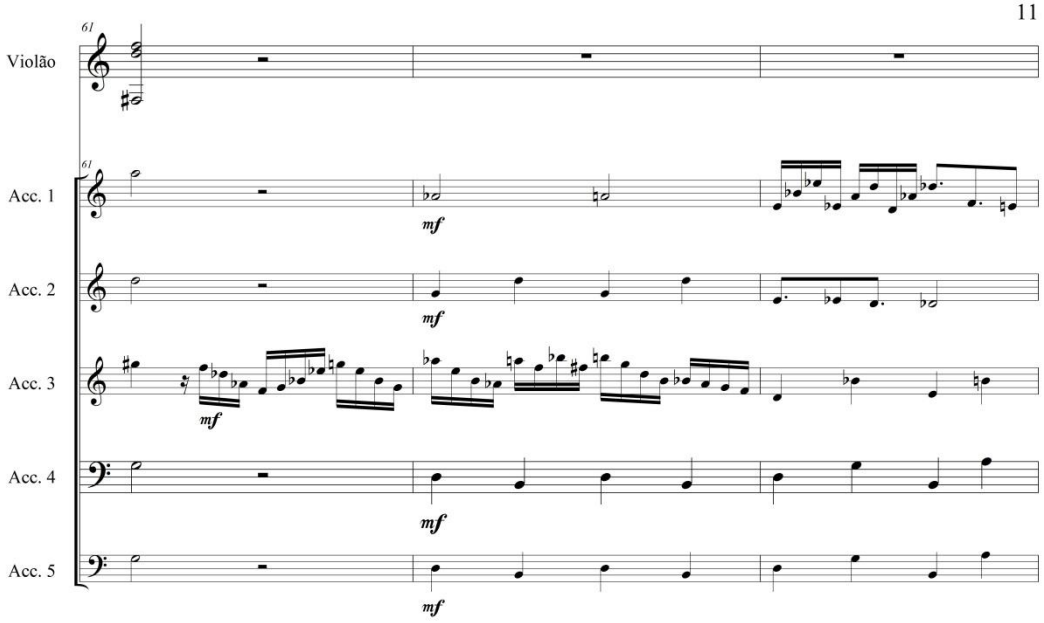

46
Violão
f
46
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mp
> p

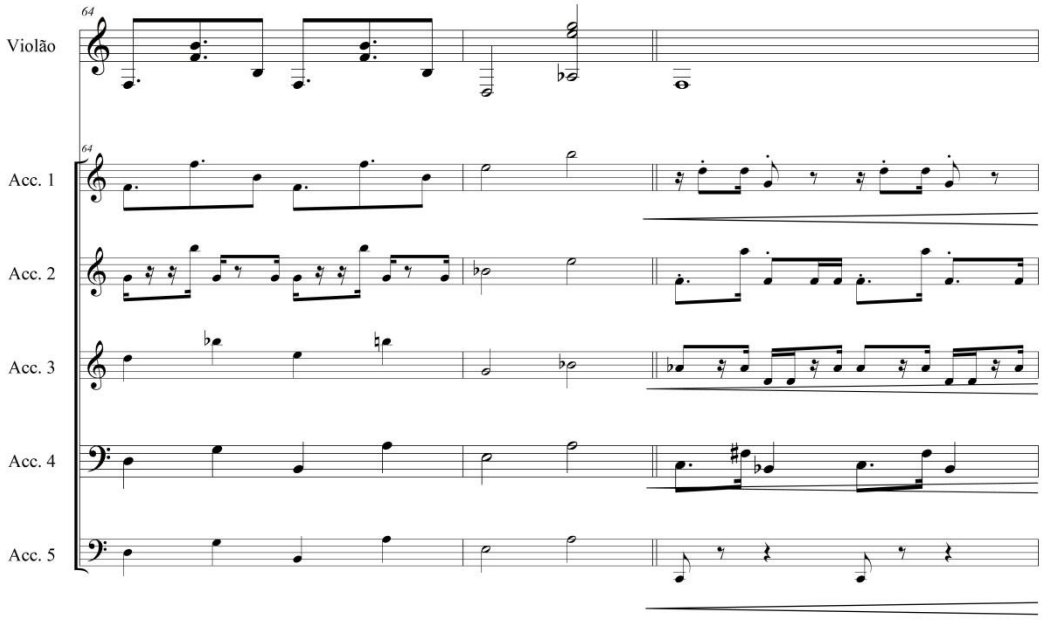

49
Violão
49
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

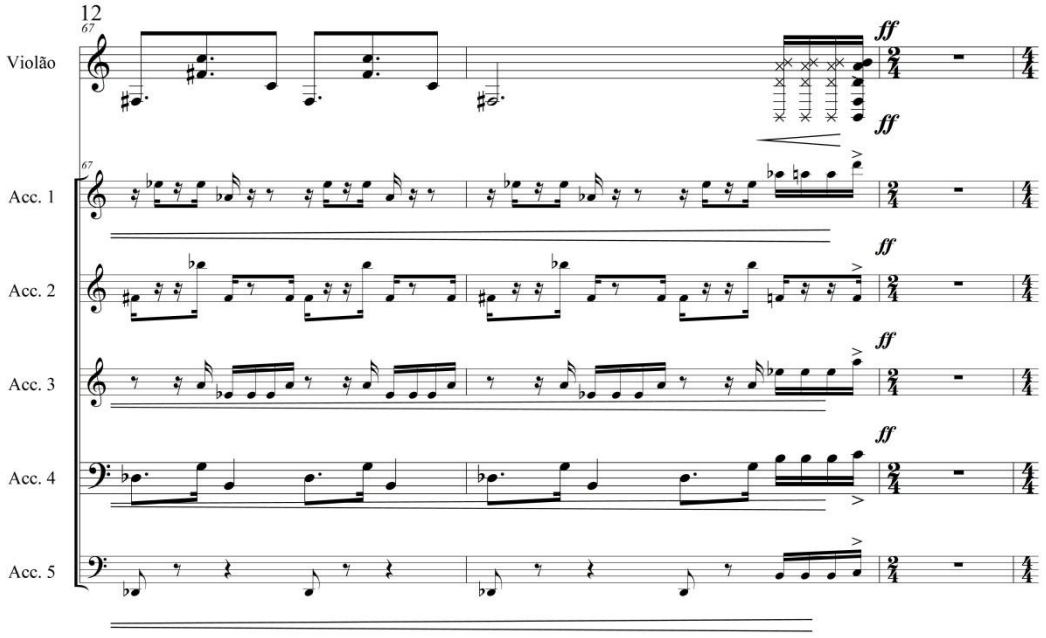

52
Violão
52
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
ff

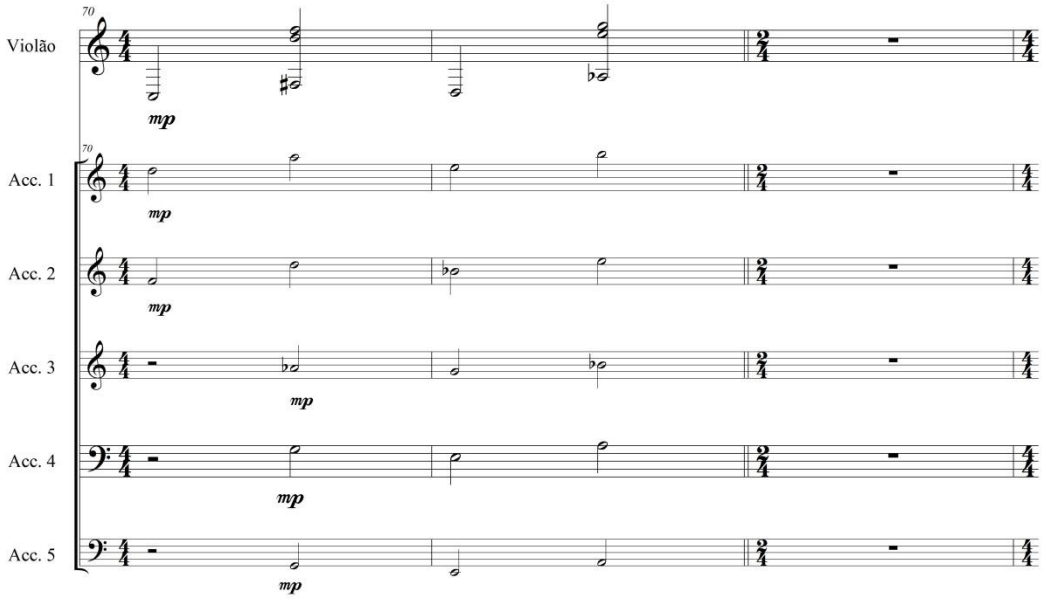

10
55
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mp

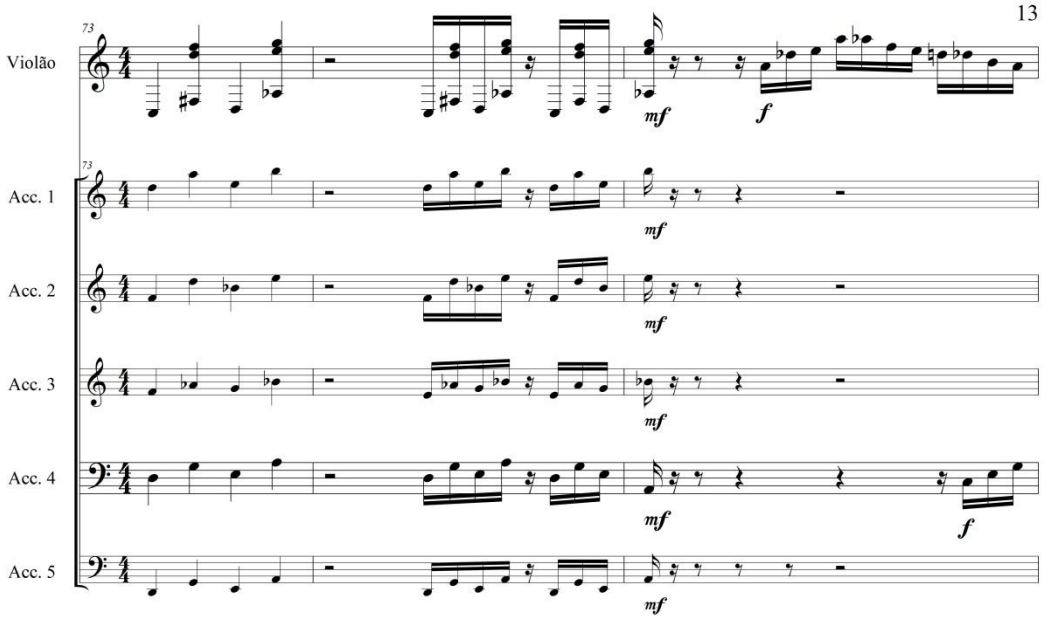

58
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
f
mp

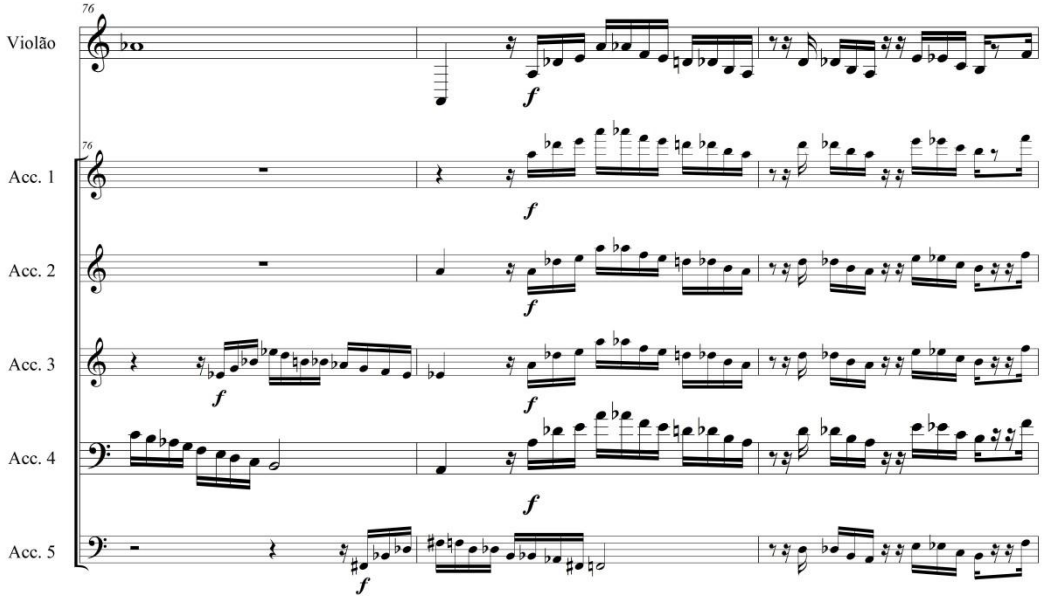

61
Violão
61
Acc. 1
mf
Acc. 2
mf
Acc. 3
mf
Acc. 4
mf
Acc. 5
mf

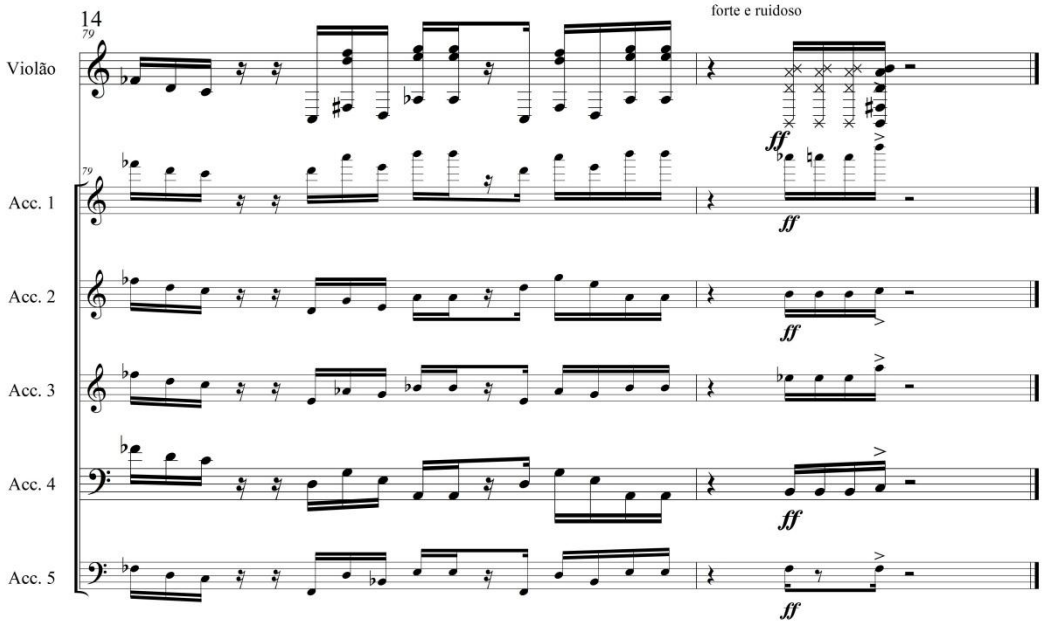

64
Violão
64
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5


12
67
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
ff


70
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mp

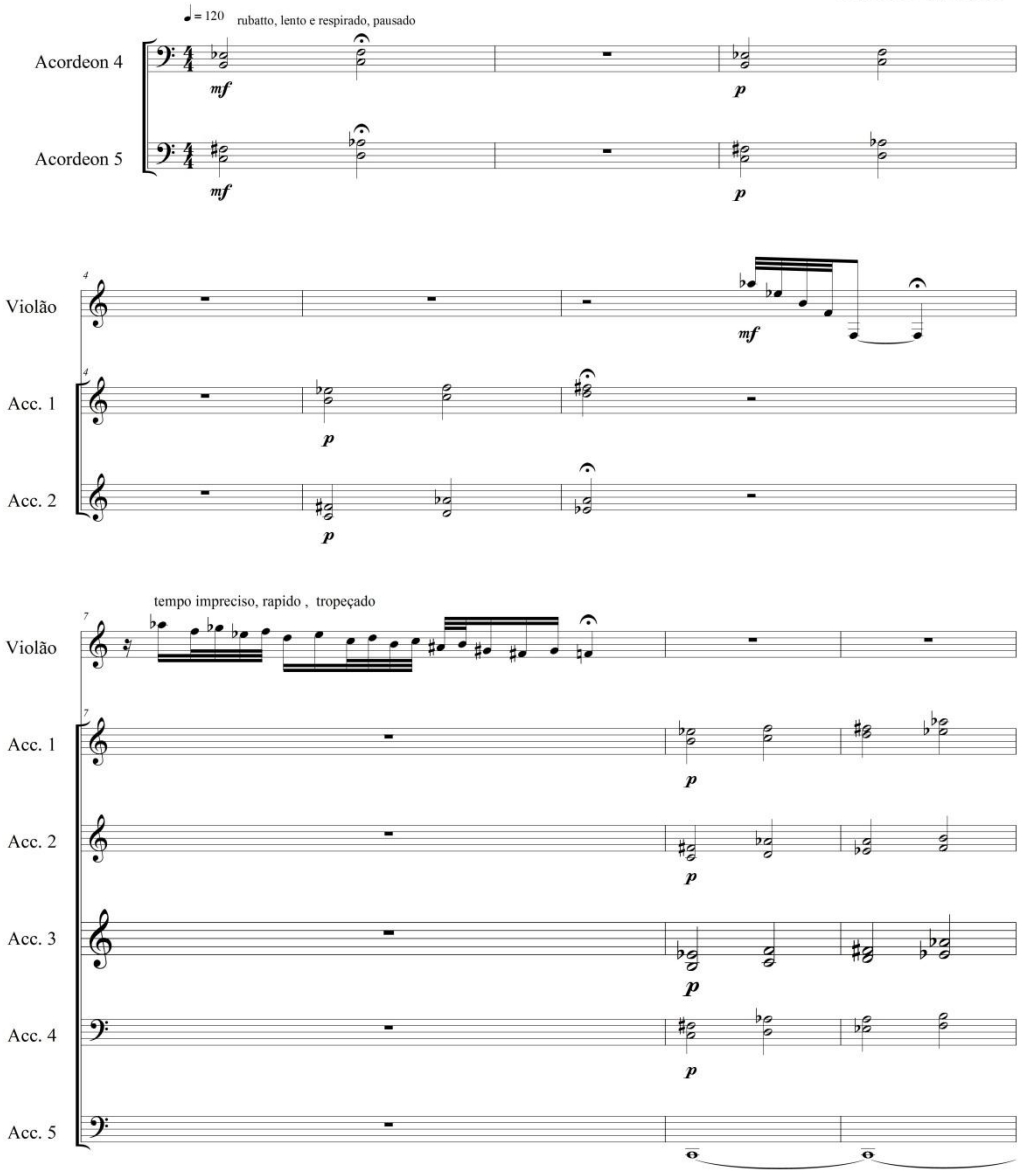

13
73
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mf
f

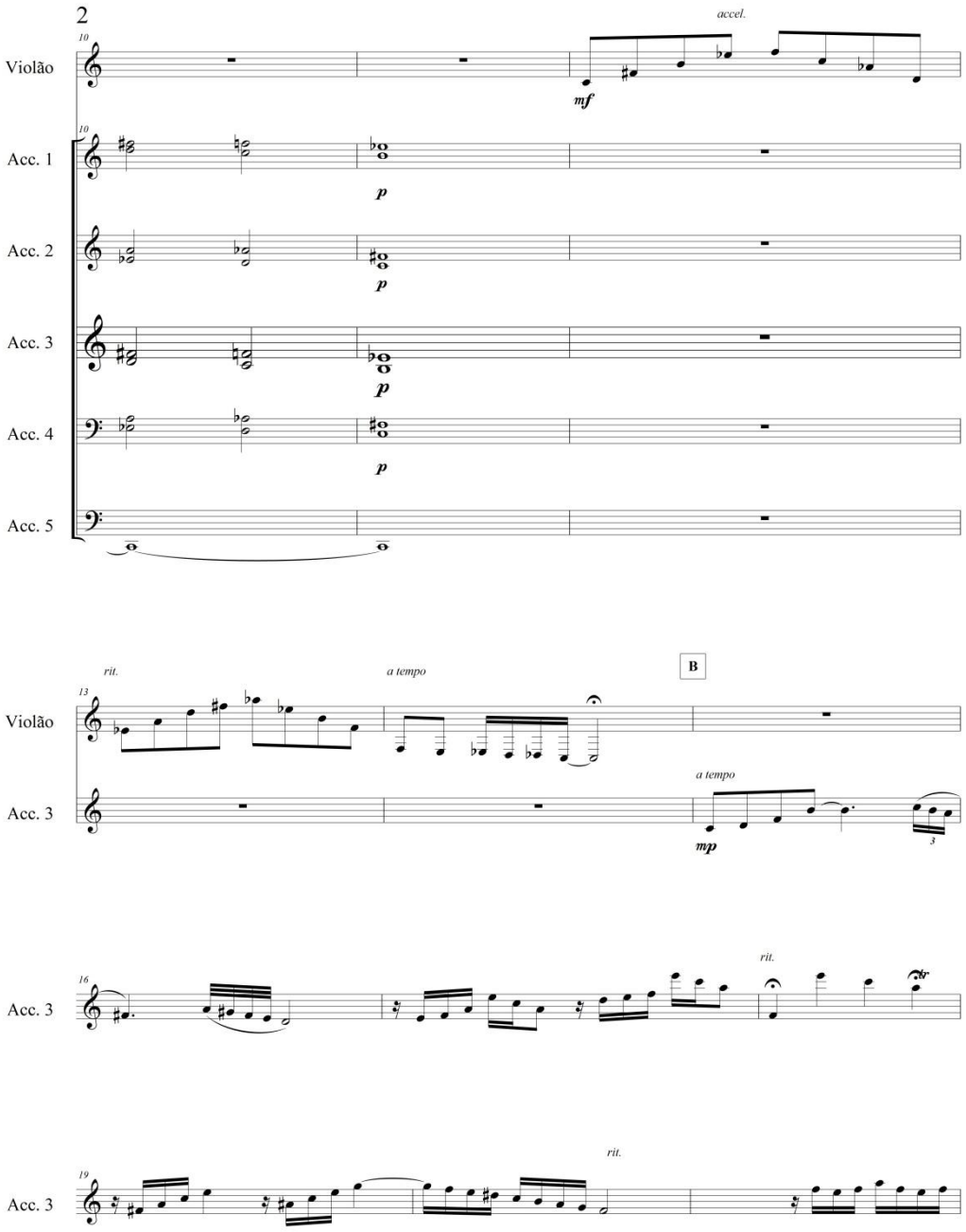

76
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
f

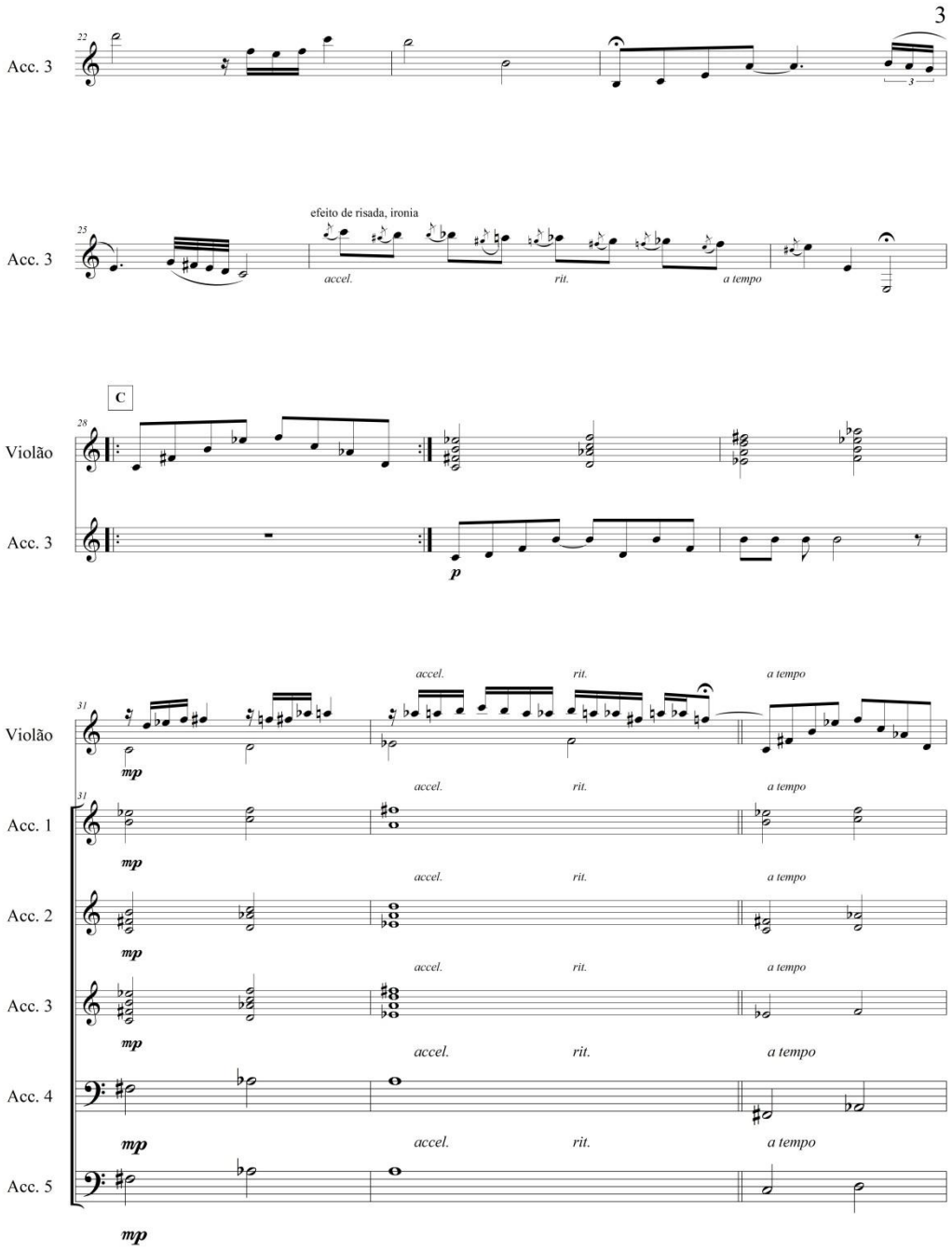

14
forte e ruidoso
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
ff

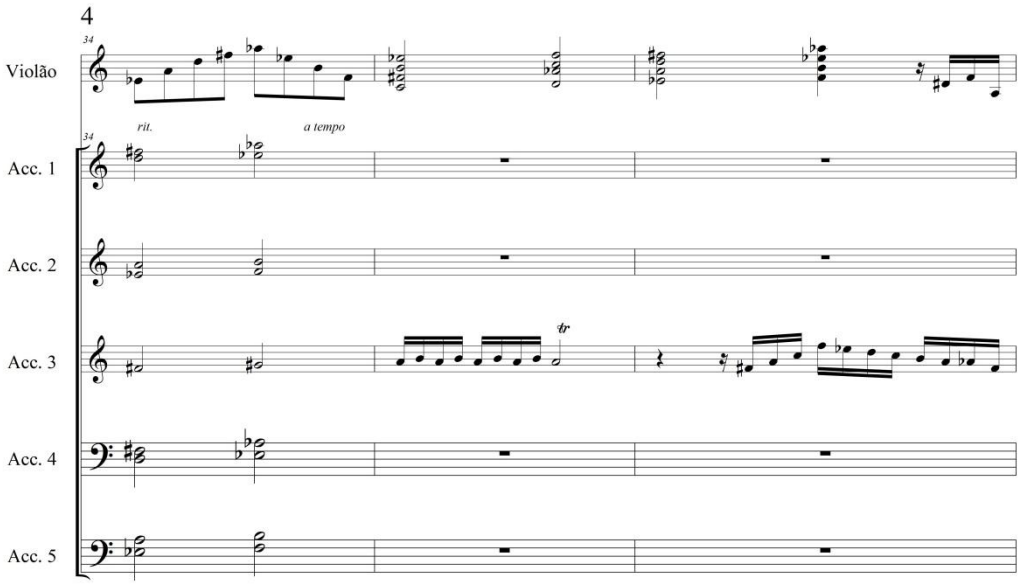
Existência IV

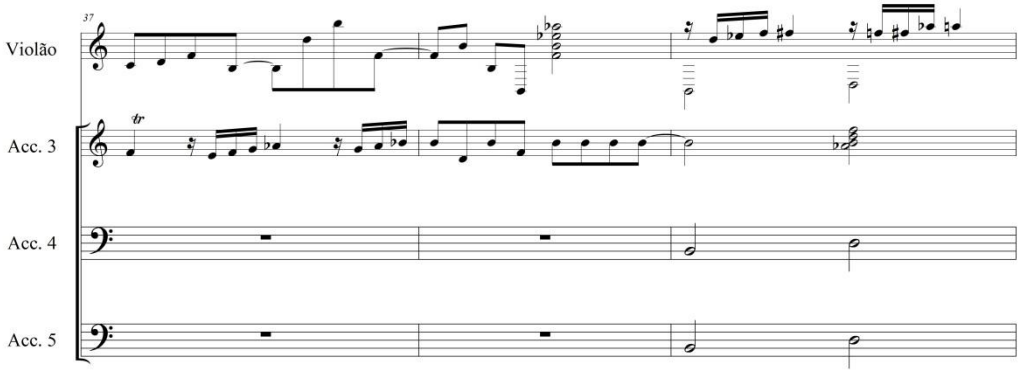
Maurício Marques

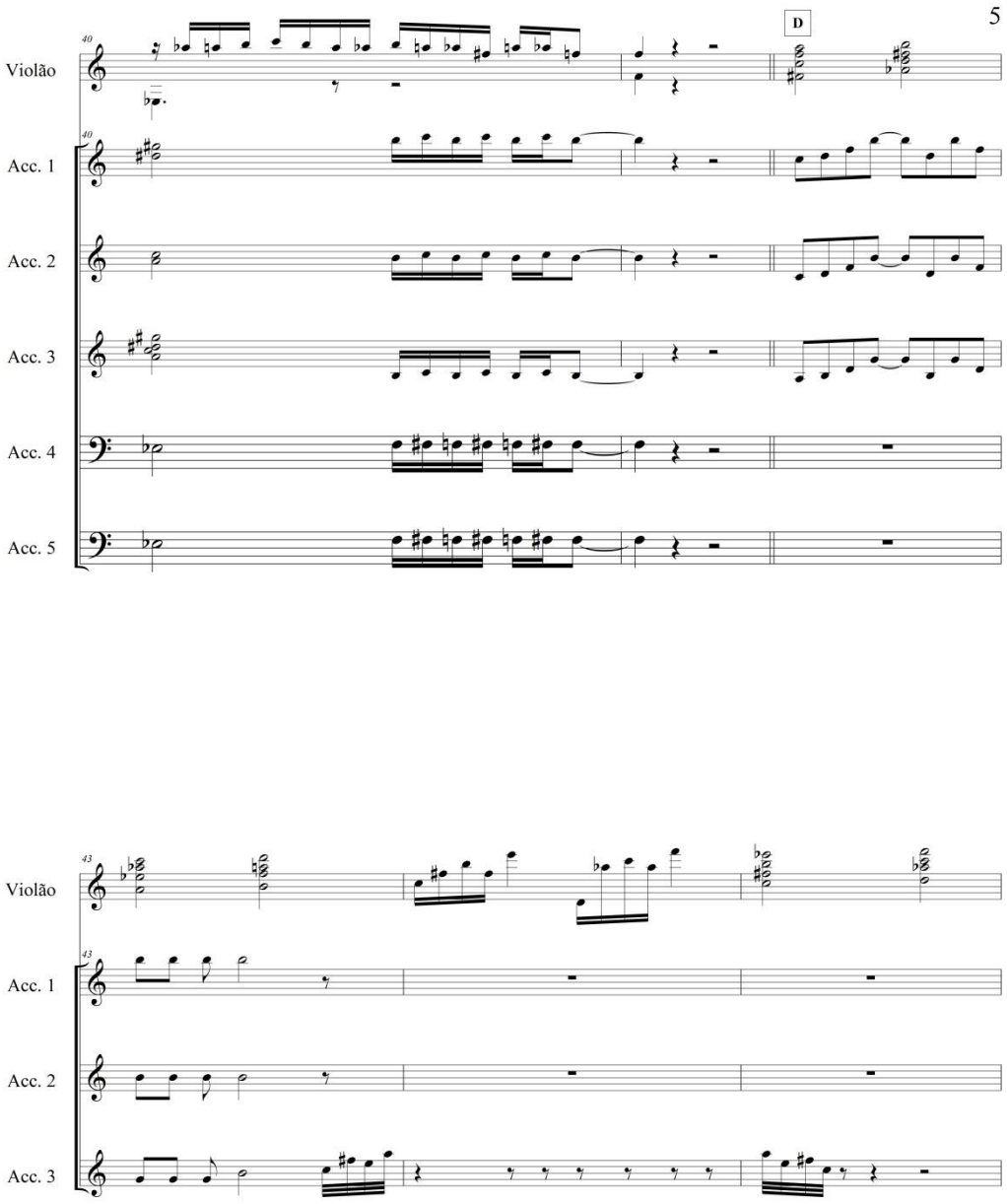


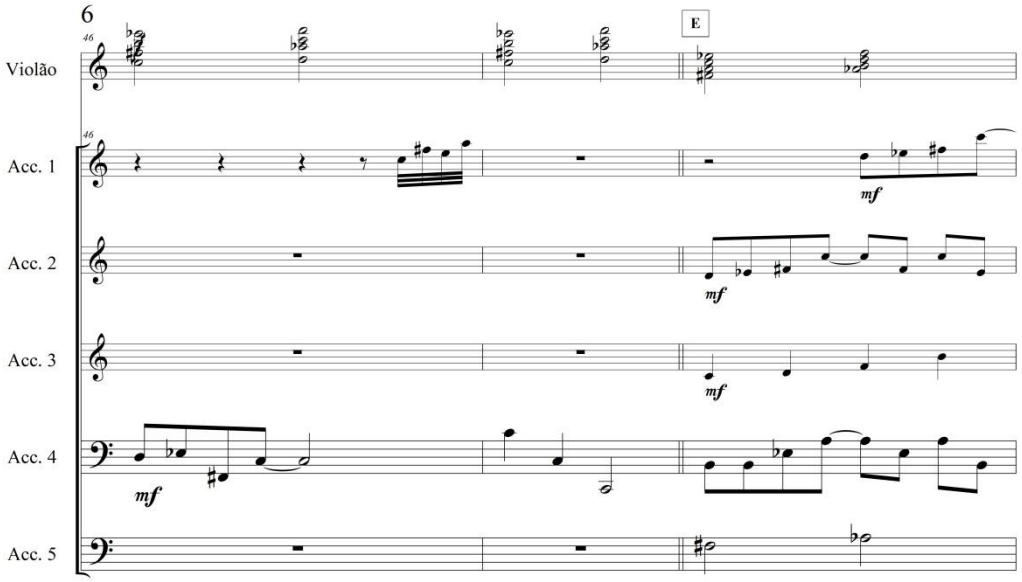

2
10
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
accel.
mf
p
rit.
a tempo
B
13
mp
16
19

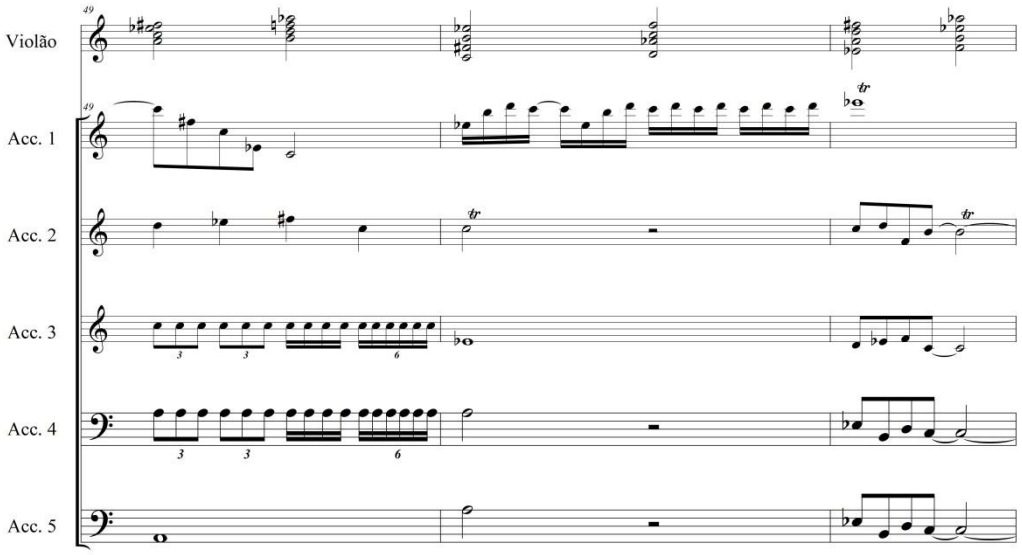

3
22
Acc. 3
25
Acc. 3
efeito de risada, ironia
accel.
rit.
a tempo
C
28
Violão
Acc. 3
p
accel.
rit.
a tempo
31
Violão
mp
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

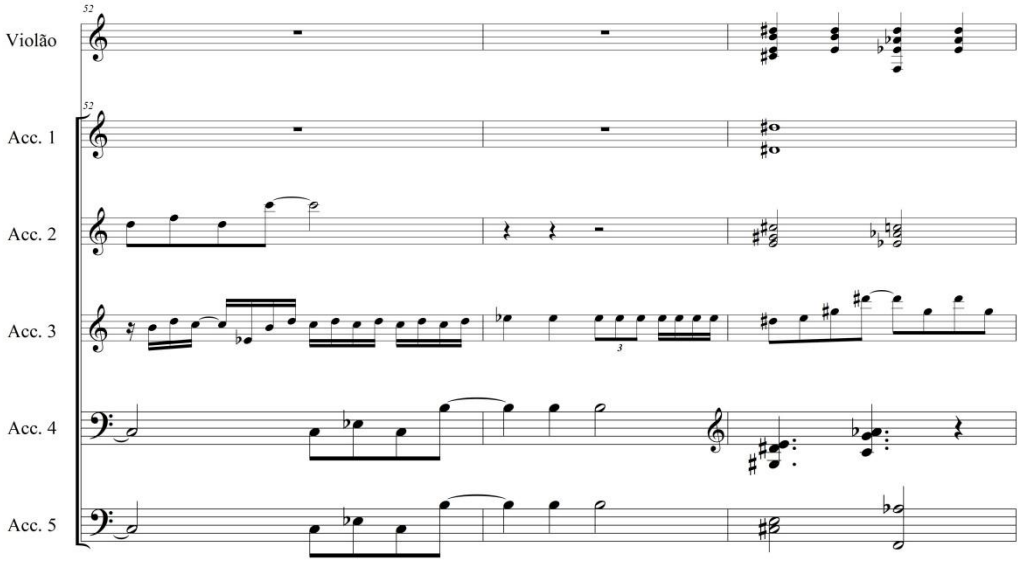

4
34
Violão
34
rit.
a tempo
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
tr
Acc. 4
Acc. 5

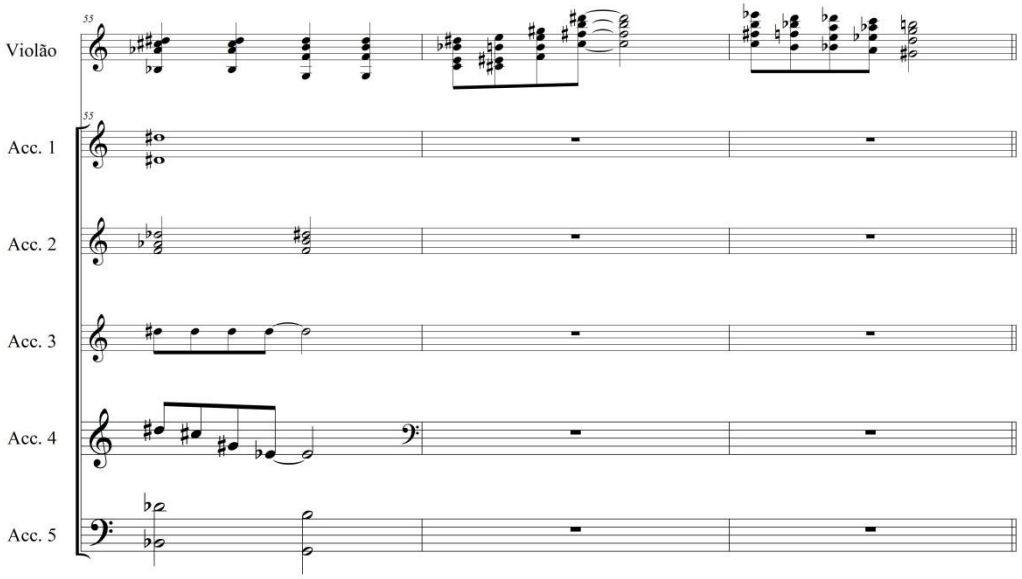

37
Violão
tr
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

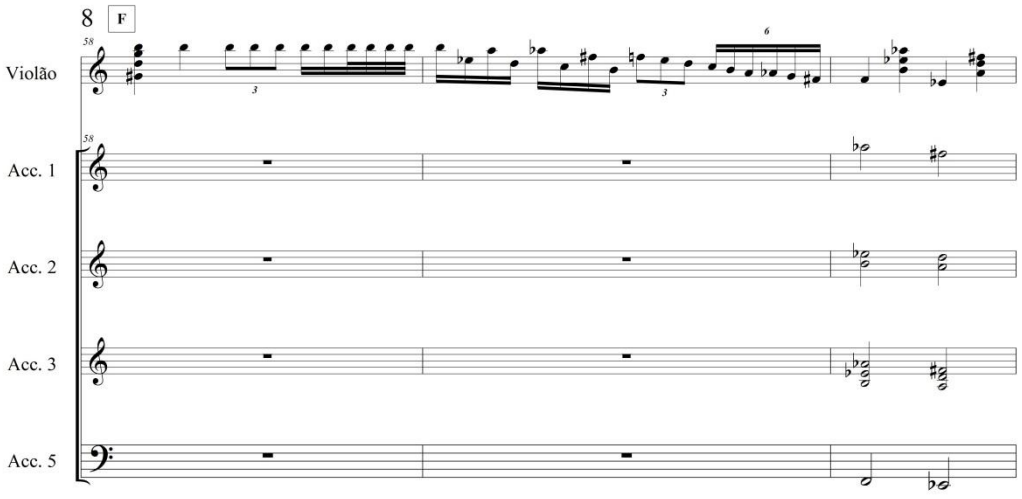

5
D
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3

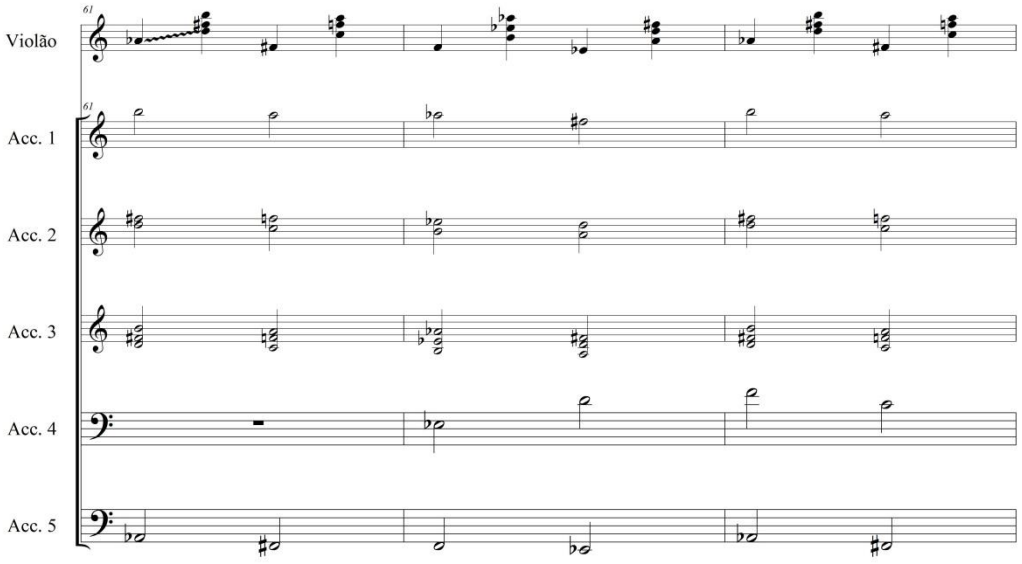

6
46
E
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mf

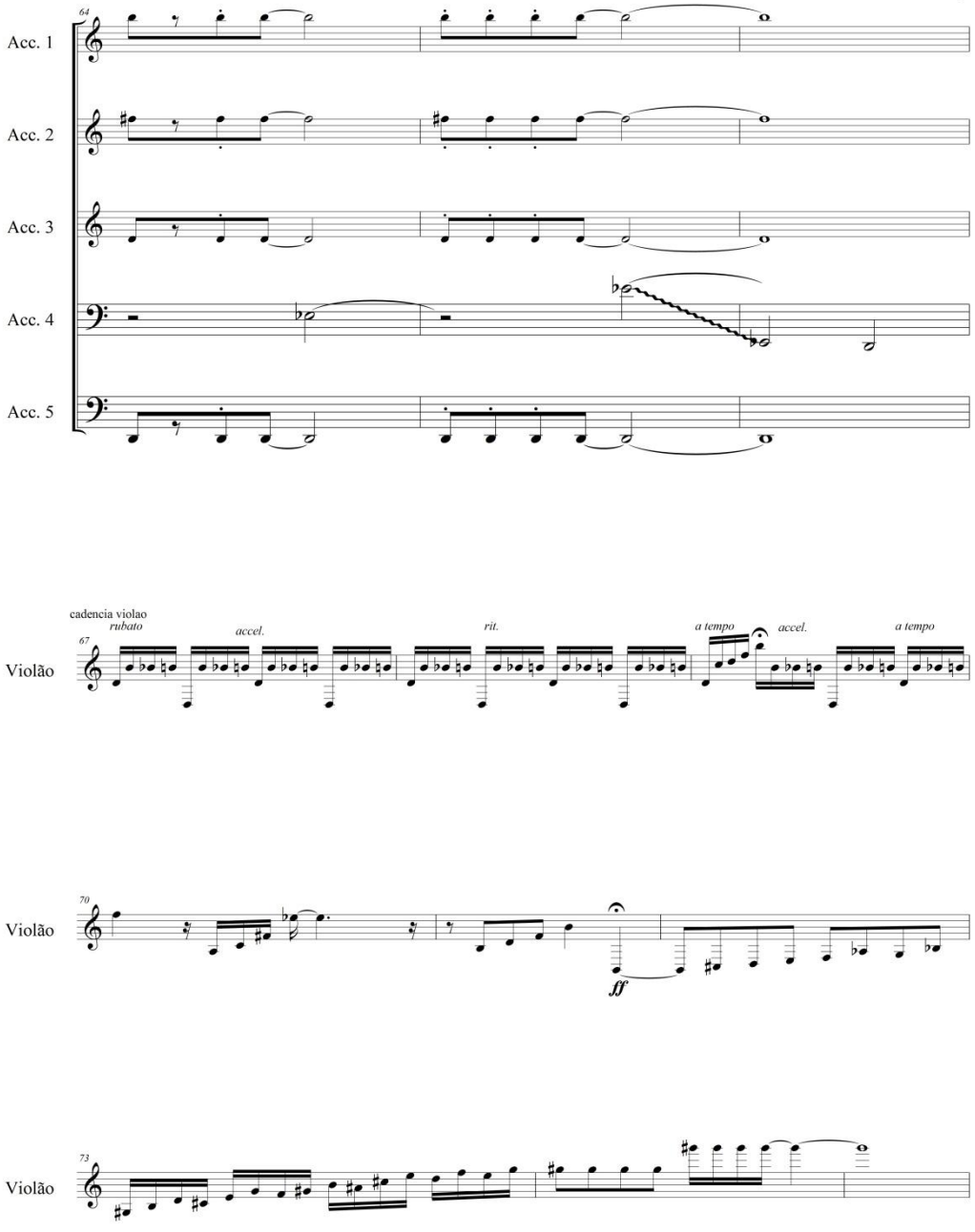

49
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
tr

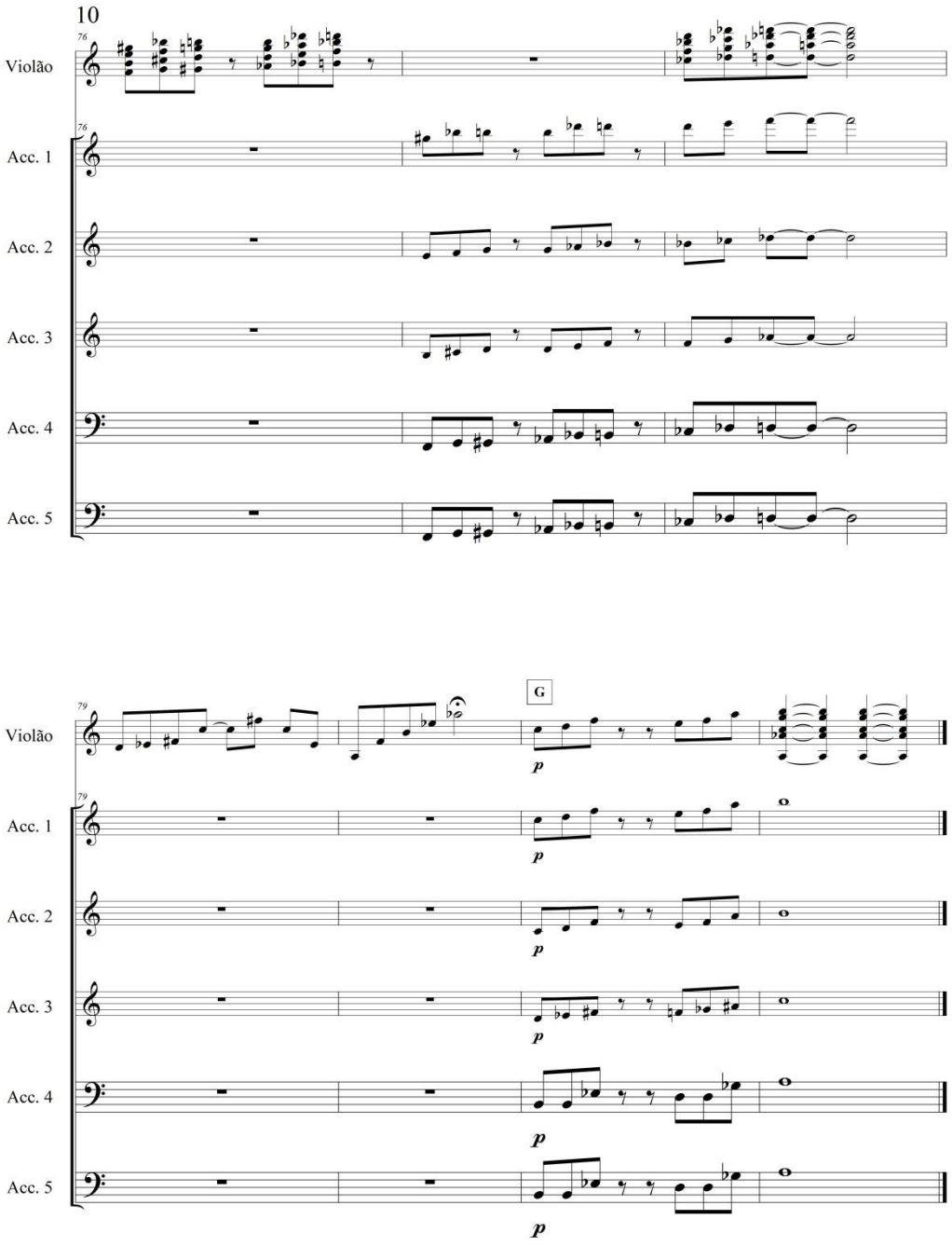

52
Violão
52
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
3
Acc. 4
Acc. 5

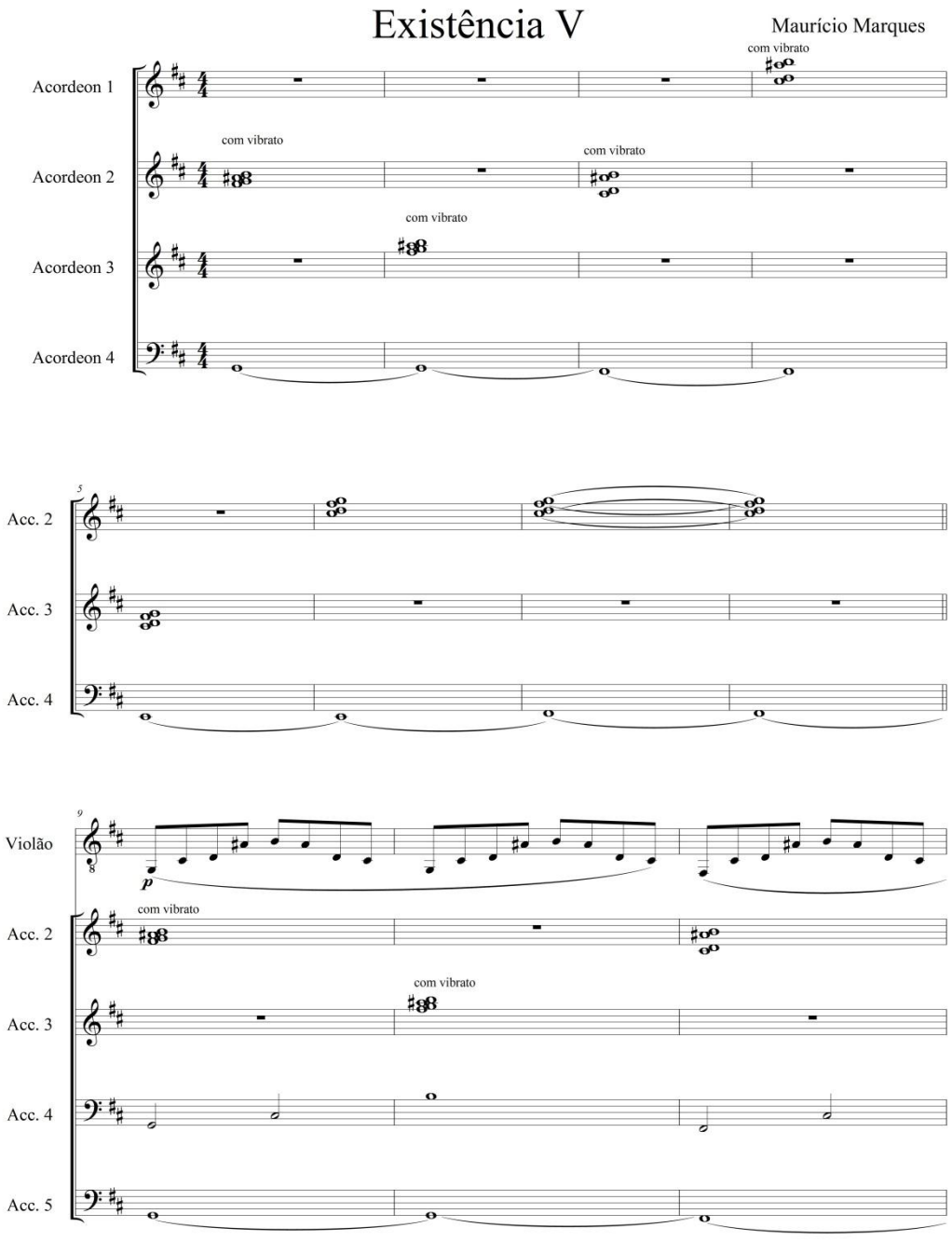

55
Violão
55
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

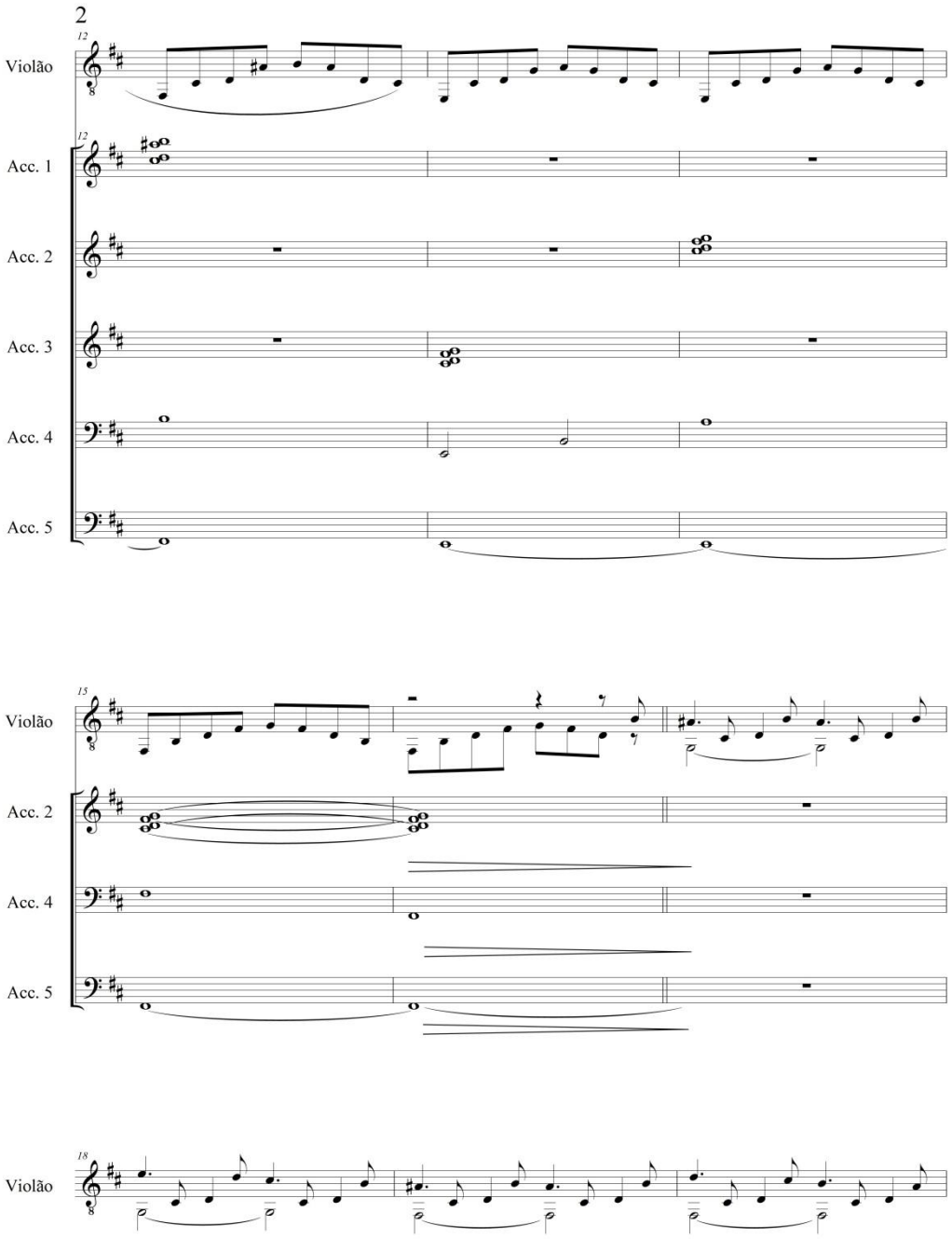

8
F
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 5

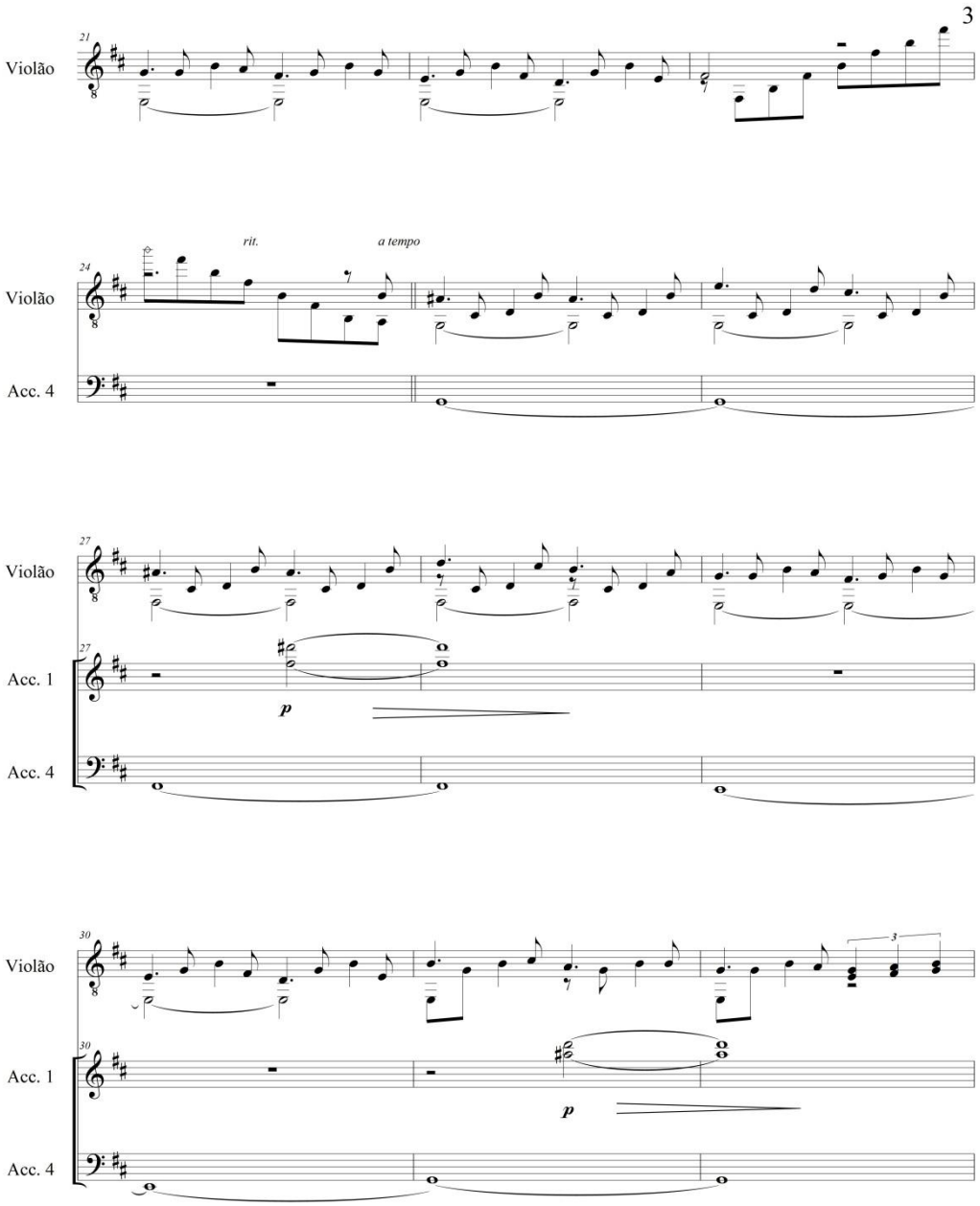

Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5


64
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
cadencia violao
rubato
67
Violão
accel.
rit.
a tempo
accel.
a tempo
70
Violão
ff
73
Violão

