

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
Departamento de Música

**Memorial Descritivo Do Recital “A Versatilidade E Multiplicidade
Estilística da Música Atual Para Trombone”.**

José Milton Vieira Leite Filho

Porto Alegre

2016

José Milton Vieira Leite Filho

Memorial Descritivo Do Recital “A Versatilidade E Multiplicidade Estilística da Música Atual Para Trombone”.

Projeto de Graduação em Música Popular apresentado ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Professor Orientador: Dr. Fernando Lewis de Mattos

Porto Alegre, Julho de 2016

Agradecimentos

Agradeço a todos os professores do Departamento de Música da UFRGS pelas maravilhosas aulas e também por lutarem para que hoje tivéssemos a possibilidade de finalizar este curso. Em especial agradeço ao meu orientador Dr. Fernando Mattos por toda a ajuda e ensino a mim passados para a realização deste trabalho.

Agradeço à minha família, em especial a minha esposa que tanto me ajudou para que esse sonho se realizasse.

Agradeço a Deus por ter me permitido realizar mais um sonho.

Resumo

O presente trabalho apresenta em seus três capítulos uma análise do ponto de vista compositivo e interpretativo das obras que foram apresentadas no meu recital chamado “A Versatilidade E Multiplicidade Estilística da Música Atual Para Trombone”, realizado no dia 15 de junho de 2016 no auditório Tasso Corrêa do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Palavras- Chave: Música popular, música de concerto, música do séc. XXI, trombone, musica moderna para trombone, improvisação, versatilidade, Multiplicidade, Poliestilística

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. CAPITULO 1	
1.1: Ziriguidum- Concerto Para Trombone (2016).....	7
1.2: Is My Shoe Still Blue? (2014).....	8
1.3: Notes Of Love (2009).....	10
2. CAPITULO 2:	
Serra de Tremitação.....	11
2.1:Acento de Trânsito.....	12
2.2: Tremitação Uá.....	14
2.3: Serramambo.....	16
3. CAPITULO 3:	
Sétimo Bestiário Brasileiro.....	19
3.1: Uma visão geral da Obra.....	24
3.2: Despedida.....	30
3.3: A Saída do Tropeiro.....	30
3.4: Andanças e Contratemplos.....	31
3.5: Lembranças / Acalanto.....	31
3.6: Pelo Mar.....	32
3.7: Festejos de Chegada.....	32
3.8: “Meu destino é viajar!”.....	32
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	34
5. Referências.....	35
6. Anexos.....	36
Anexo I: Entrevista com Arthur Barbosa.....	36
Anexo II: Entrevista com Diego Silveira.....	39
Anexo III:Entrevista com Fernando Mattos.....	41
Anexo IV: Partitura de Ziriguidum, Concerto para Trombone e Orquestra.....	47
Anexo V: Partitura de “Serra de Tremitação” para Trombone Solo.....	75
Anexo VI: Partitura de “Sétimo Bestiário Brasileiro”.....	81

INTRODUÇÃO

Este memorial trata do meu recital de conclusão de curso do Bacharelado em Música Popular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde abordarei as composições que fizeram parte do mesmo.

O recital foi composto por obras compostas no século XXI a partir de 2009. Duas dessas peças (*Is My Shoe Still Blue?* de Christian Muthspiel, e *Serra de Tremitação* de Diego Silveira) executei sozinho ao trombone; nas peças *Ziriguidum*, de Arthur Barbosa, e *Notes of Love*, de Nicola Ferro, tive o acompanhamento do pianista Paulo Bergmann; por fim, o *Sétimo Bestiário Brasileiro*, de Fernando Mattos, foi executado pelo Quinteto Porto Alegre, do qual faço parte.

A ideia estética do recital foi estruturada tendo como base obras de compositores que: 1) em sua origem são compositores de música de concerto, mas que se basearam nas tradições, estilos e ritmos da música popular para compor suas obras e 2) compositores e/ou músicos da música popular que compuseram suas obras usando as formas comumente encontradas na música de concerto para compor suas obras sem perder a sua essência. A ideia central deste recital foi romper com a ideia de separação entre música de concerto e música popular e demonstrar essa concepção por meio da versatilidade e multiplicidade estilística da música atual para trombone.