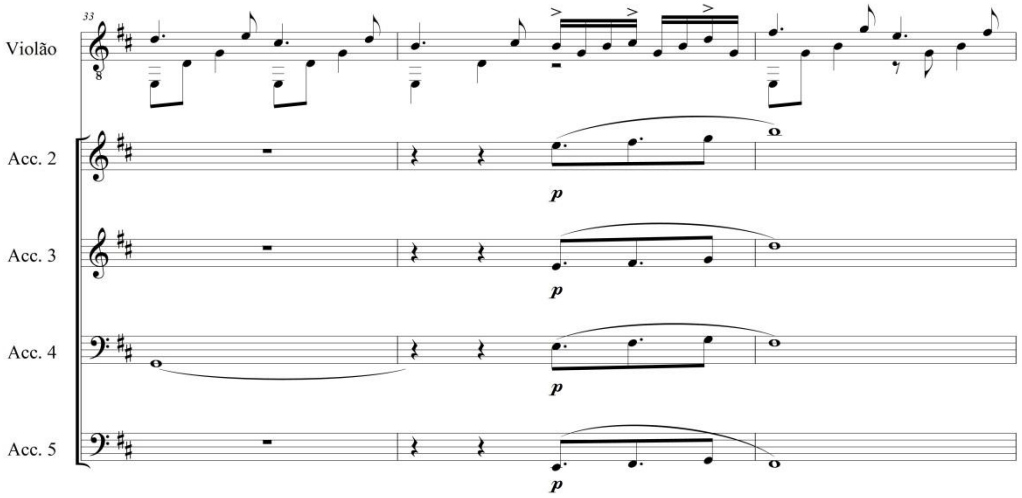

10
76
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
79
G
p

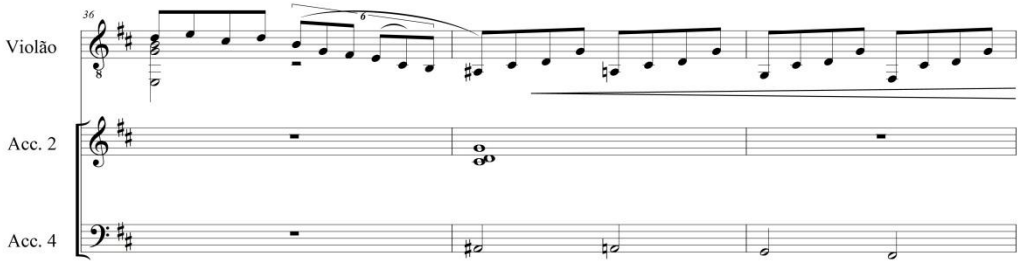

Existência V
Maurício Marques
com vibrato
Acordeon 1
com vibrato
Acordeon 2
com vibrato
com vibrato
Acordeon 3
Acordeon 4
5
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
9
Violão
p
com vibrato
Acc. 2
com vibrato
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

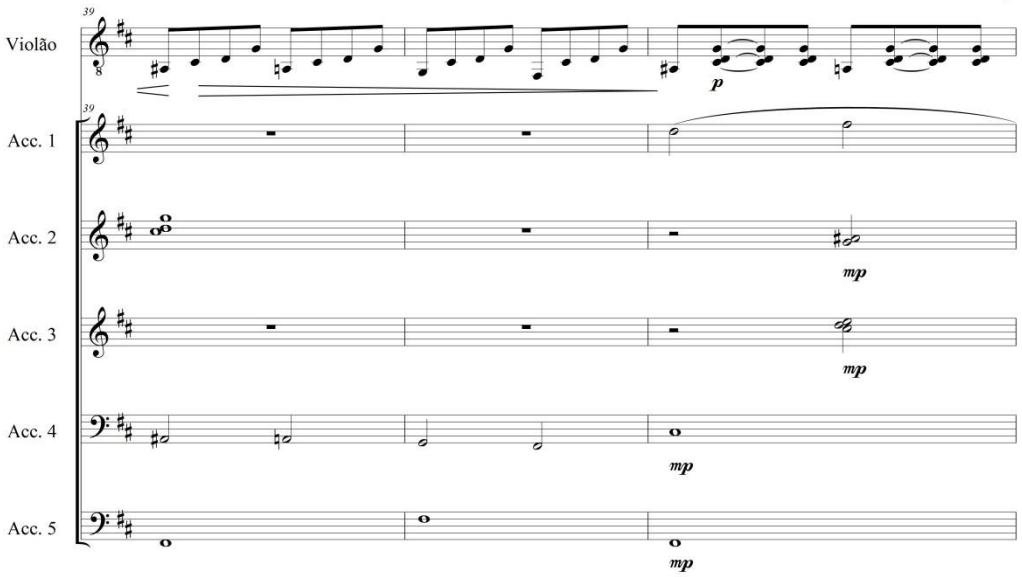

2
12
Violão
12
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
15
Violão
Acc. 2
Acc. 4
Acc. 5
18
Violão

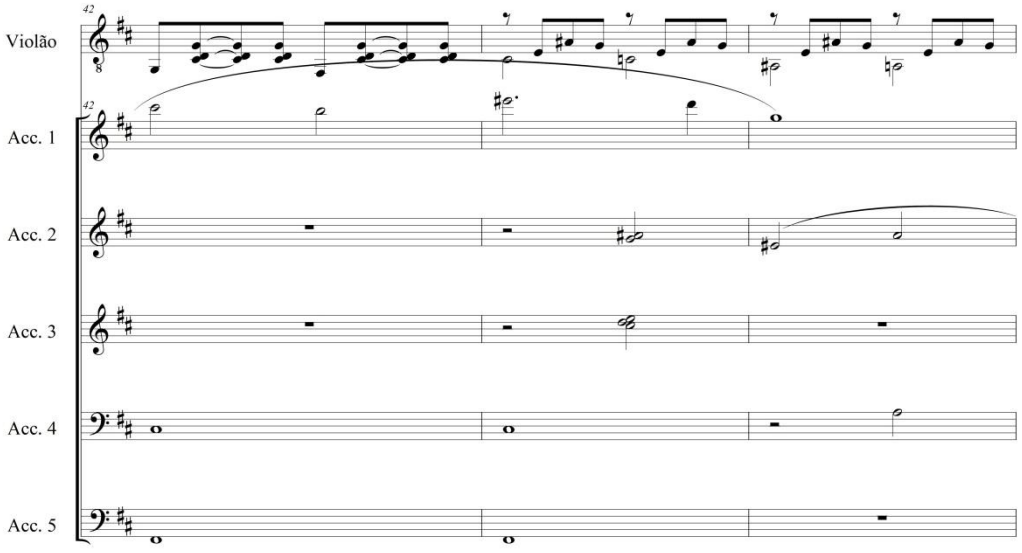

3
21
Violão
rit.
a tempo
24
Violão
Acc. 4
27
Violão
27
Acc. 1
p
Acc. 4
30
Violão
3
30
Acc. 1
p
Acc. 4

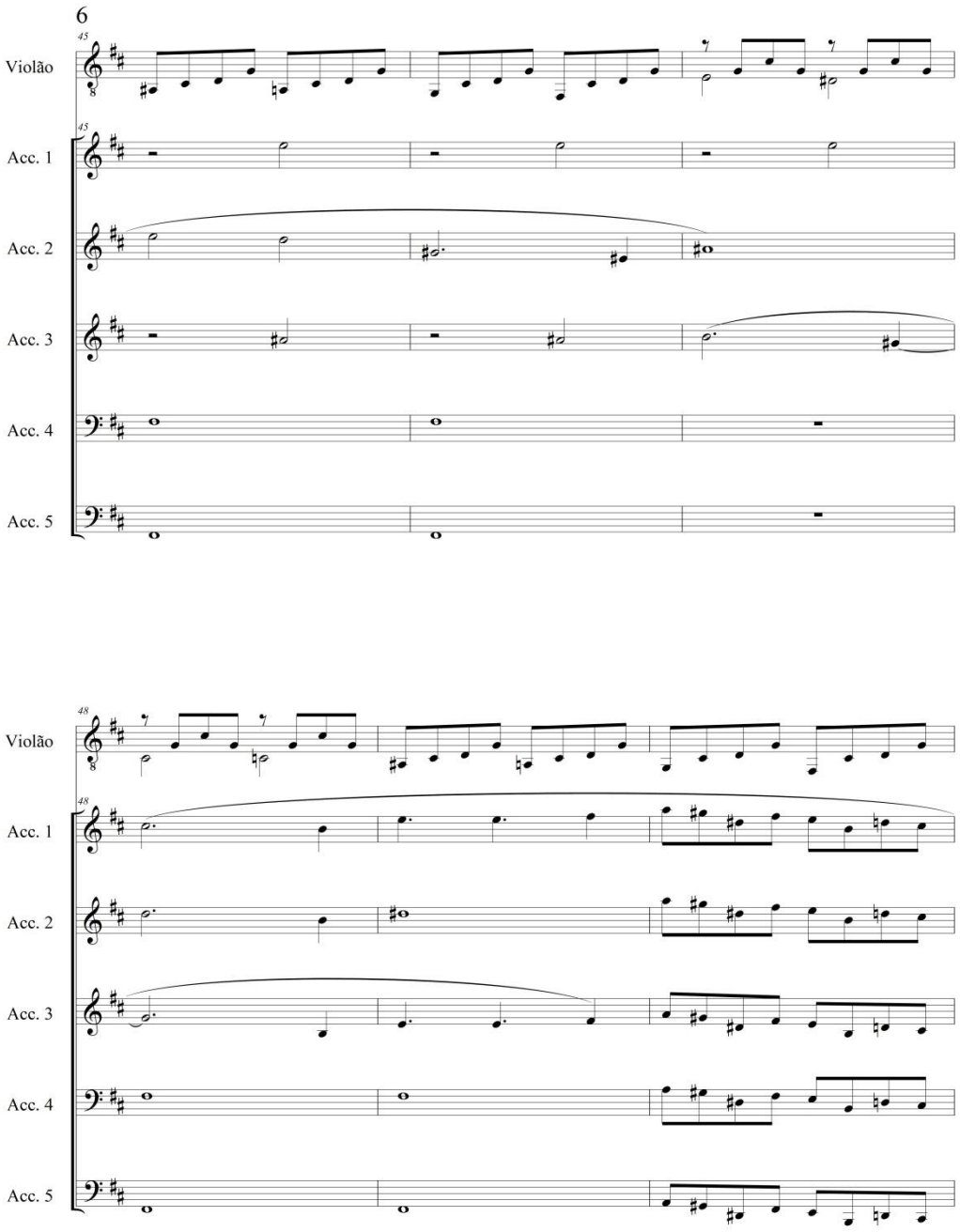
4

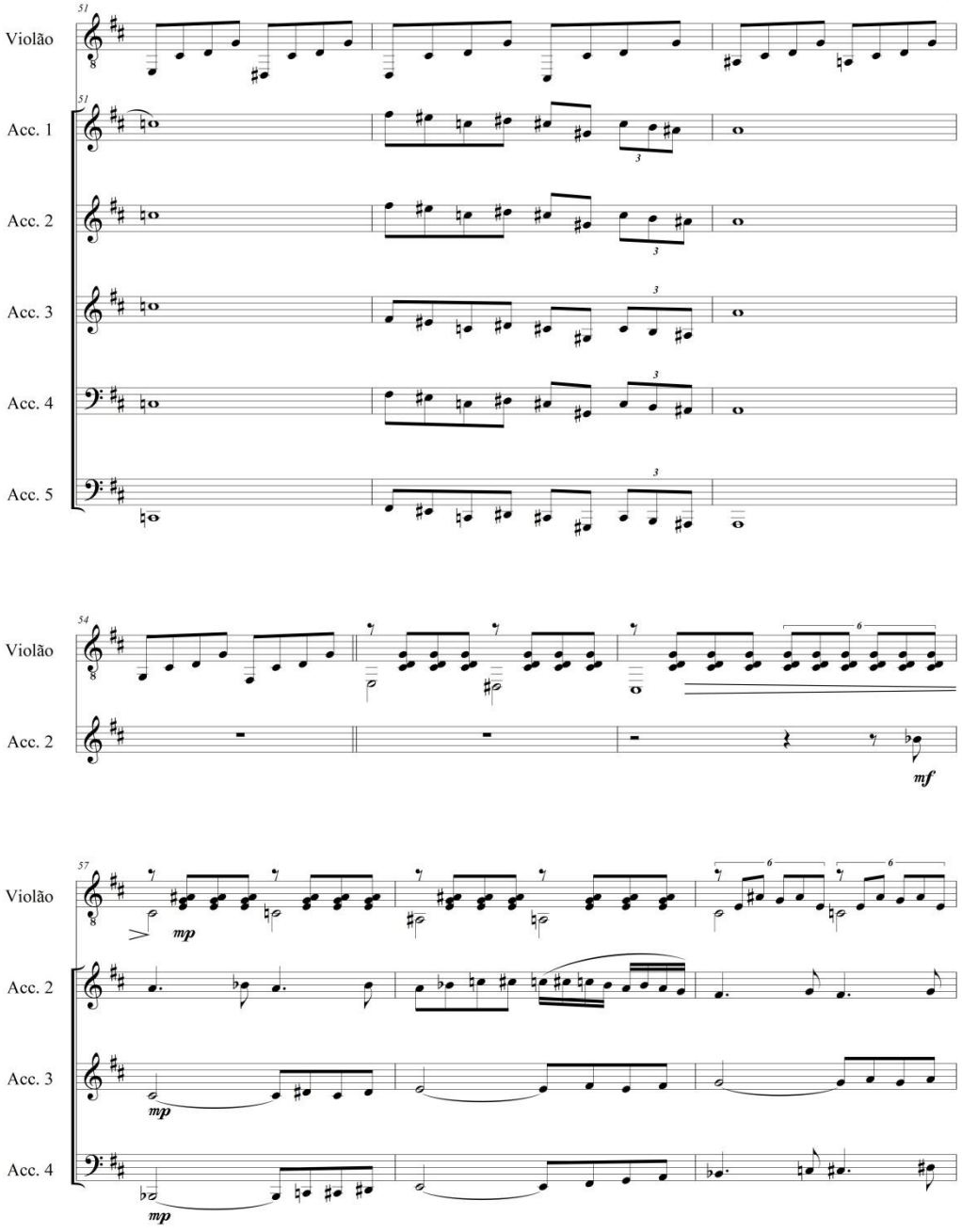


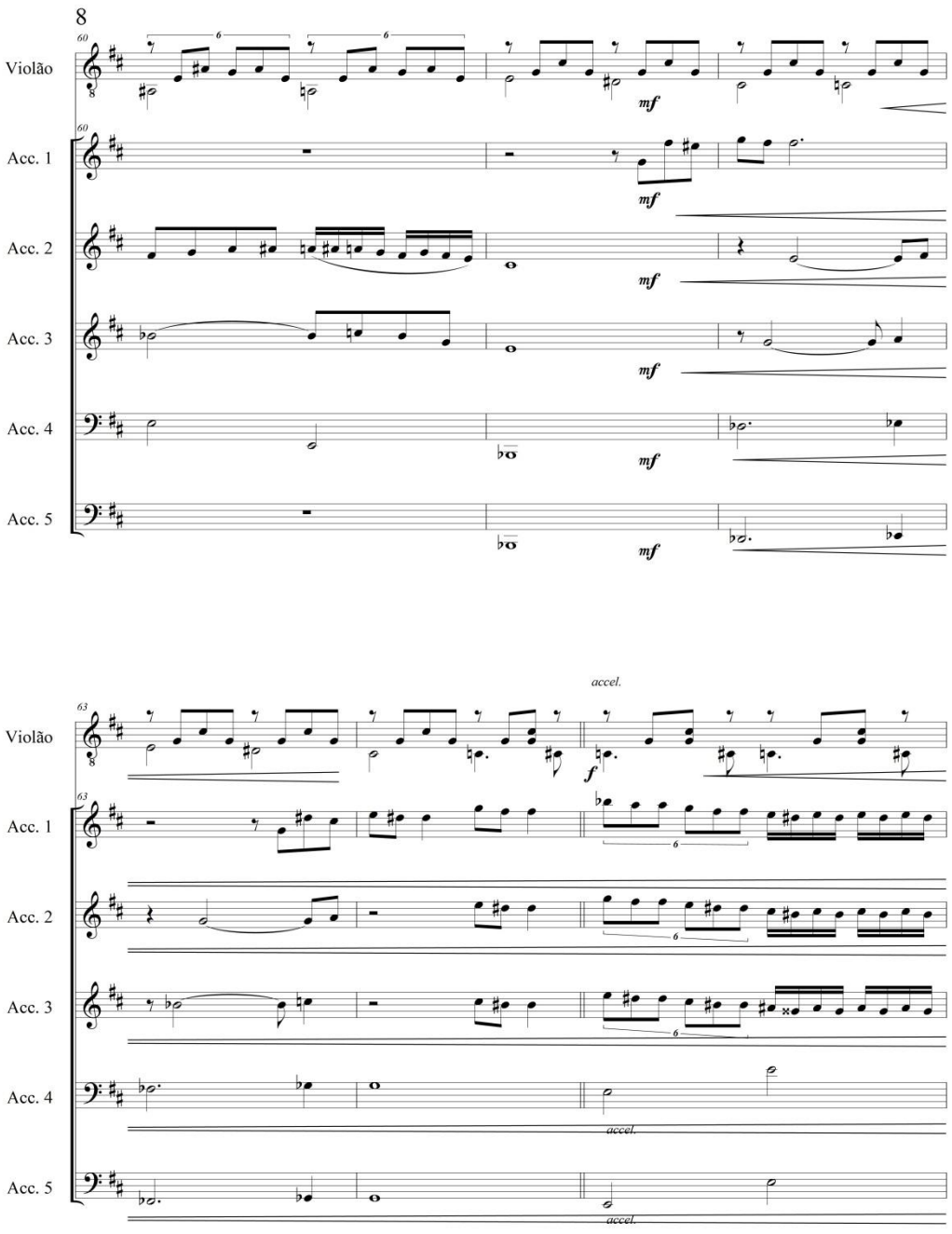


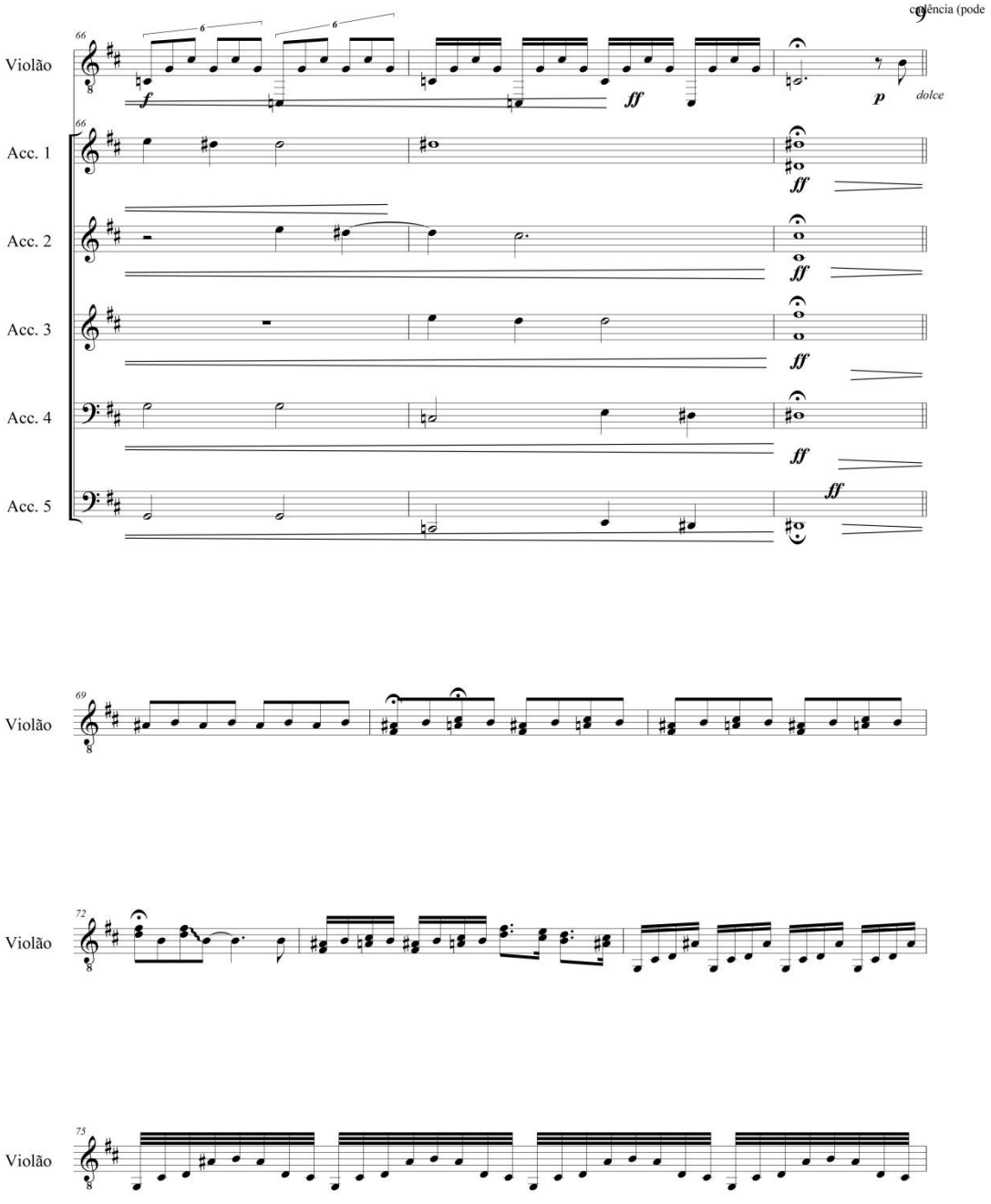

39
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
p
mp
mp
mp

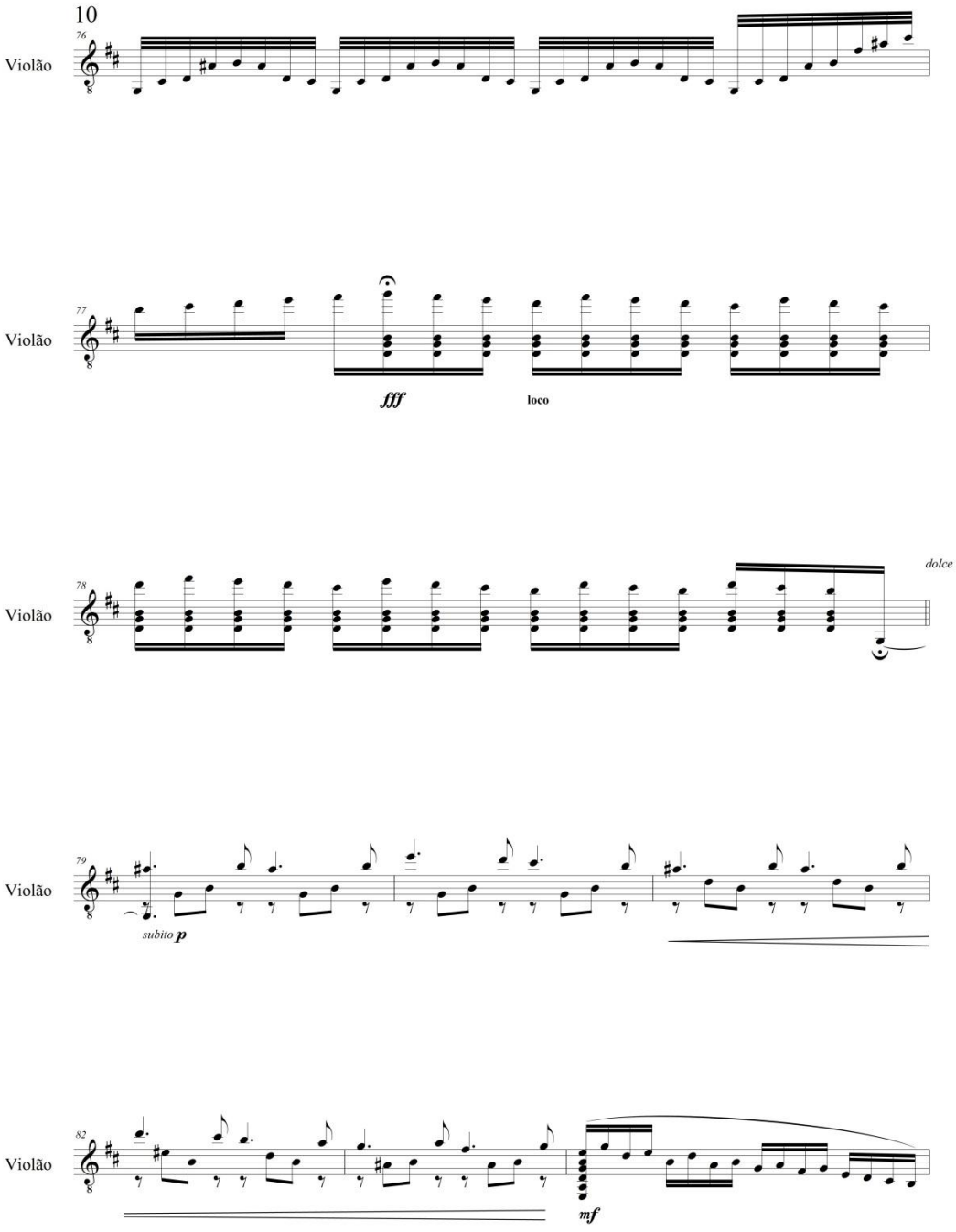

42
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

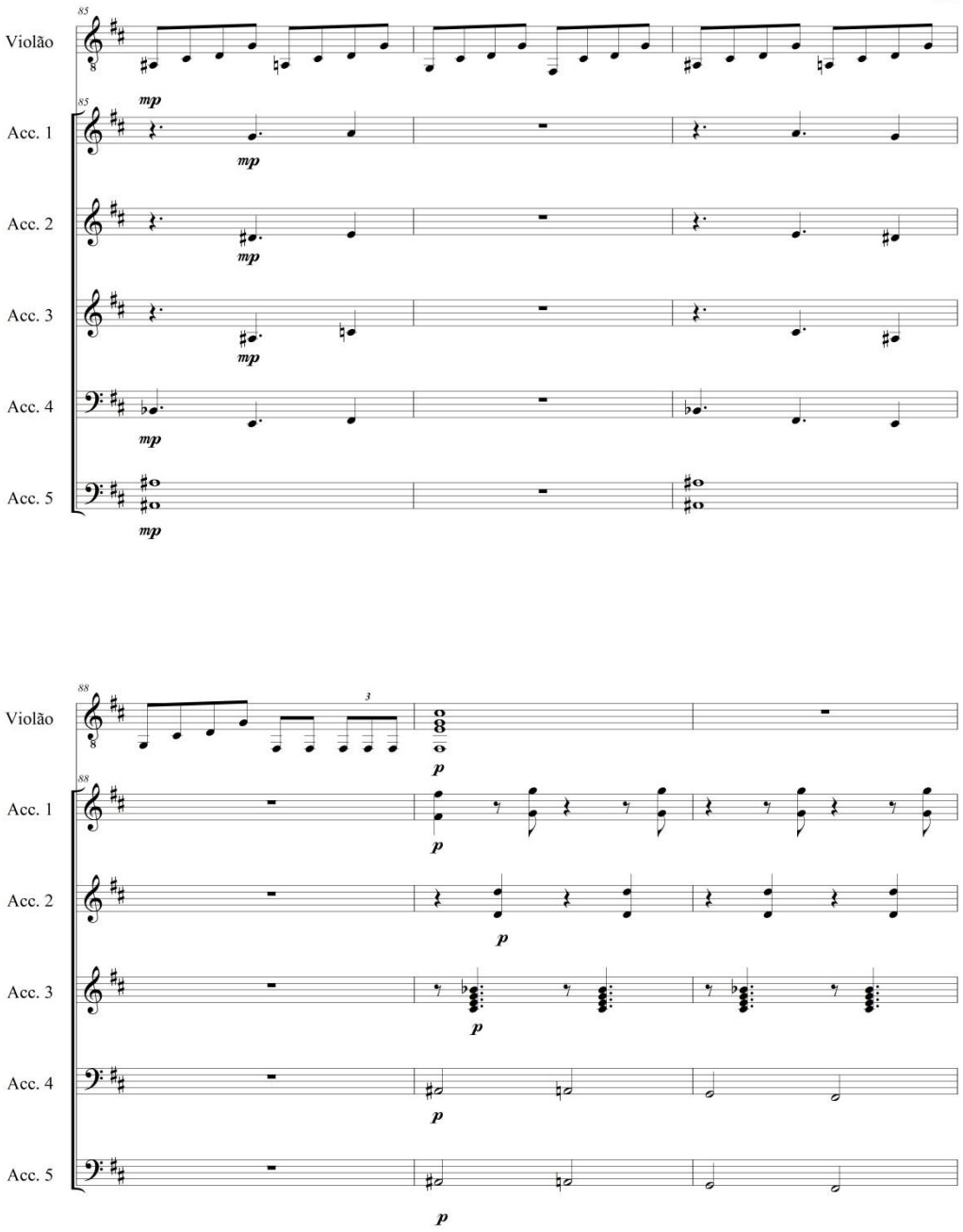

6
45
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
48
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

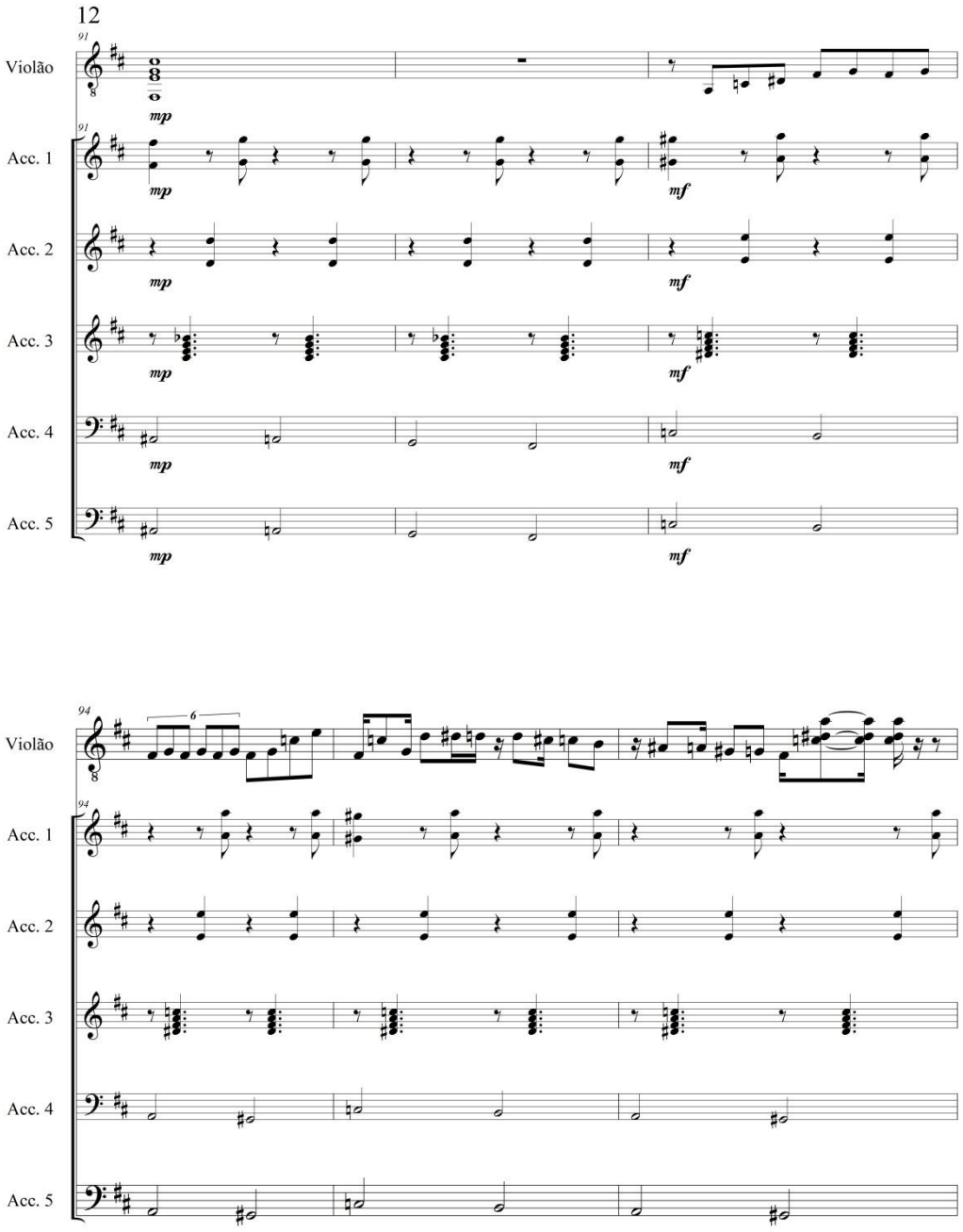

51
Violão
51
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
54
Violão
Acc. 2
mf
57
Violão
mp
Acc. 2
Acc. 3
mp
Acc. 4
mp

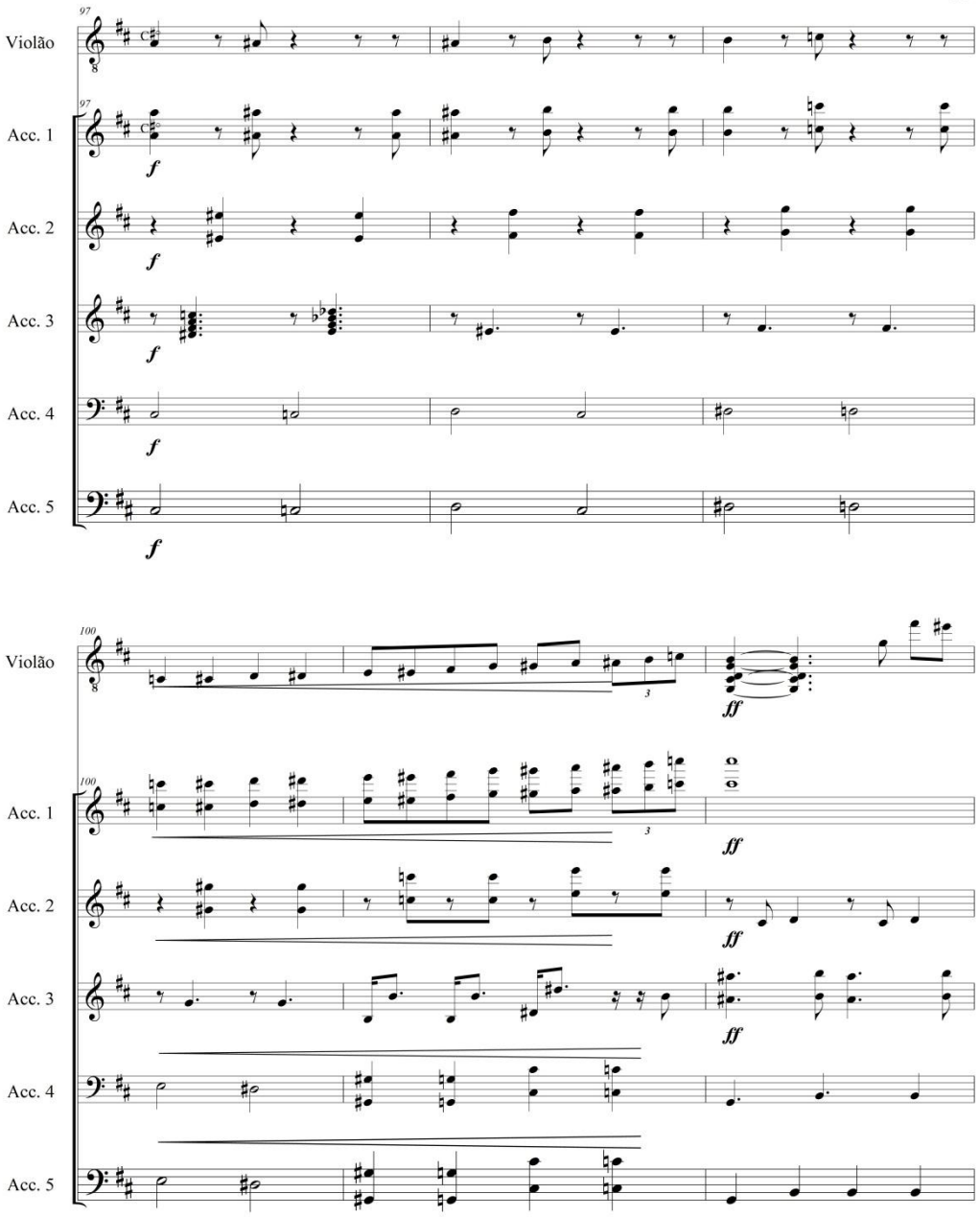

8
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mf
accel.
f

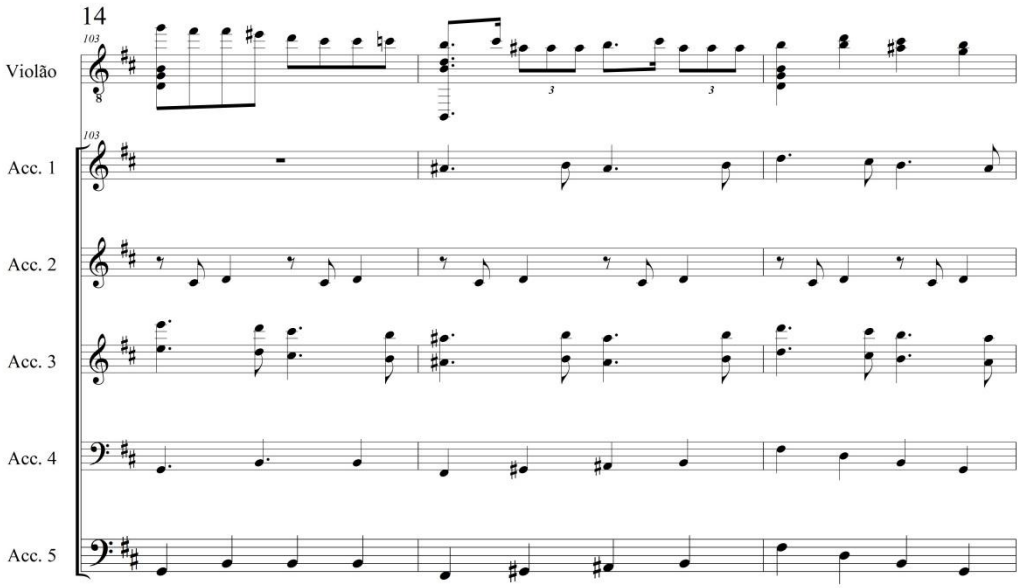

cadência (pode
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
dolce
Violão
Violão
Violão

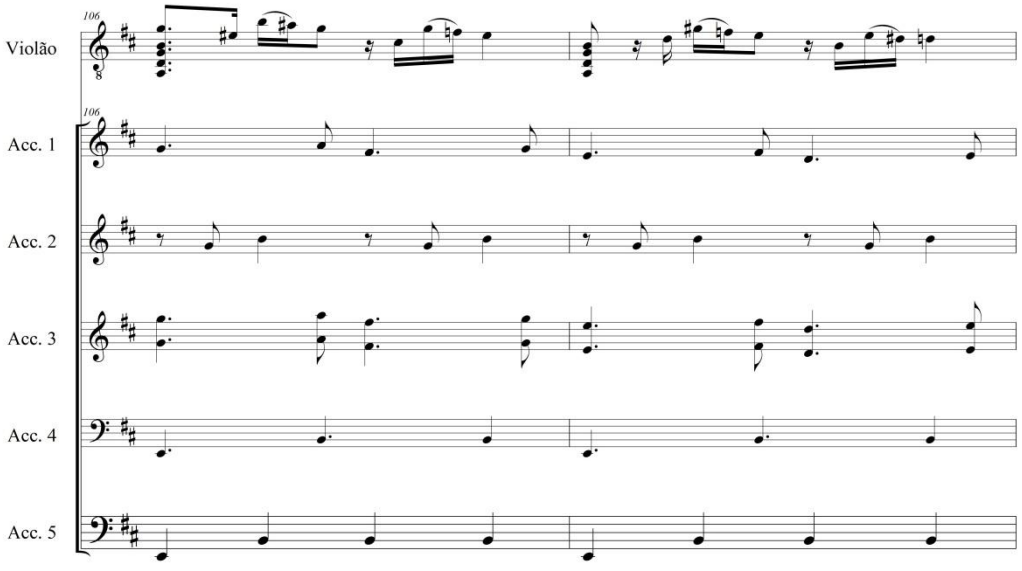

10
76
Violão
77
Violão
fff
loco
78
Violão
dolce
79
Violão
subito p
82
Violão
mf

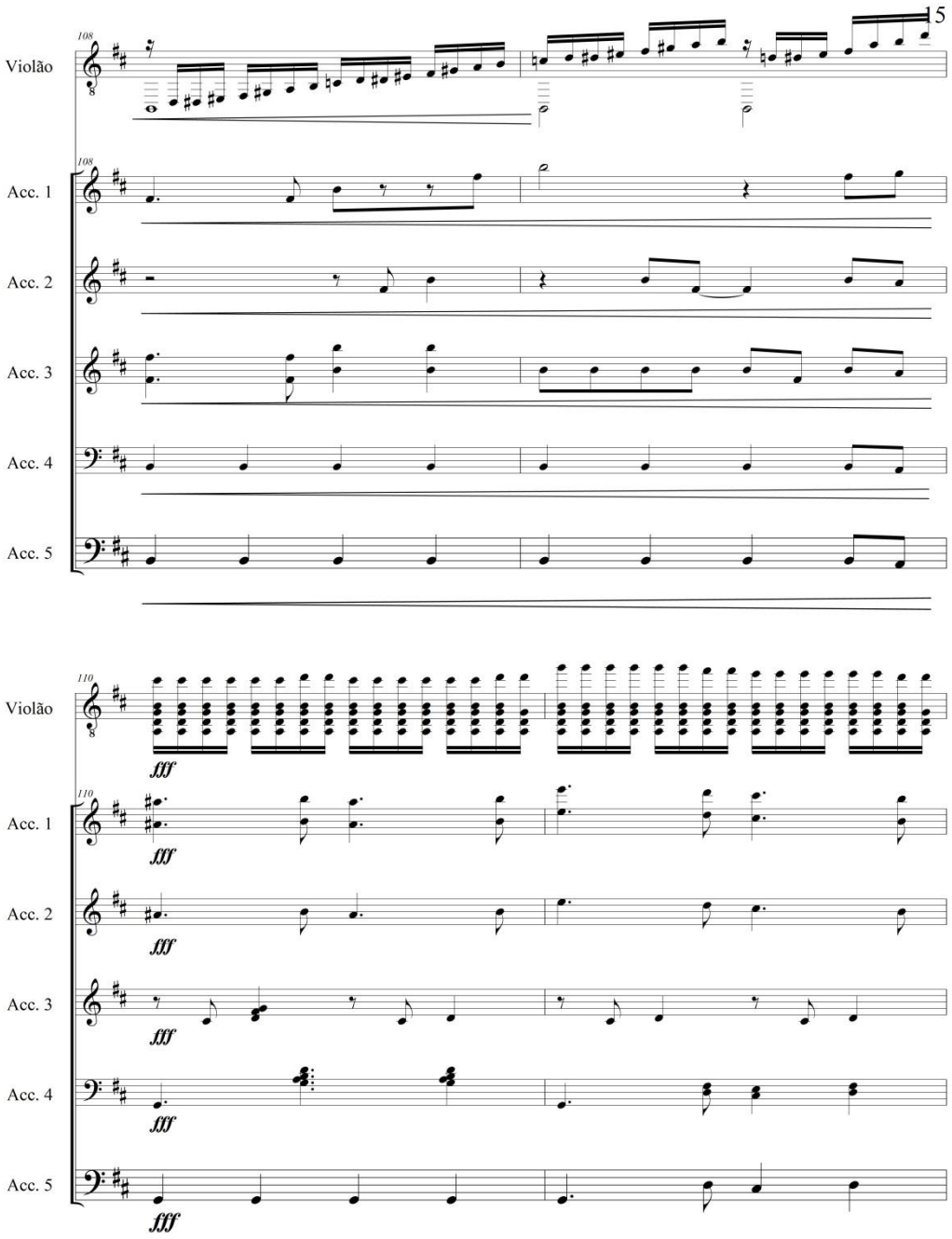

85
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mp
88
3
p

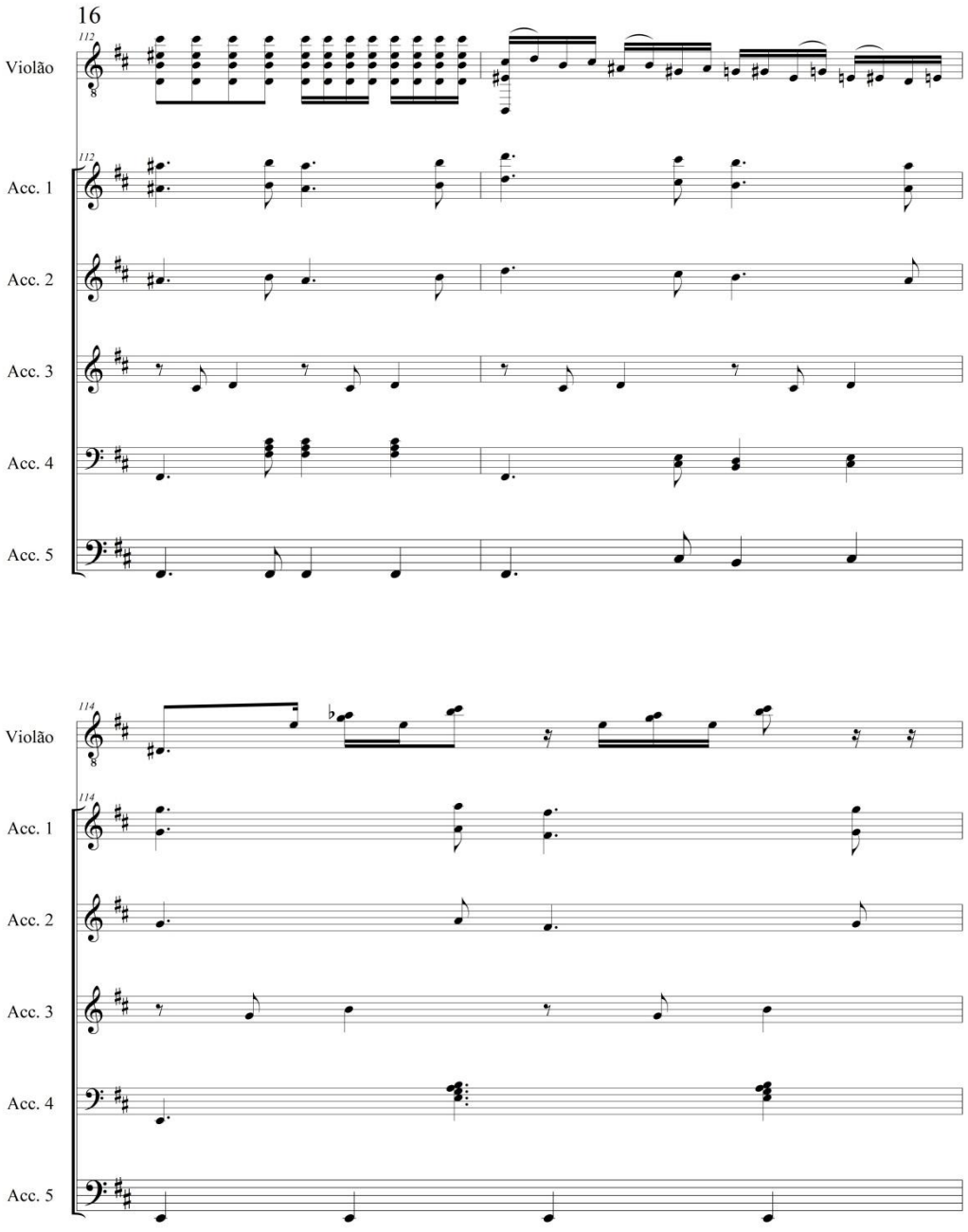

12
91
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mp
mf
94
6

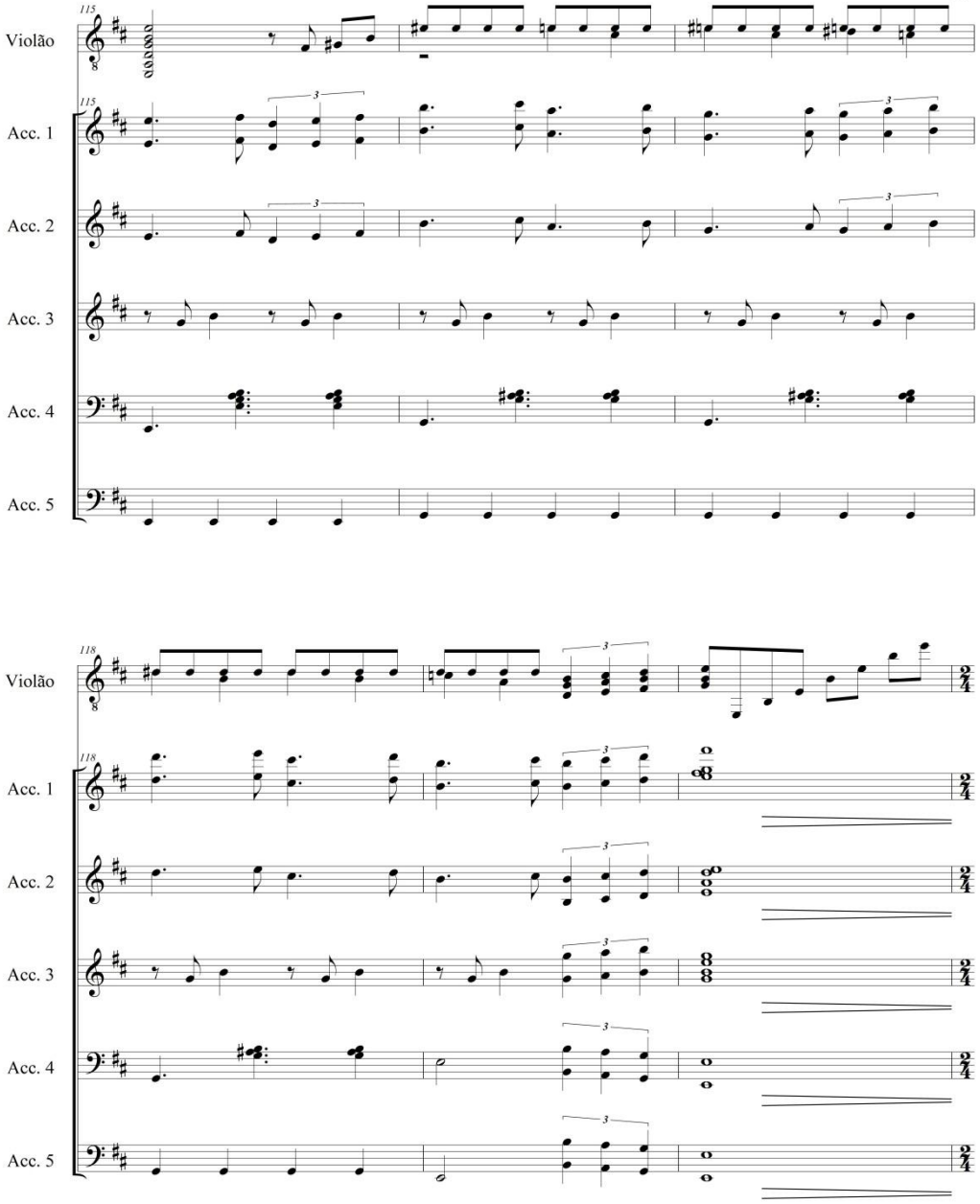

97
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
f
100
ff
3

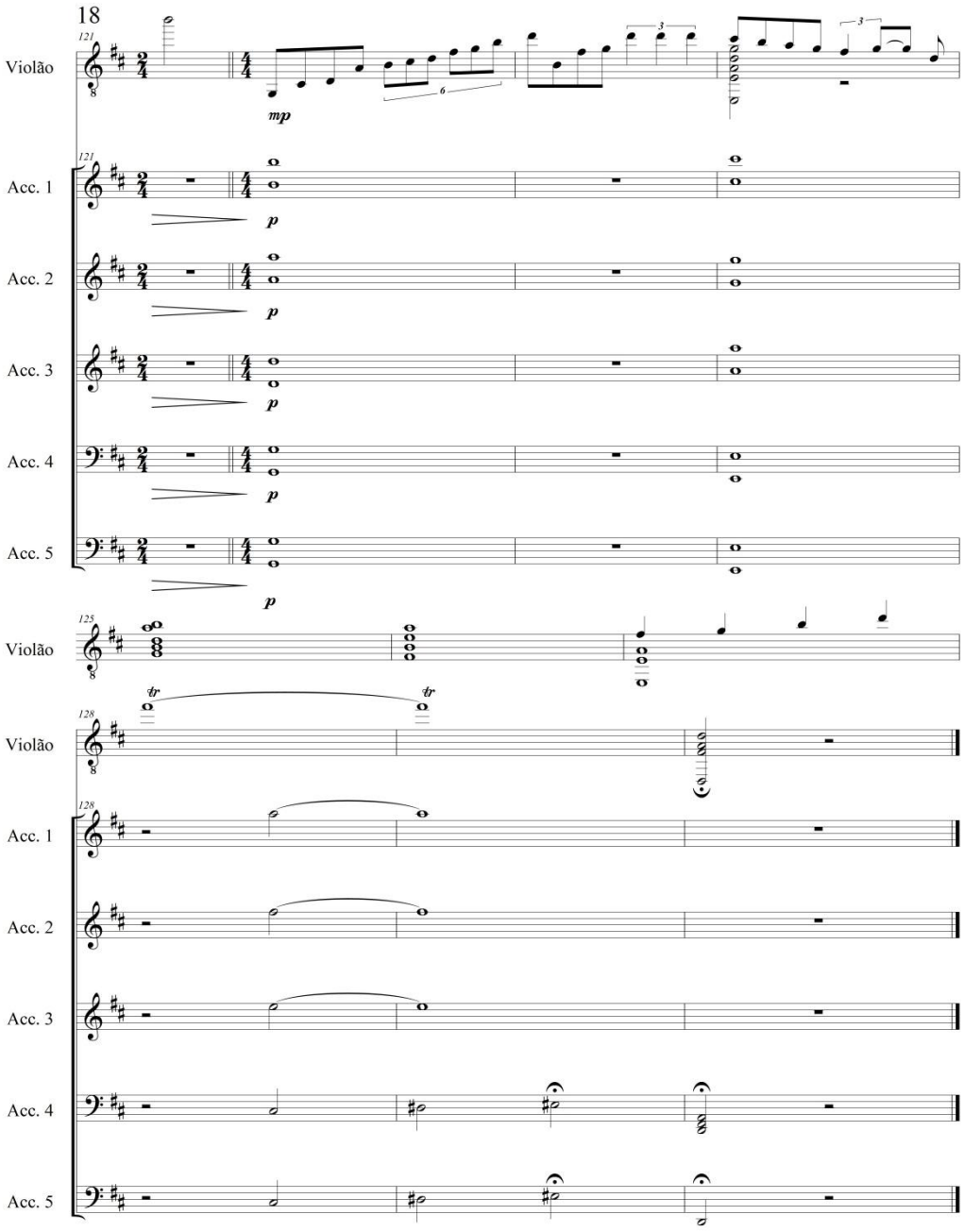

14
103
Violão
103
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

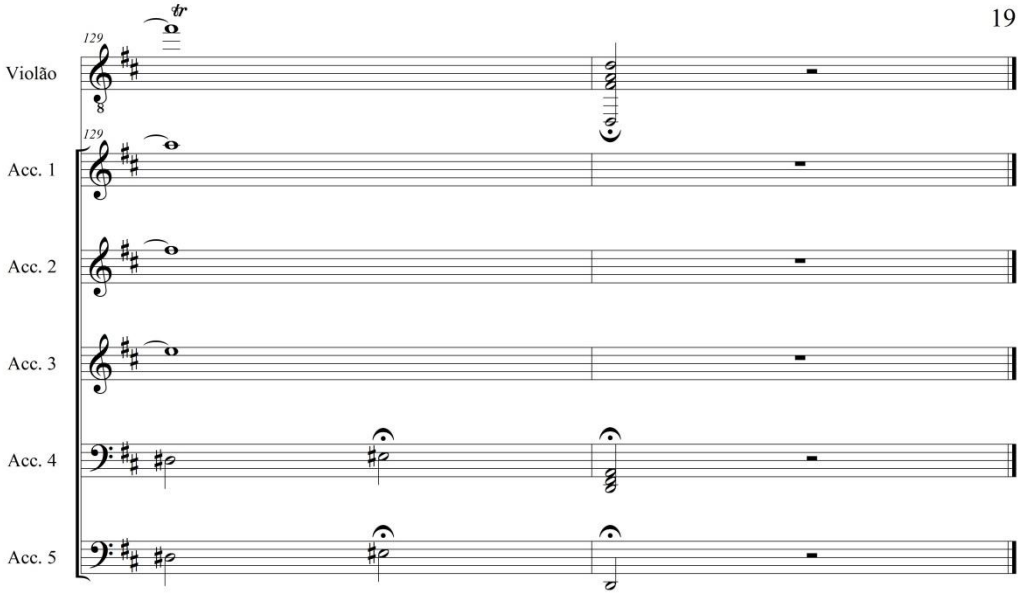

106
Violão
106
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5


15
108
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
110
fff


16
112
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
114
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5


115
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
118
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5


18
121
Violão
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5
mp
p
125
tr
128

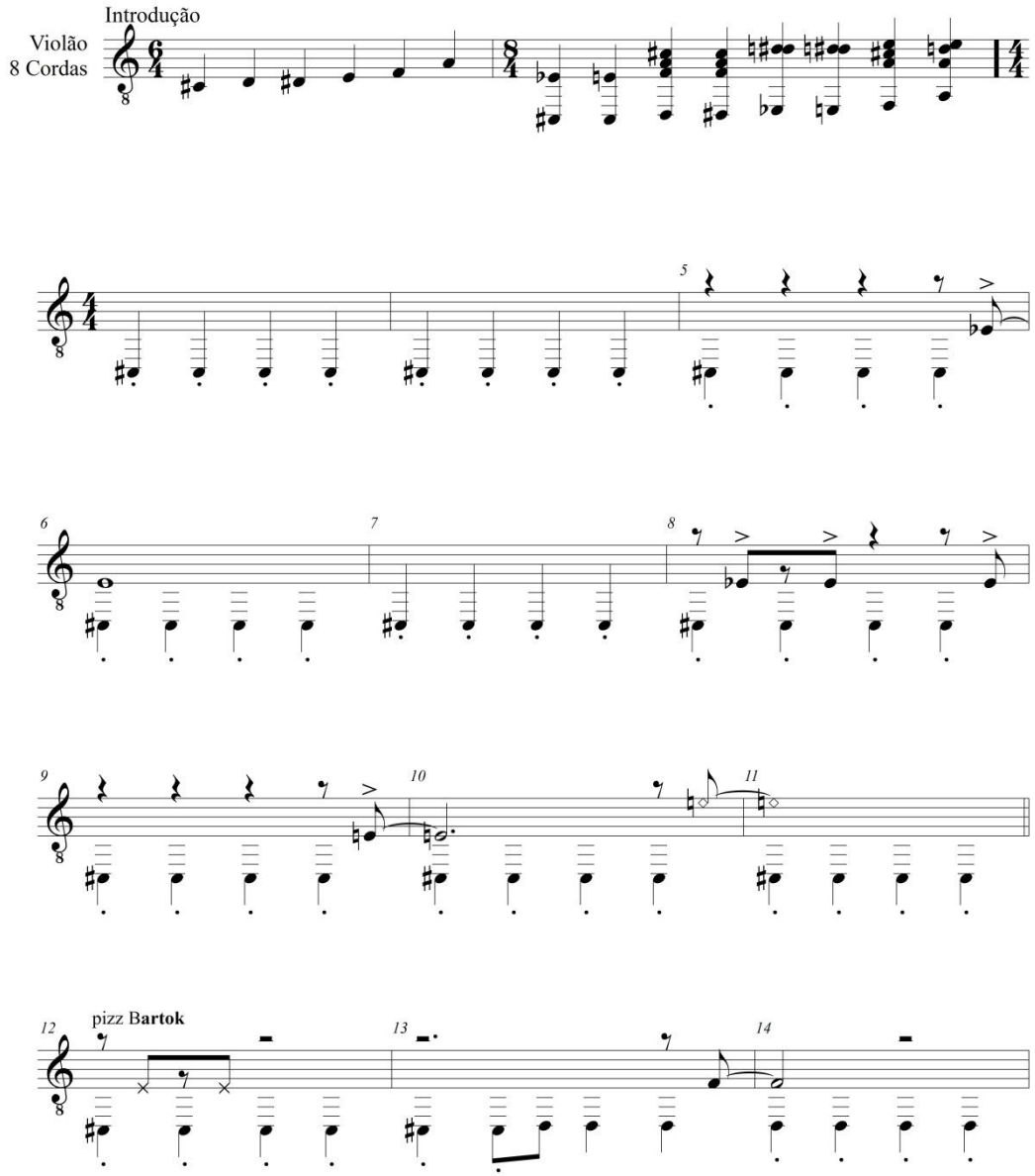

19
129
Violão
129
Acc. 1
Acc. 2
Acc. 3
Acc. 4
Acc. 5

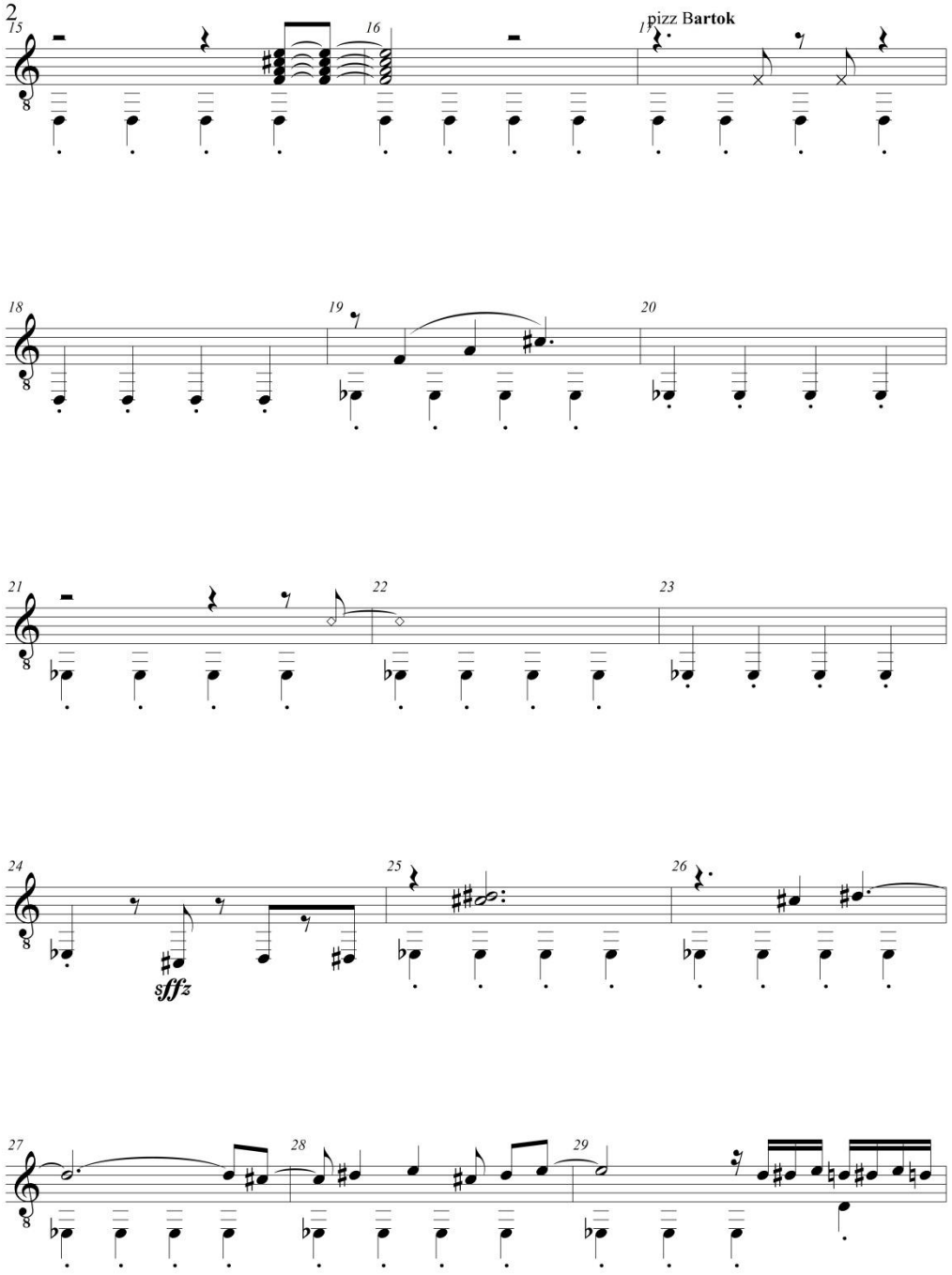
Coiseta nº 1

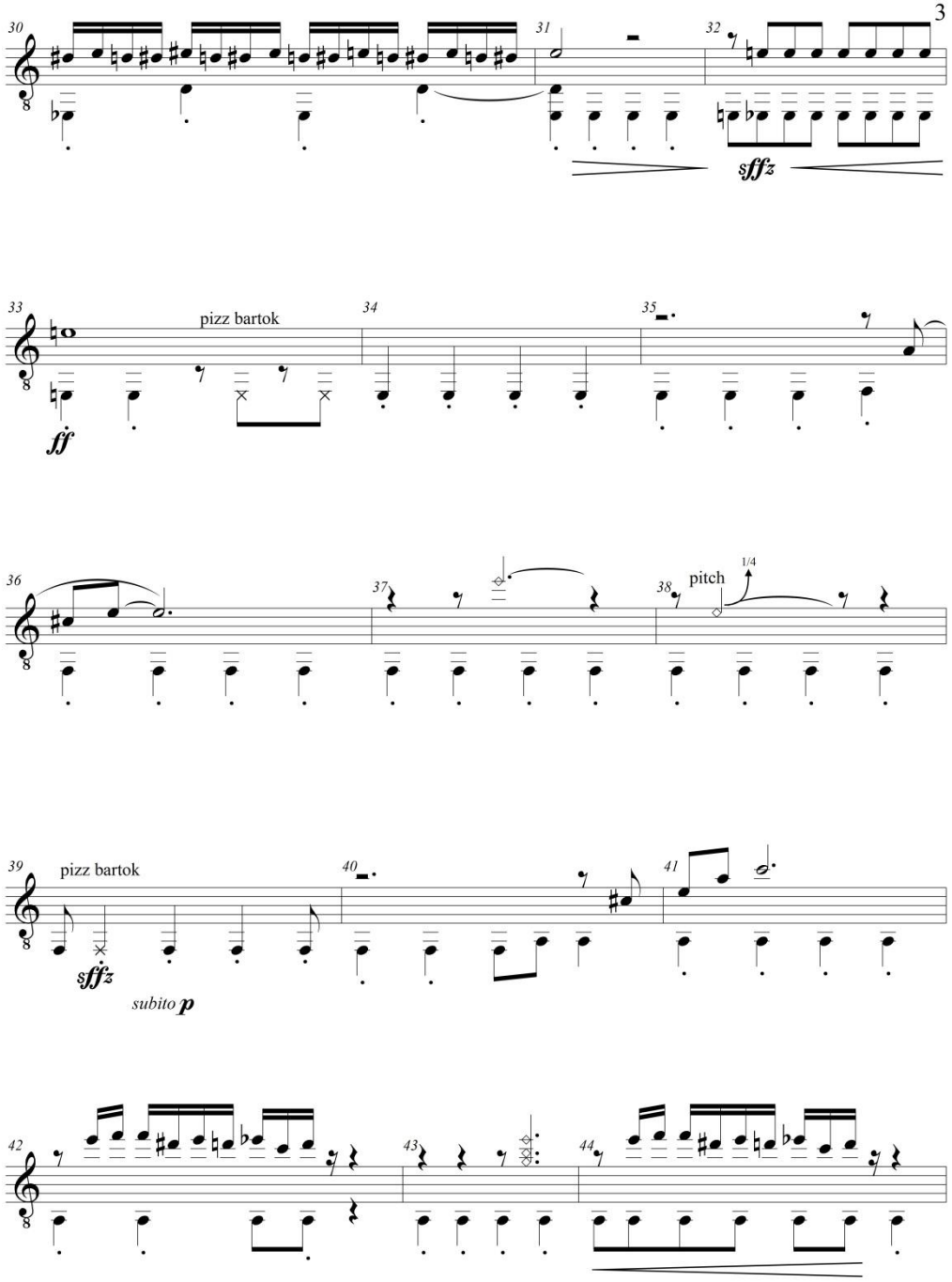
Maurício Marques

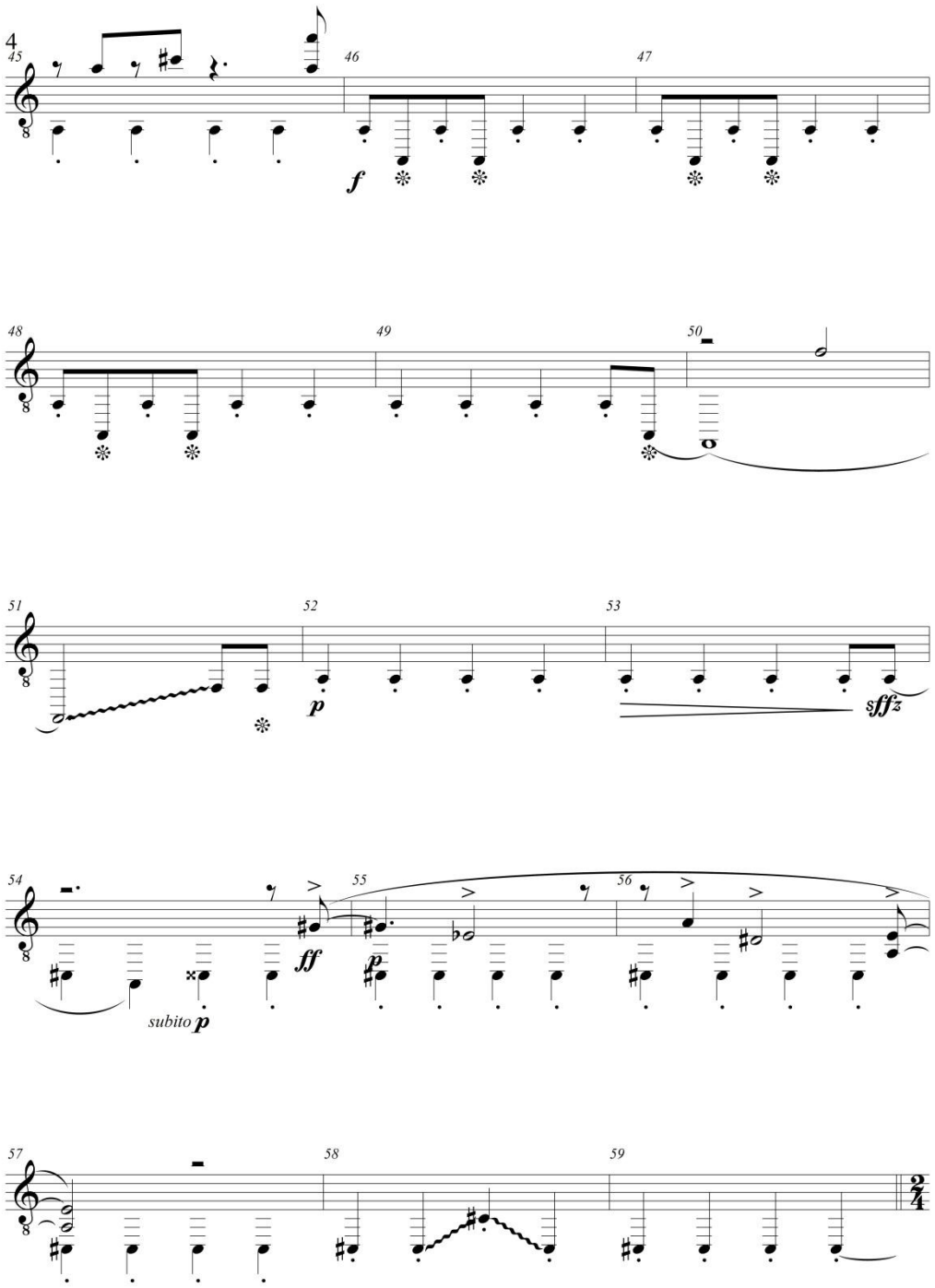
ATENÇÂO: A peça deverá ser ser improvisada pelo executante tendo a partitura como guia.
Sendo assim, haverão divergencias entre o audio do CD e a partitura.

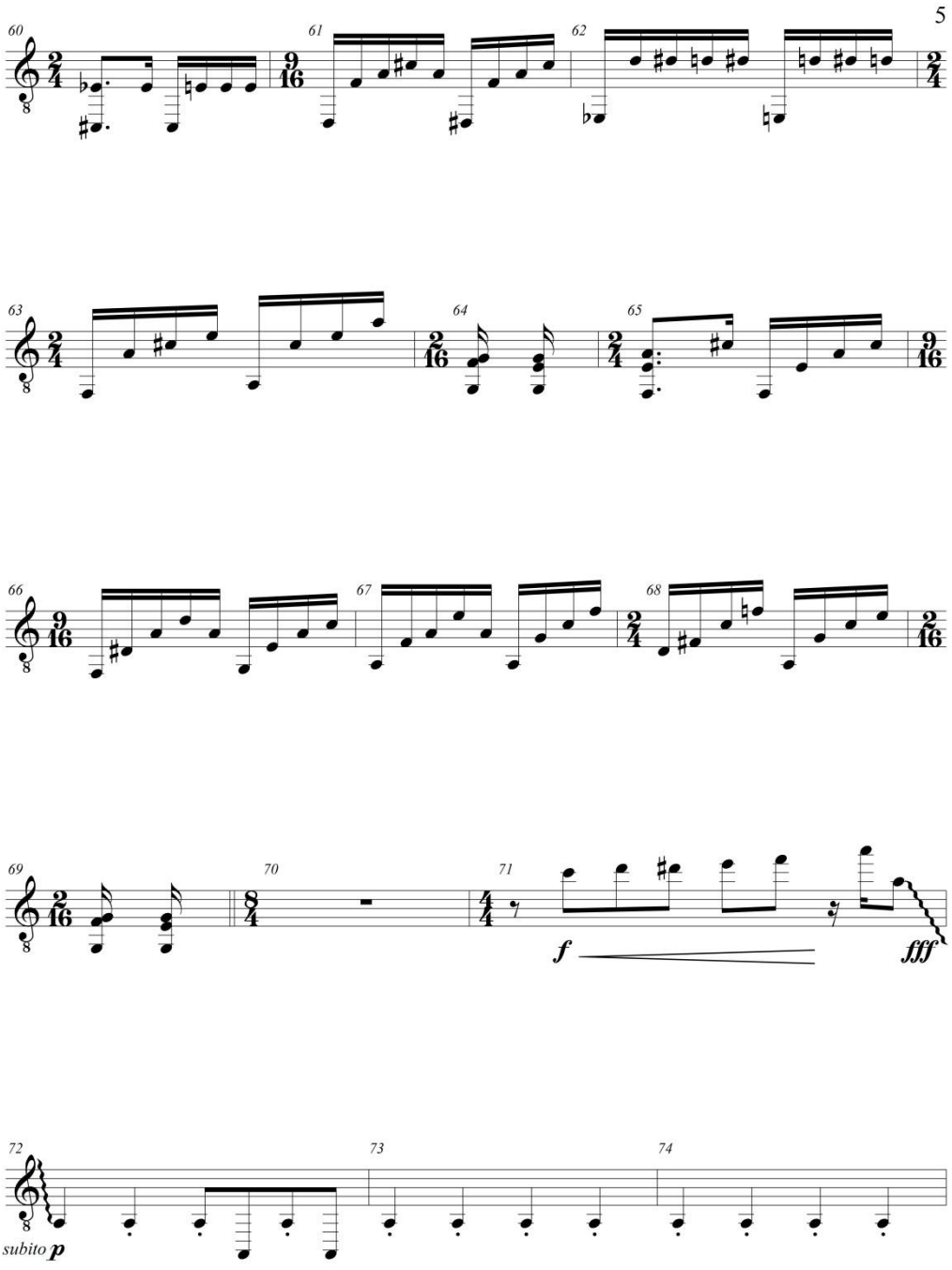
❊ =Percutir com a mão esquerda na corda, como se fosse um ligado sem utilizar a mão direira

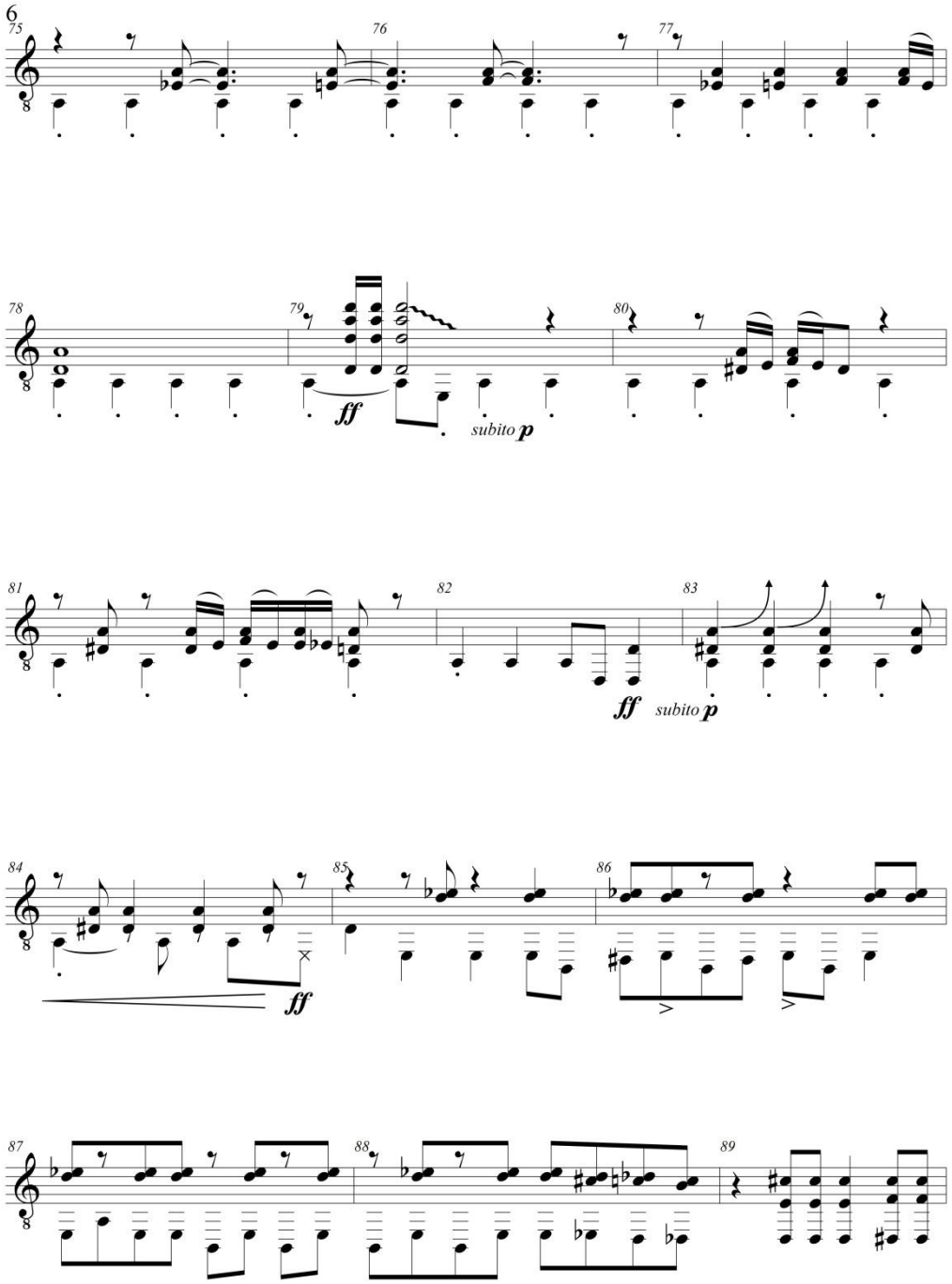


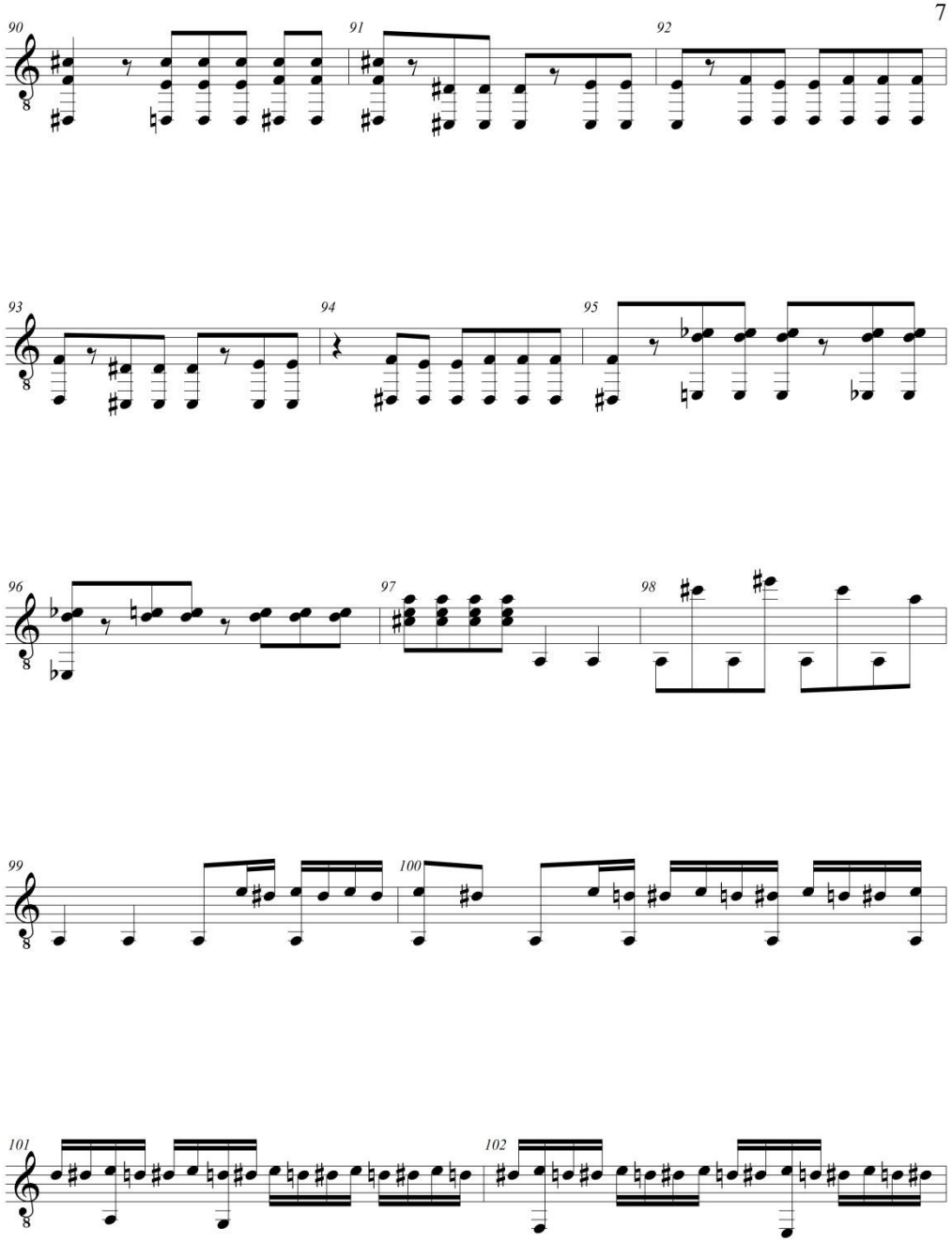

2
15
16
17
pizz Bartok
18
19
20
21
22
23
24
sffz
25
26
27
28
29

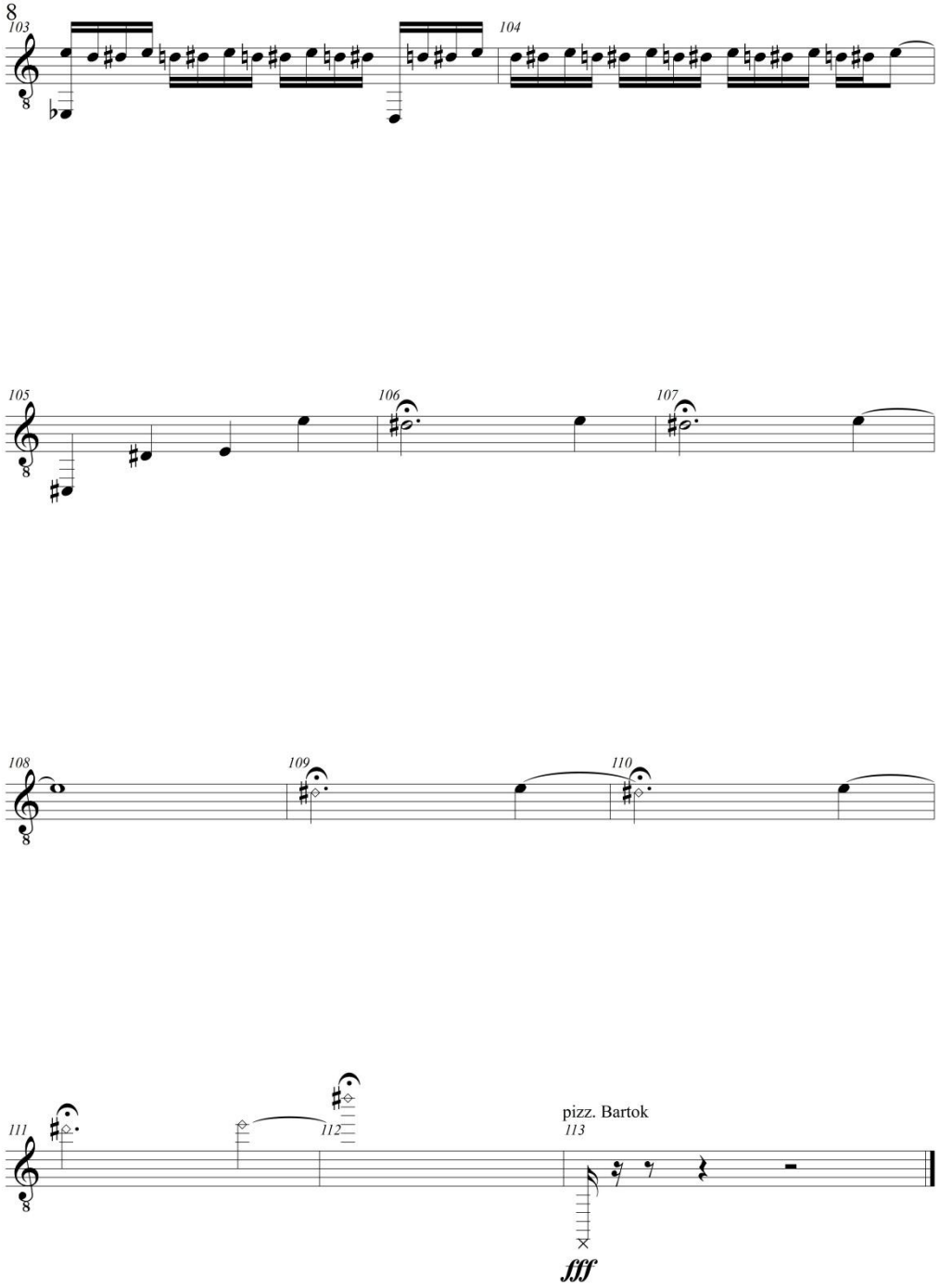

3
30
31
32
sfffz
33
pizz bartok
34
35
ff
36
37
38
pitch
1/4
39
pizz bartok
40
41
sfffz
subito p
42
43
44


4
45
46
47
f
48
49
50
51
52
53
p
sfffz
54
55
56
ff
p
subito p
57
58
59
2/4


5
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
f
fff
72
73
74
subito p


6
75
76
77
78
79
ff
subito p
80
81
82
83
ff
subito p
84
ff
85
86
87
88
89


90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102

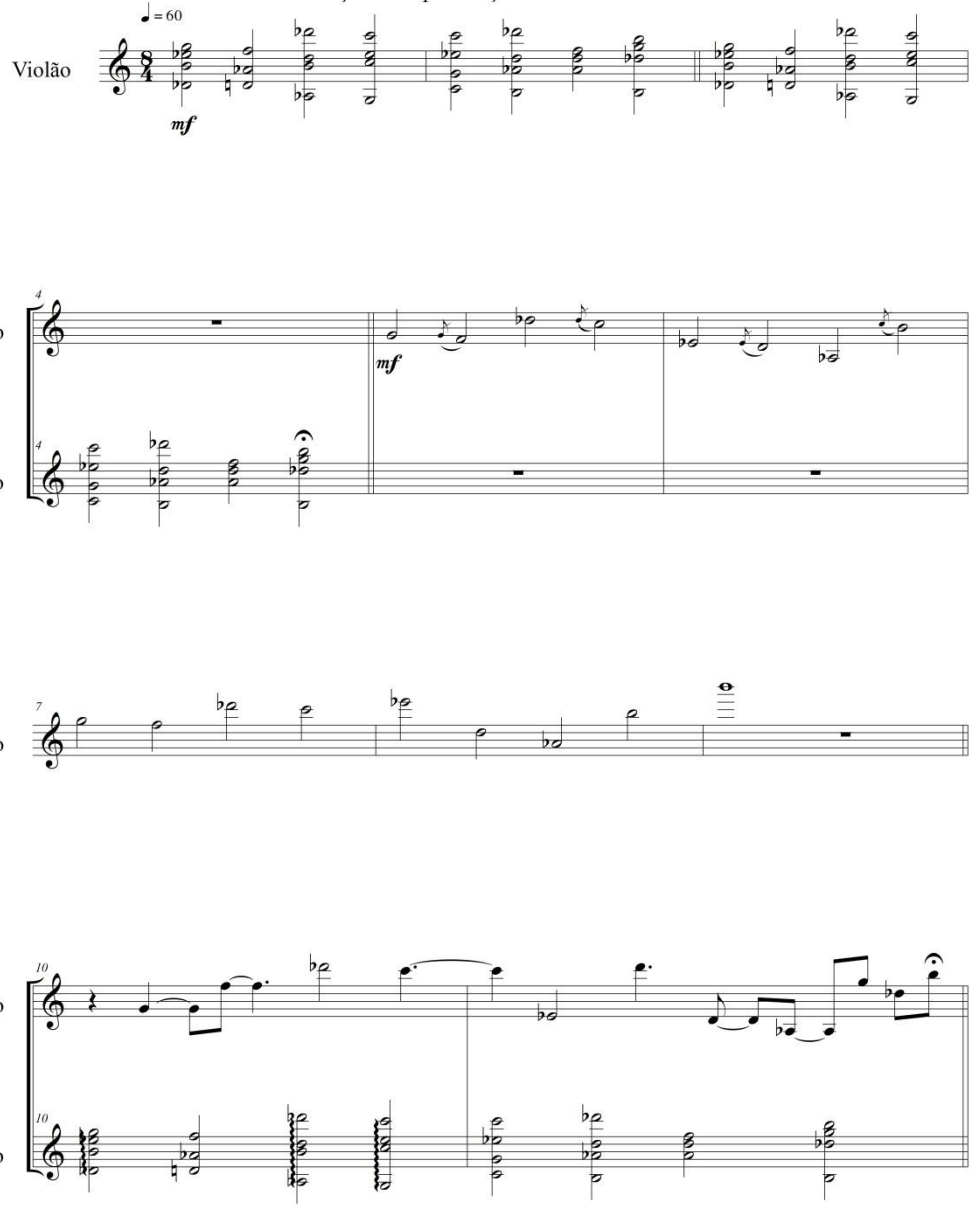

8
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
pizz. Bartok
113
fff

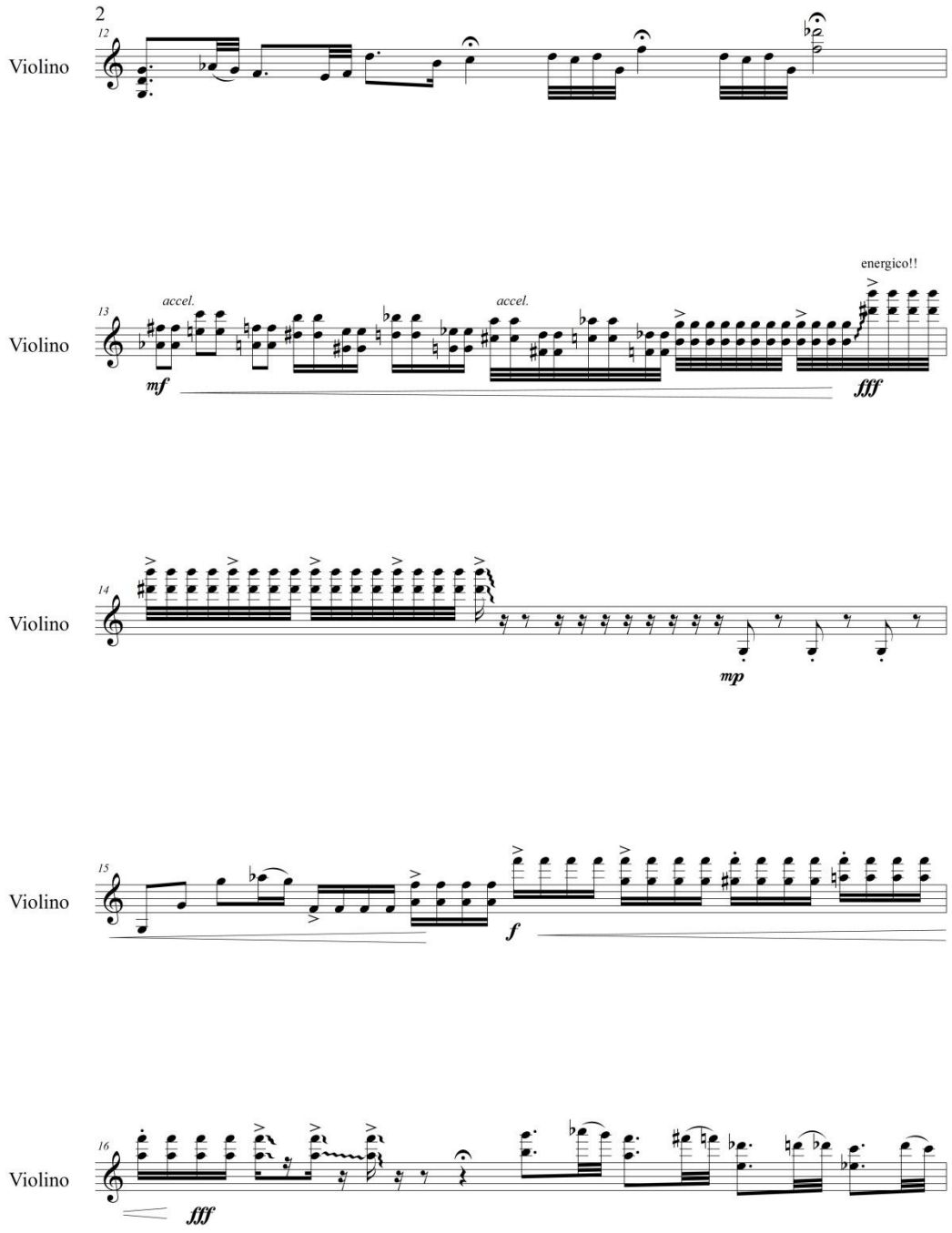
Cáculo nº 1

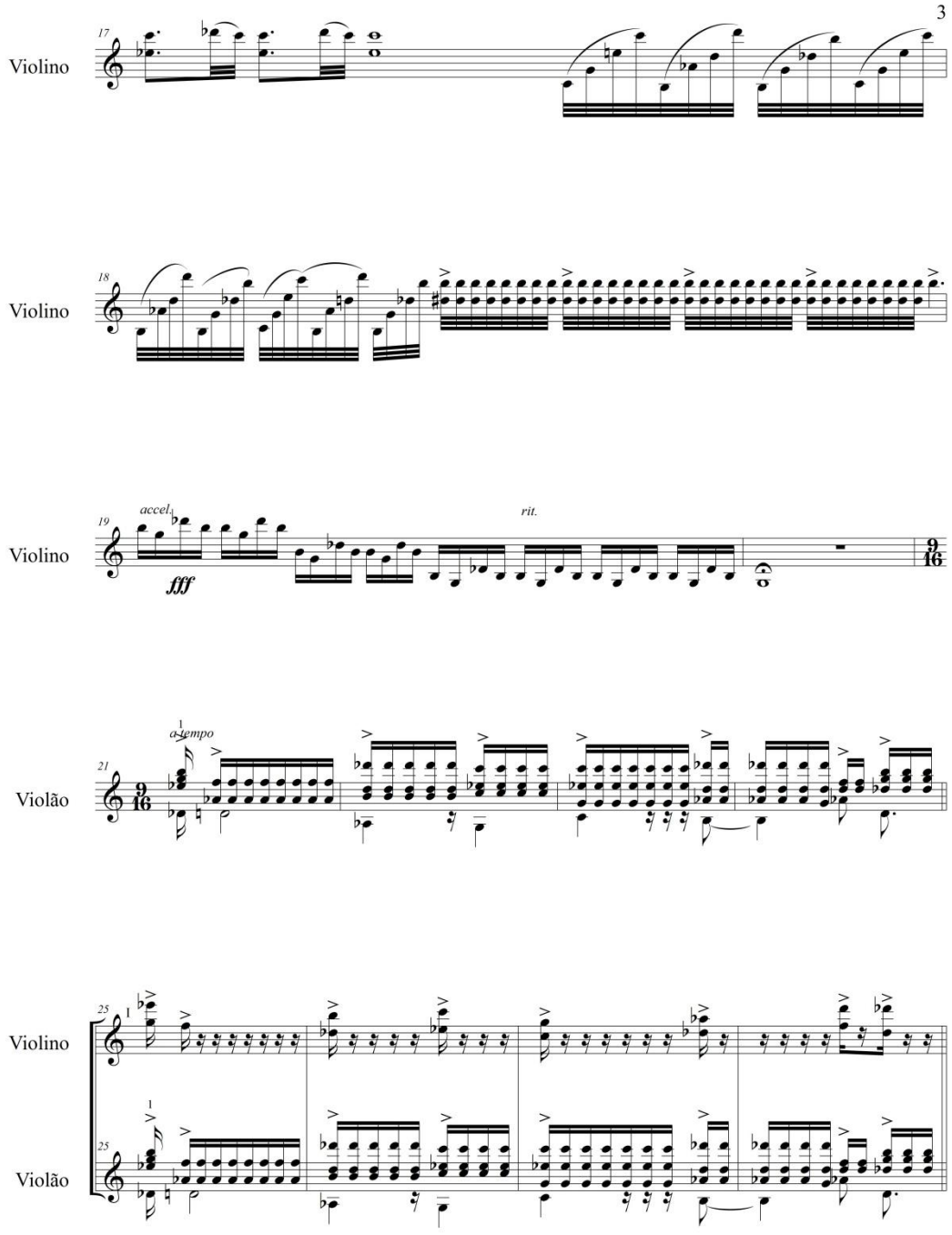
para Violino e Violão 8 Cordas

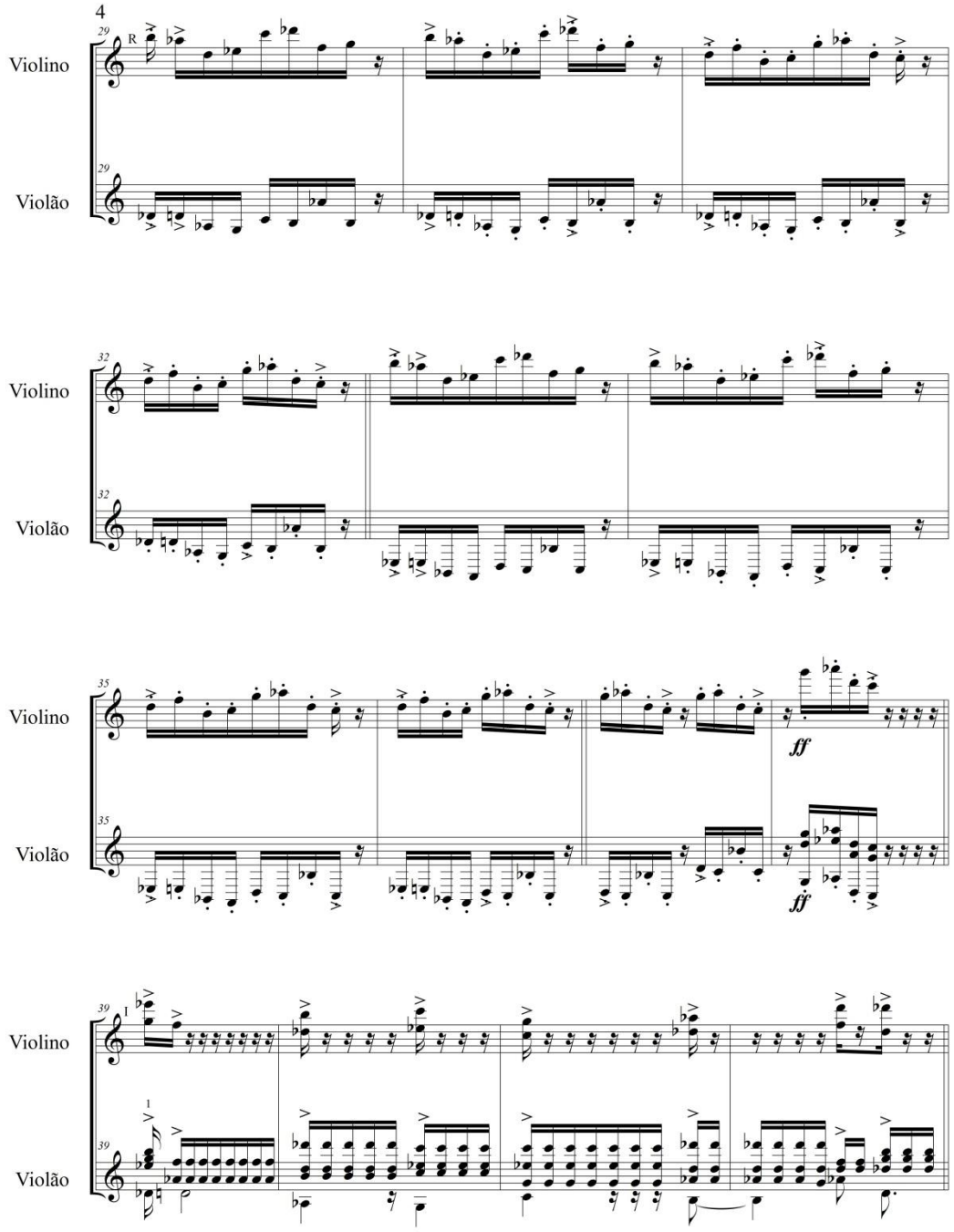
Maurício Marques

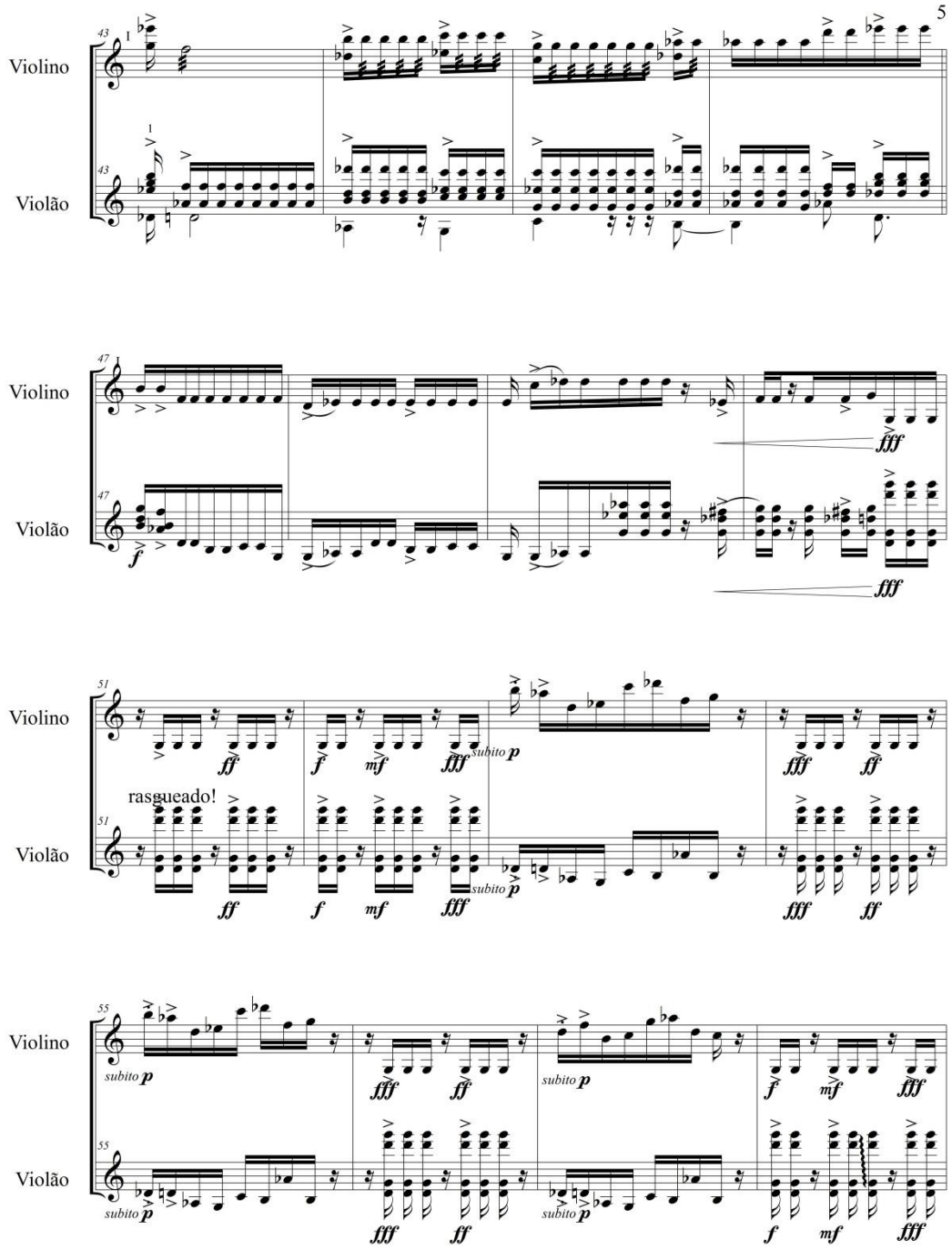
Podem haver variações e improvisações

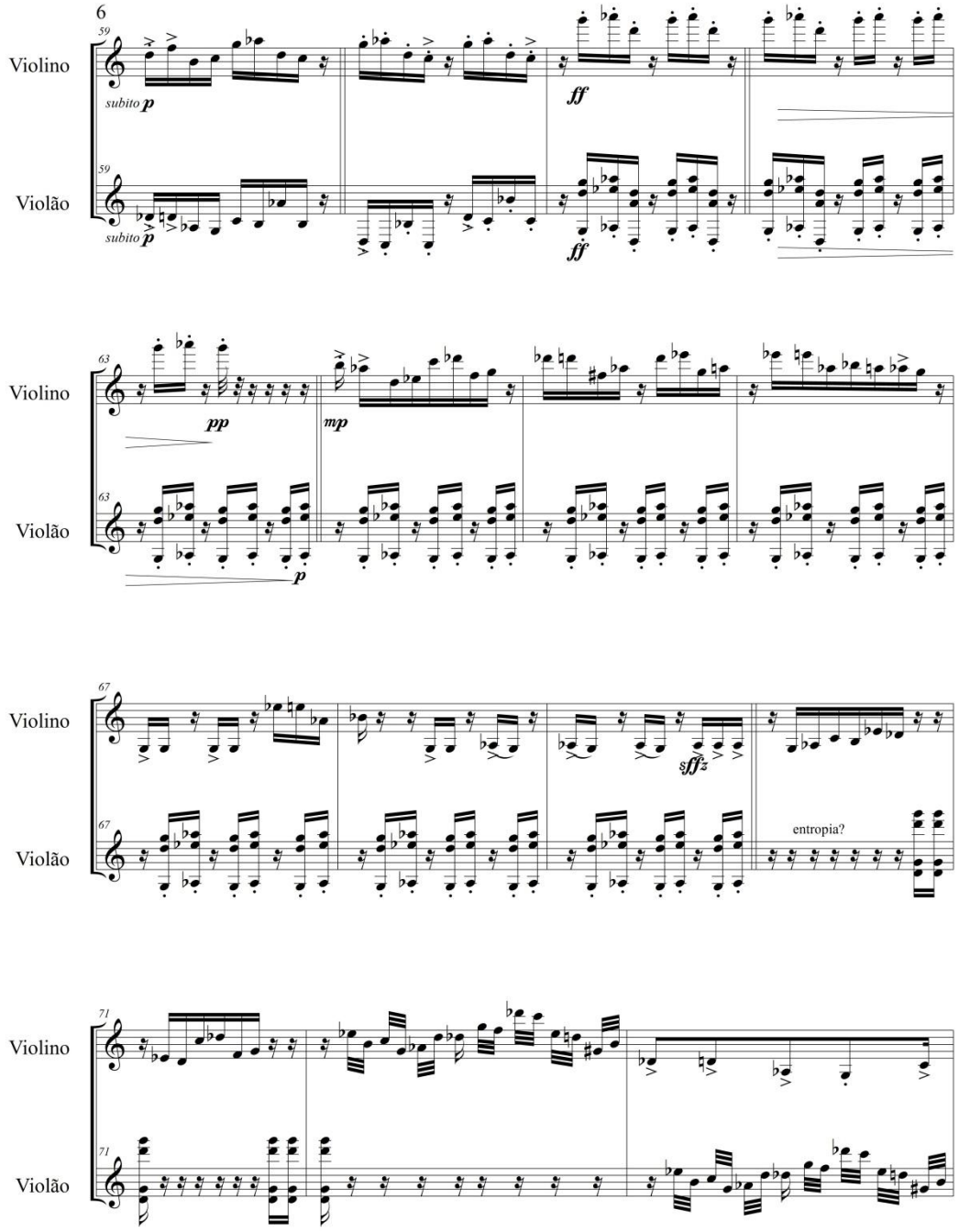


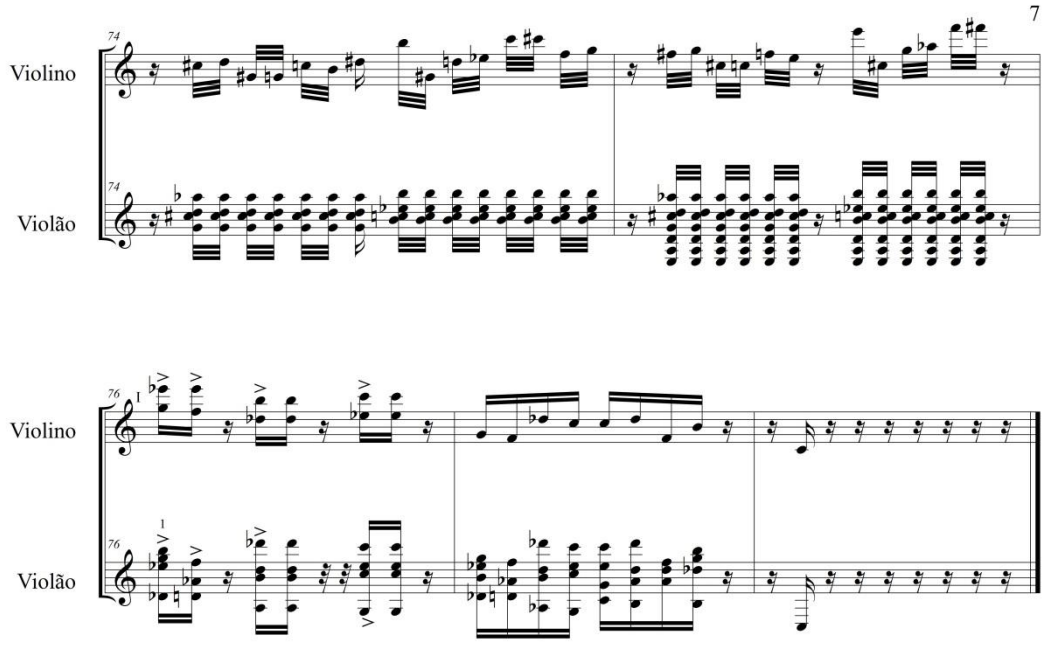

2
12
Violino
13
Violino
accel.
accel.
energico!!
mf
fff
14
Violino
mp
15
Violino
f
16
Violino
fff


3
Violino
17
Violino
18
Violino
19
accel.
fff
rit.
Violão
21
a tempo
Violino
25
Violão
25


4
29
R
Violino
29
Violão
32
Violino
32
Violão
35
Violino
ff
35
Violão
ff
39
I
Violino
1
39
Violão


5
Violino
Violão
43
47
51
55
rasgueado!
subito p
fff
ff
f
mf

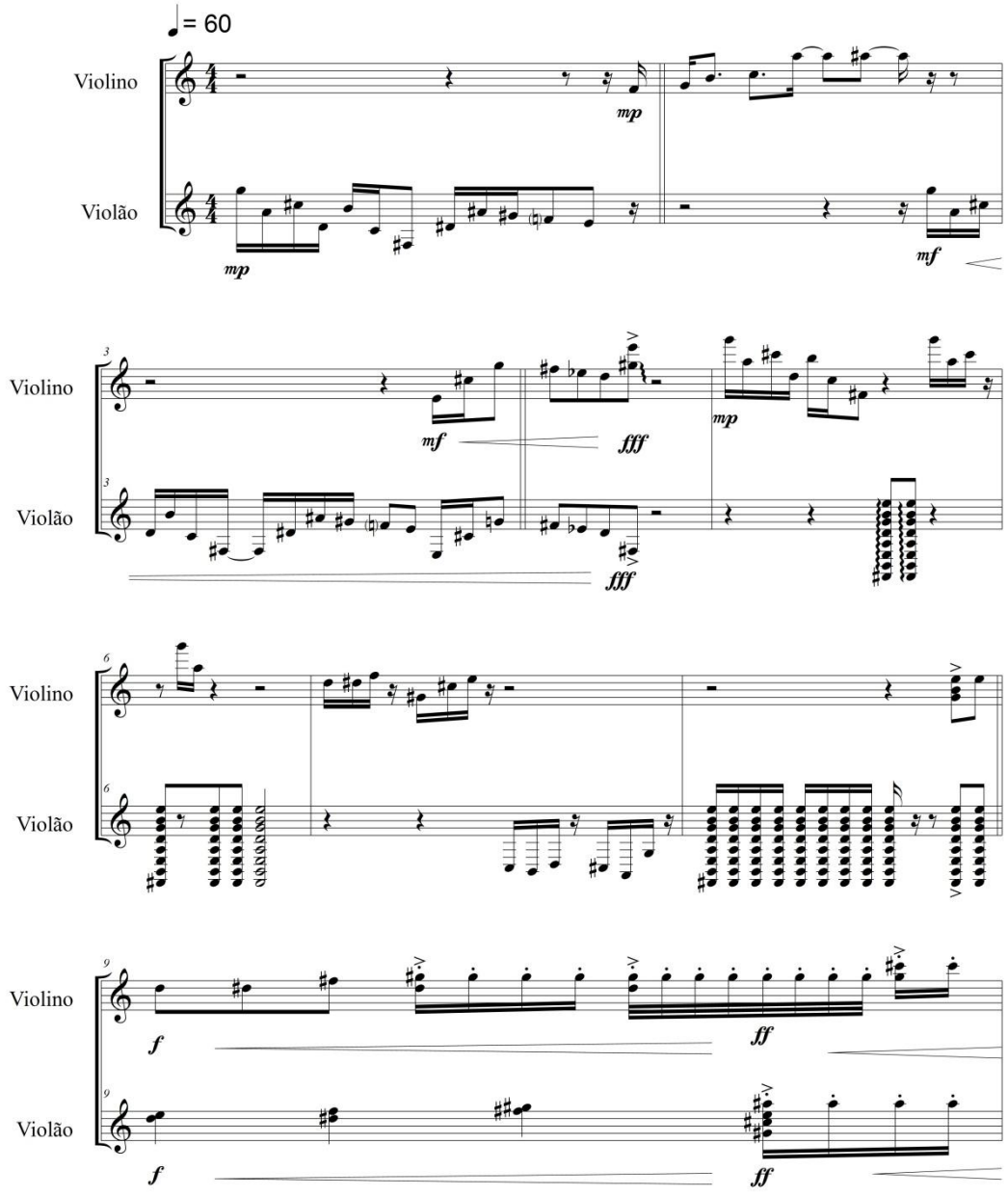

6
Violino
Violão
subito p
ff
pp
mp
sffz
entropia?

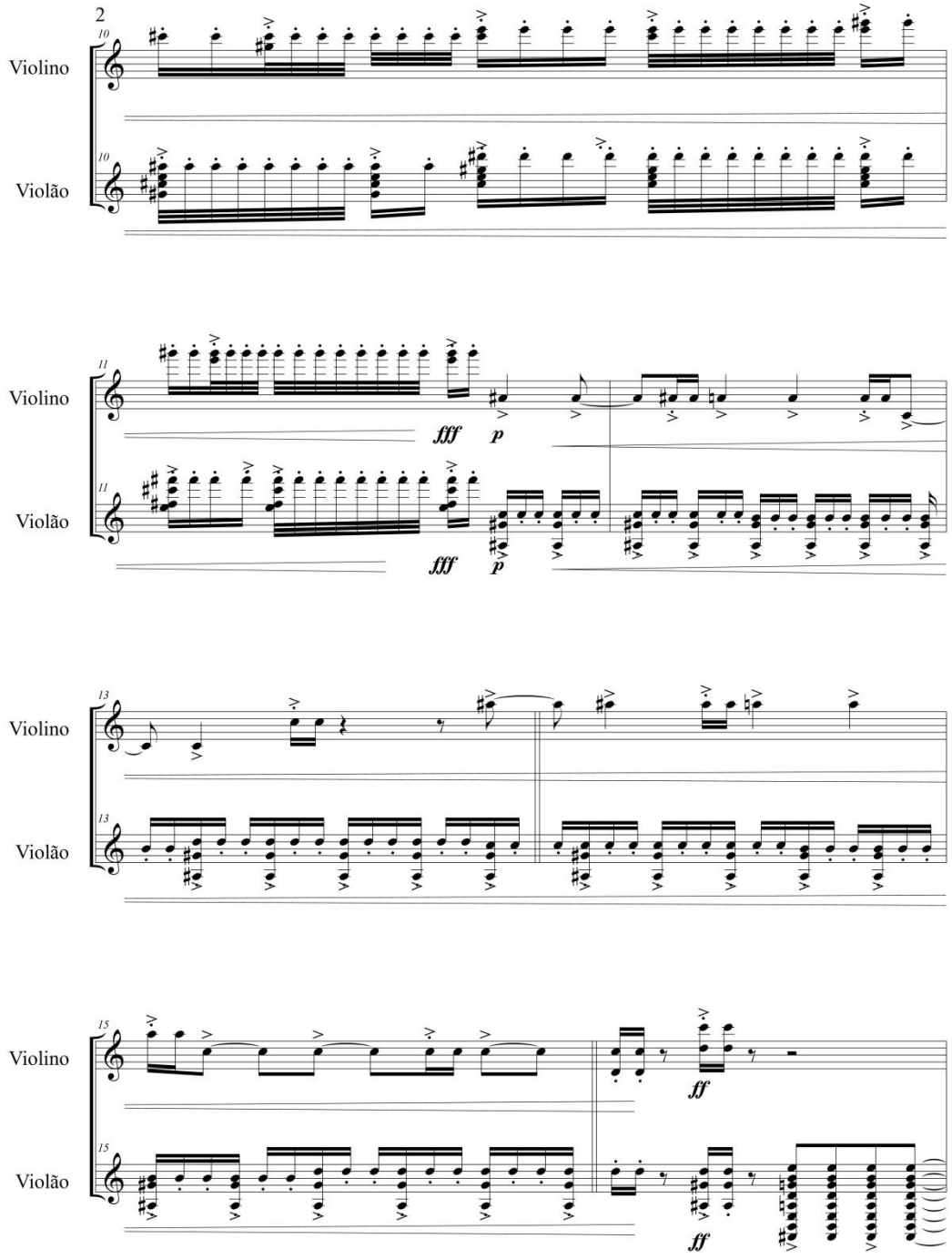

7
Violino
Violão
Violino
Violão

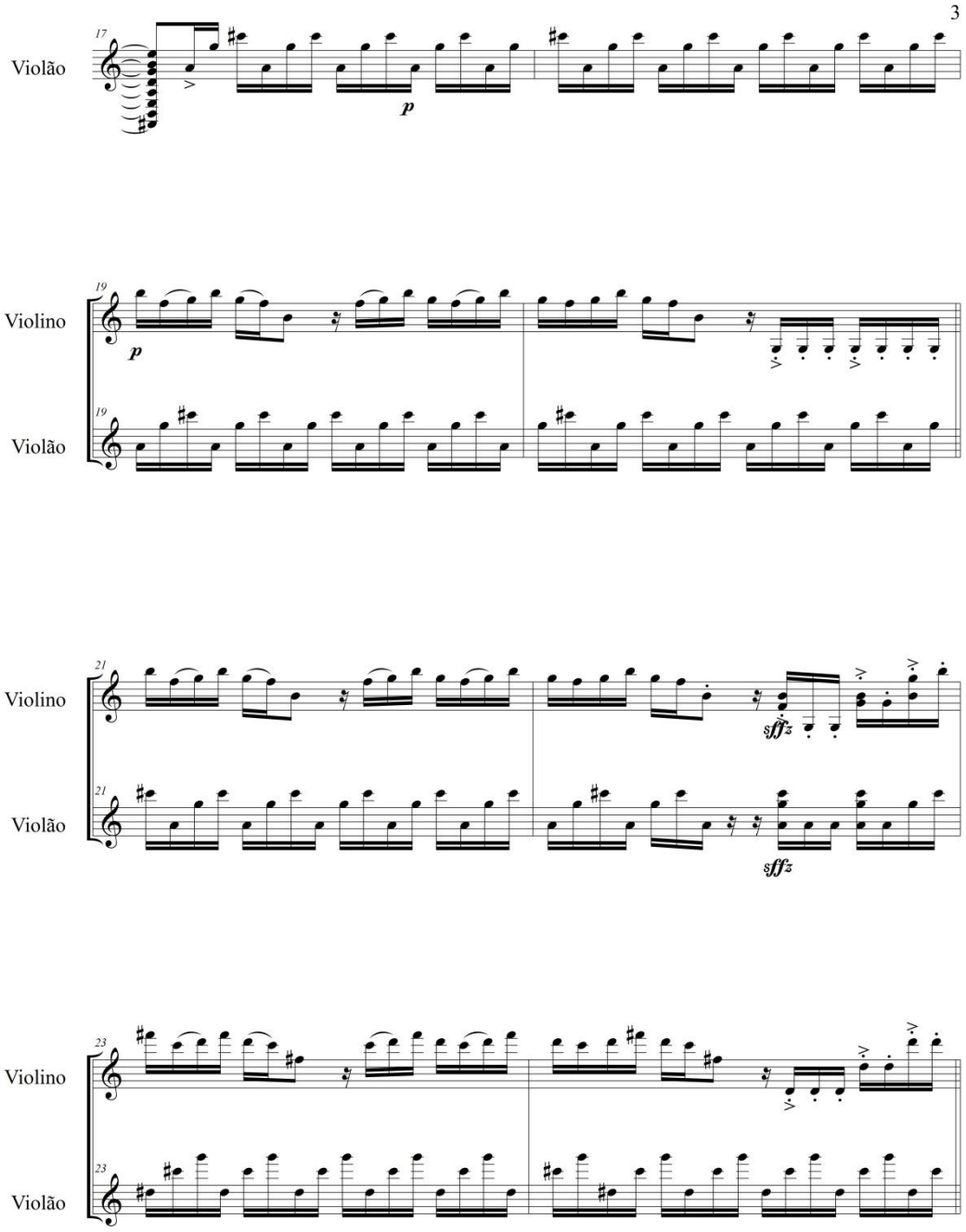
Cálculo nº 2

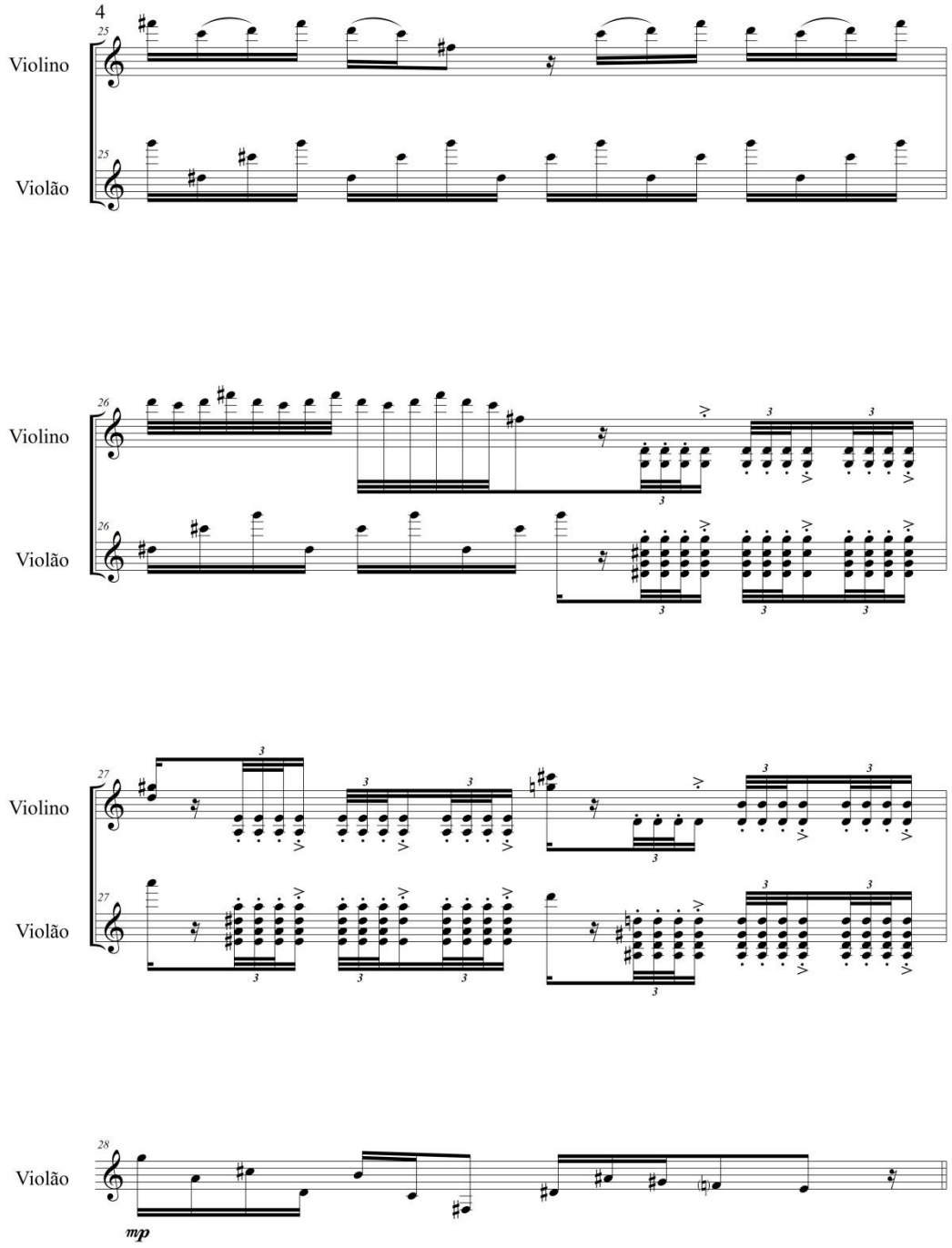
Para Violino e Violão 8 Cordas

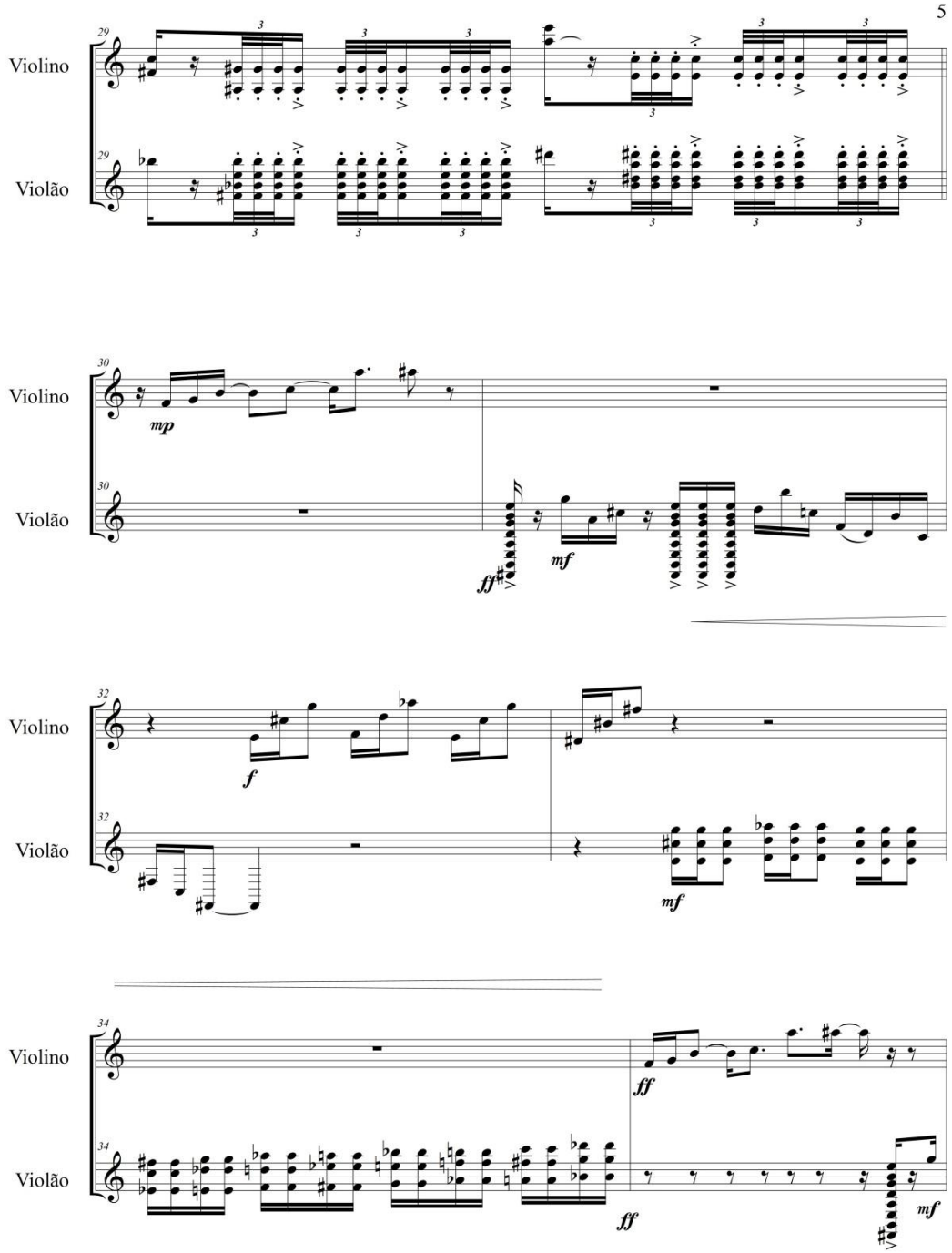
Maurício Marques

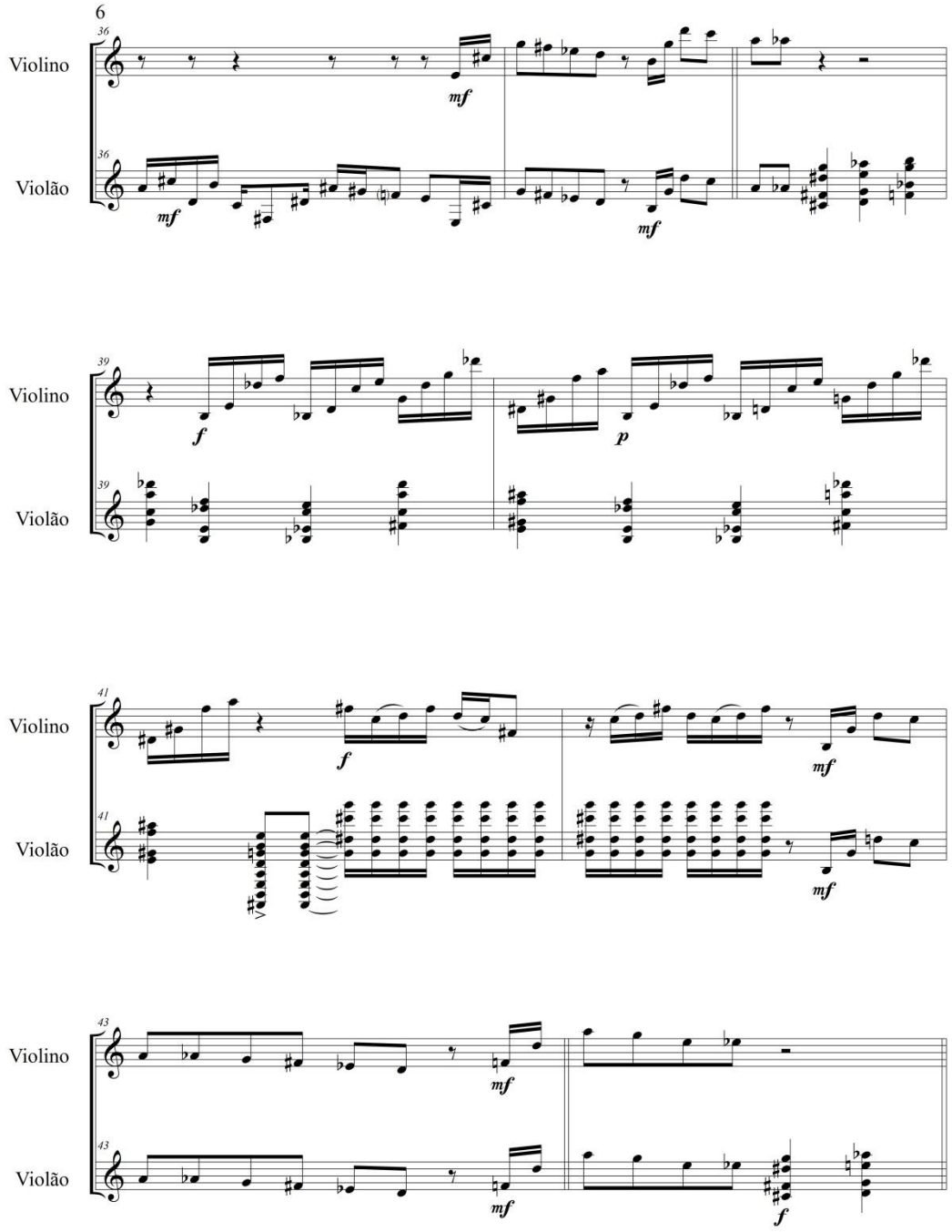


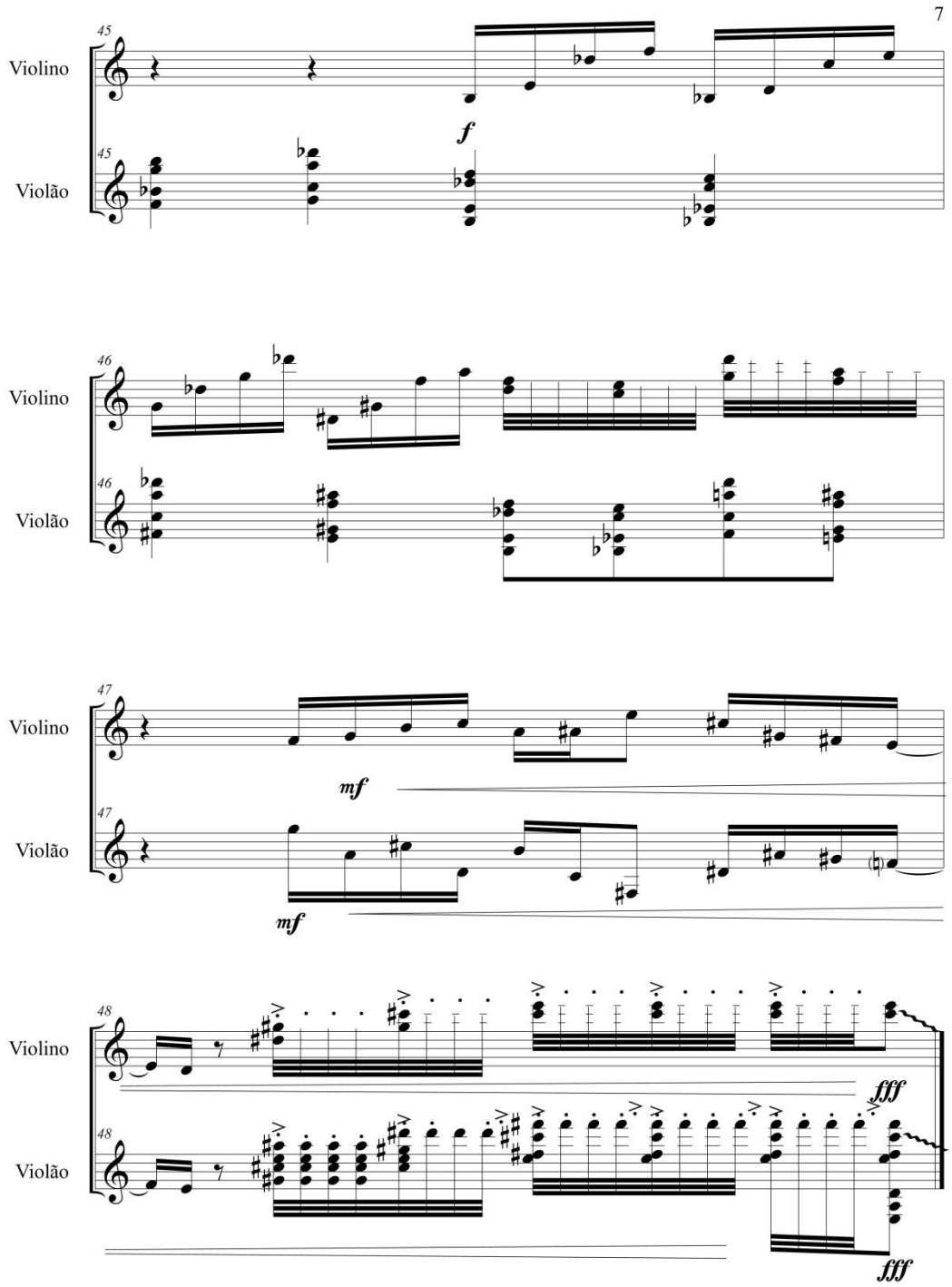

2
10
Violino
10
Violão
11
Violino
fff
p
11
Violão
fff
p
13
Violino
13
Violão
15
Violino
ff
15
Violão
ff


17
Violão
p
19
Violino
p
19
Violão
21
Violino
sffz
21
Violão
sffz
23
Violino
23
Violão


4
25
Violino
25
Violão
26
Violino
26
Violão
27
Violino
27
Violão
28
Violão
mp

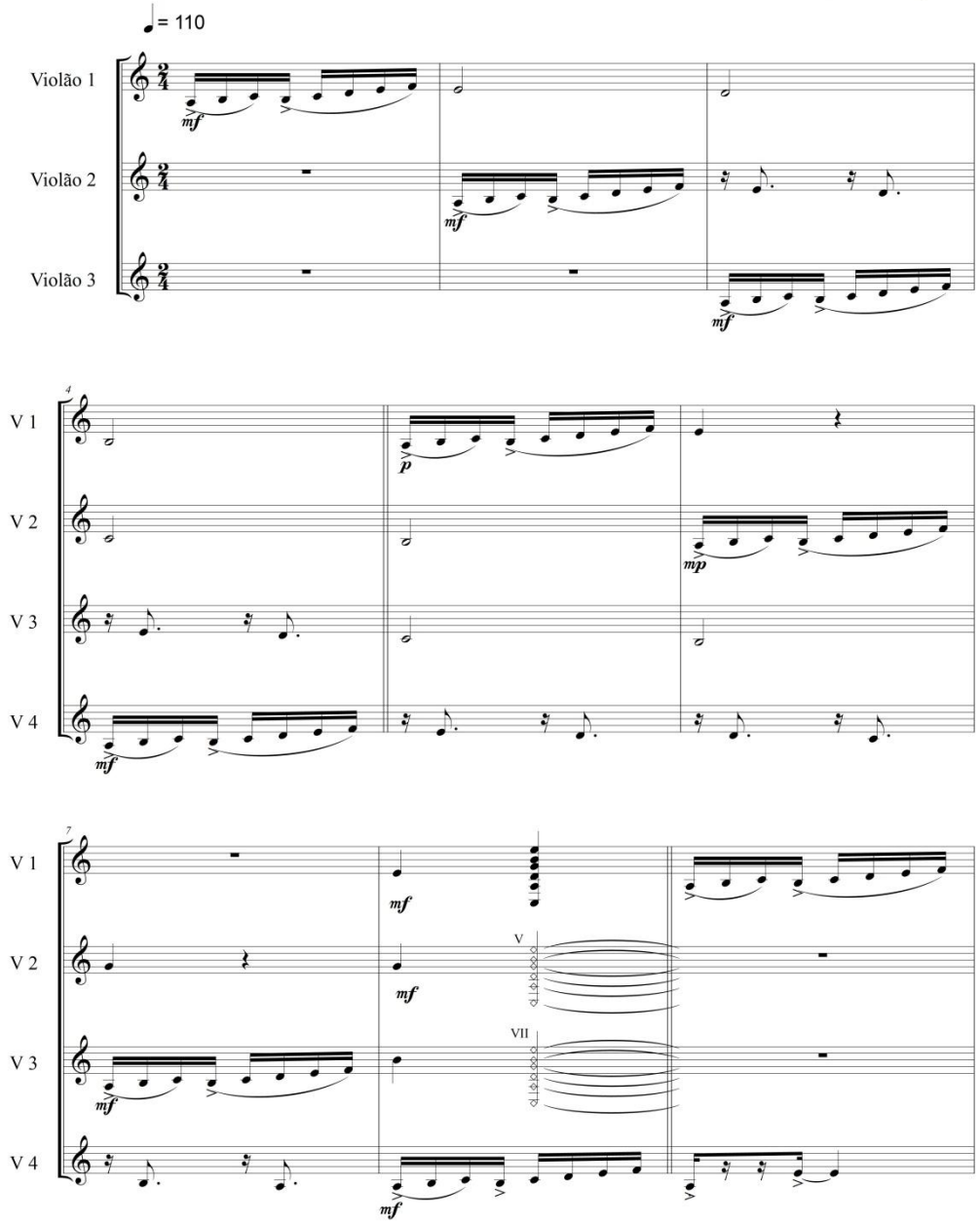

Violino
Violão
mp
ff
mf
f
mf
ff
ff
mf

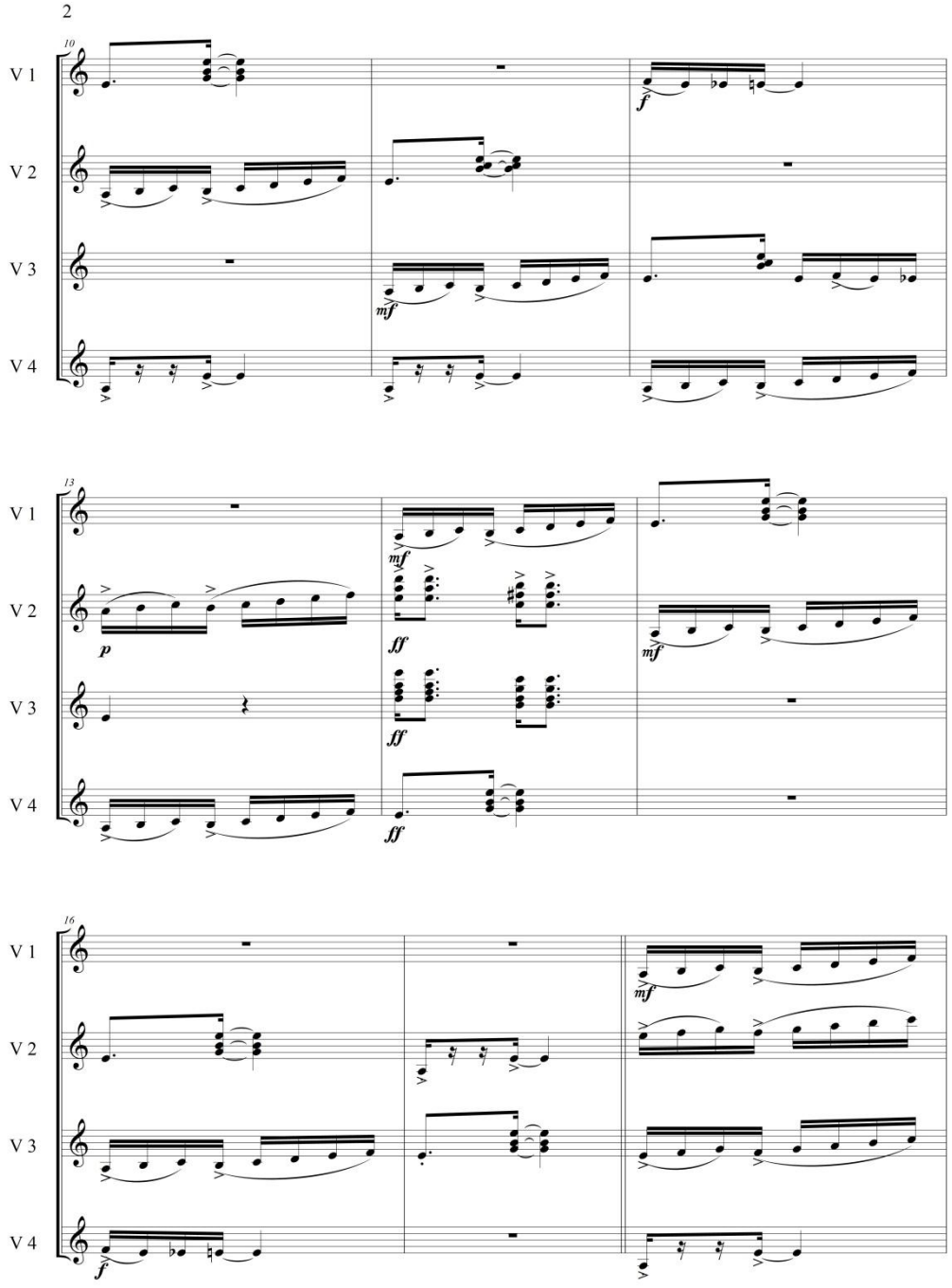

6
36
Violino
Violão
mf
39
f
p
41
43

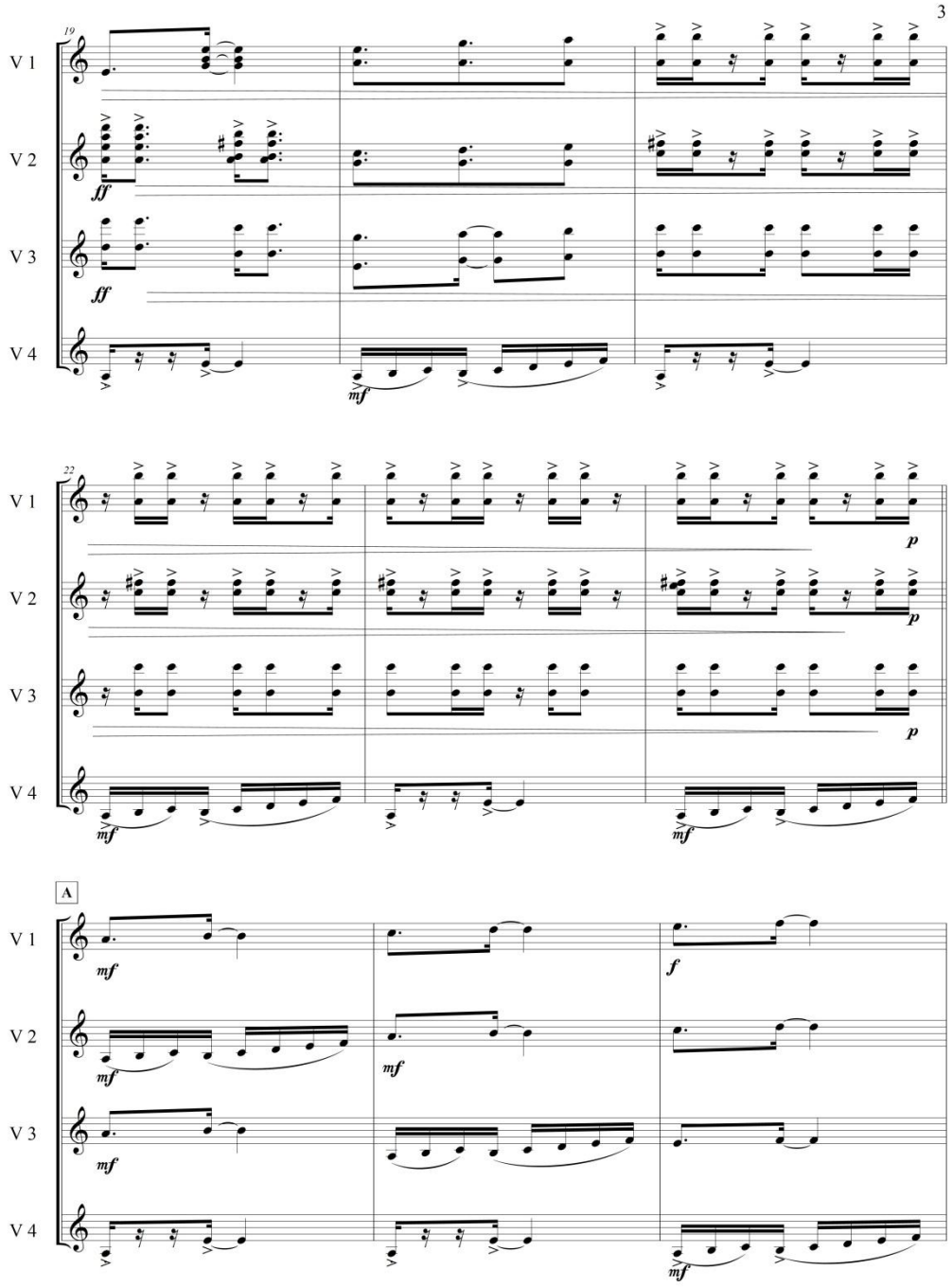

7
45
Violino
45
Violão
f
46
Violino
46
Violão
47
Violino
47
Violão
mf
mf
48
Violino
48
Violão
fff
fff

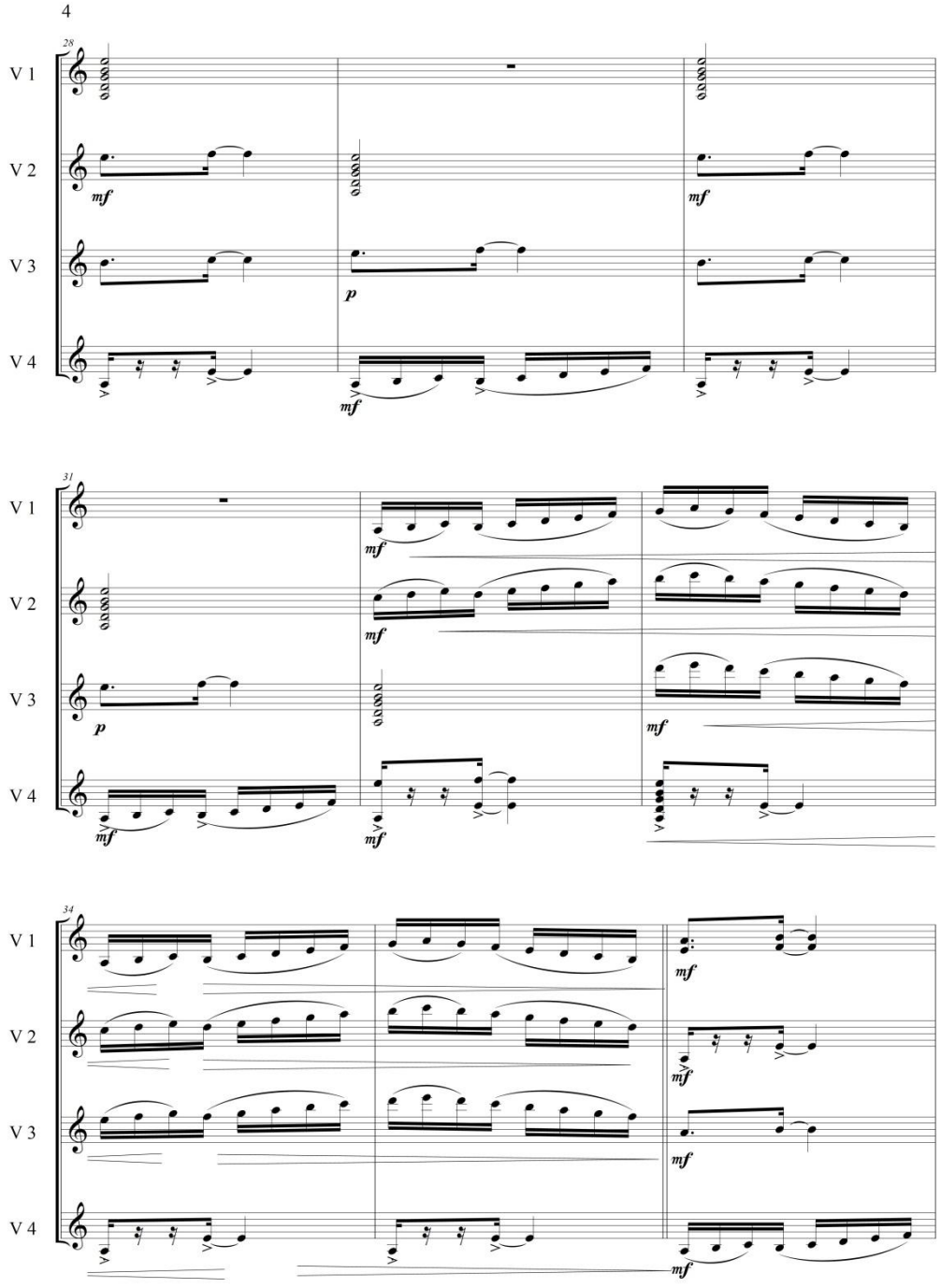
Milongani

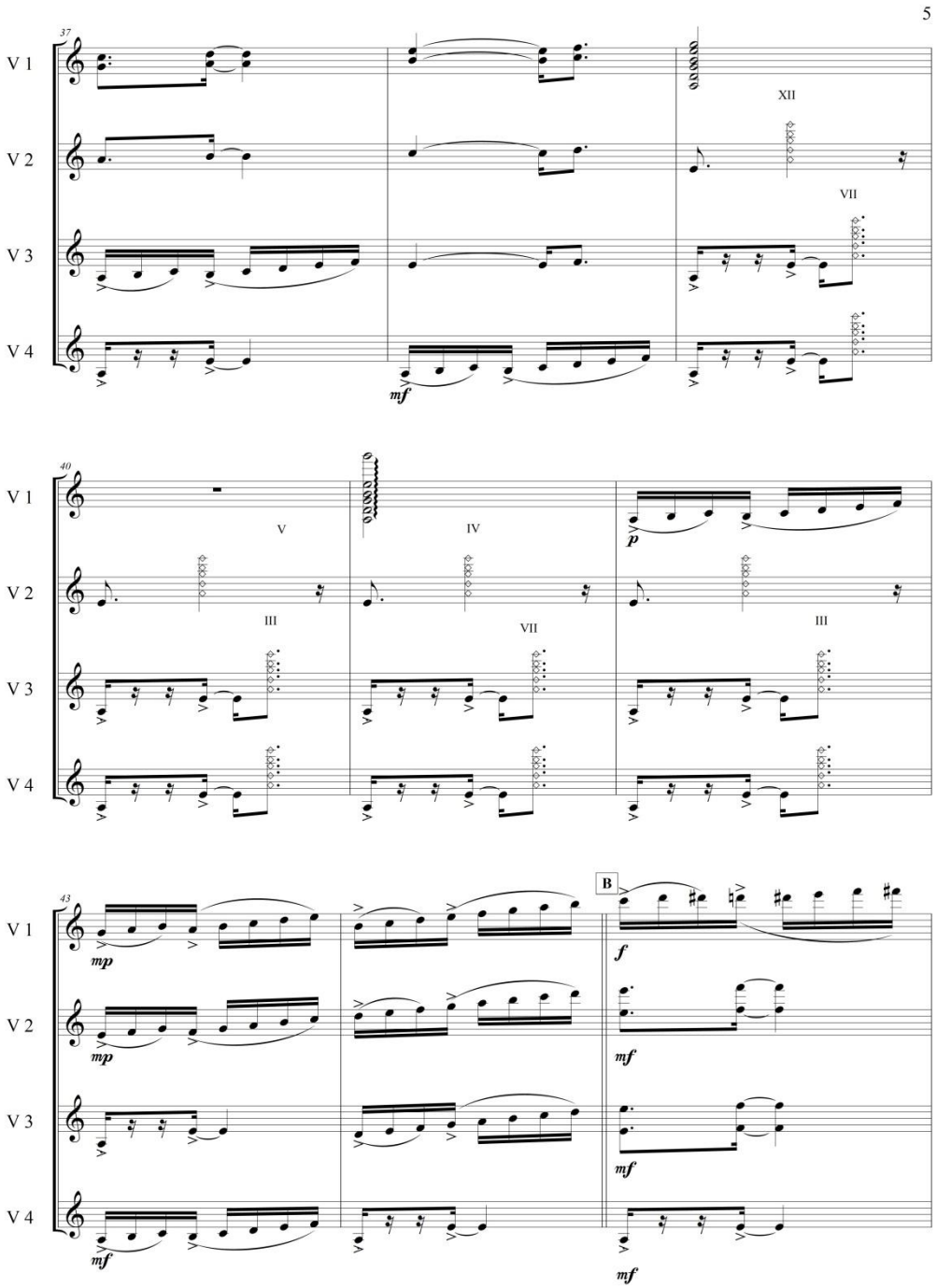
Maurício Marques

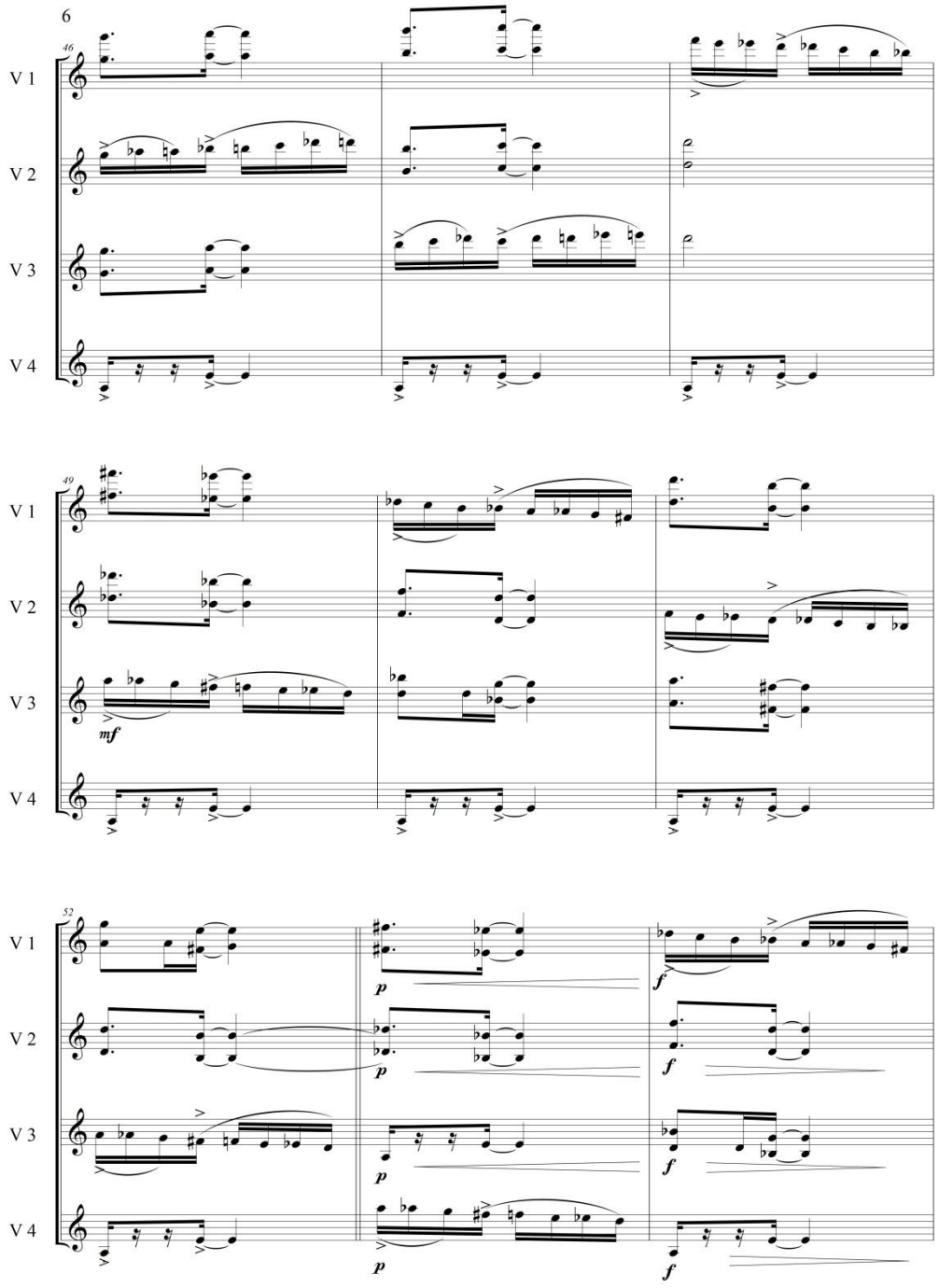


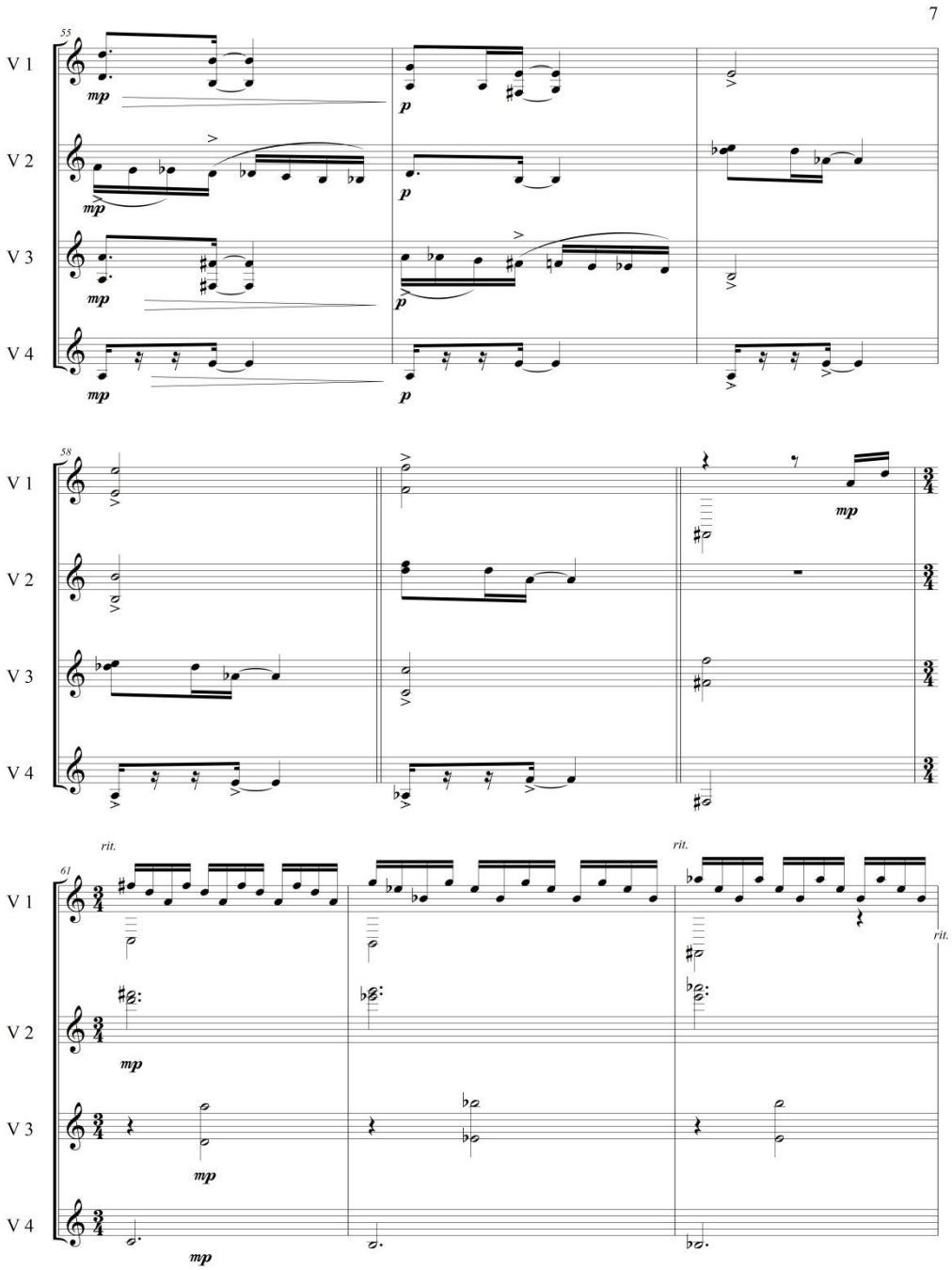

2
10
V 1
V 2
V 3
V 4
f
mf
13
p
ff
16

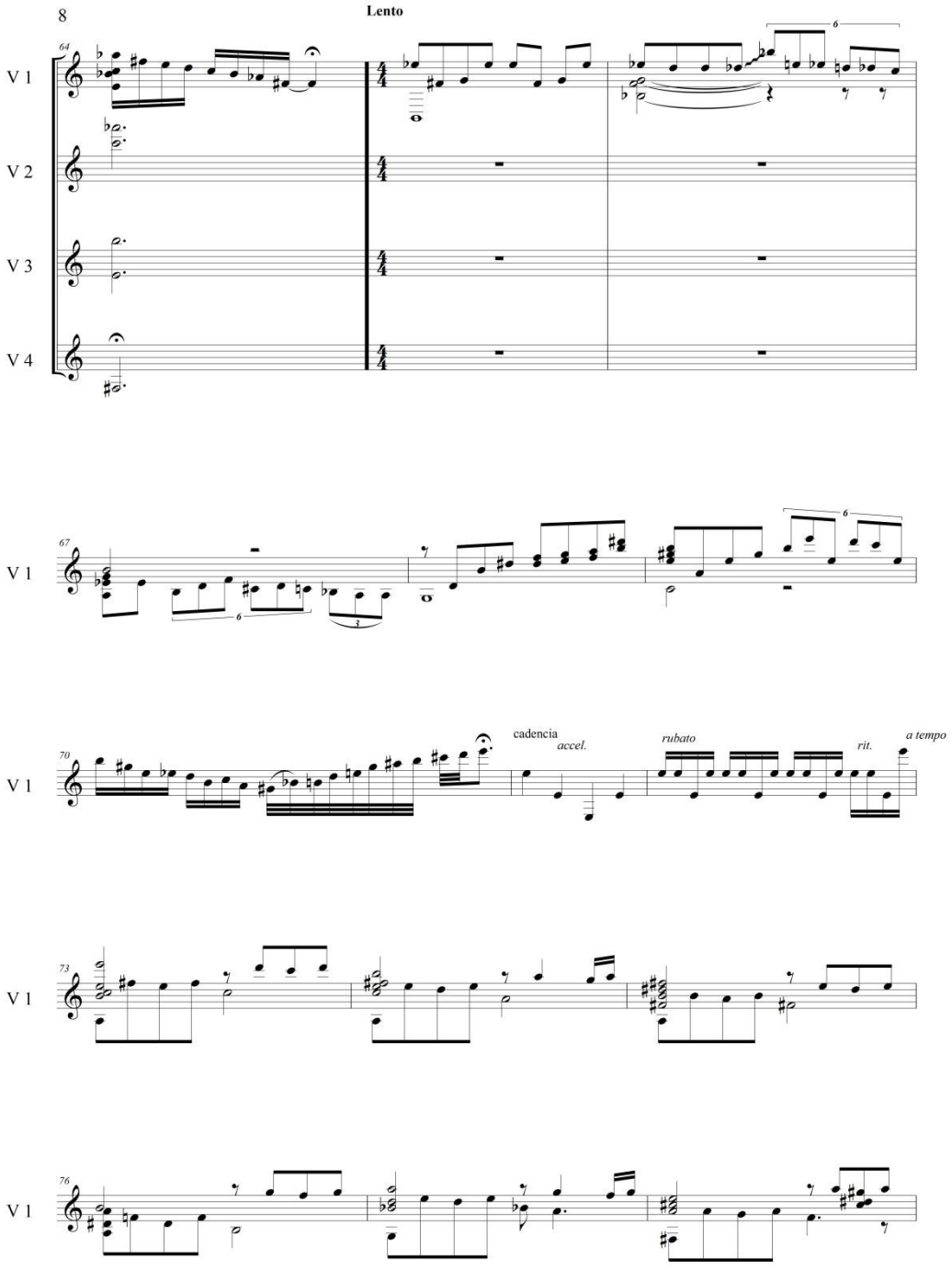

3
19
V 1
V 2
V 3
V 4
ff
mf
22
p
A
f

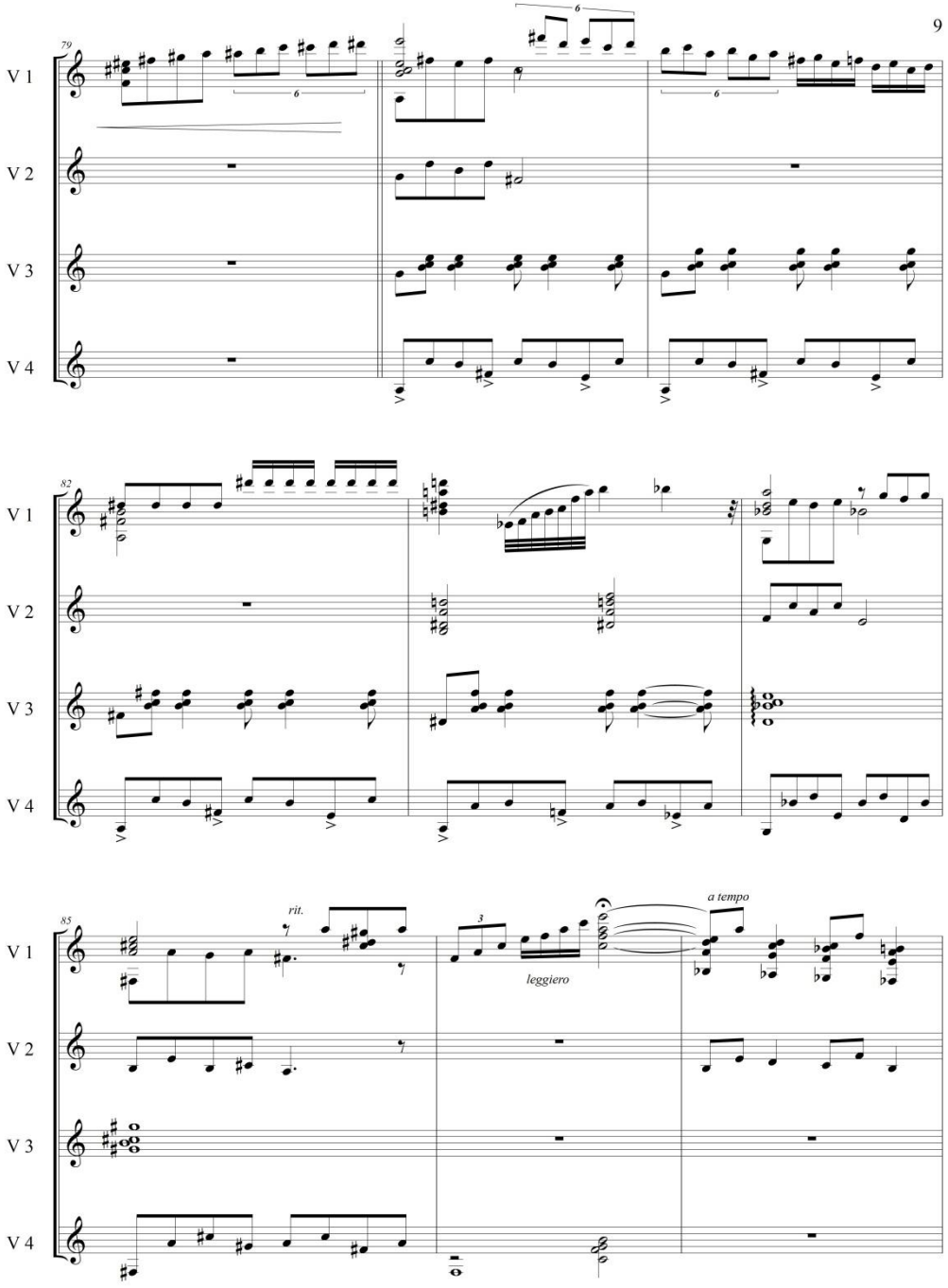

4
28
V 1
V 2
V 3
V 4
mf
p
mf
31
V 1
V 2
V 3
V 4
mf
p
mf
34
V 1
V 2
V 3
V 4
mf
mf
mf
mf

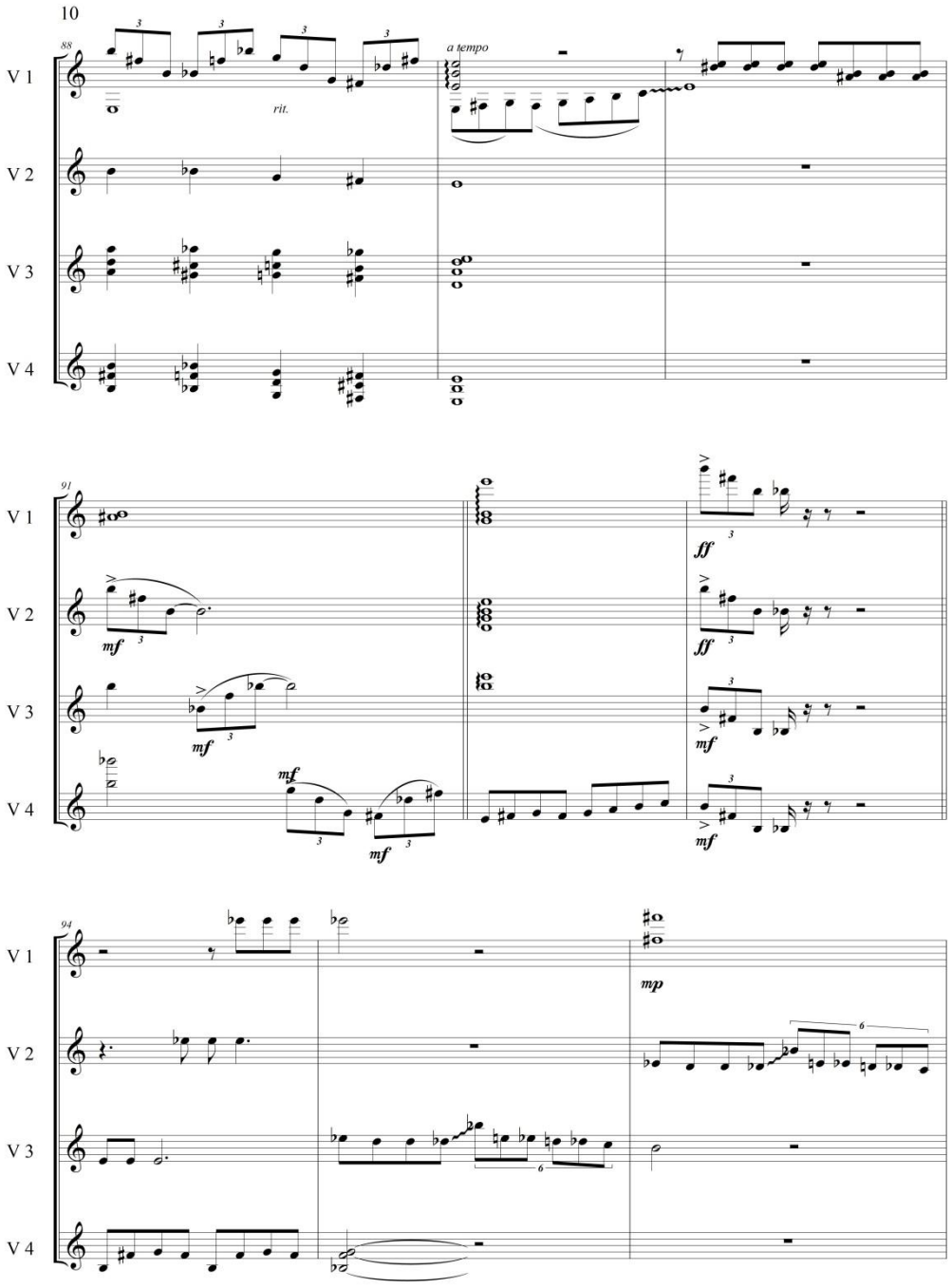

5
37
V 1
V 2
V 3
V 4
XII
VII
mf
40
V
IV
III
VII
III
p
43
mp
mp
mf
B
f
mf
mf
mf

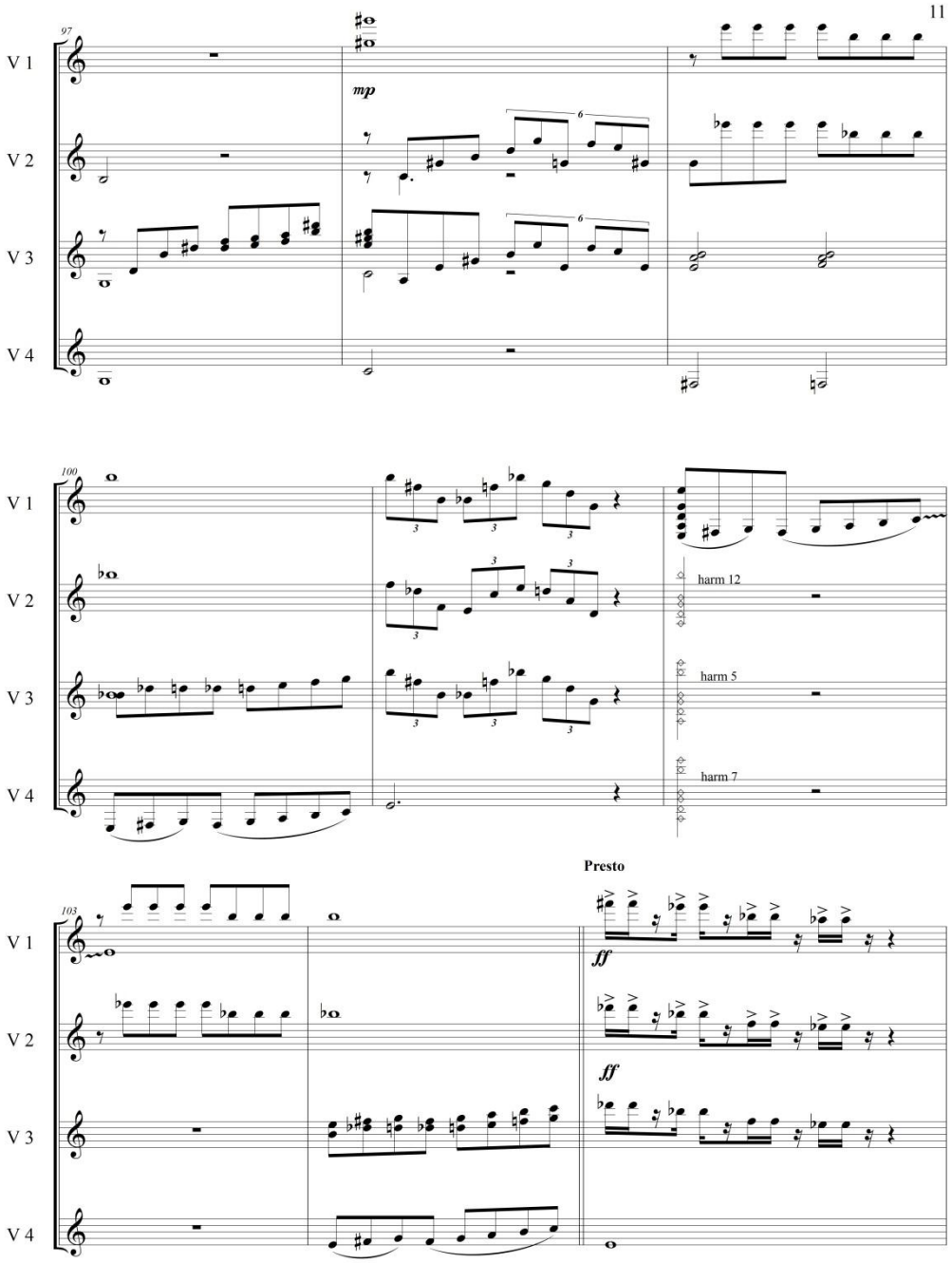

6
46
V 1
V 2
V 3
V 4
49
mf
52
p
f

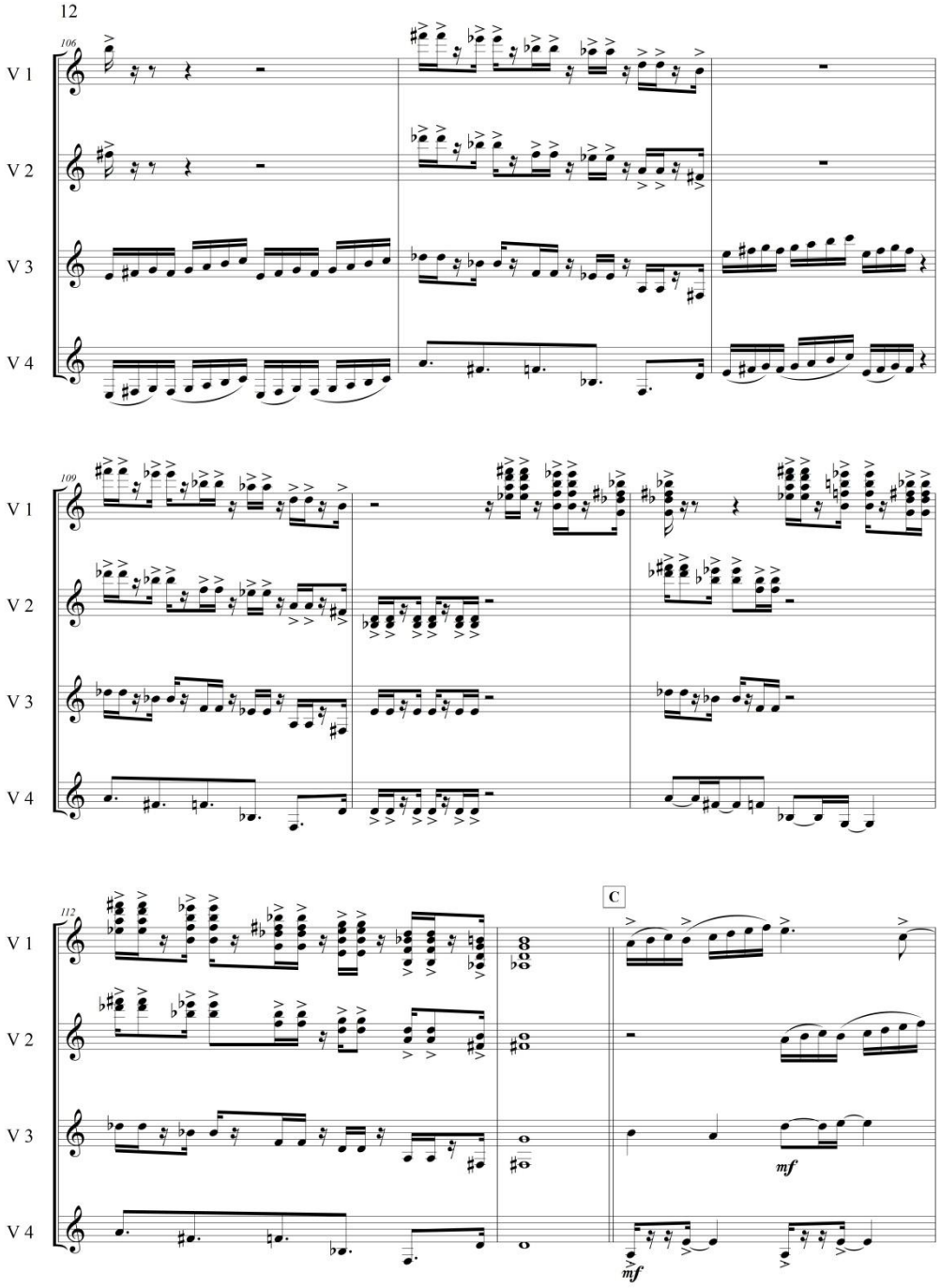

7
55
V 1
V 2
V 3
V 4
mp
p
58
3/4
rit.
61

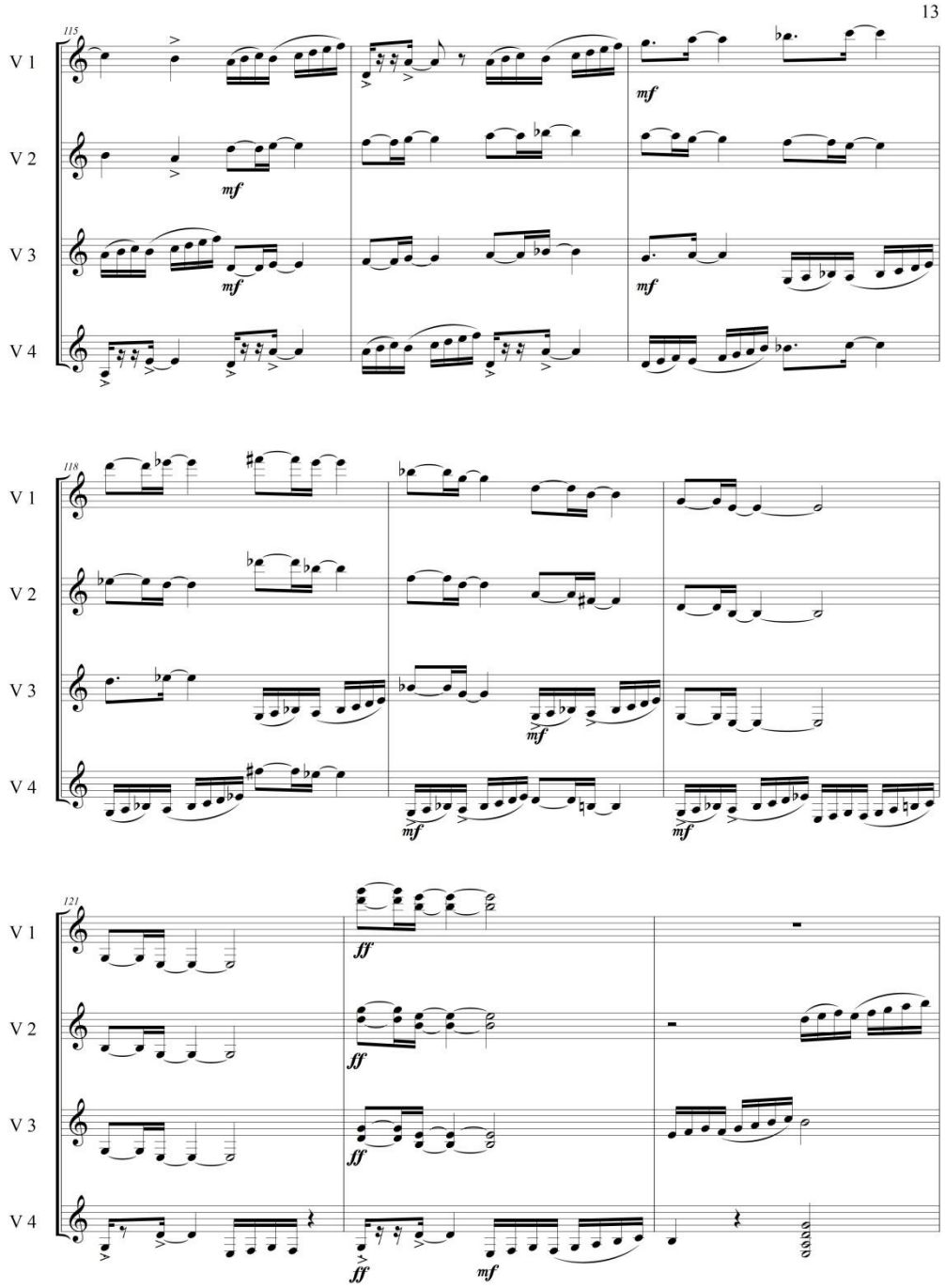

8
Lento
64
V 1
V 2
V 3
V 4
67
V 1
70
V 1
cadencia
accel.
rubato
rit.
a tempo
73
V 1
76
V 1

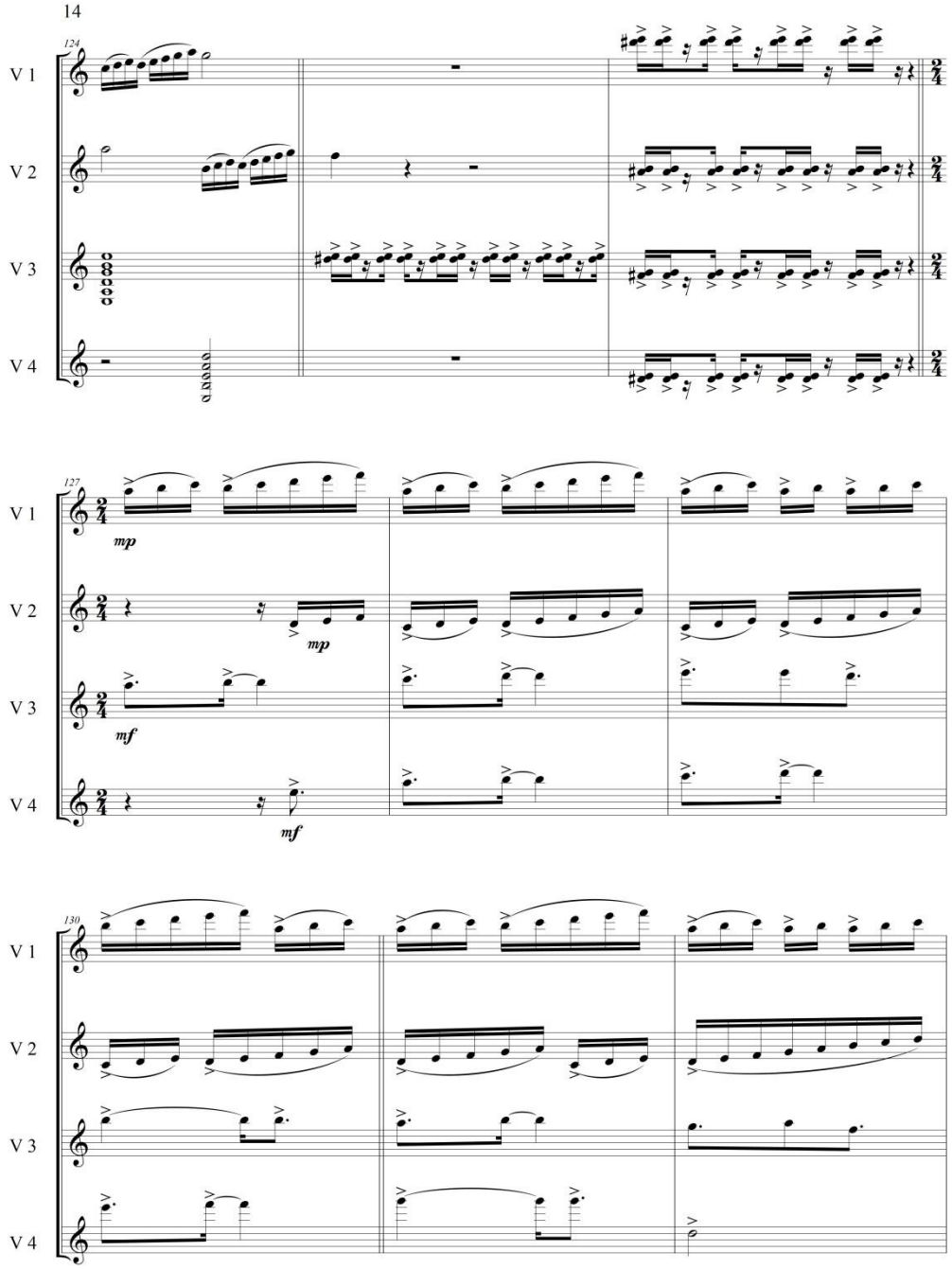

9
79
V 1
V 2
V 3
V 4
6
6
6
82
V 1
V 2
V 3
V 4
85
V 1
V 2
V 3
V 4
rit.
3
leggiero
a tempo

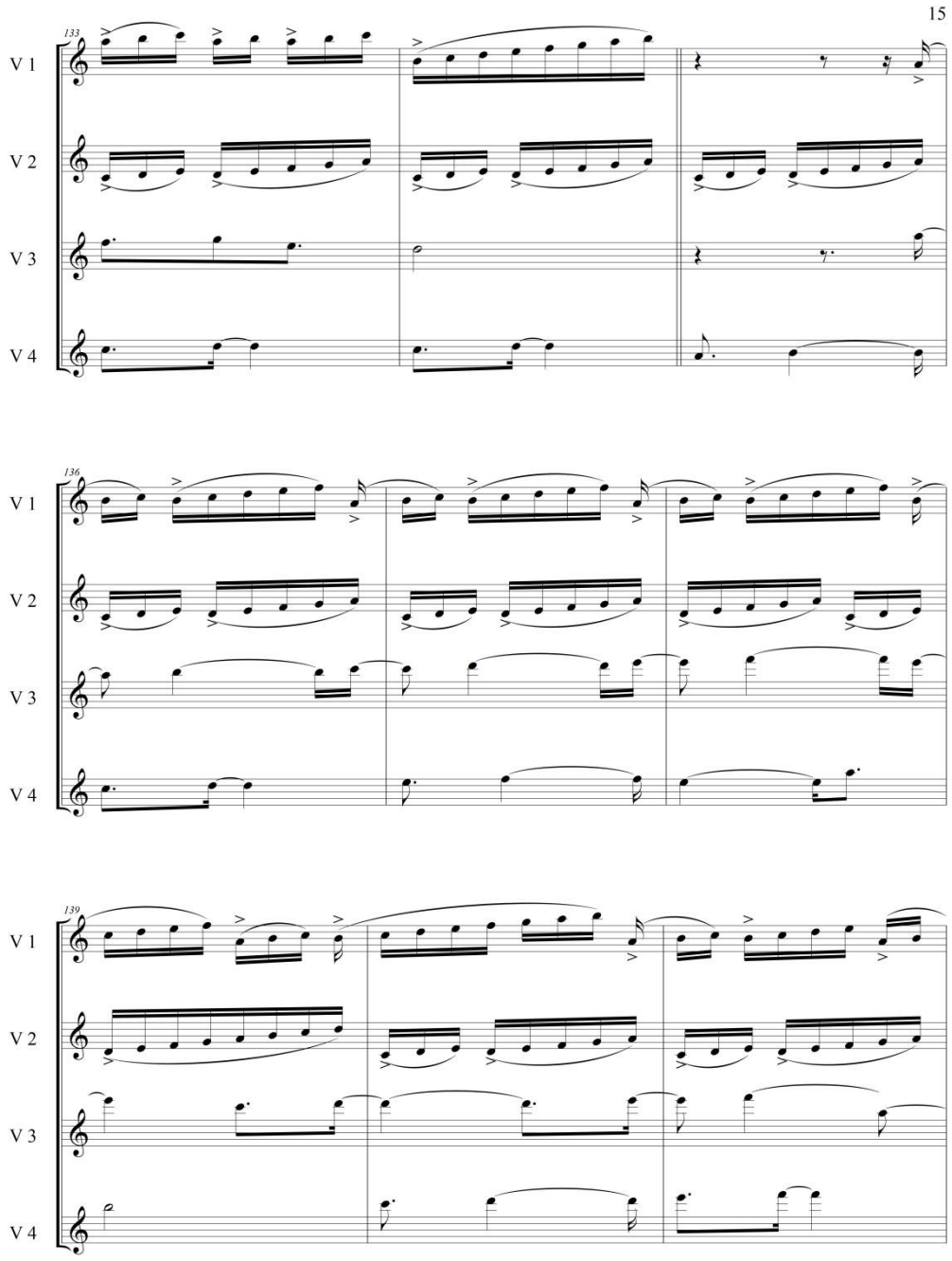

10
88
a tempo
rit.
V 1
V 2
V 3
V 4
91
mf
ff
94
mp

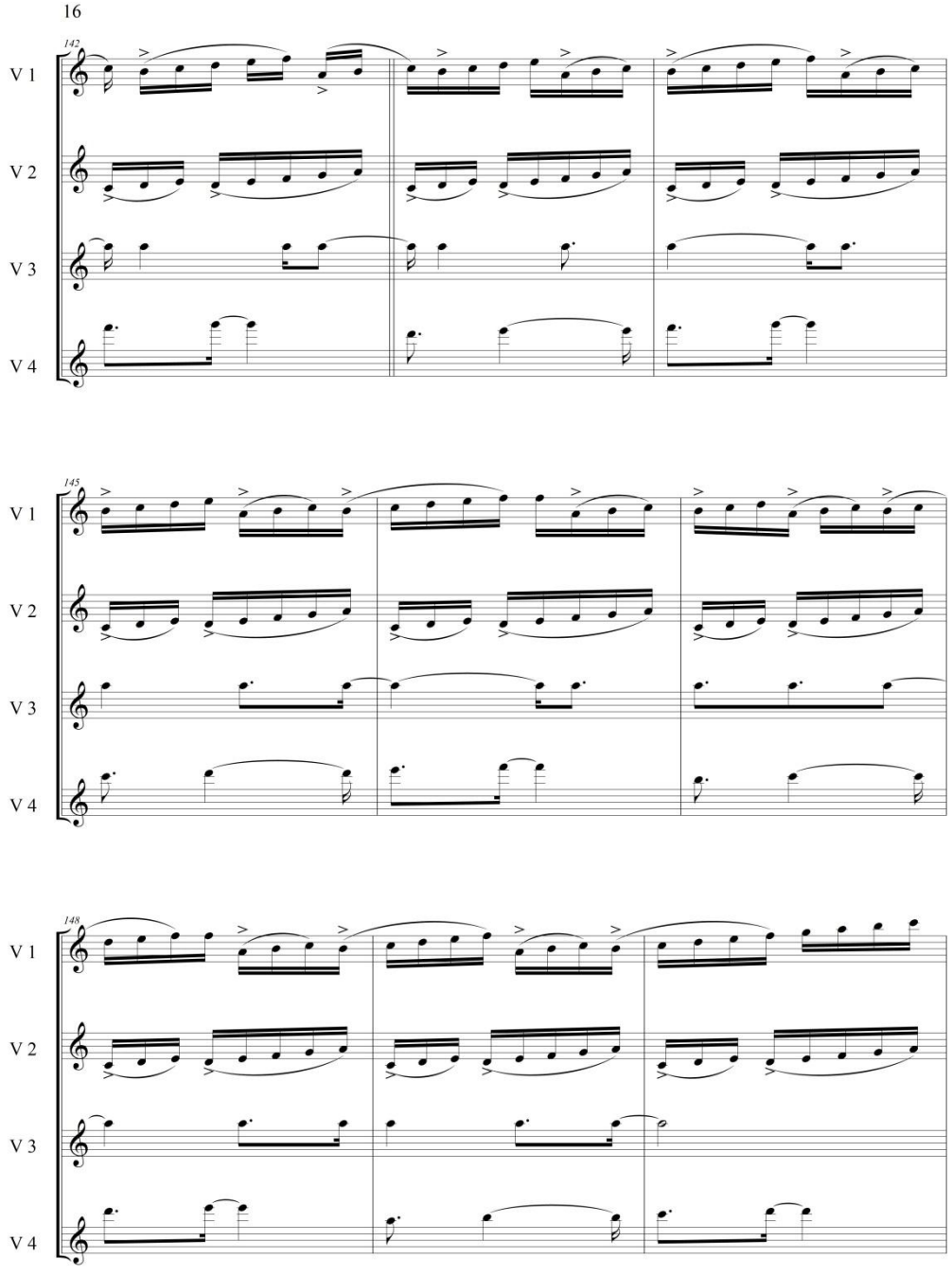

11
97
V 1
V 2
V 3
V 4
mp
6
6
100
V 1
V 2
V 3
V 4
harm 12
harm 5
harm 7
Presto
103
V 1
V 2
V 3
V 4
ff
ff

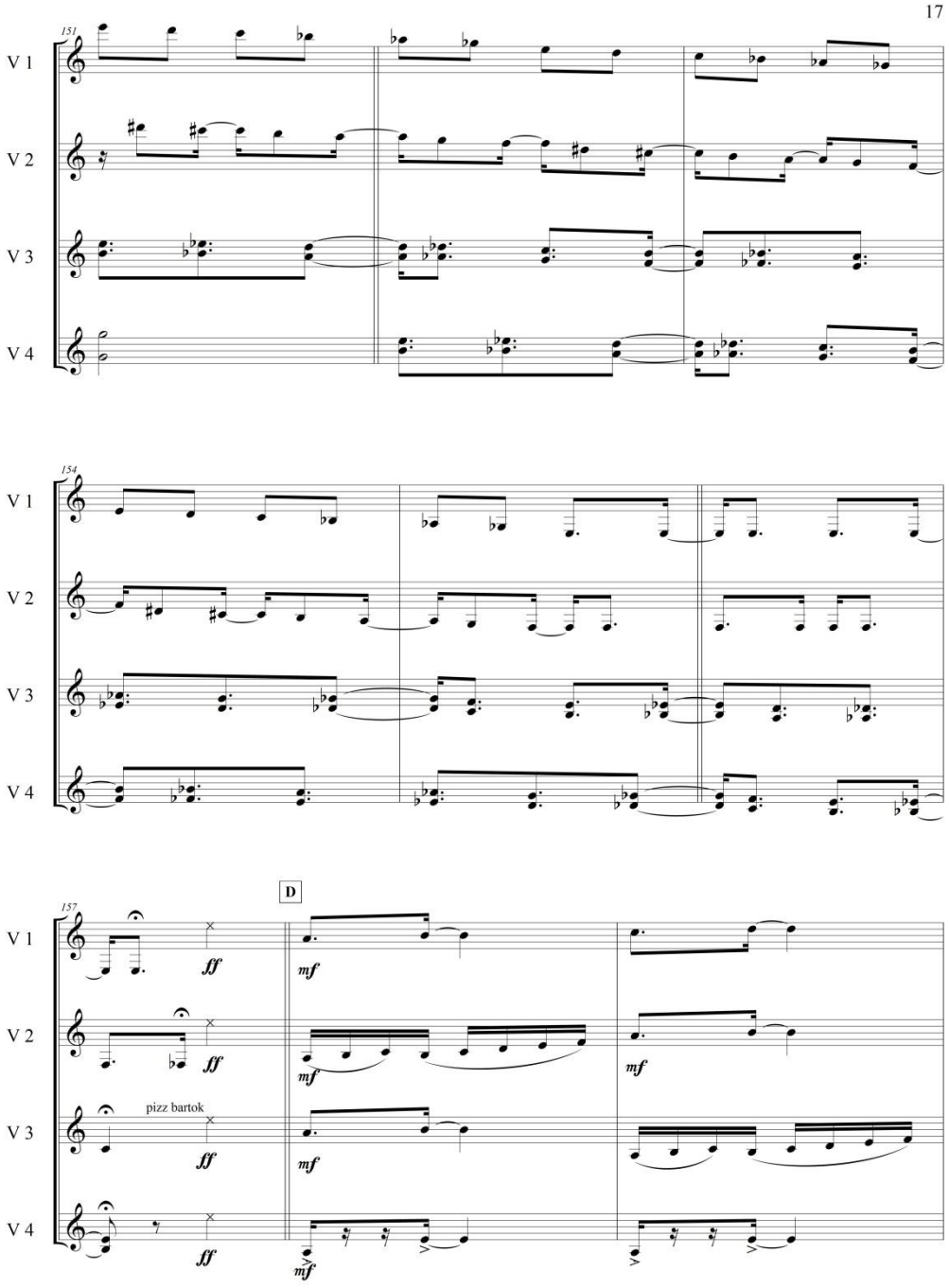

12
106
V 1
V 2
V 3
V 4
109
V 1
V 2
V 3
V 4
112
C
V 1
V 2
V 3
V 4
mf
mf

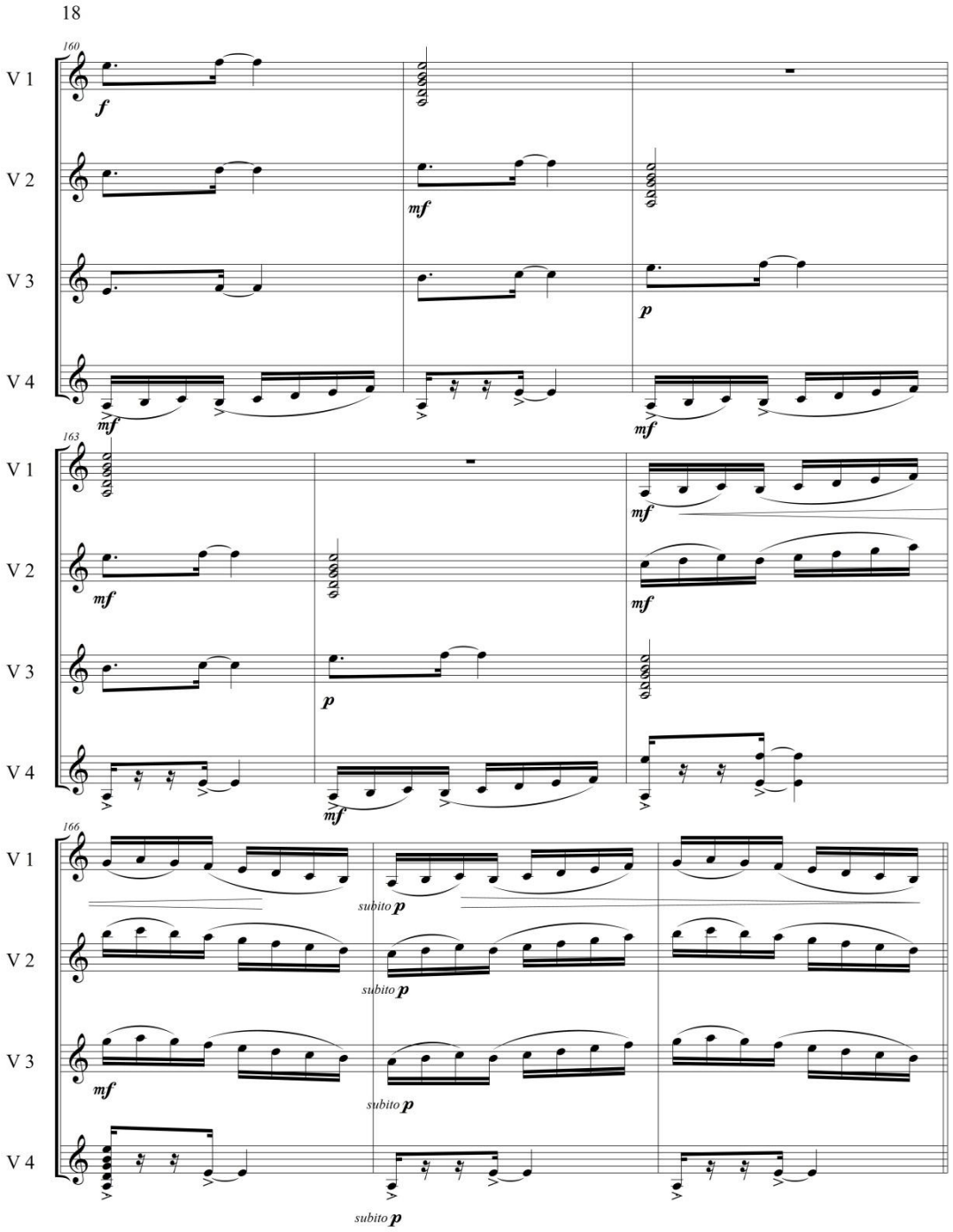

13
115
V 1
V 2
V 3
V 4
mf
118
ff
121
mf

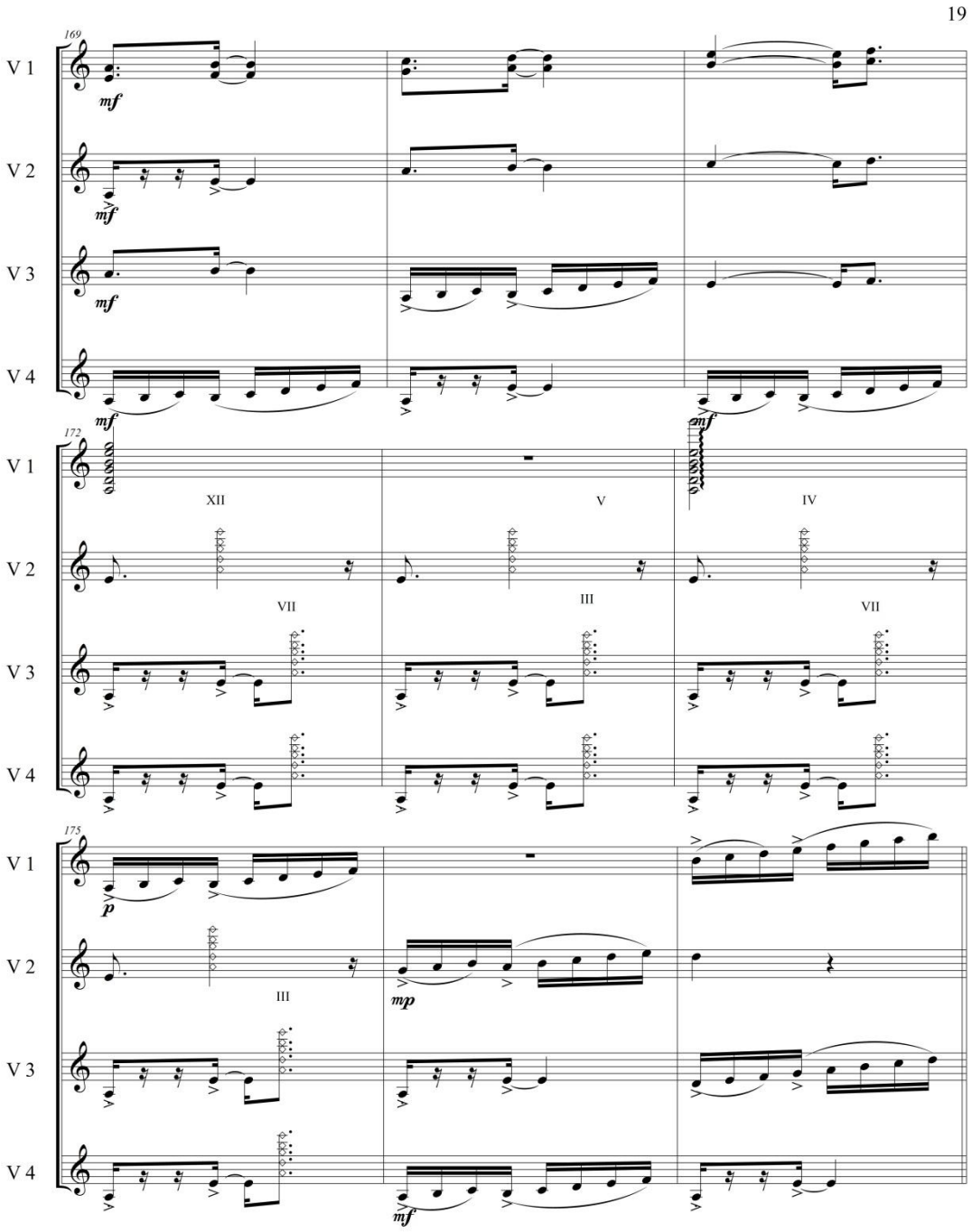

14
124
V 1
V 2
V 3
V 4
127
mp
mp
mf
mf
130

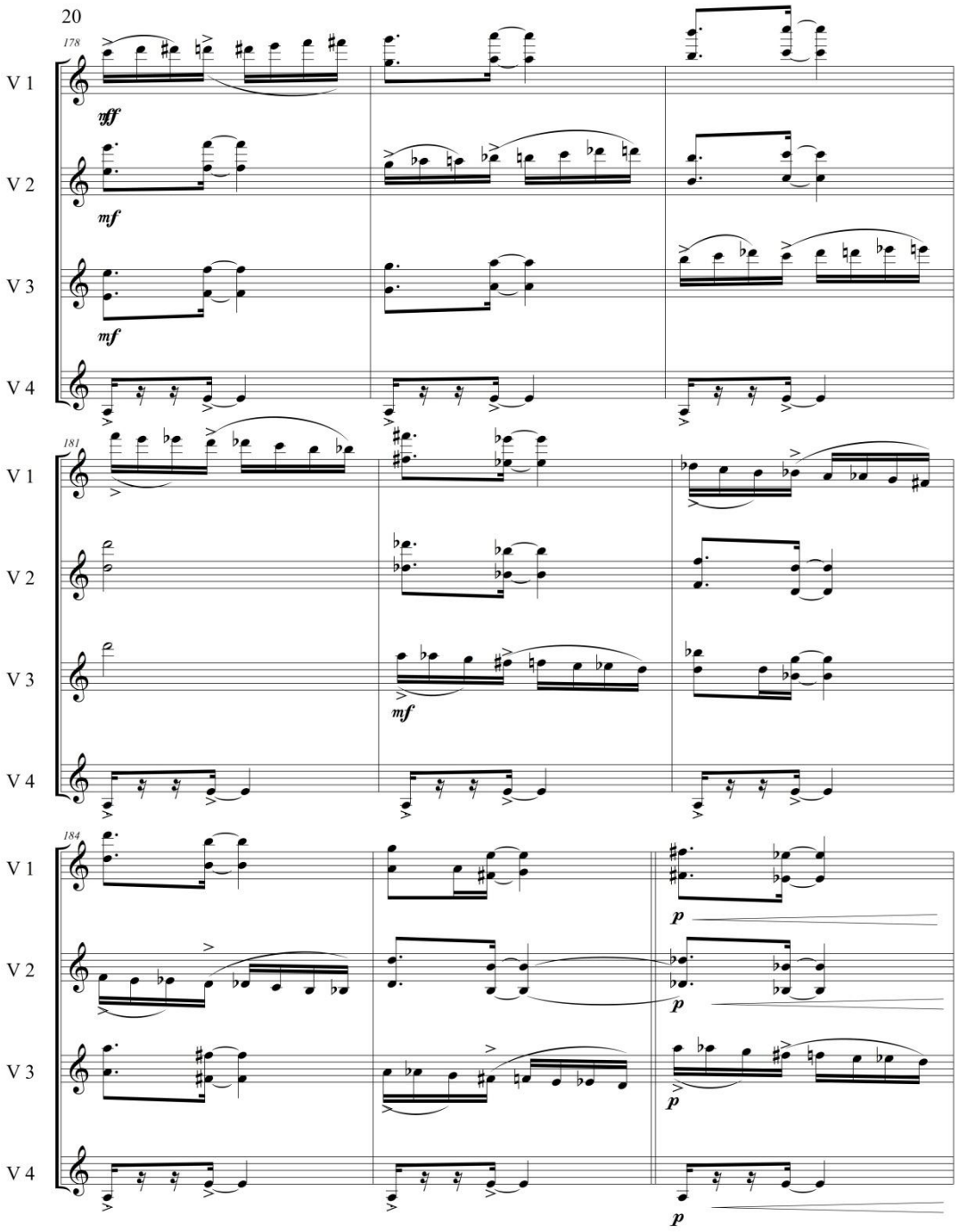

15
133
V 1
V 2
V 3
V 4
136
V 1
V 2
V 3
V 4
139
V 1
V 2
V 3
V 4

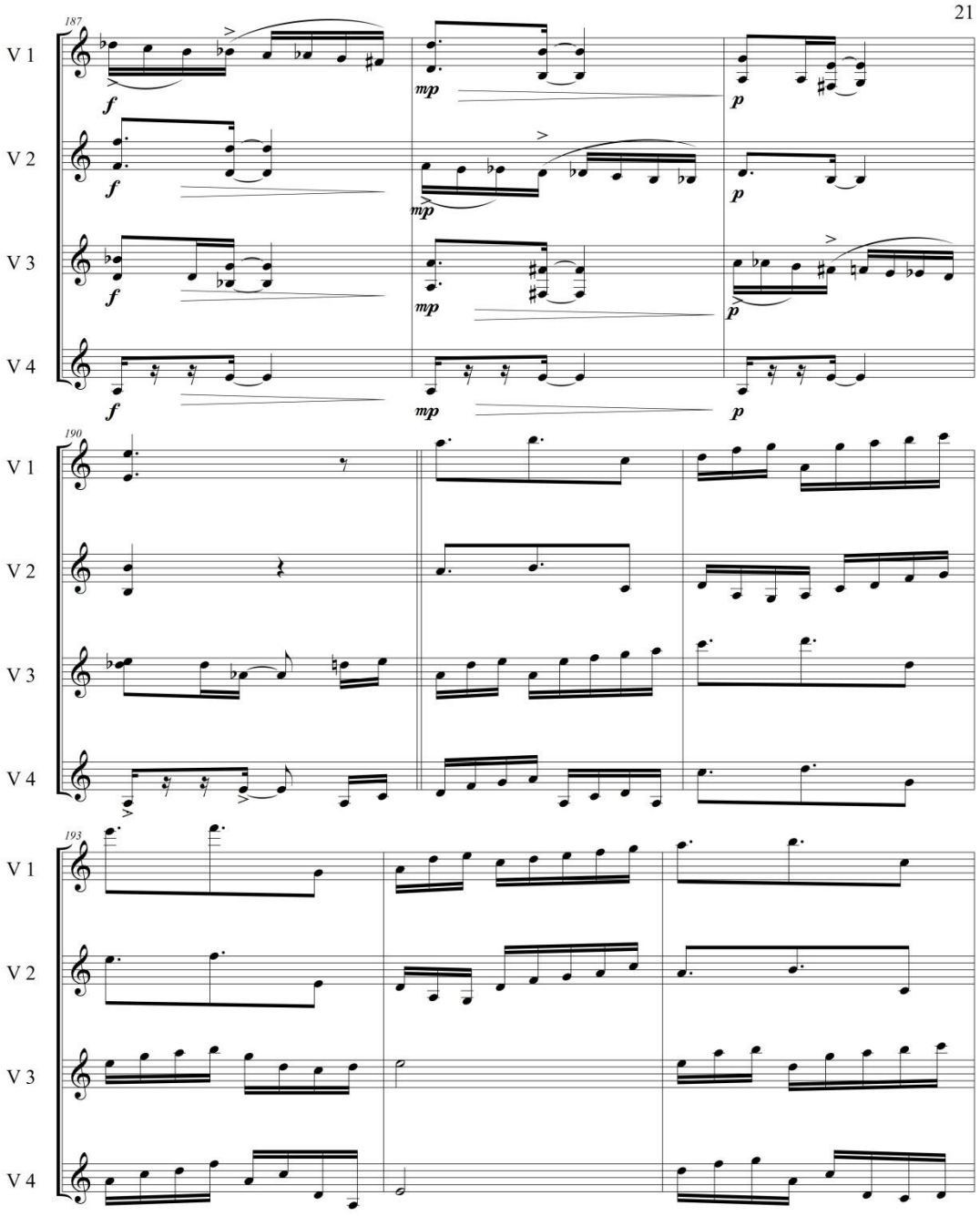

16
142
V 1
V 2
V 3
V 4
145
V 1
V 2
V 3
V 4
148
V 1
V 2
V 3
V 4

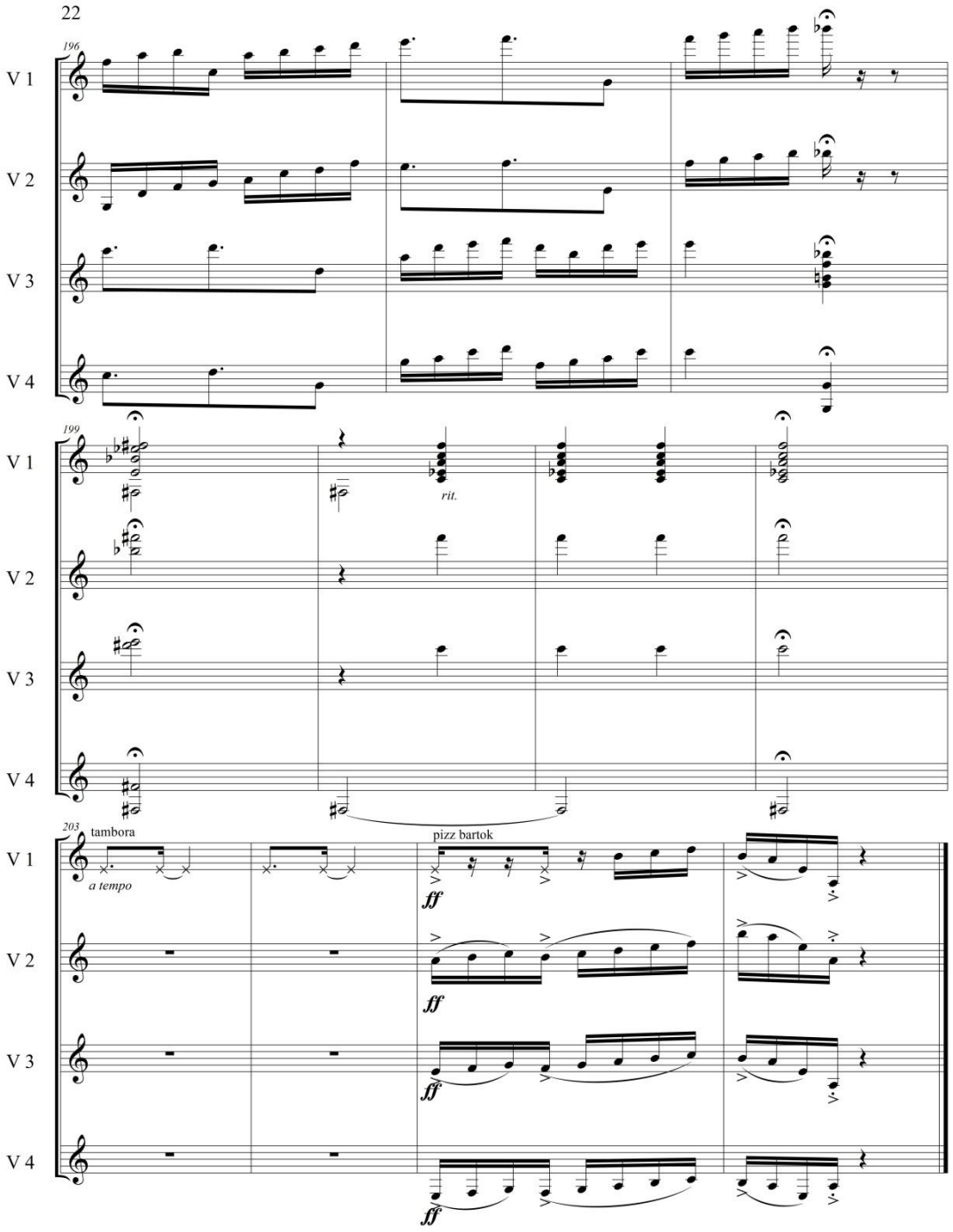

151
V 1
V 2
V 3
V 4
154
V 1
V 2
V 3
V 4
157
D
V 1
V 2
V 3
V 4
ff
mf
pizz bartok


18
160
V 1
V 2
V 3
V 4
f
mf
mf
p
mf
163
mf
mf
mf
p
mf
166
subito p
subito p
mf
subito p
subito p


19
169
V 1
V 2
V 3
V 4
mf
172
XII
V
IV
VII
III
VII
175
p
III
mp
mf


20
178
V 1
V 2
V 3
V 4
mff
mf
mf
181
V 1
V 2
V 3
V 4
mf
184
V 1
V 2
V 3
V 4
p
p
p
p

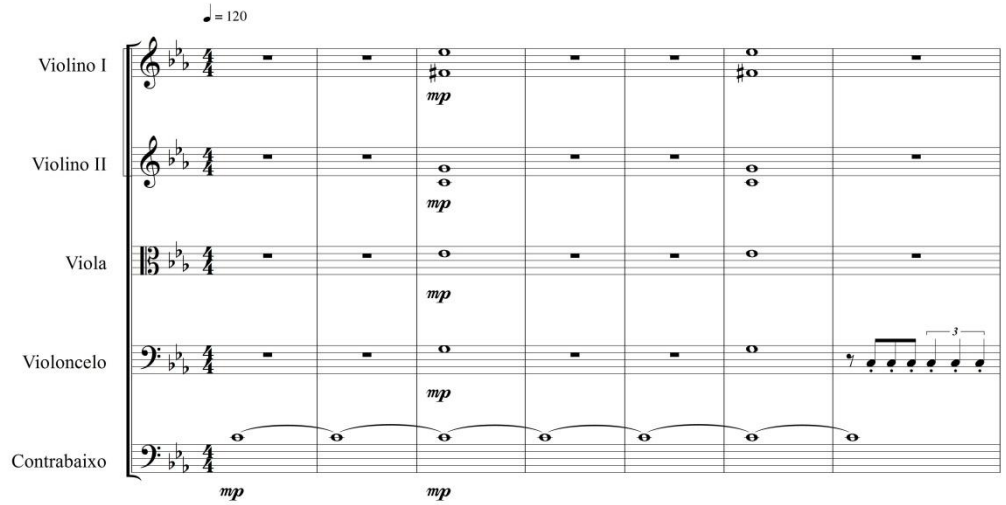

21
187
V 1
V 2
V 3
V 4
f
mp
p
190
193

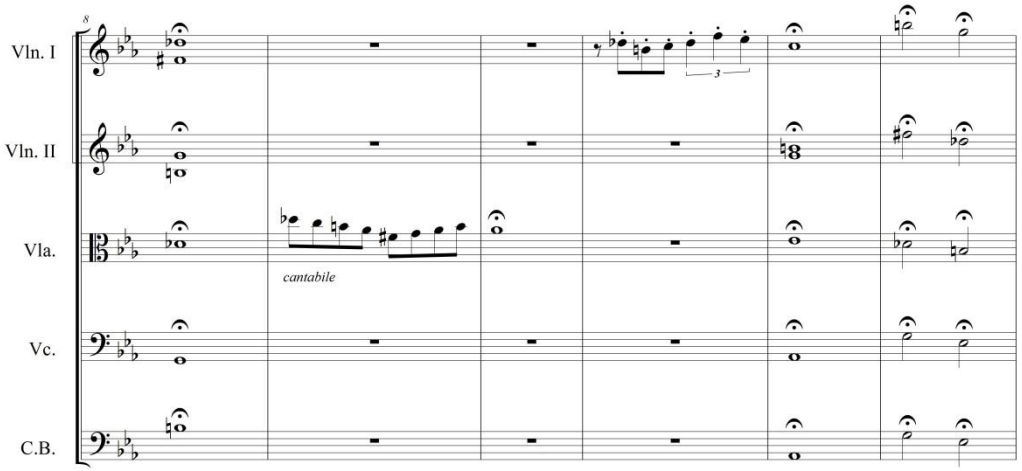

22
196
V 1
V 2
V 3
V 4
199
rit.
203
tambora
a tempo
pizz bartok
ff

Milonga

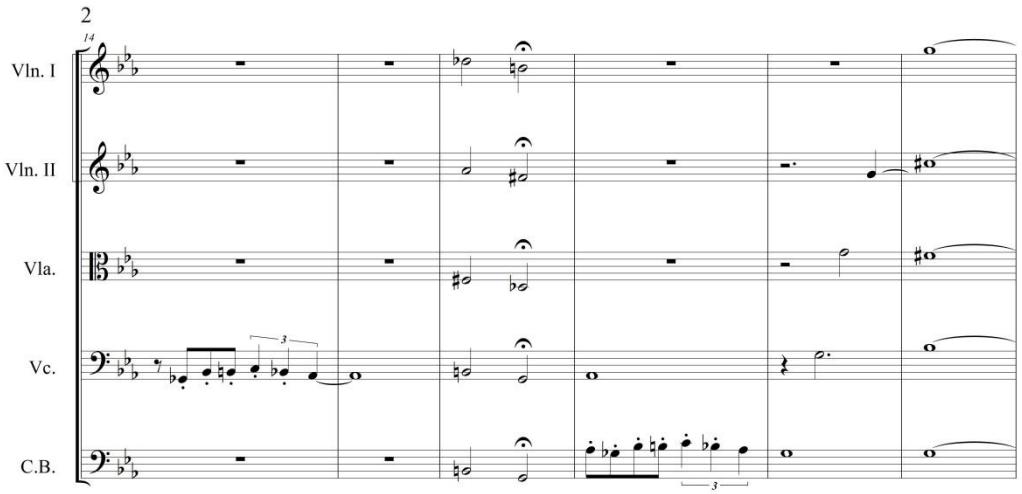
Para Violão 8 cordas e Quinteto de Cordas

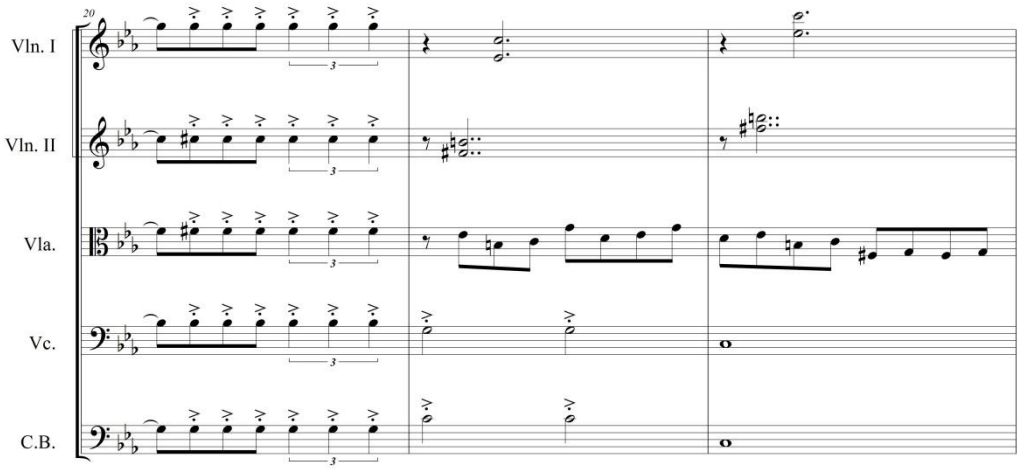
Maurício Marques

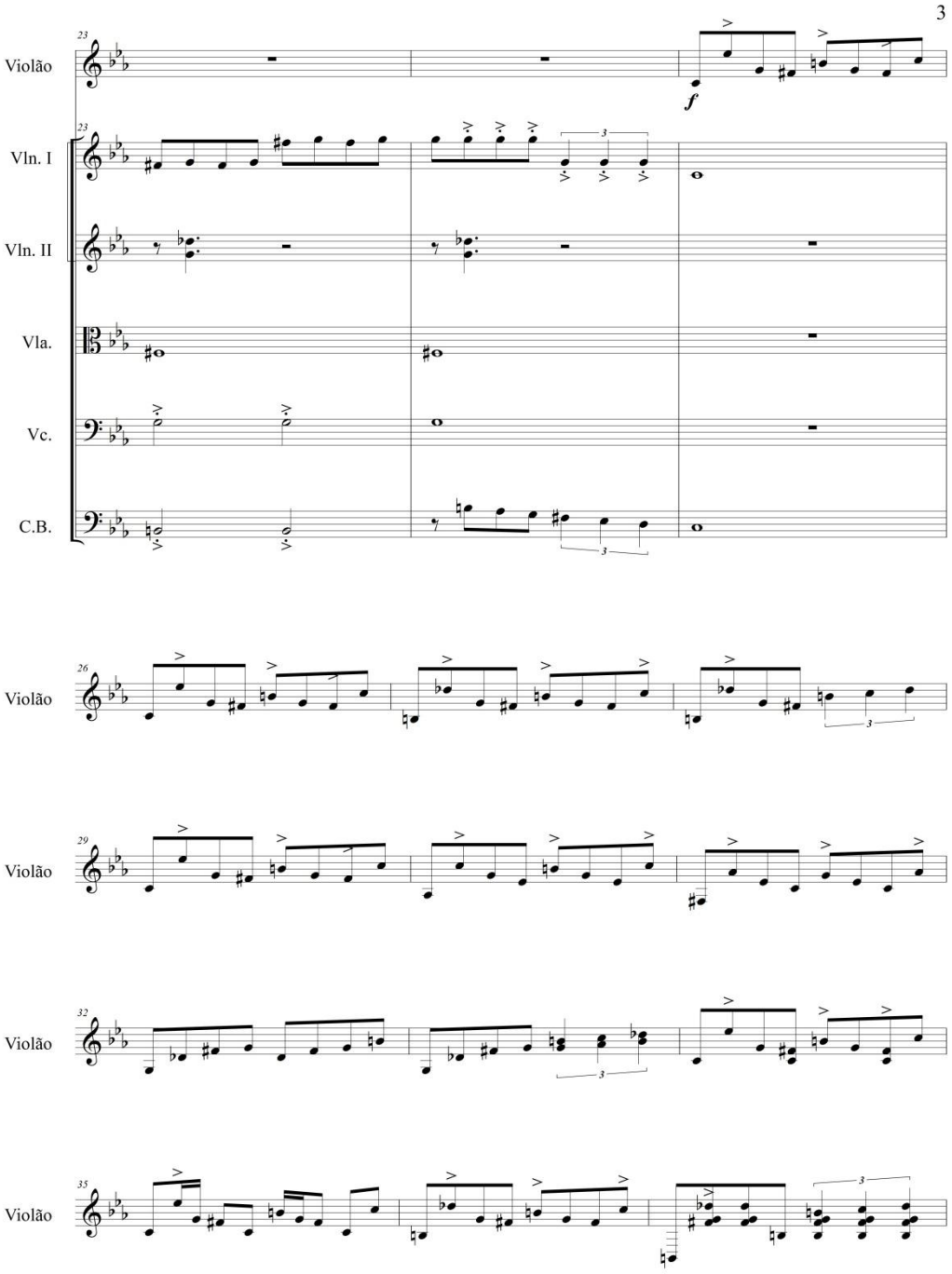


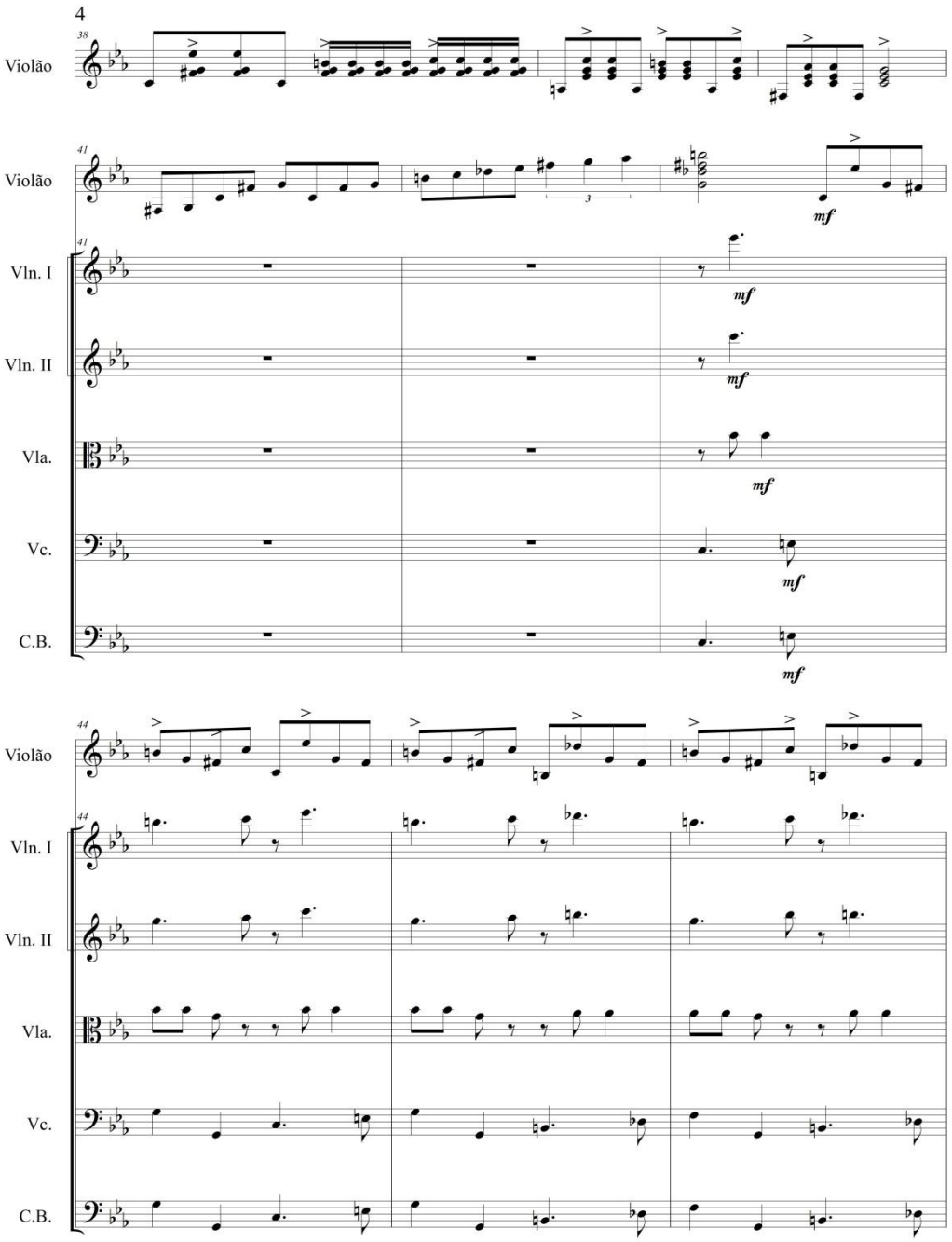


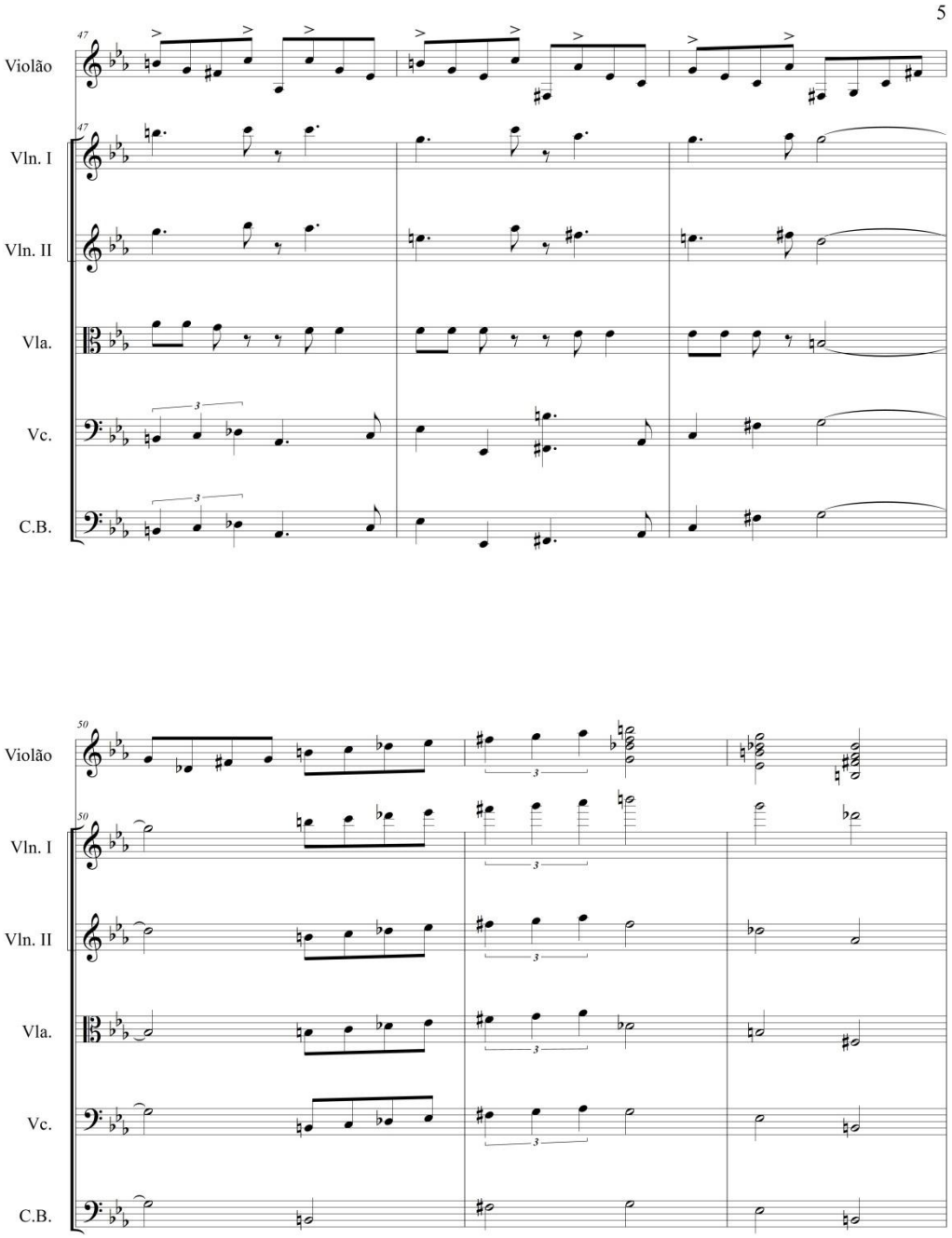
©

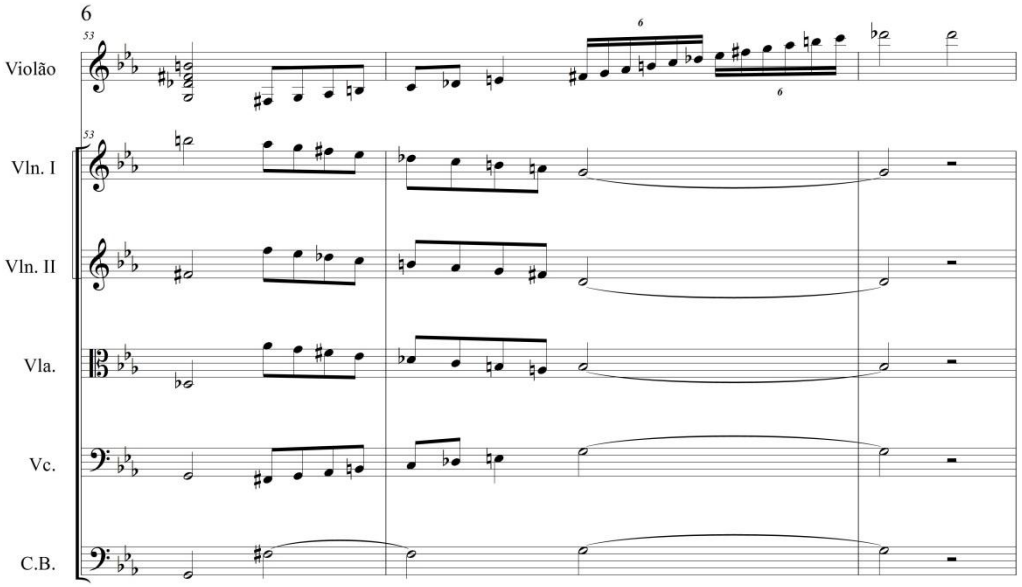

2
14
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

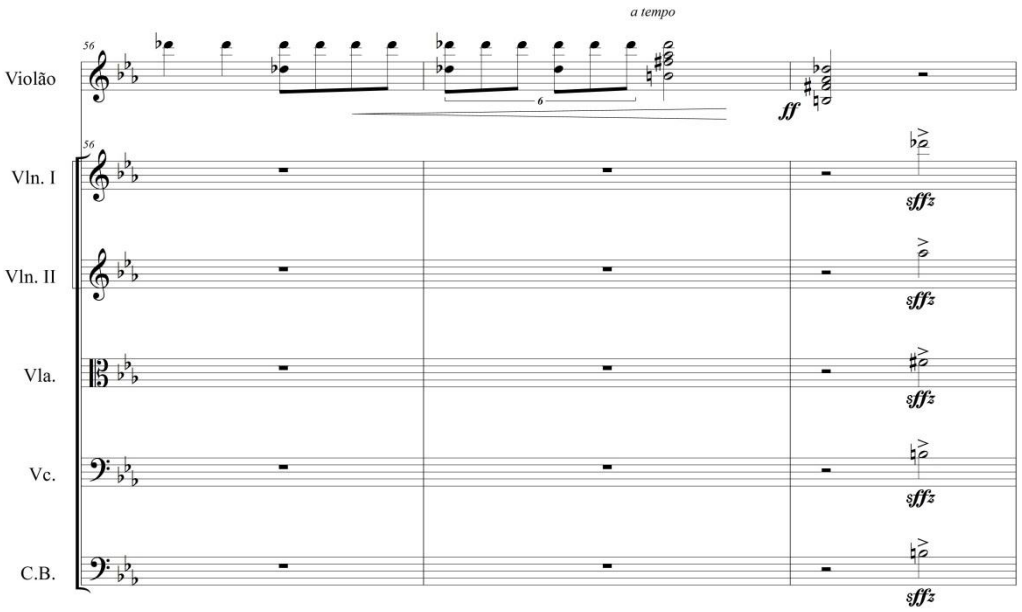

20
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

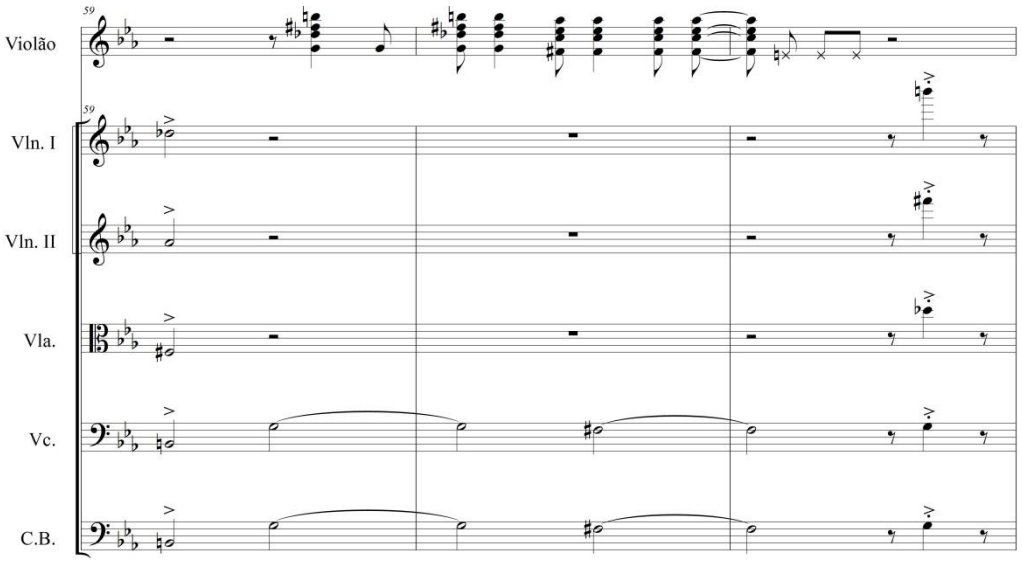

3
23
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
f
26
Violão
29
Violão
32
Violão
35
Violão

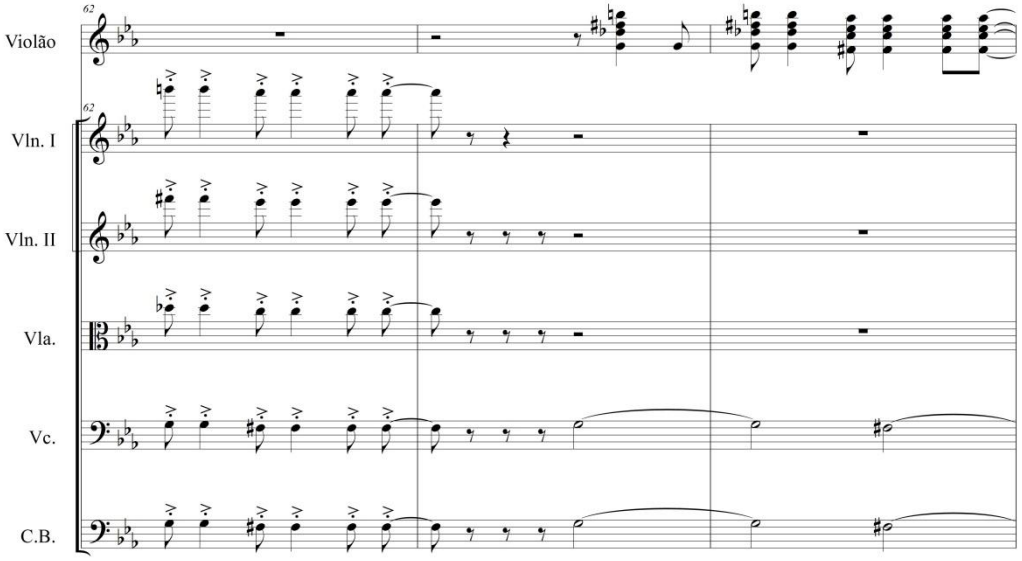

4
38
Violão
41
Violão
mf
41
Vln. I
mf
Vln. II
mf
Vla.
mf
Vc.
mf
C.B.
mf
44
Violão
44
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

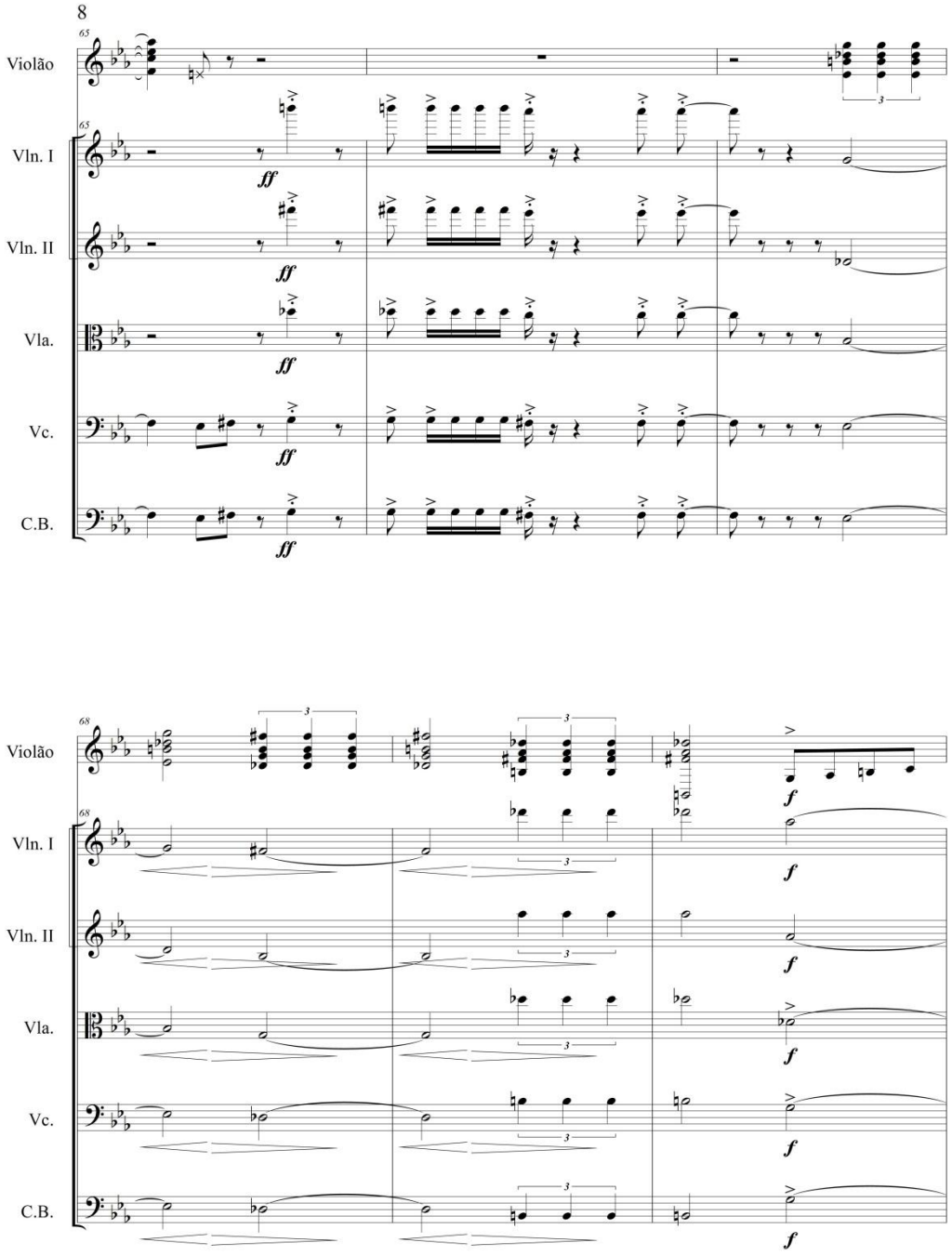

5
47
Violão
47
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
50
Violão
50
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

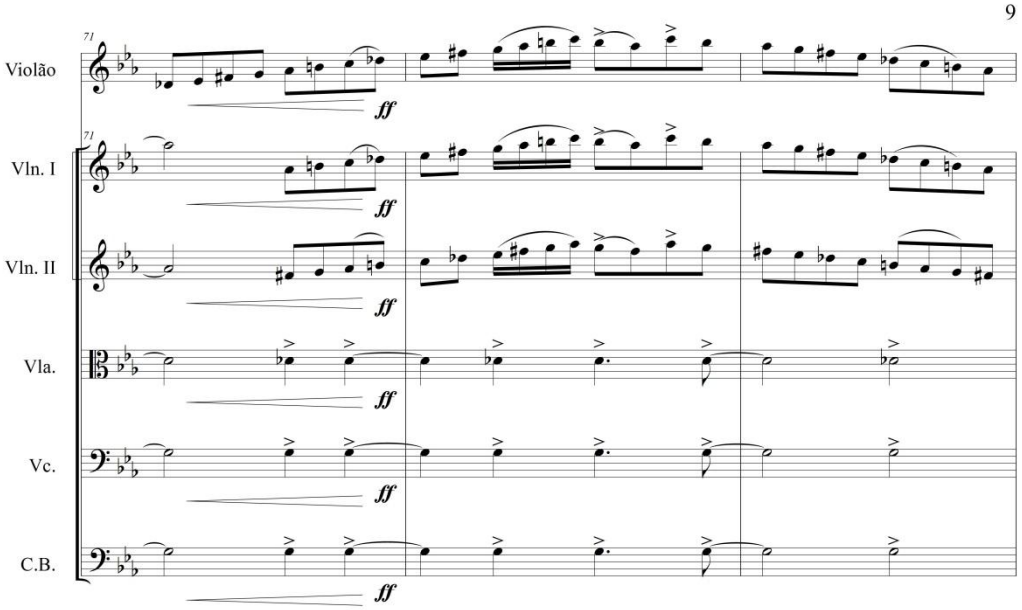

6
53
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
6
6

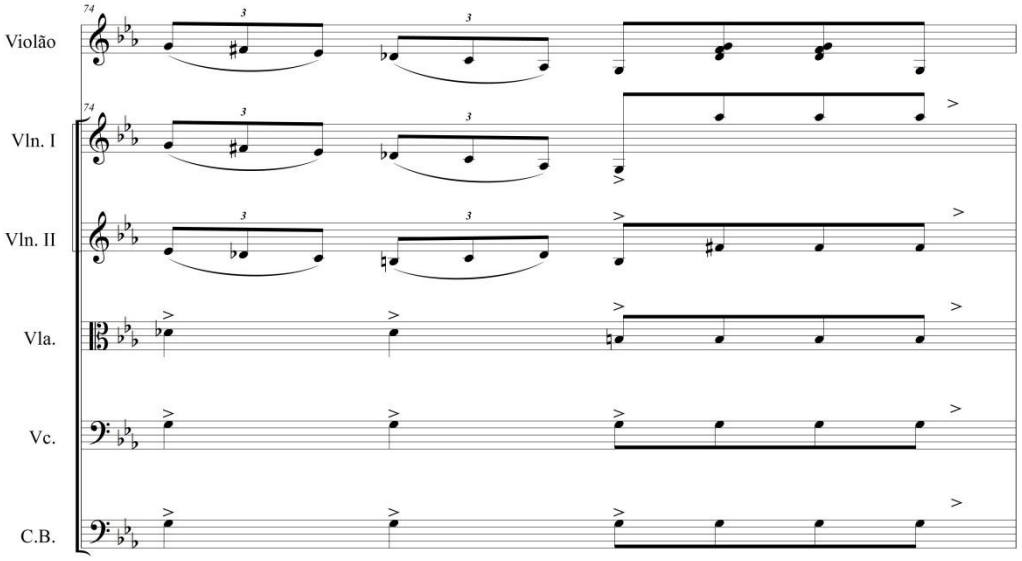

a tempo
56
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
6
ff
sffz

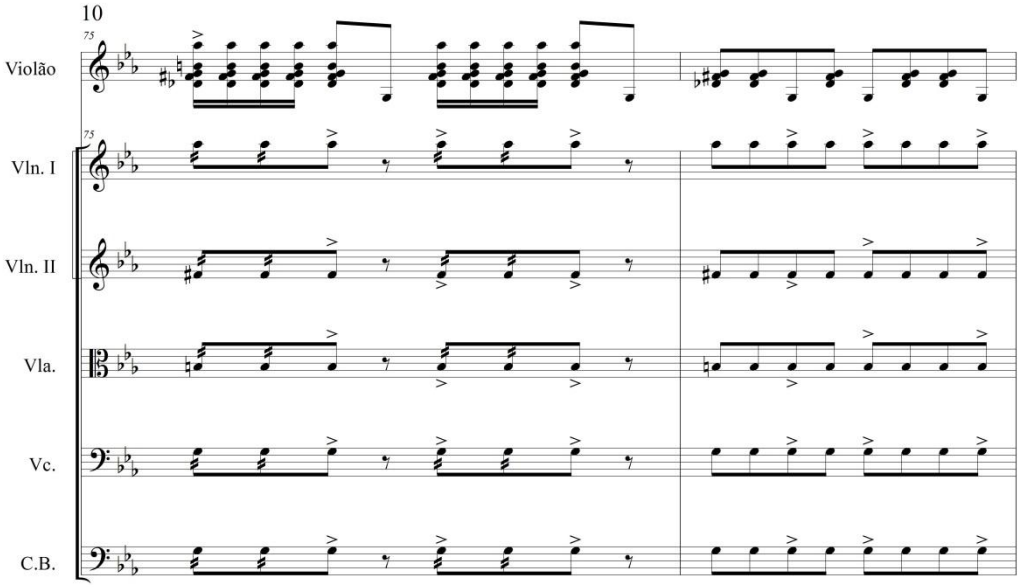

59
Violão
59
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

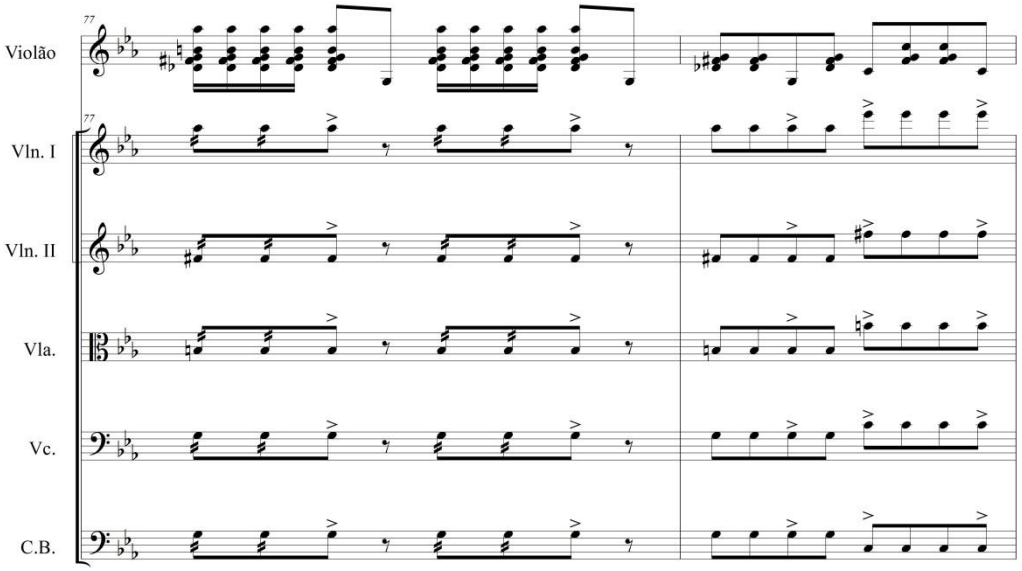

62
Violão
62
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

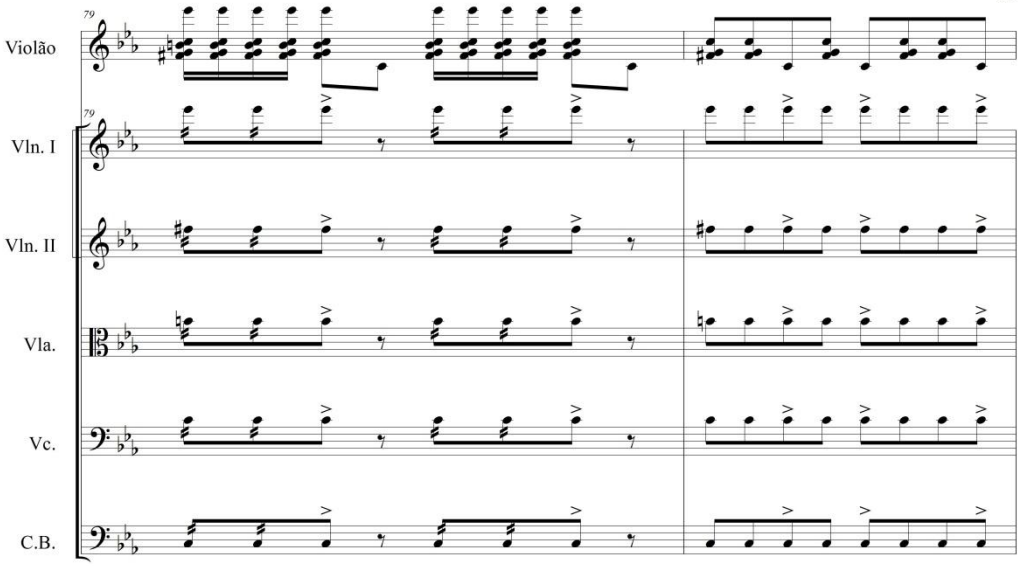

8
65
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
ff
68
f

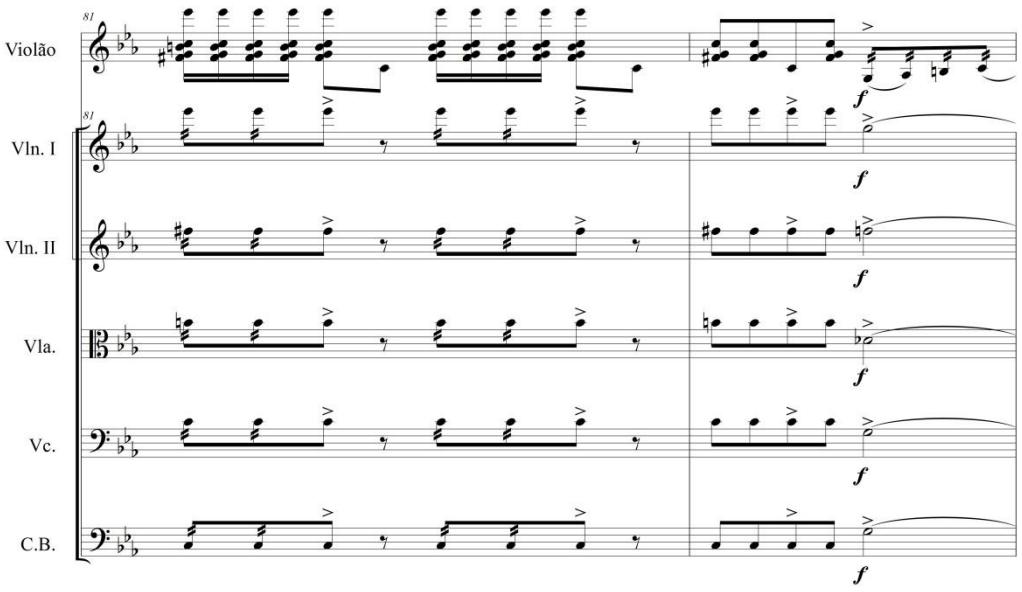

71
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
ff

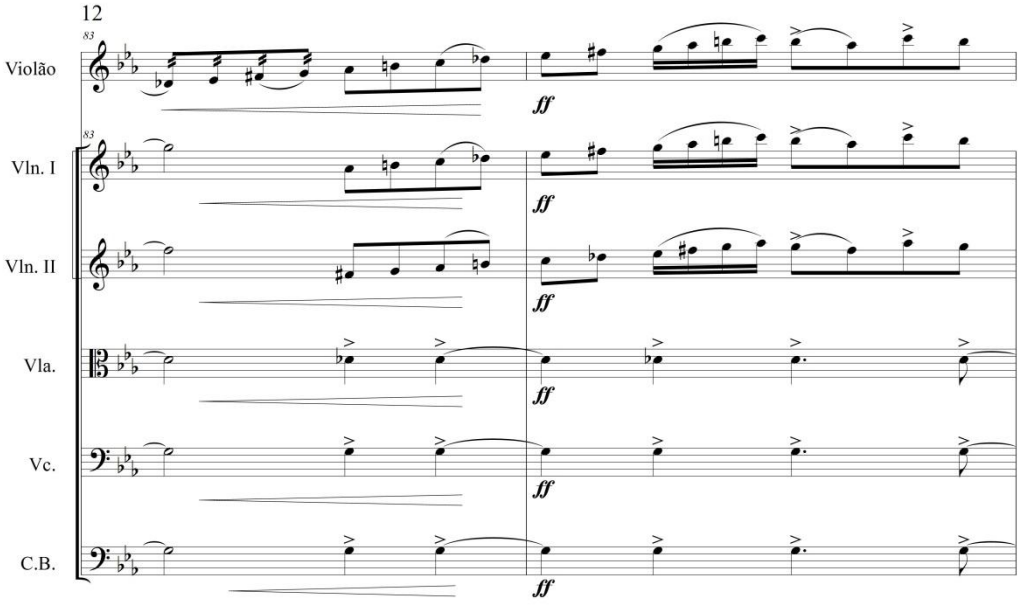

74
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
3

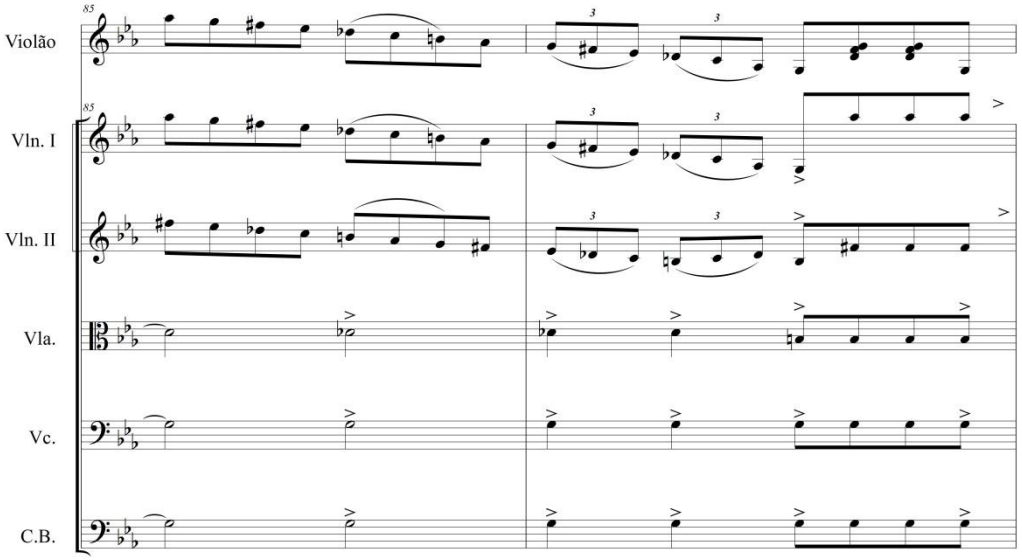

10
75
Violão
75
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

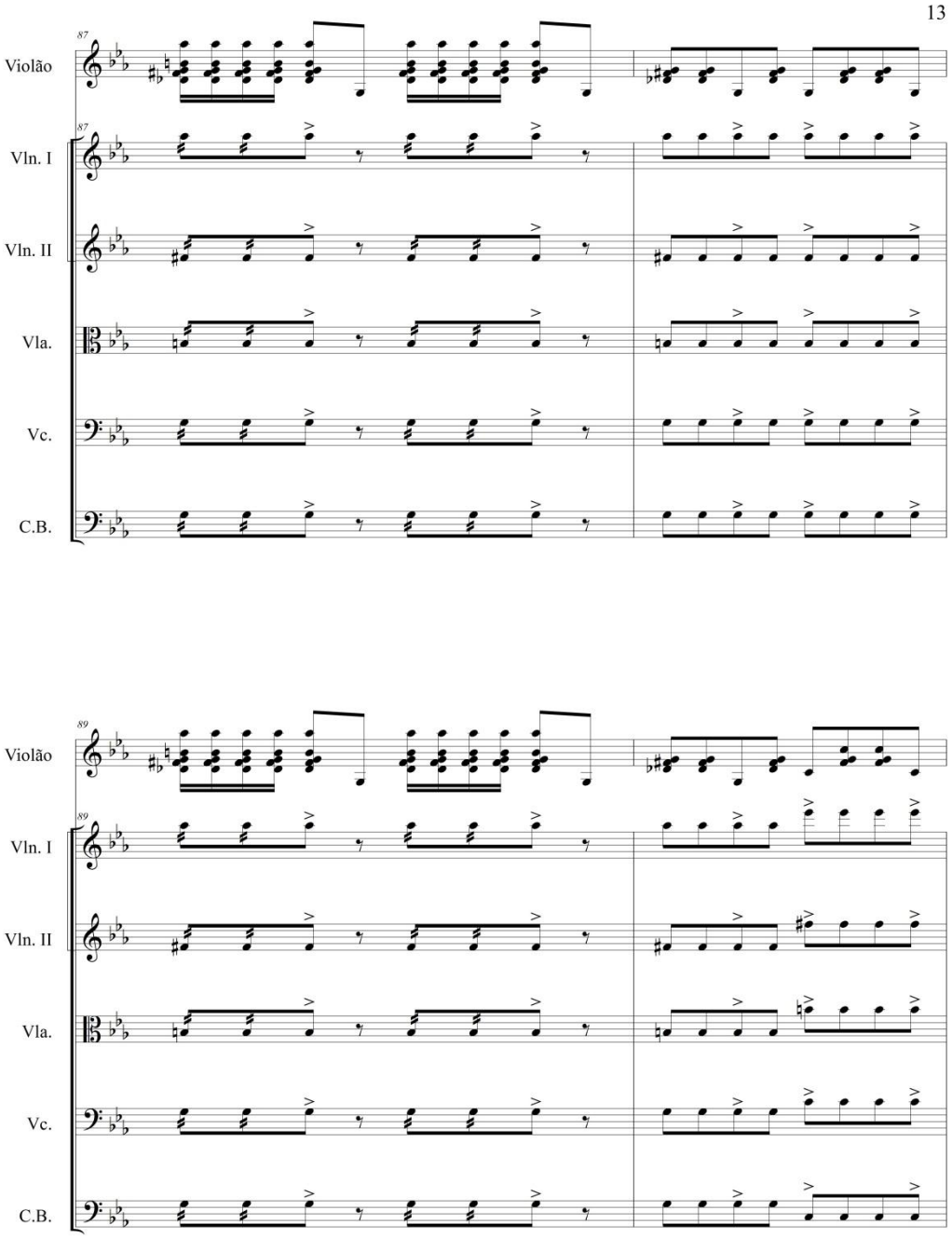

77
Violão
77
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

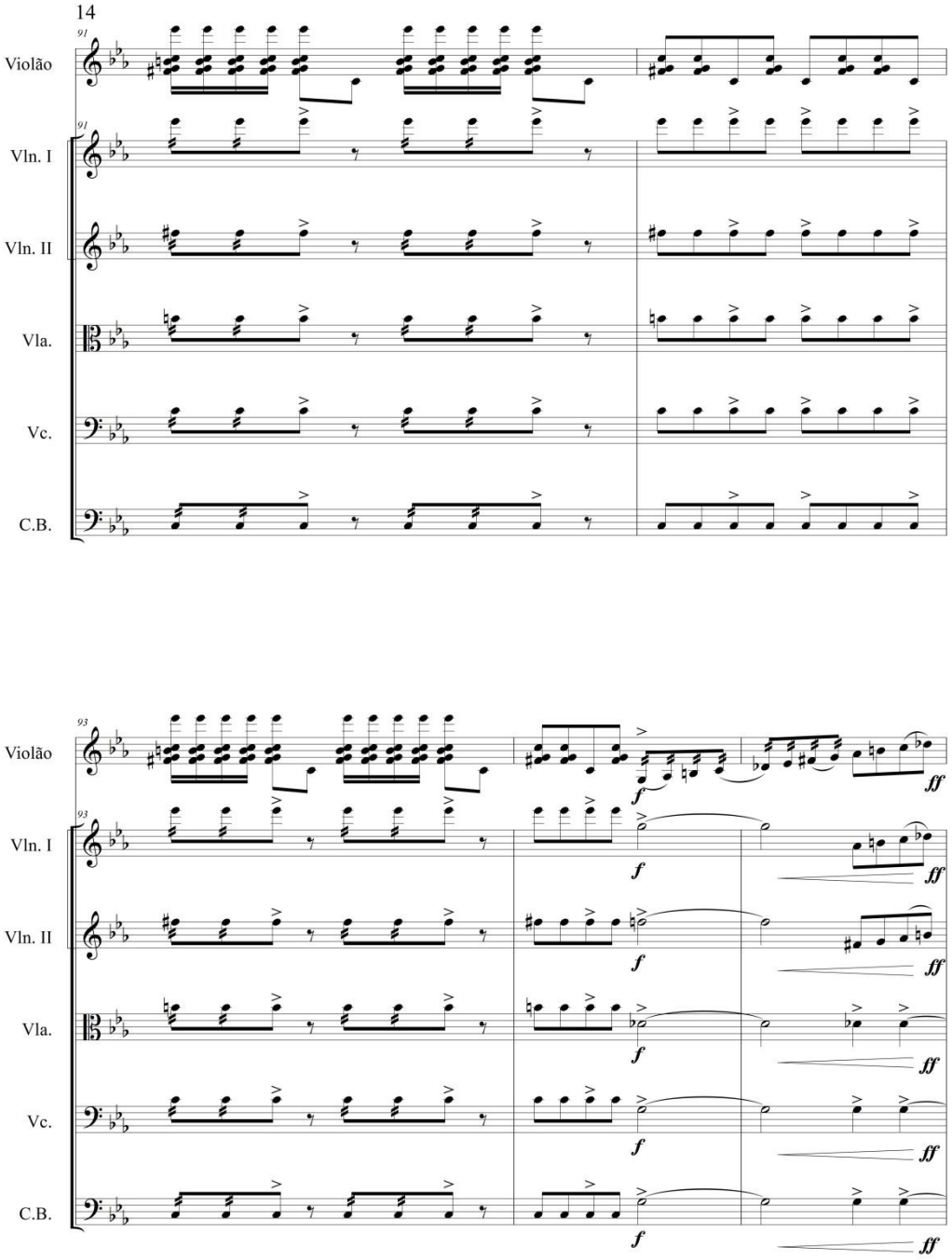

79
Violão
79
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

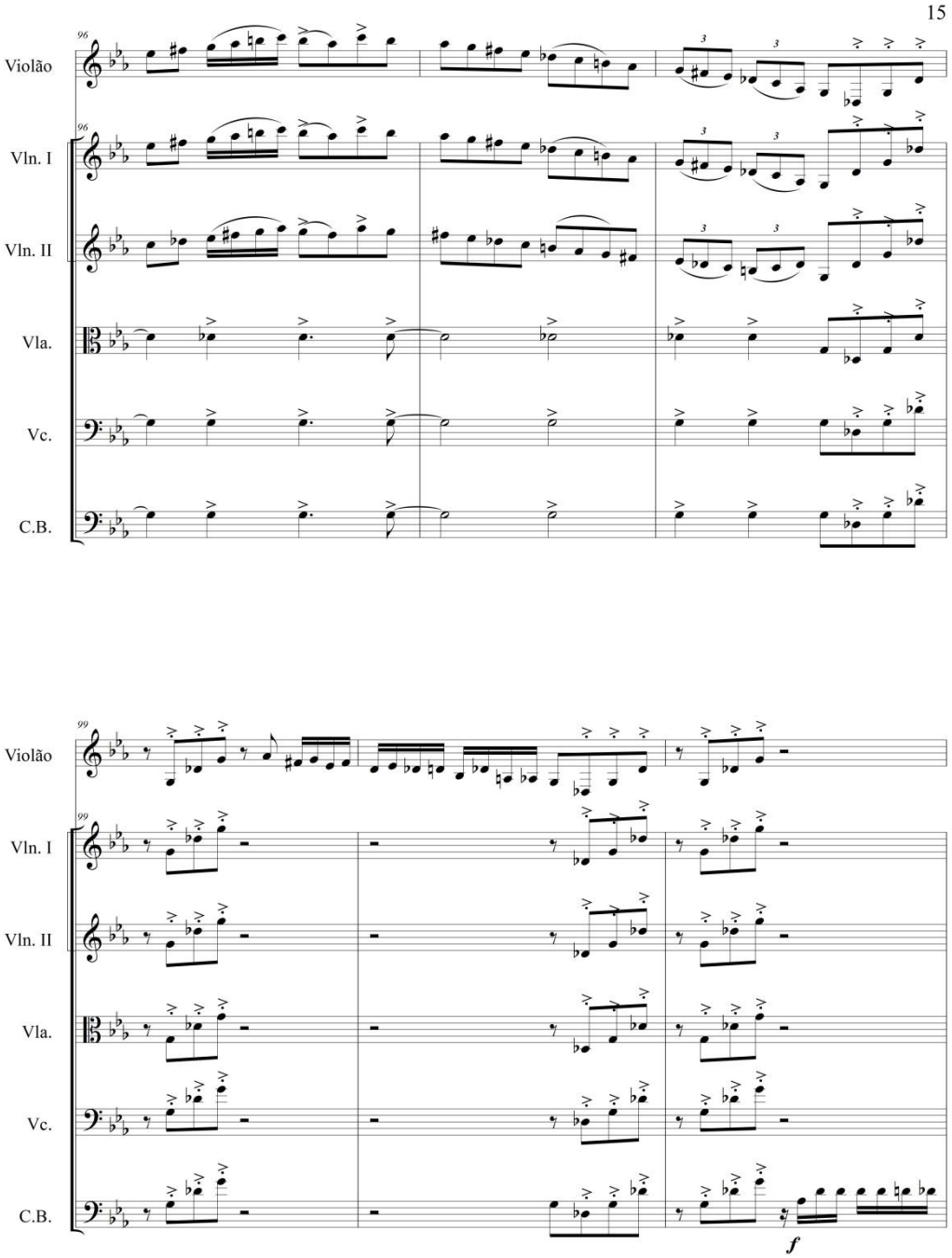

81
Violão
81
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
f
f
f
f
f

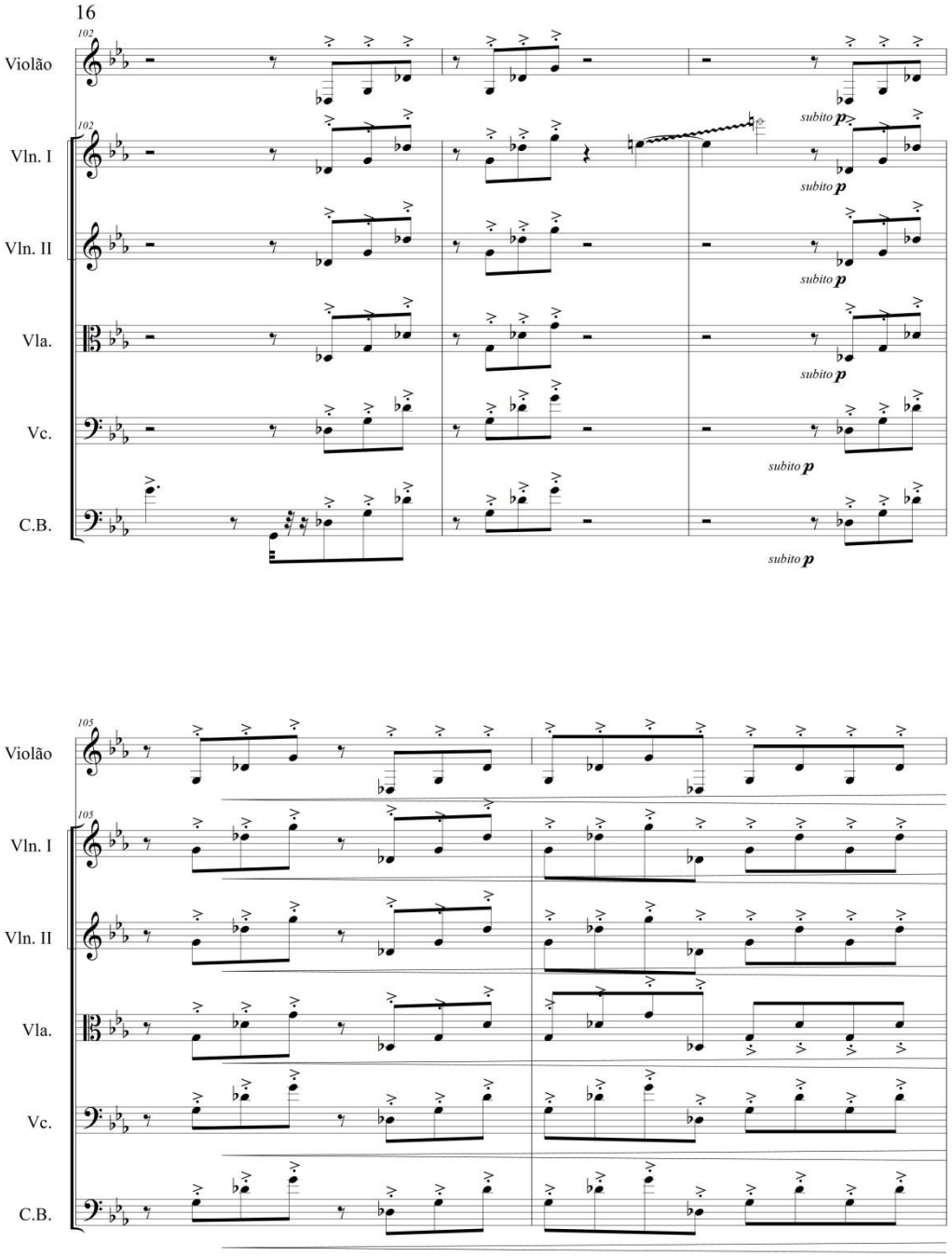

12
83
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
ff

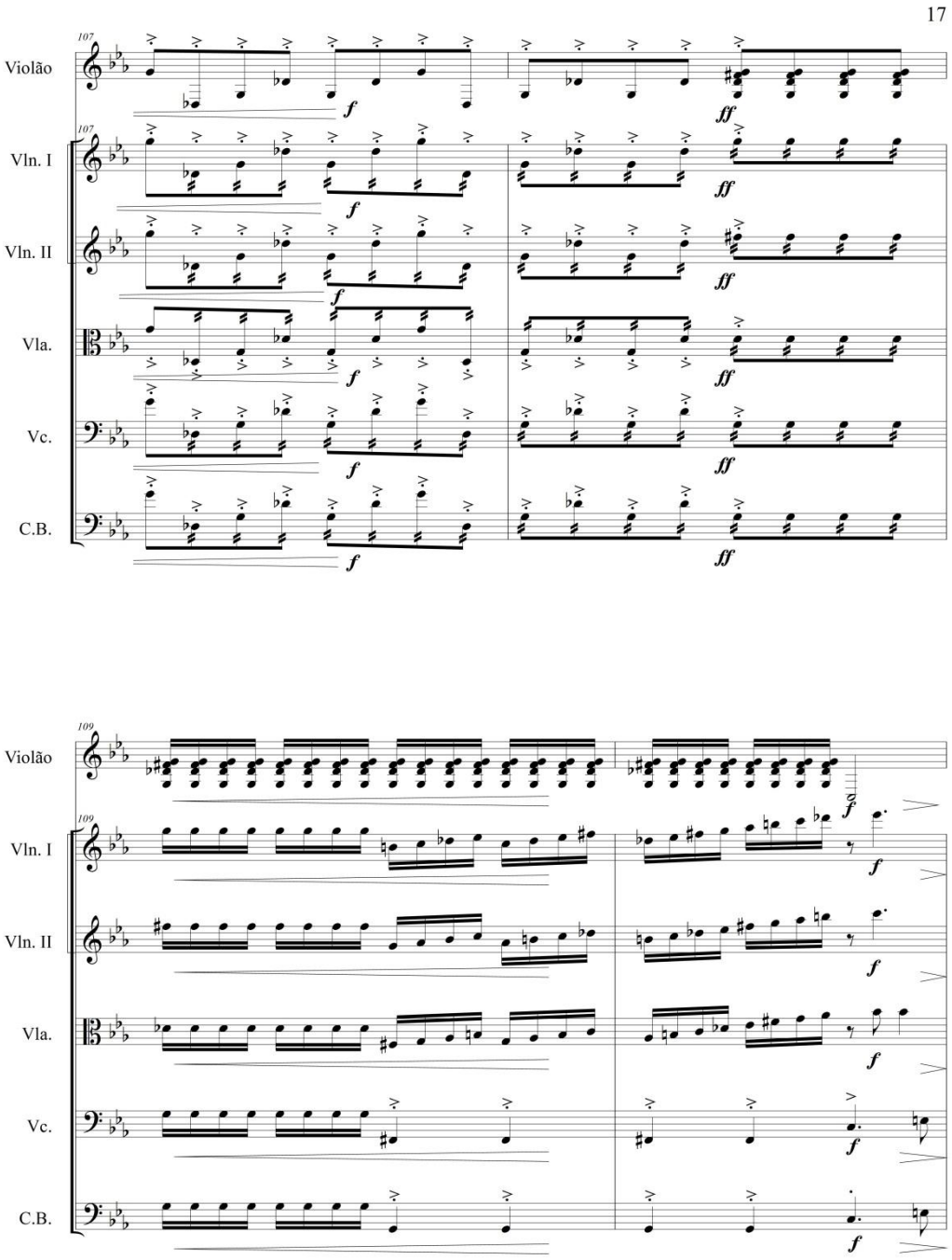

85
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
3

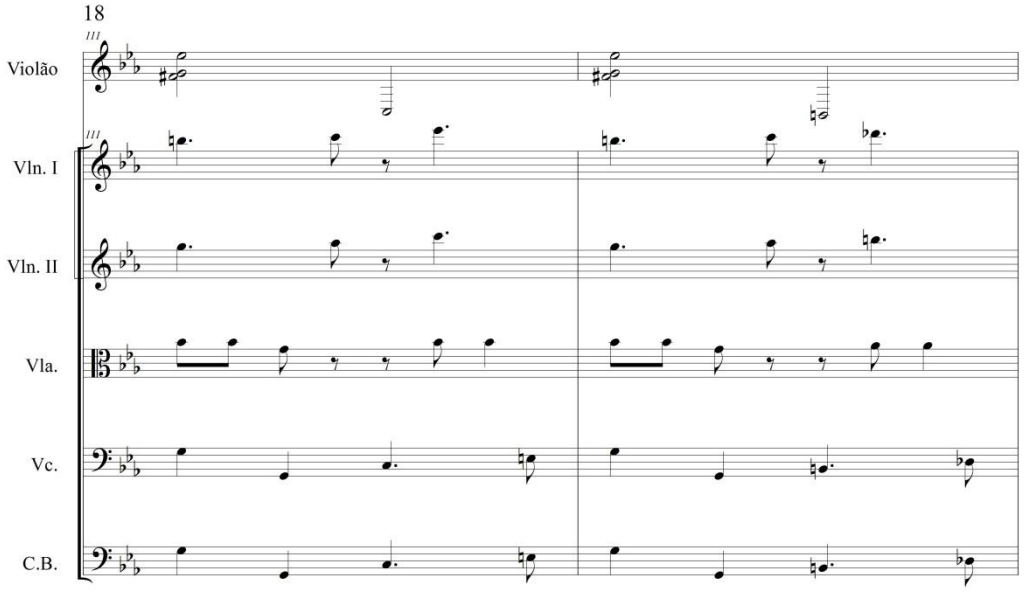

13
87
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
89
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

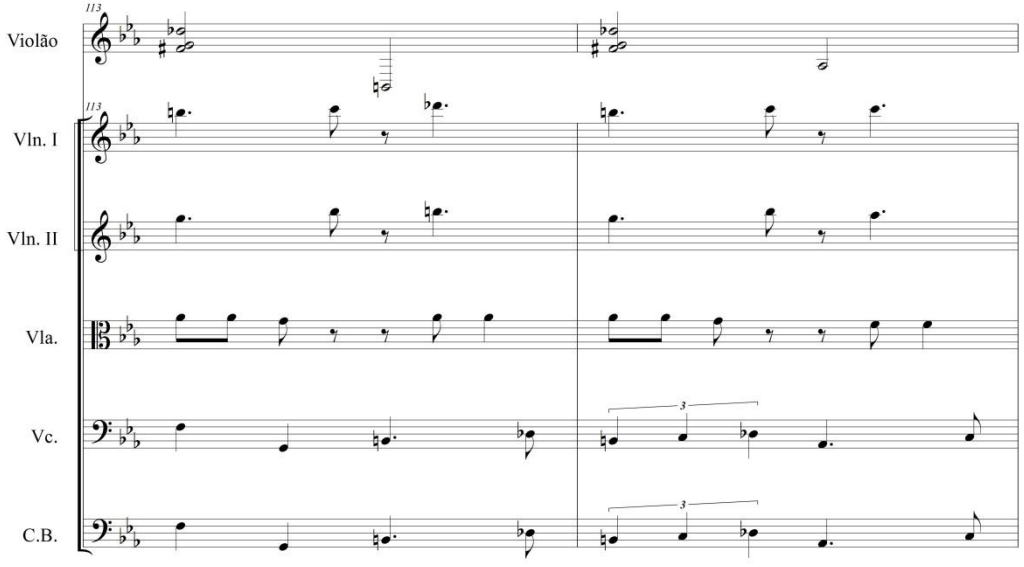

14
91
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
93
f
ff

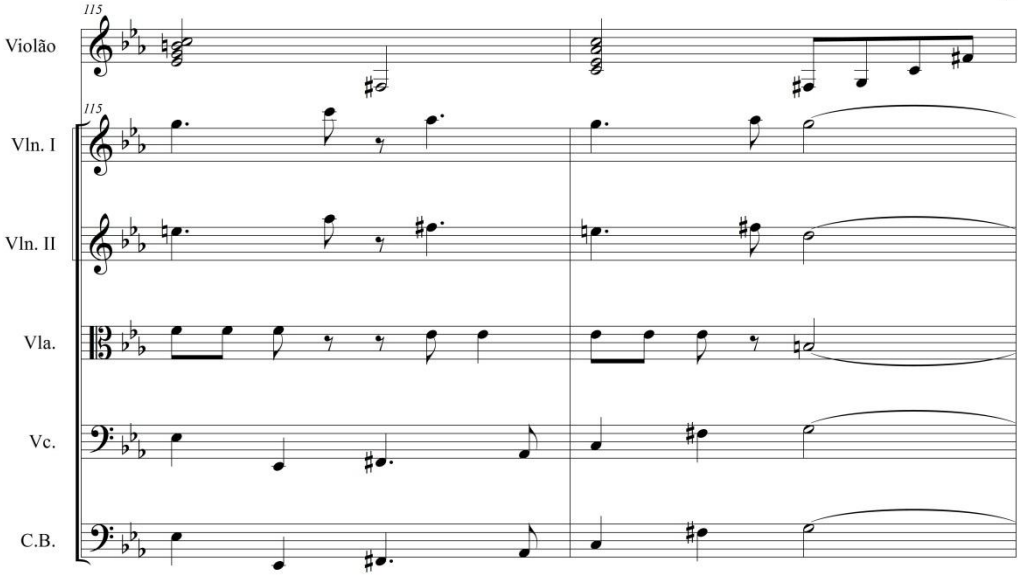

15
96
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
99
f

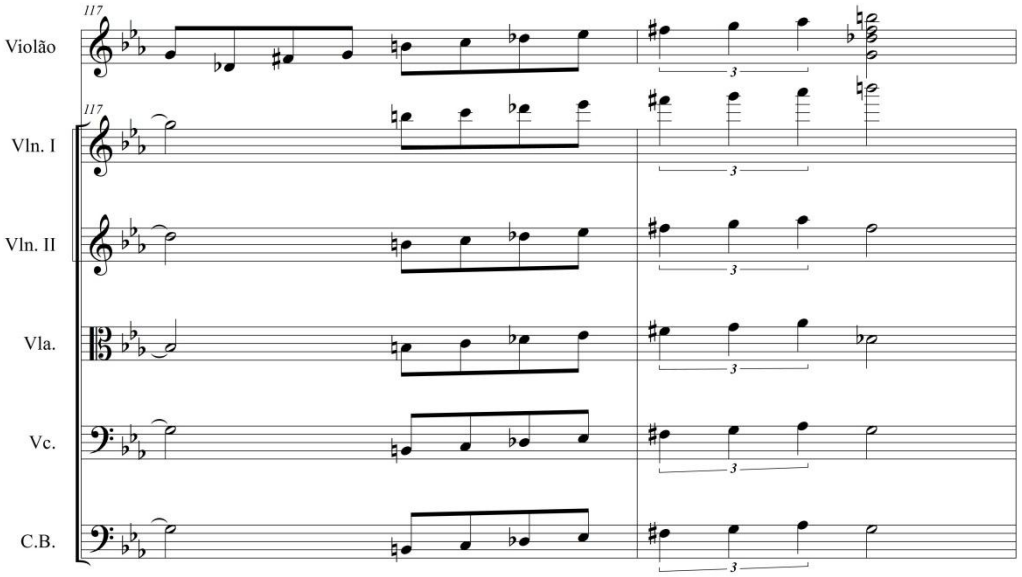

16
102
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
subito p
105

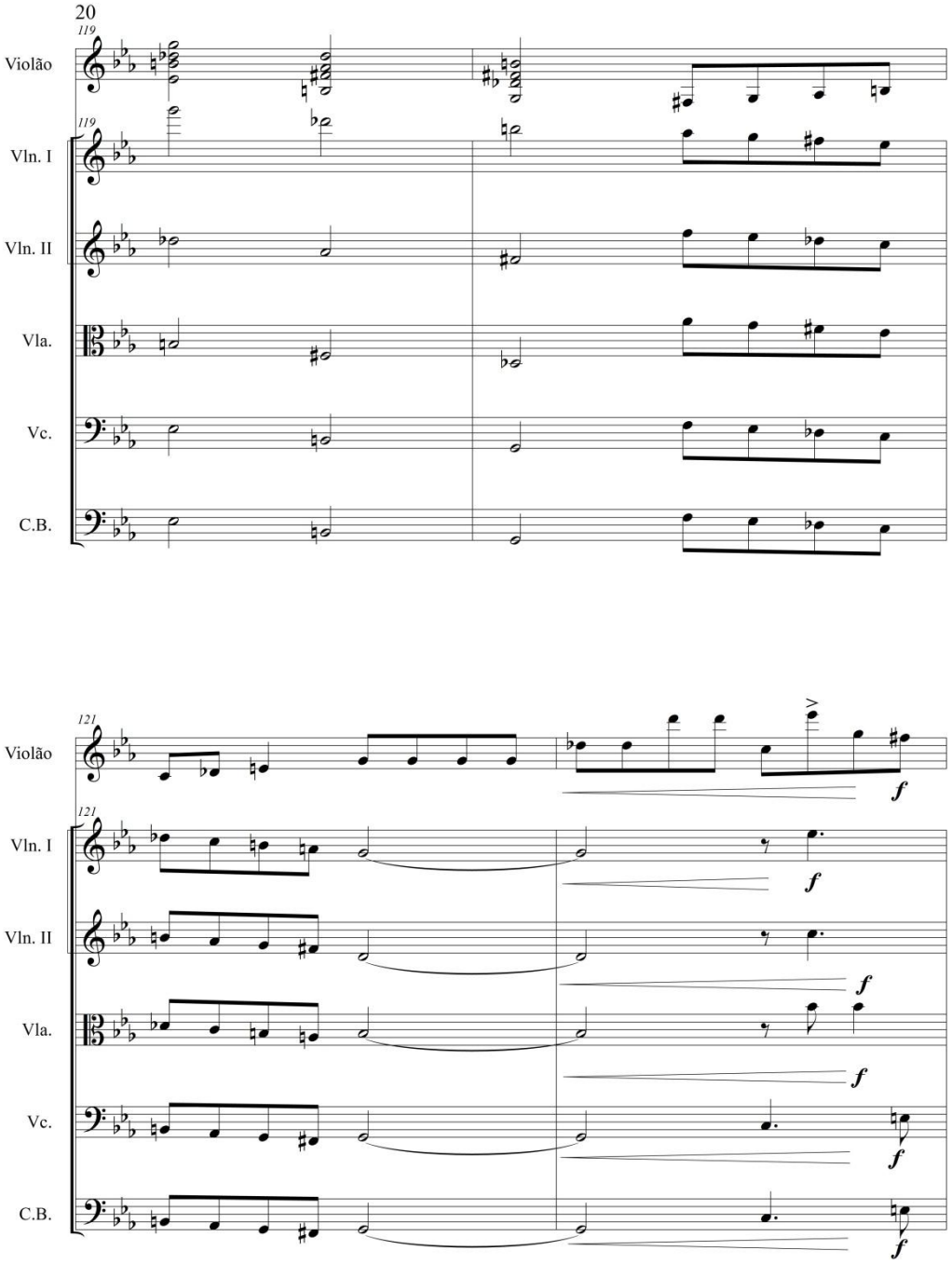

17
107
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
f
ff
109
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
f

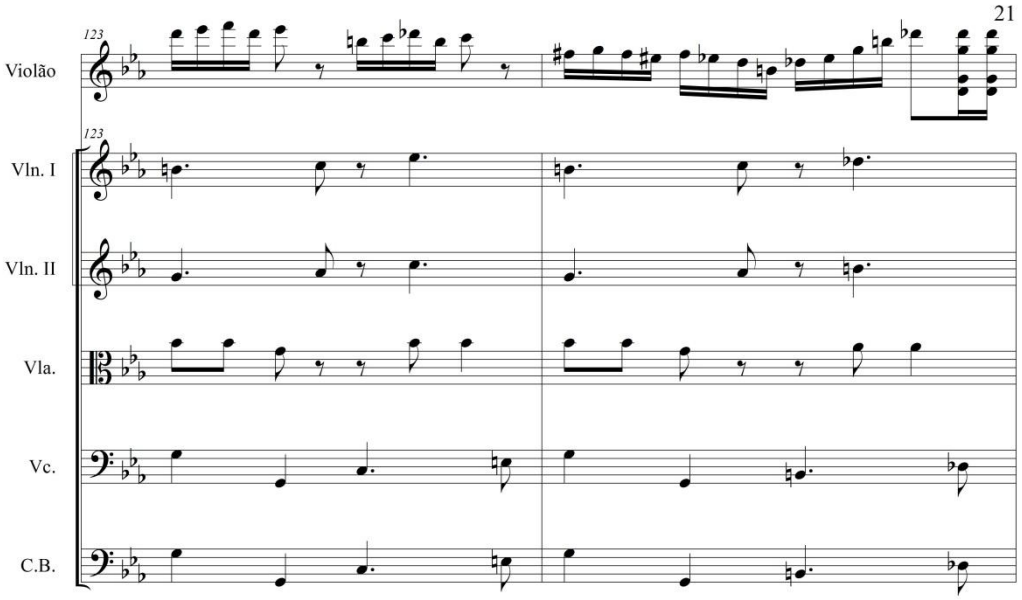

18
111
Violão
111
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

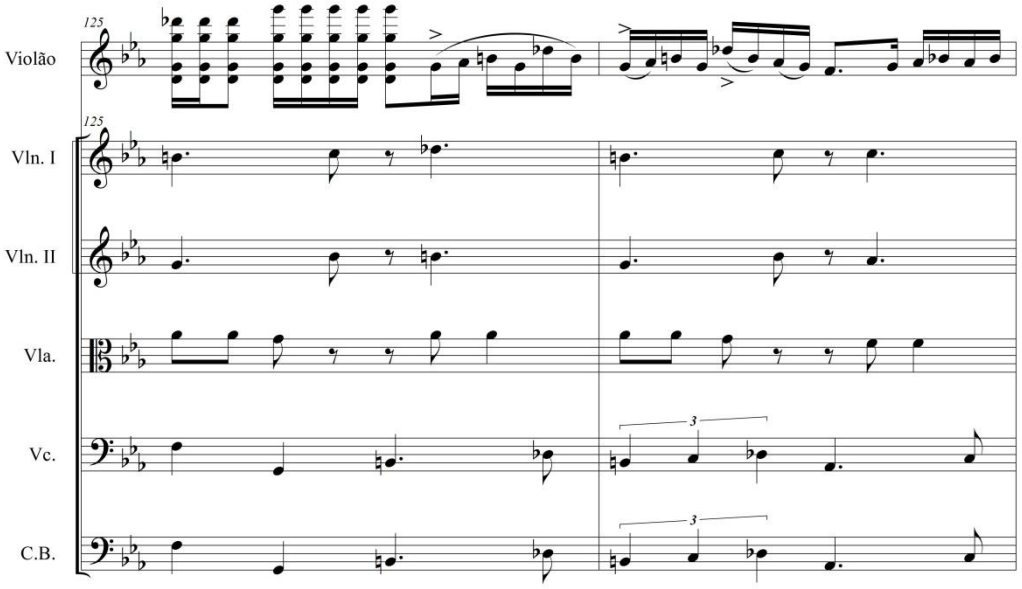

113
Violão
113
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
3
3

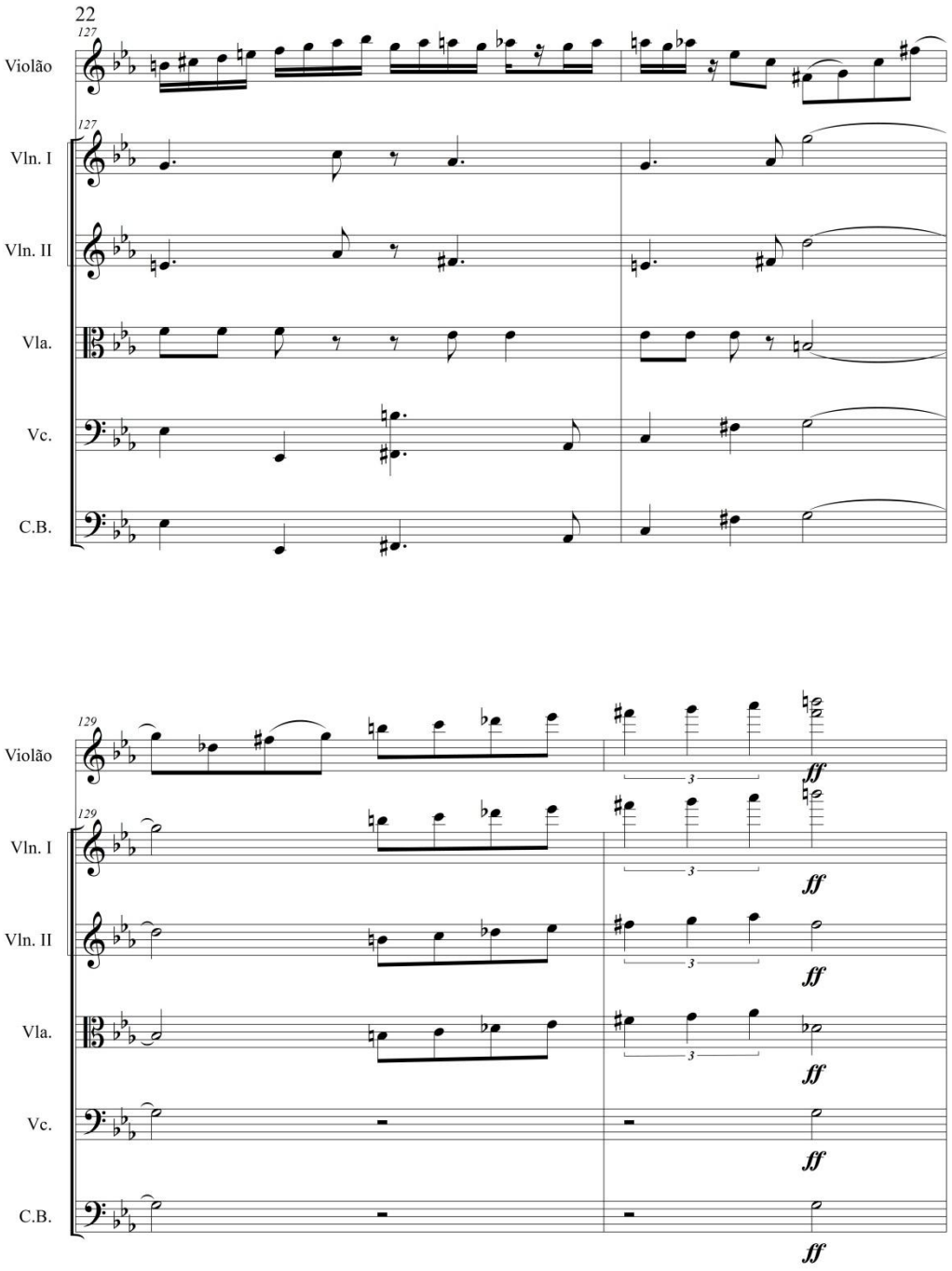

115
Violão
115
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

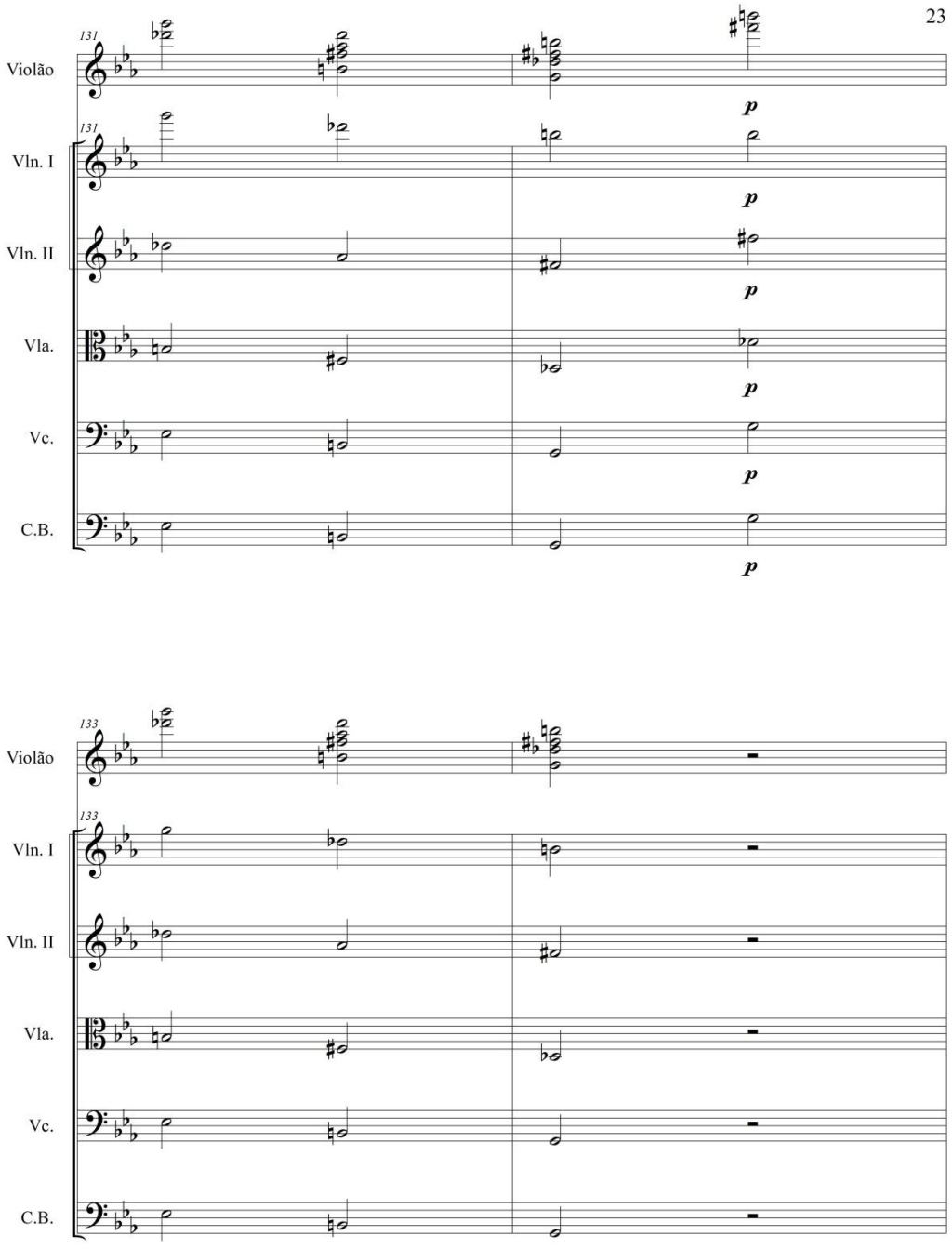

117
Violão
117
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
3

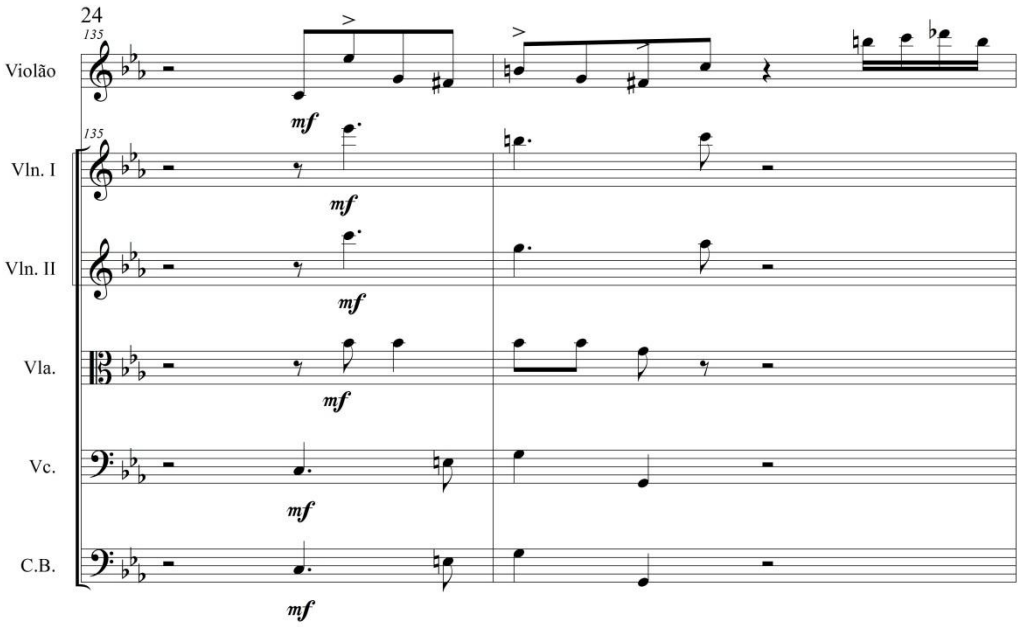

20
119
Violão
119
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
121
Violão
121
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
f

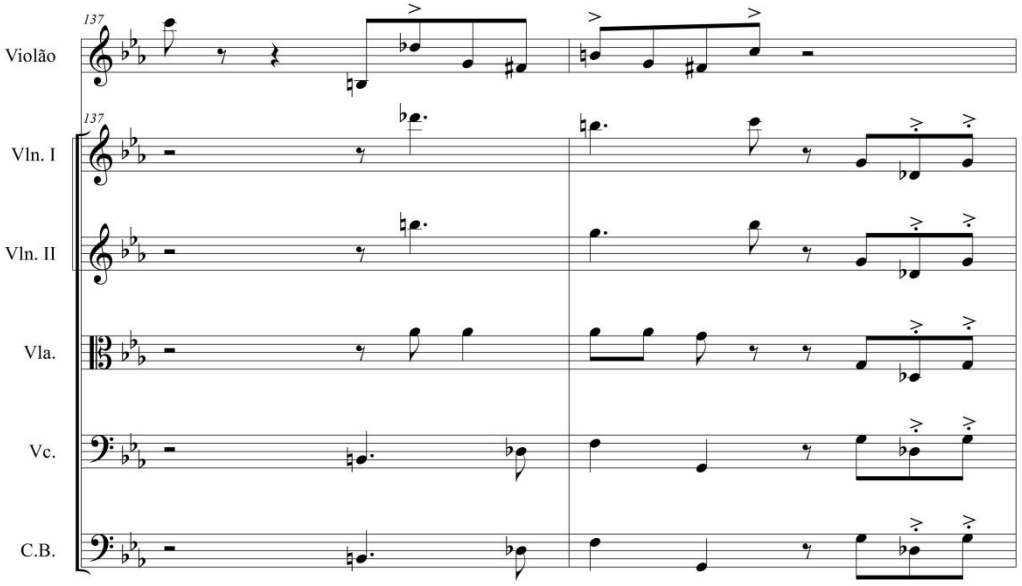

21
123
Violão
123
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

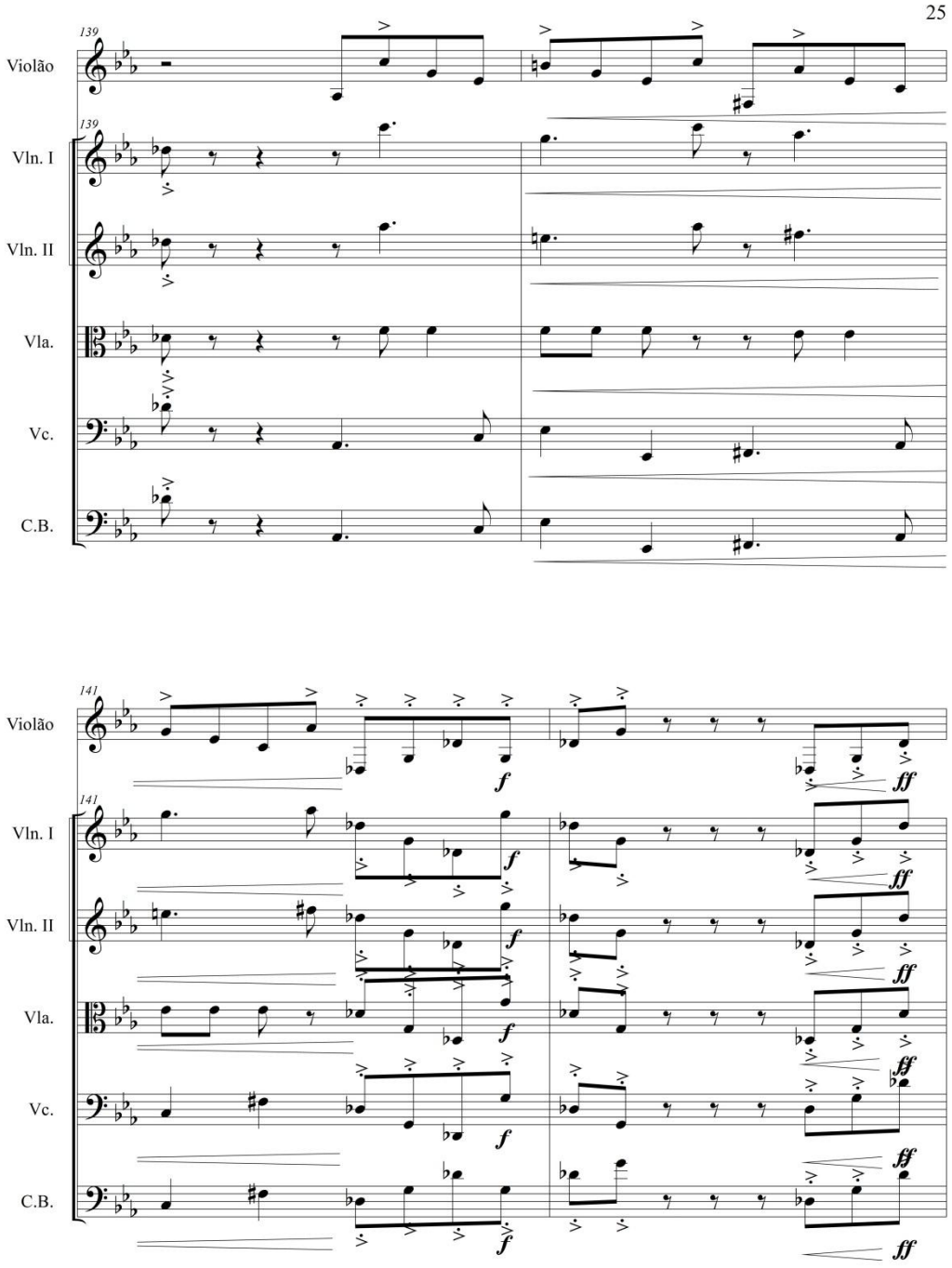

125
Violão
125
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
3
C.B.
3

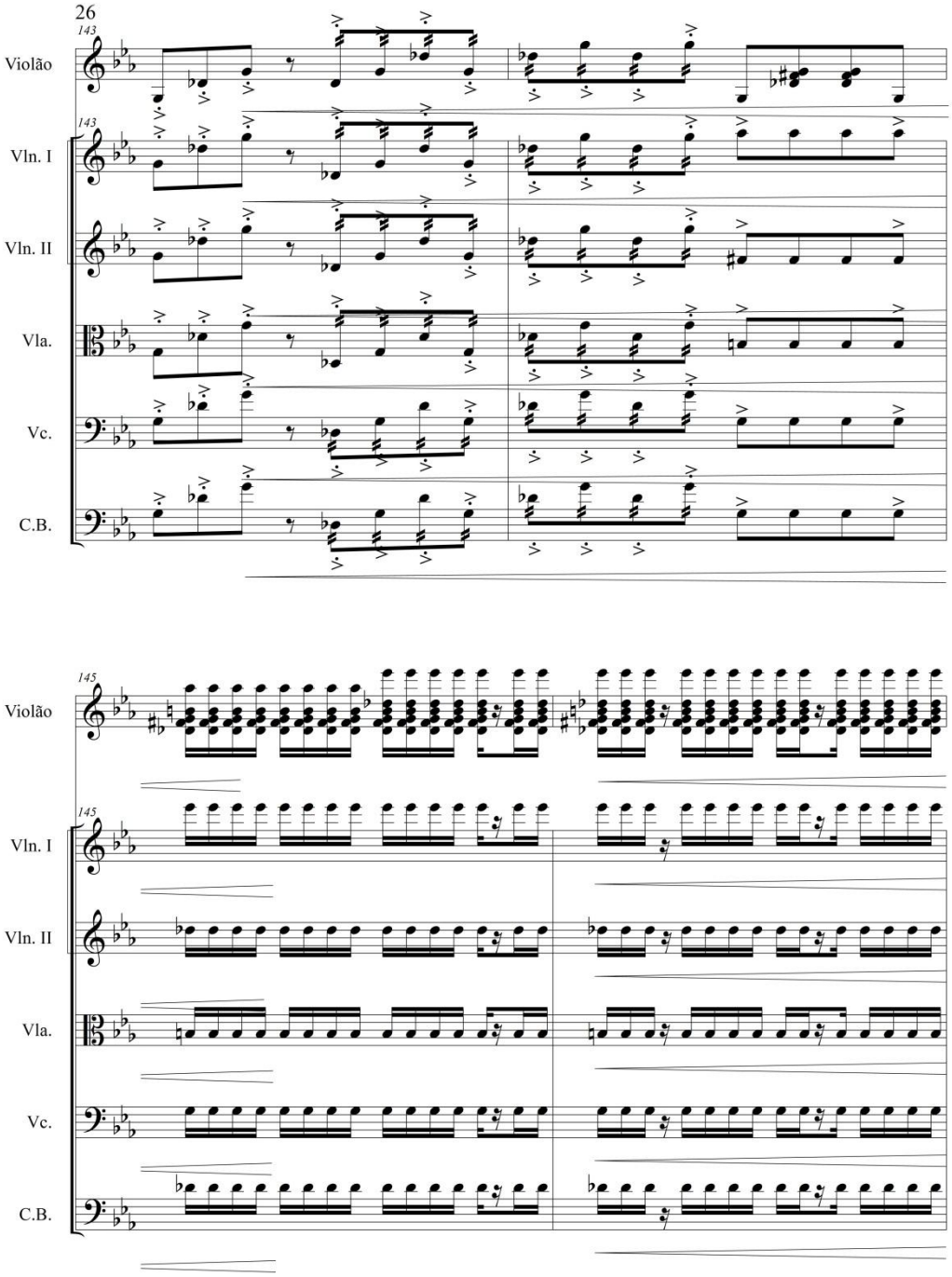

22
127
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
129
ff
3

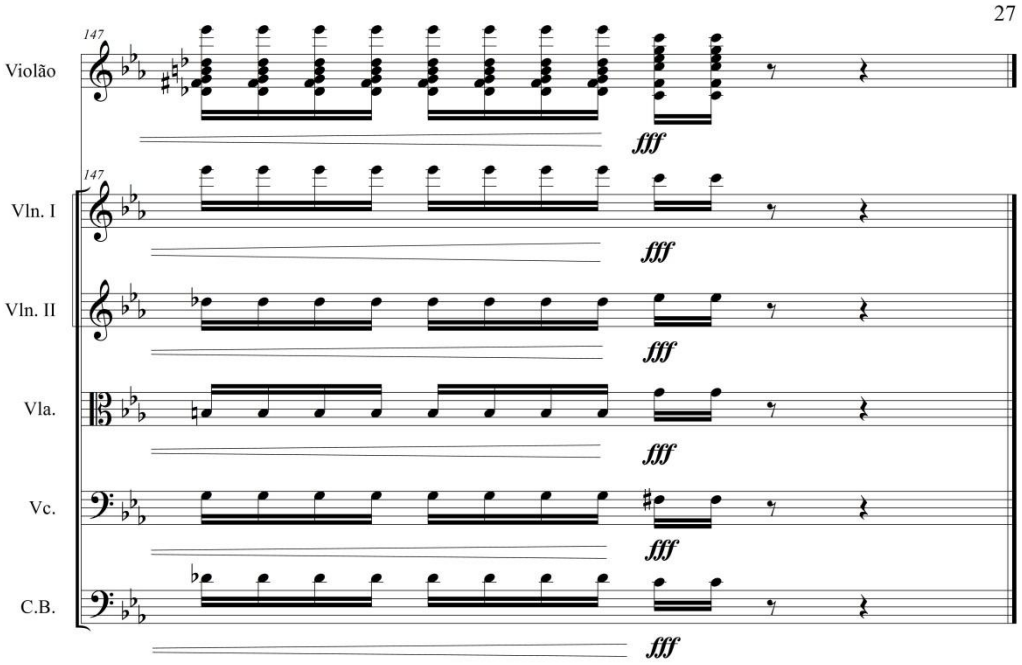

23
131
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
p
133
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.


24
135
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
mf


137
Violão
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.


25
139
Violão
139
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
141
Violão
141
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
f
ff

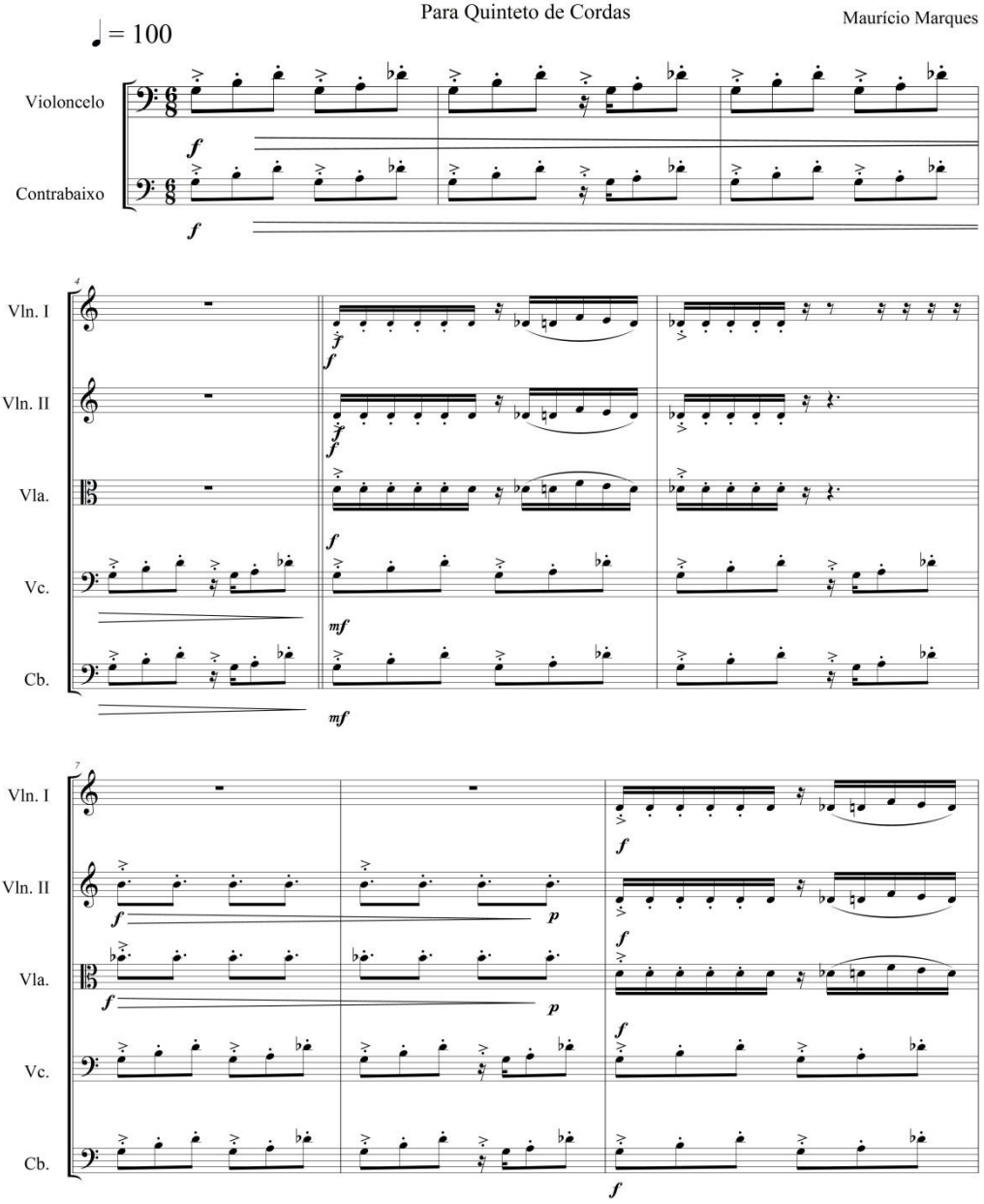

26
143
Violão
143
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.
145
Violão
145
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
C.B.

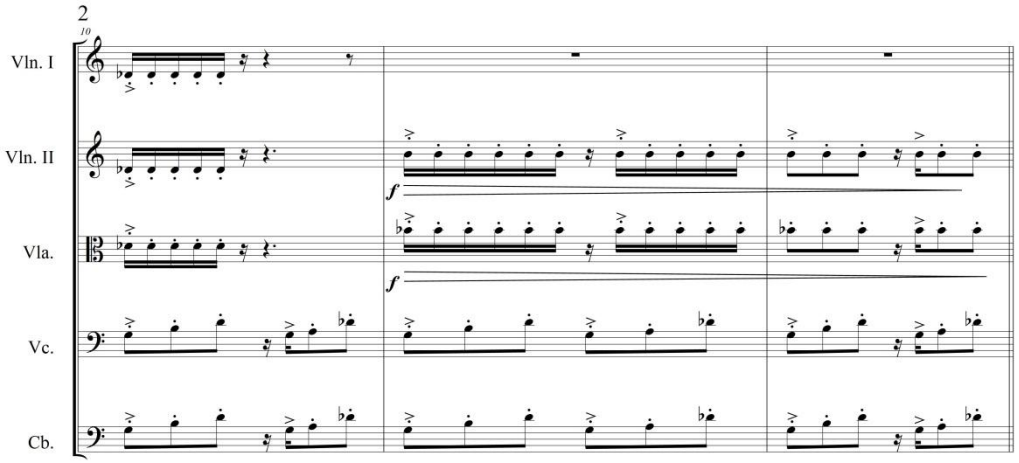

27
147
Violão
fff
147
Vln. I
fff
Vln. II
fff
Vla.
fff
Vc.
fff
C.B.
fff

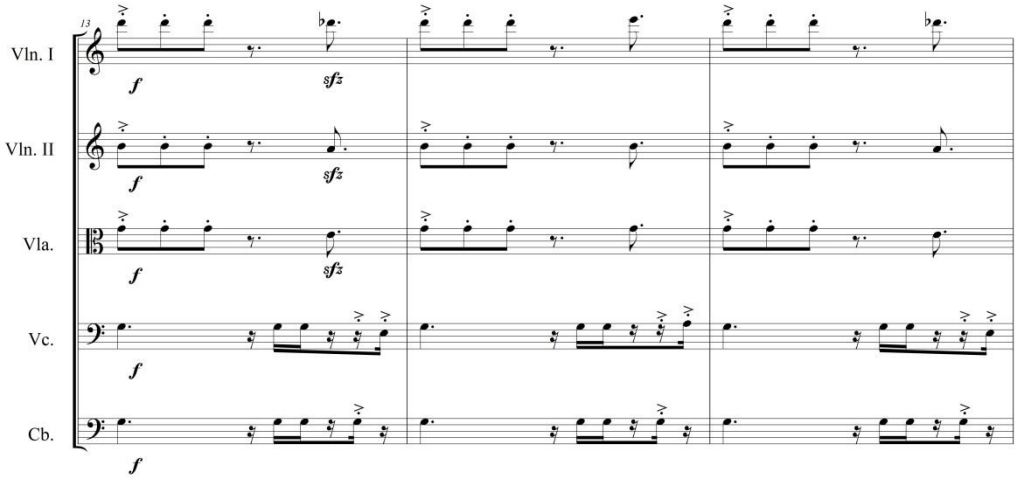
Chamamé

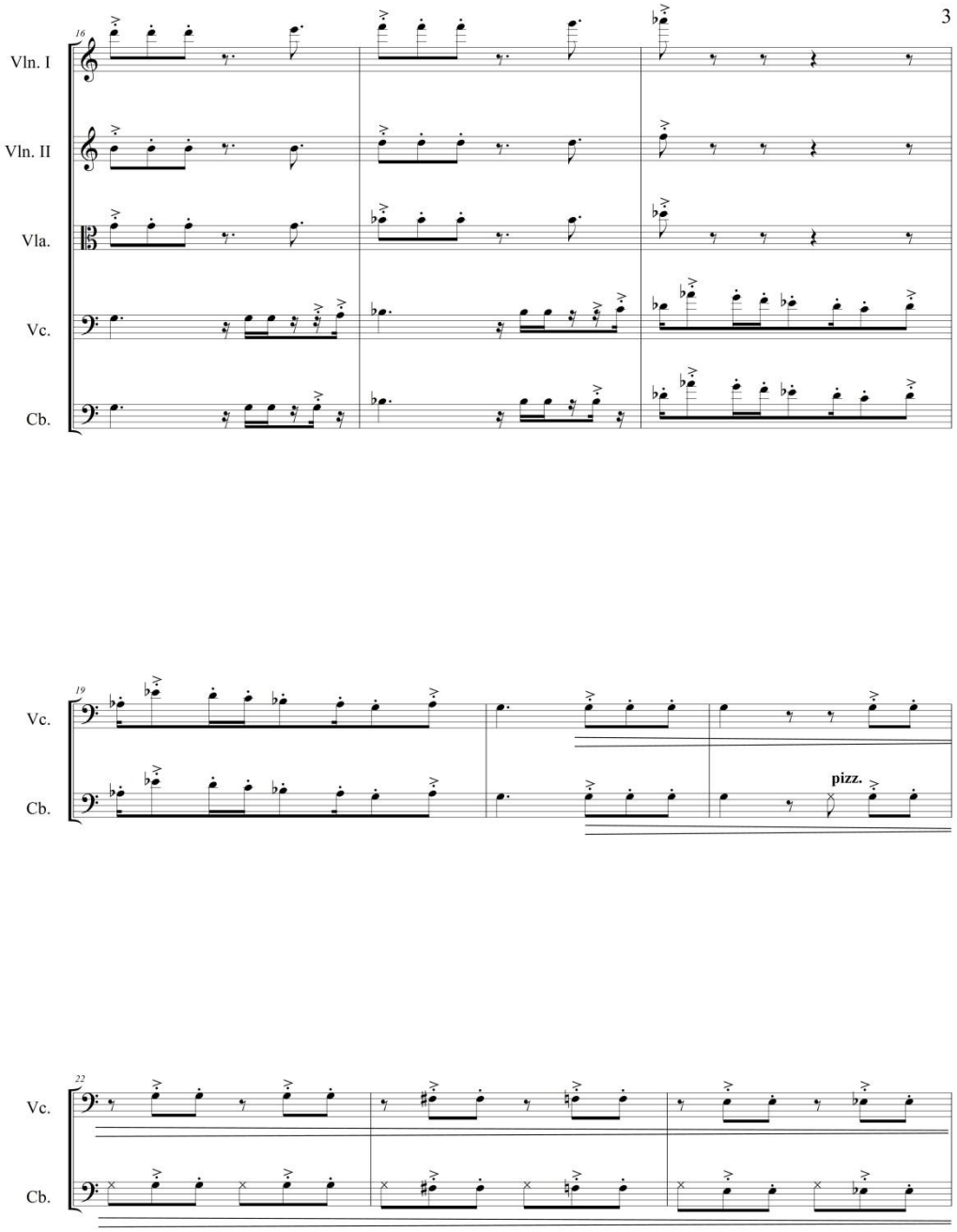
Para Quinteto de Cordas

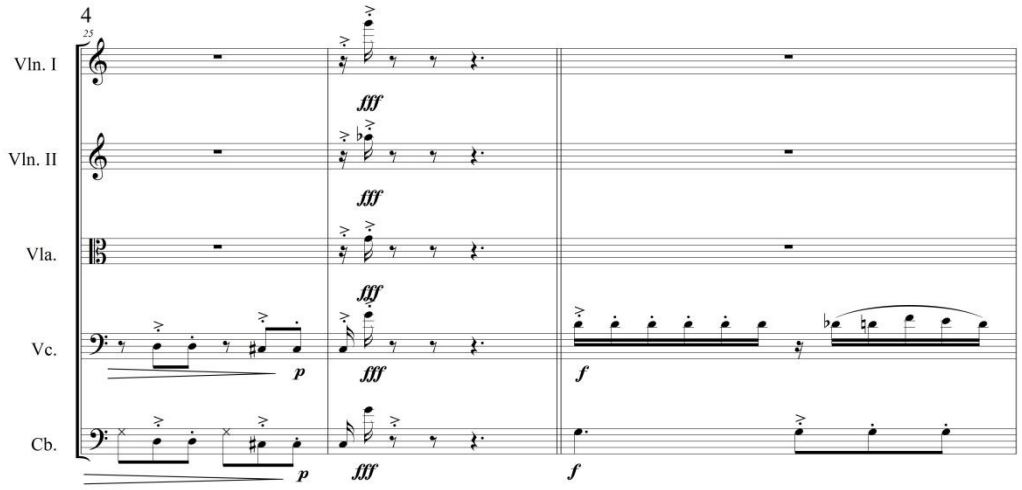
Maurício Marques

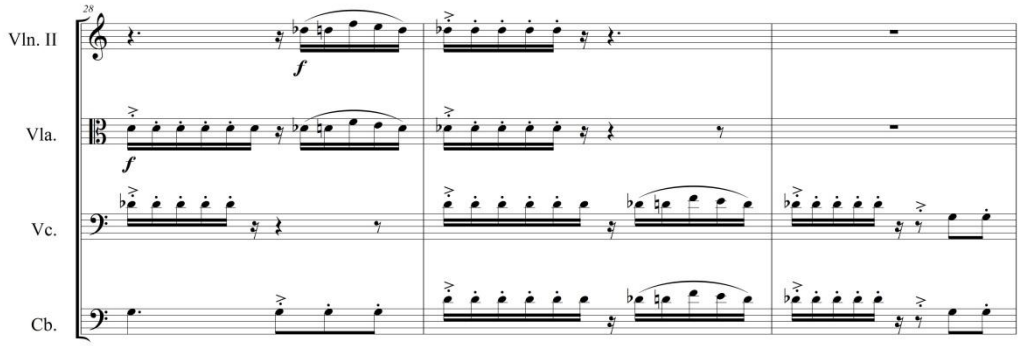


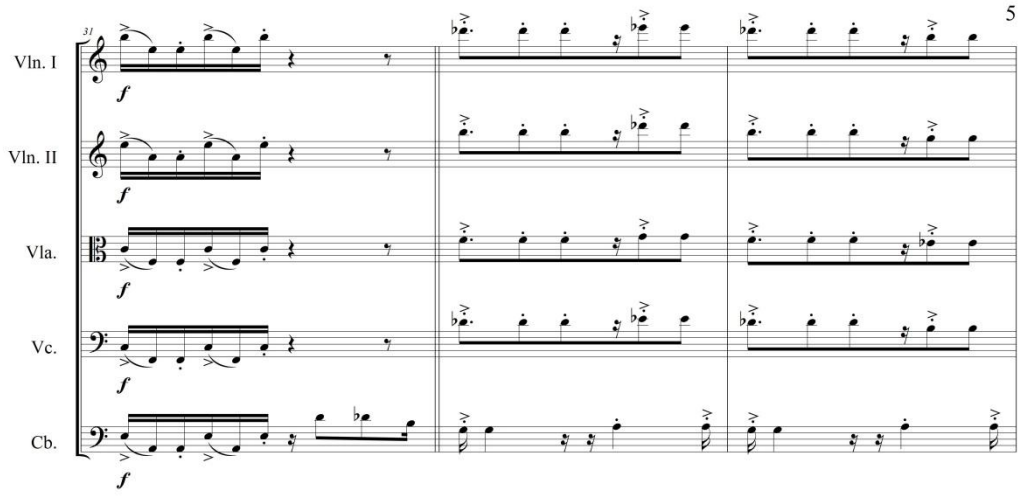

2
10
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
f

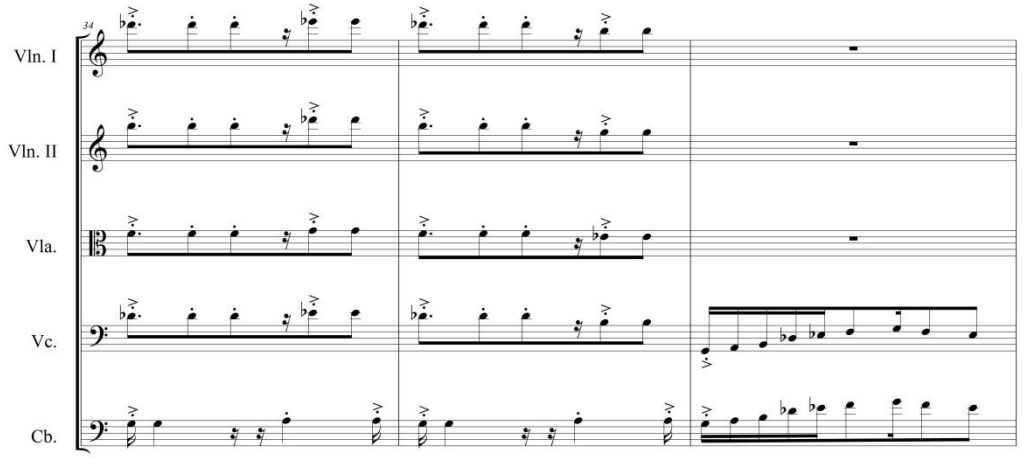

13
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
sfz
f
sfz
f
sfz
f
f

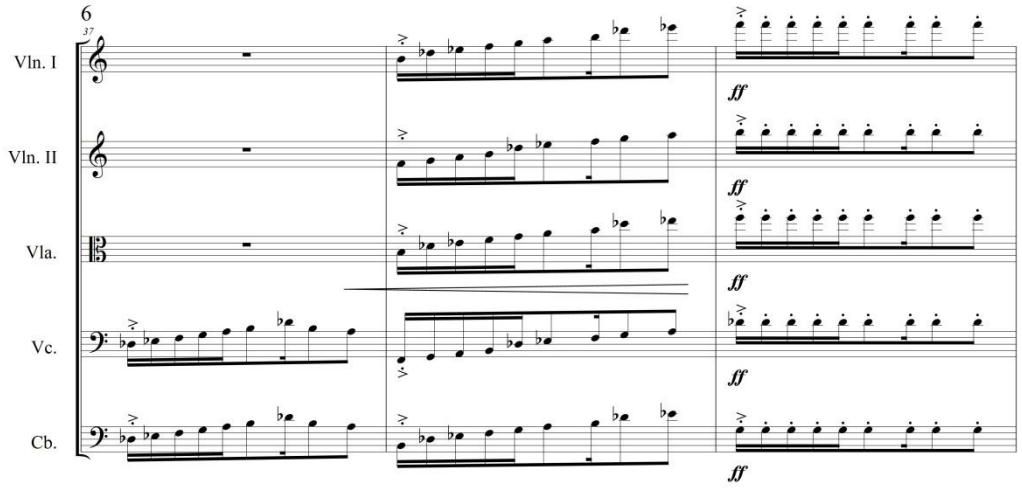

16
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
19
Vc.
Cb.
pizz.
22
Vc.
Cb.

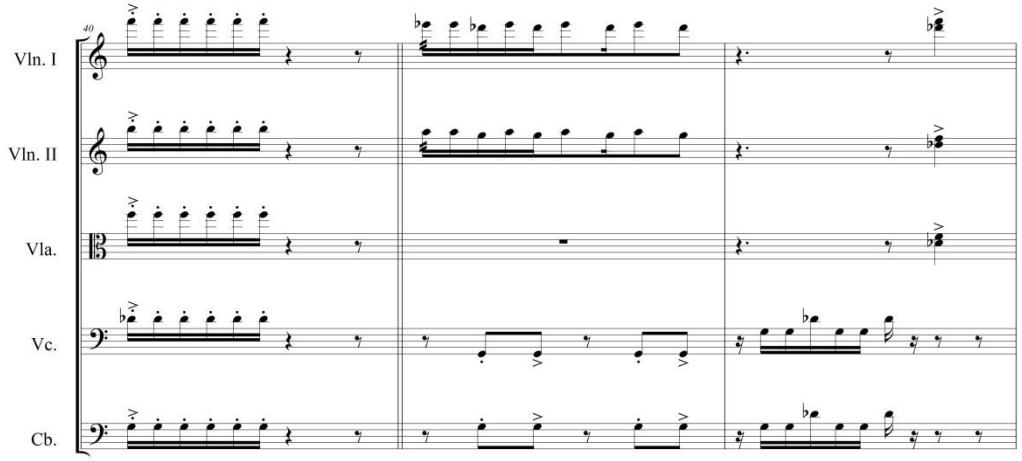

4
25
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
fff
p
f

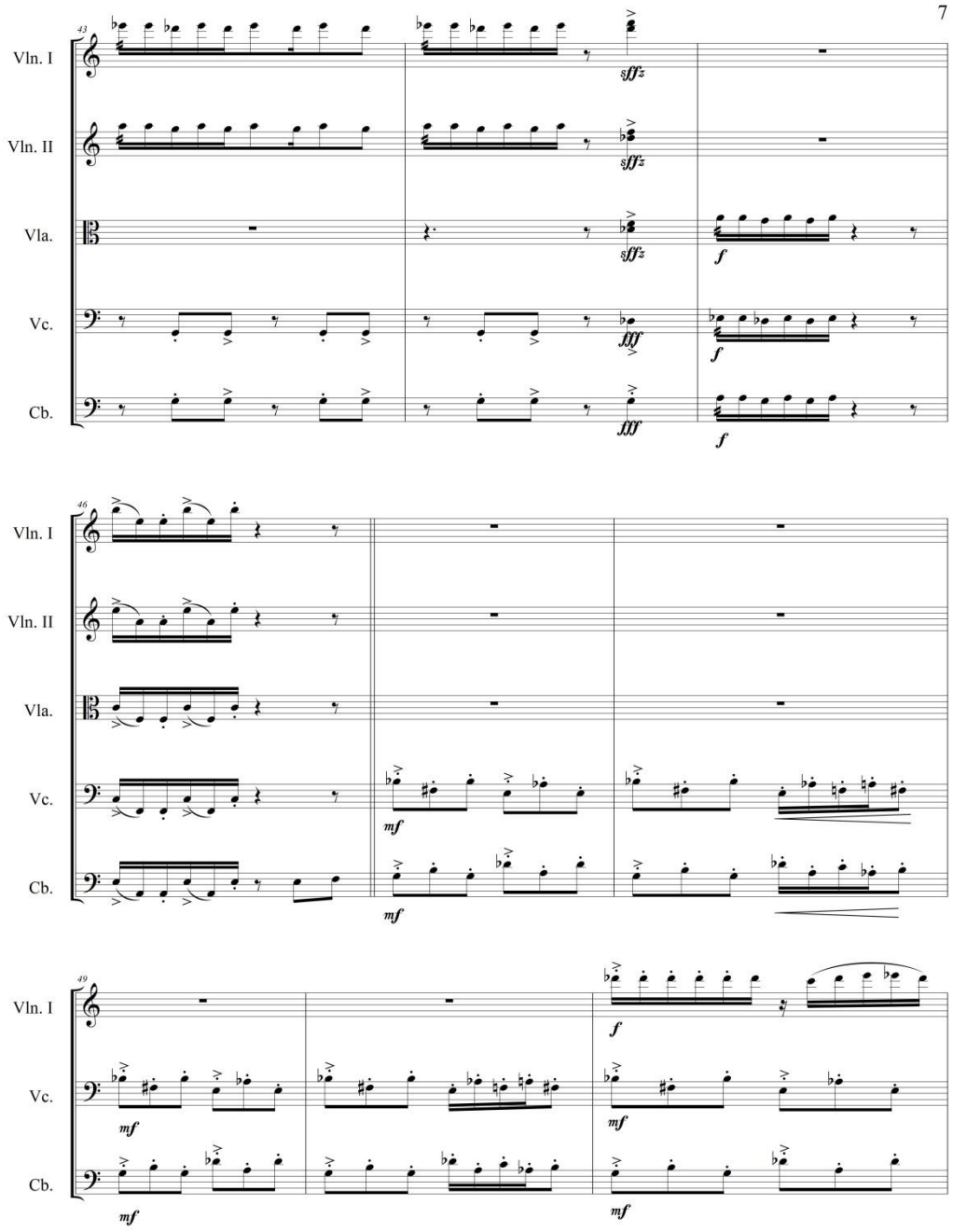

28
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f

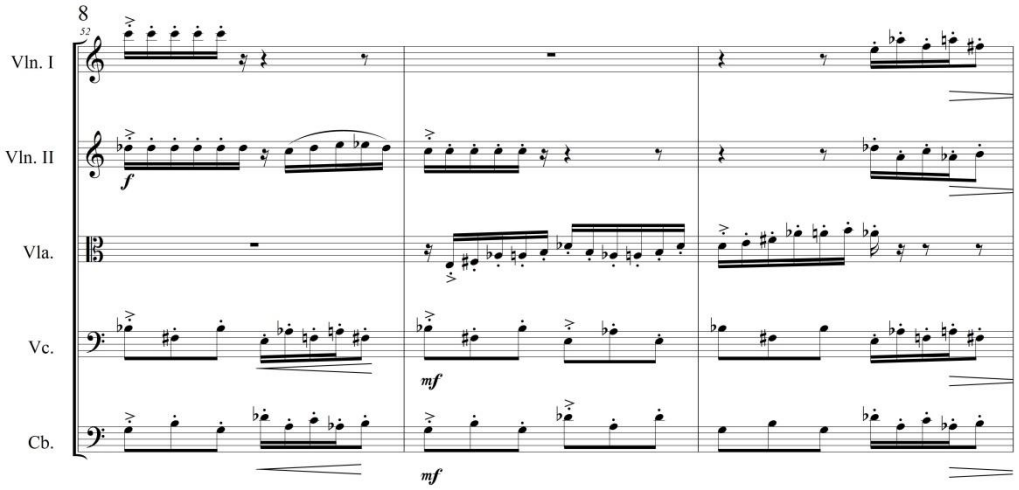

5
31
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f

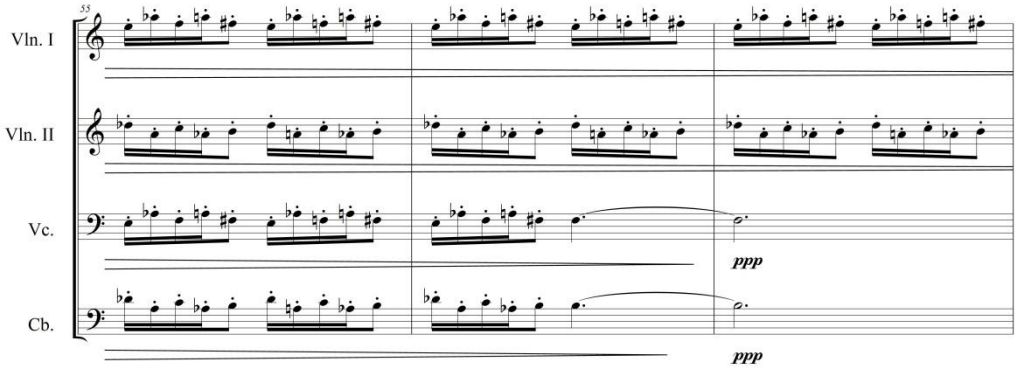

34
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

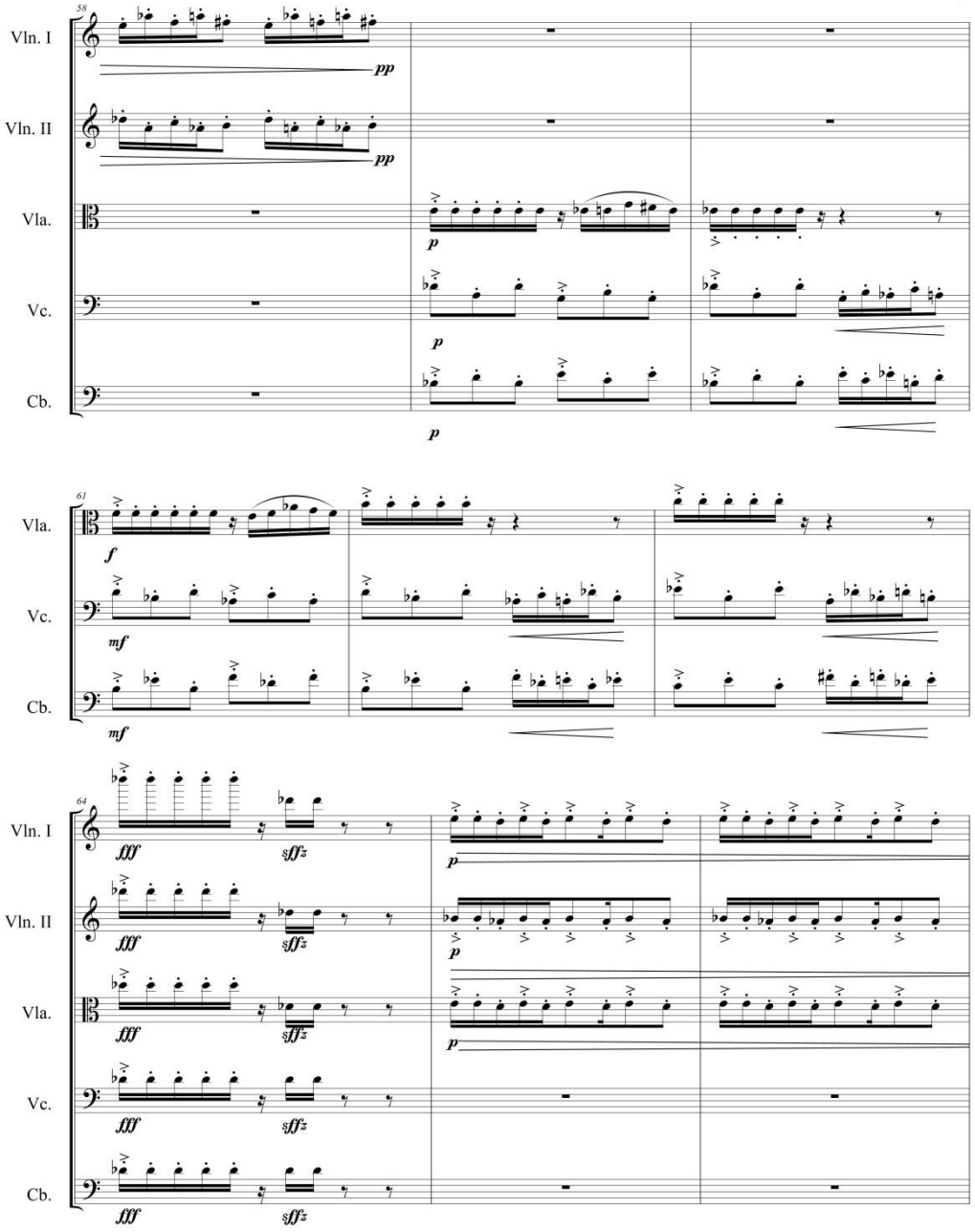

6
37
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff

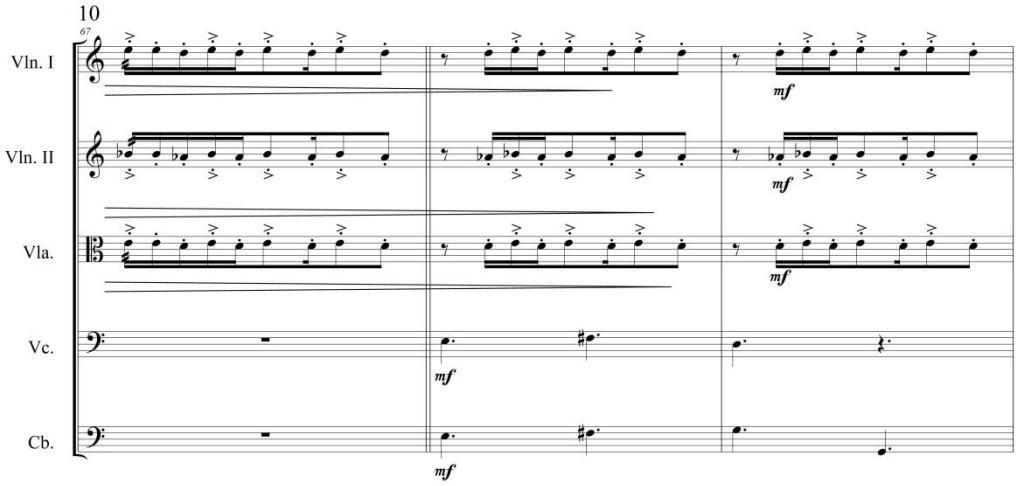

40
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

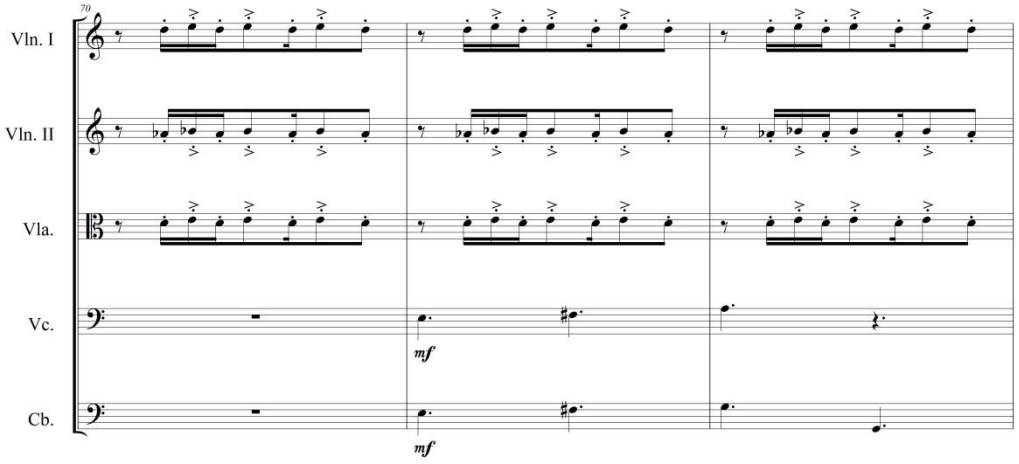

43
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sfffz
fff
f
46
mf
49

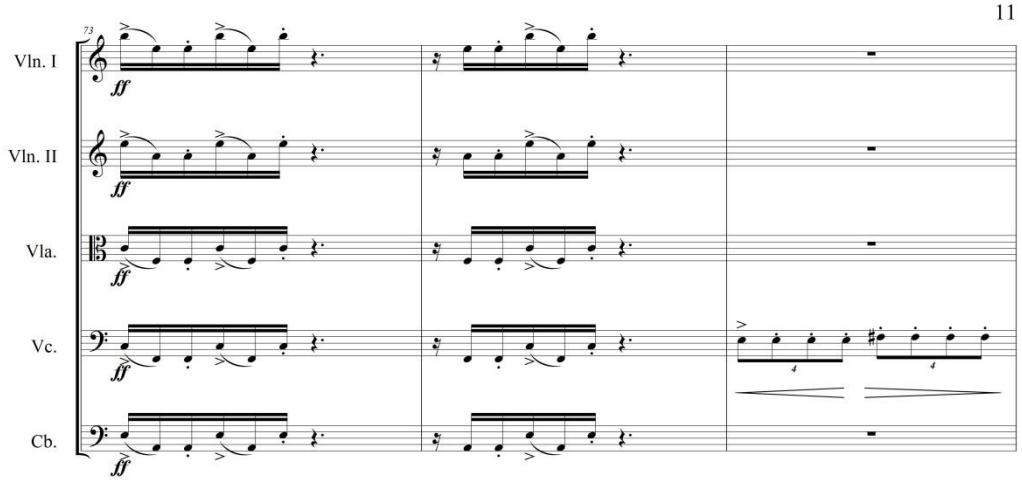

8
52
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mf
mf

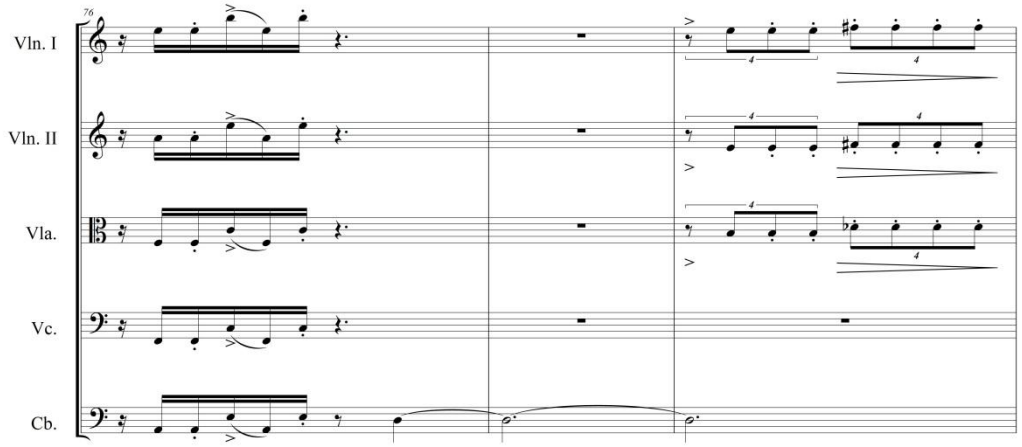

55
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.
ppp
ppp

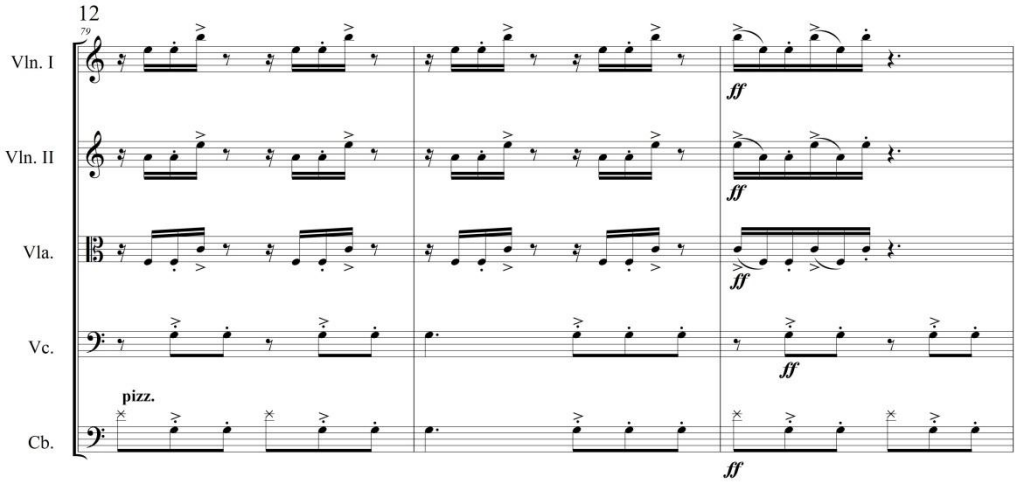

58
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
p
61
f
mf
64
fff
sffz

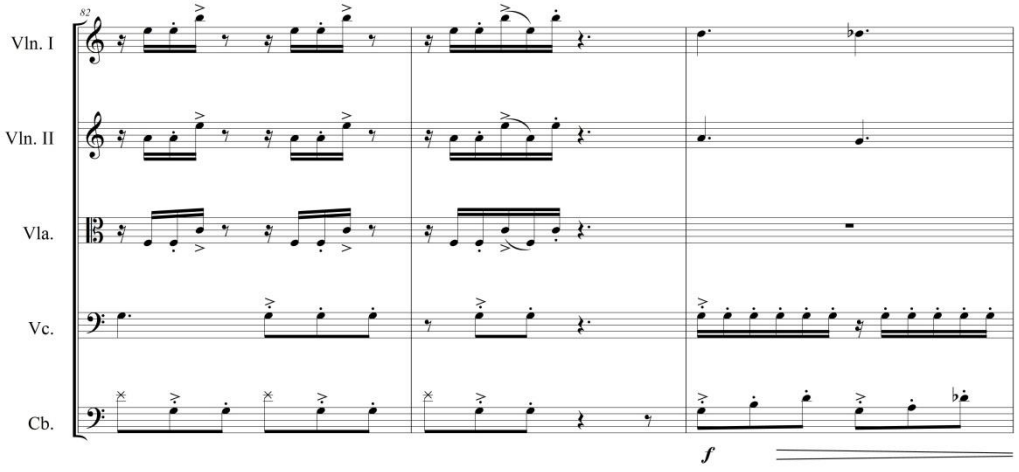

10
67
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf

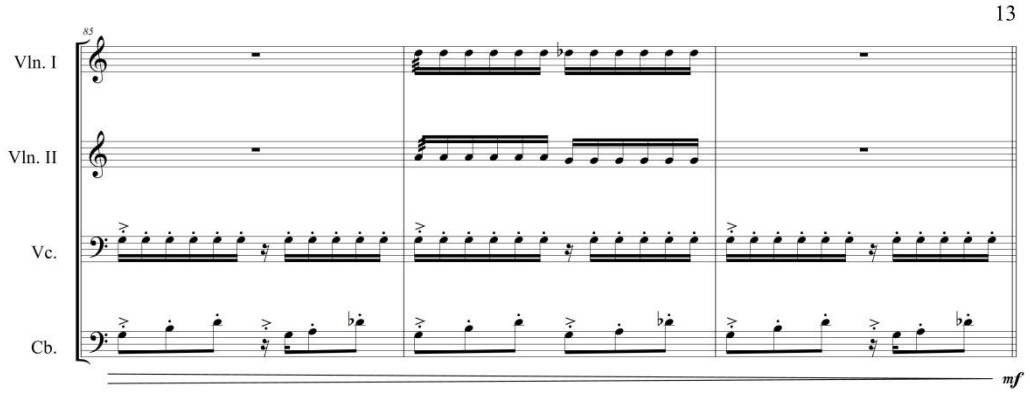

70
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf

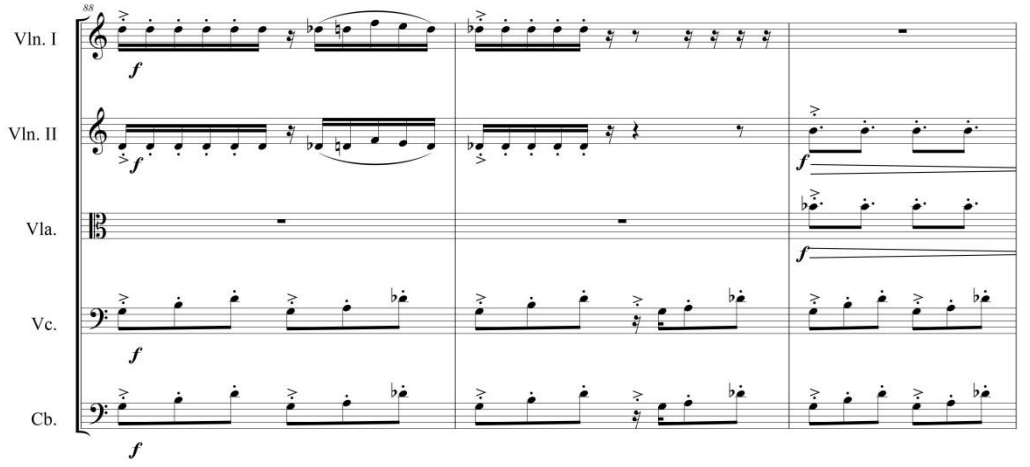

73
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff

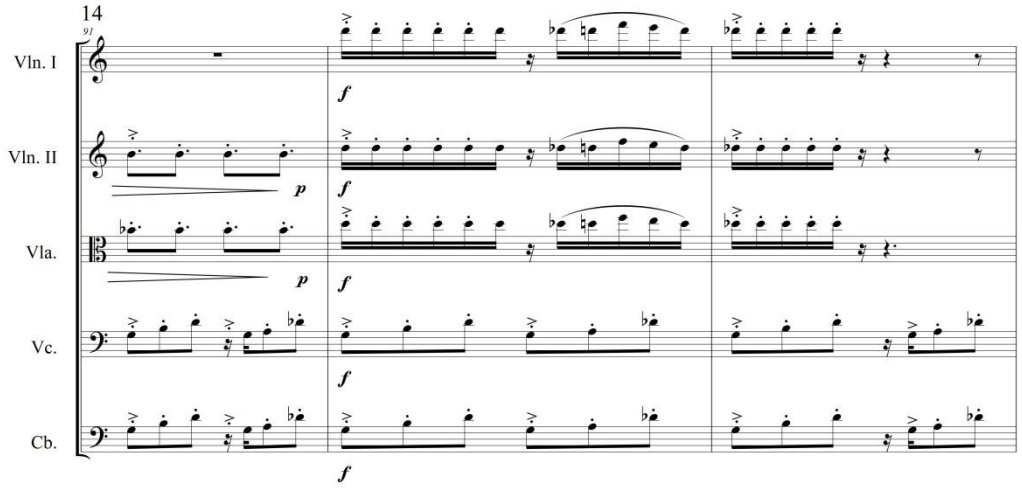

76
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

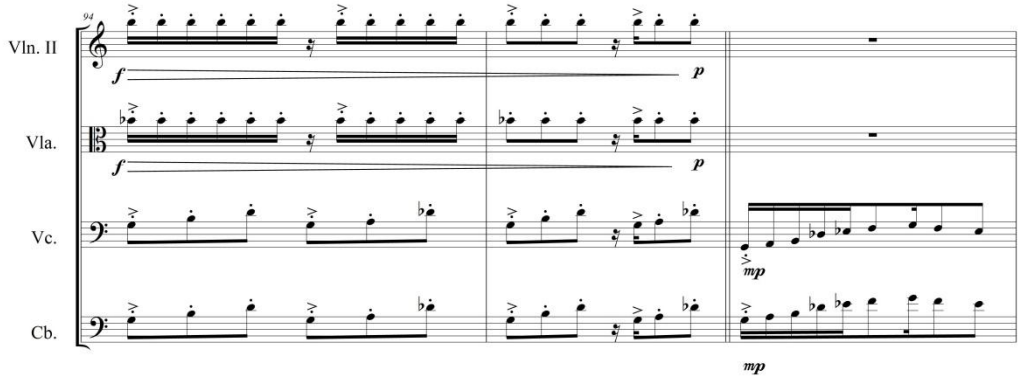

12
79
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
ff

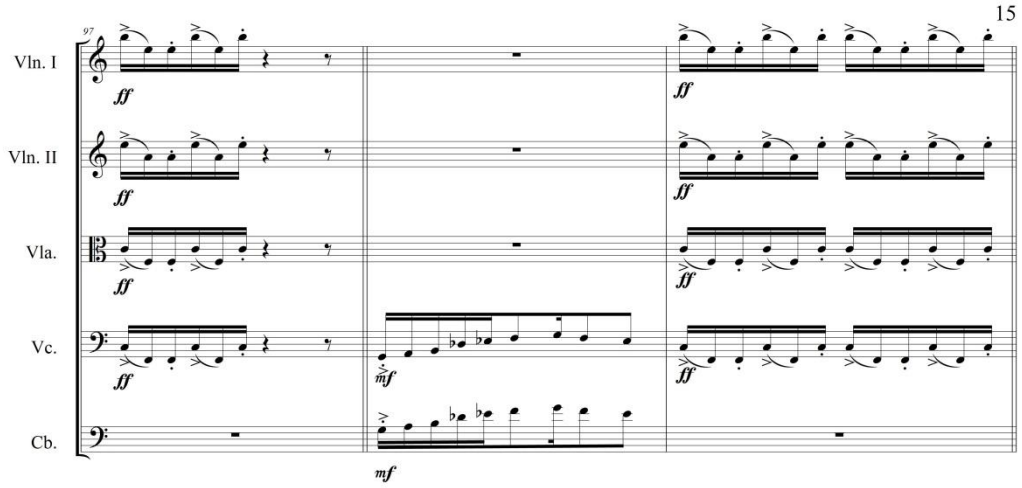

82
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f

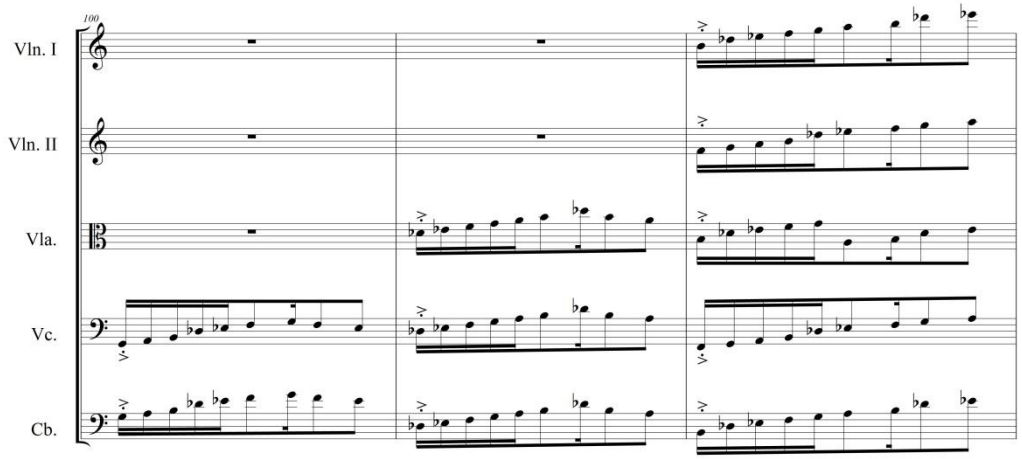

13
85
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.
mf

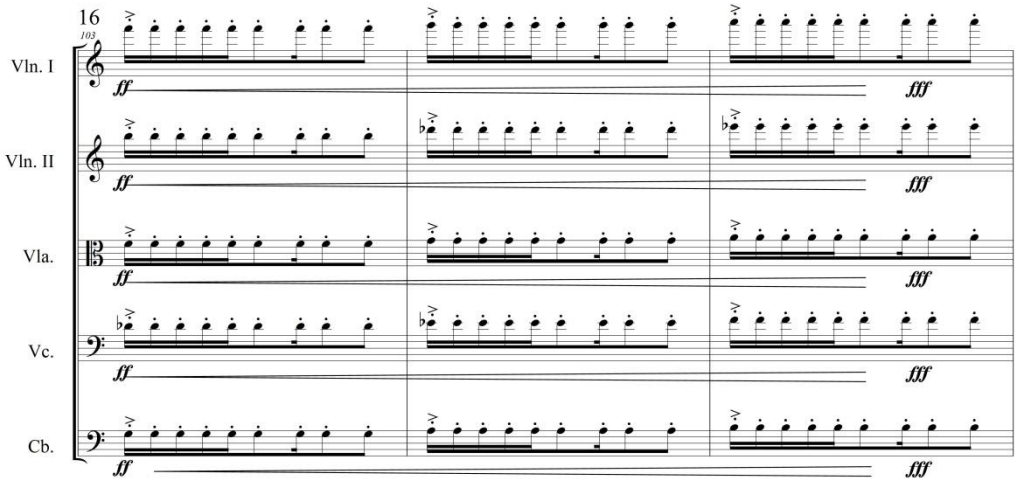

88
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f

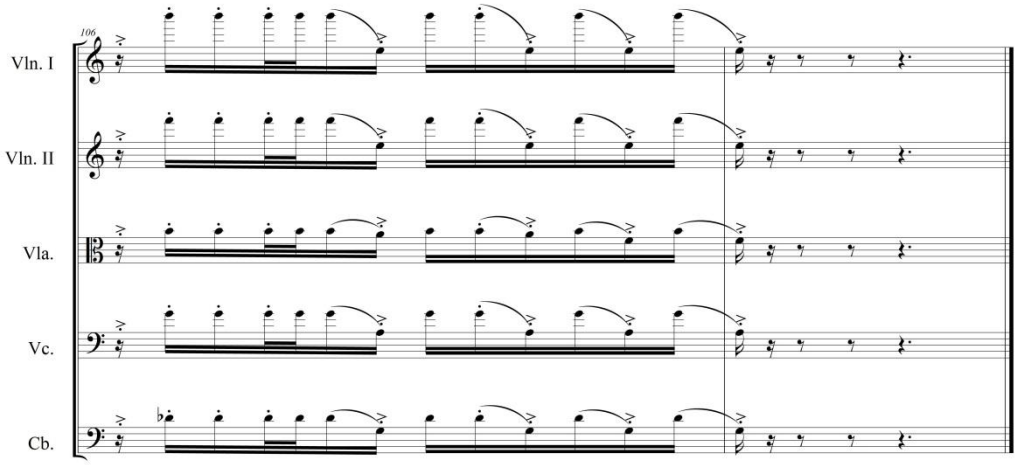

14
91
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
p


94
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
p
mp


15
97
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
mf


100
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


16
103
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
fff


106
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.