O presente memorial apresenta três capítulos: o primeiro faz um breve comentário sobre as três primeiras obras apresentadas no recital (*Ziriguidum*, *Is My Shoe Still Blue?* e *Notes Of Love*); no segundo e terceiro capítulos, faço uma análise mais aprofundada das obras *Serra de Tremitação* e *Sétimo Bestiário Brasileiro*. Em todos os capítulos, em especial no segundo e no terceiro, apresentarei reflexões sobre o processo interpretativo e soluções encontradas para o melhor desempenho que culminaram na performance do meu recital de conclusão de curso.

Capítulo 1:

Neste Capítulo, iremos fazer uma breve análise sobre as três primeiras obras do recital: *Ziriguidum*, *Is My Shoe Still Blue?* E *Notes of Love*. Essas três obras juntas, formam o tronco do meu recital, pelas características que iremos discorrer abaixo.

1.1: *Ziriguidum*: Concerto Para Trombone (2016) ¹

Arthur Barbosa (Brasil, 1965).

“Ziriguidum é um convite ao passado com elementos do presente e que traz o trombone como um protagonista que visita diversos ritmos parentes do “Samba de Gafieira”. Numa visão sinfônica e com elementos de um concerto, a obra passeia sobre vários elementos da música popular, mas ao mesmo tempo, preserva seu caráter orquestral como elemento principal”. (Entrevista com Arthur Barbosa, 22 de Maio de 2016).

Com estas palavras, Arthur Barbosa, sintetiza o que é o *Ziriguidum*- Concerto para trombone e Orquestra². É uma obra onde percebemos a influência dos ritmos derivados ou predecessores do Samba, como o Samba-Canção, Chorinho, Samba de Roda, etc. e, em especial, o Samba de Gafieira. O compositor acrescenta que:

“Muitas vezes estes ritmos se misturam formando outro ritmo derivado, o que cria uma riqueza de sincopas e tempos “quebrados”... Algumas intervenções são propositadamente compostas com harmonias mais “atuais”, porém o caráter da obra é “retrô” por excelência”. (Entrevista com Arthur Barbosa, 22 de Maio de 2016).

Sobre ser “retrô”, a ideia do compositor é que pudéssemos voltar no tempo e ouvir as orquestras de gafieira que existiram dos anos 40 aos anos 60.

O processo compositivo da obra partiu de uma pesquisa sobre a inserção do trombone na música popular brasileira. Após isso, o compositor passou para a elaboração de temas e depois, criou um esquema onde ele distribuiu estes temas. Entre os pontos mais interessantes da peça, destaco dois: O primeiro é que o tema inicial funciona como uma ideia fixa, o que o compositor chamou *promenade*³; O segundo é que foi estruturada para ser cíclica, ou seja, sempre voltando a temas já ouvidos com inserções de novos temas durante a obra.

¹ A obra foi estreada mundialmente no Recital de Graduação.

² No recital de Graduação foi apresentada a versão com acompanhamento de piano.

³ Esta palavra é usada pelo compositor para representar um tema que serve como caminho de preparação para um novo tema.

Sobre o título da obra, Arthur descreve que as suas obras têm um significado denotativo. Ele busca uma palavra ou expressão que sirva como representação desse significado.

Ao pesquisar o significado da palavra, encontrei este entre outros:

1. *Onomatopéia imitando som de percussão do samba ("ziriguidum, ziriguidum, ziriguidum, ziriguidum...").*

2. *Traquejo, molejo, ritmo, jeito, expertise.*

Isto descreve muito bem a intenção de usar esta palavra, pois a obra tem a intenção de denotar brasilidade, ritmo, molejo. (Entrevista com Arthur Barbosa, 22 de Maio de 2016).

Foi em busca dessa brasilidade que eu e Paulo Bergmann estruturamos a interpretação dessa obra. De todas as obras do recital *Ziriguidum*, é a que mais tinha os elementos da música popular colocados de forma explícita. Fizemos um ensaio de estudo para evidenciar o que era samba de gafieira, samba canção e os outros ritmos que basearam a obra. Com isso, tivemos mais liberdade para colocar mais *ginga*. Tivemos alguns ensaios com o compositor, sendo um deles só comigo, com o intuito de adicionar novos elementos, como surdinas, *fluratto*, e *glissandos*. Inclusive, esses muitos encontros com o compositor, permitiram que eu sugerisse alterações de maior importância, como foi o caso do final da obra. Na primeira versão o compositor havia suprimido algumas notas e eu pedi para que fossem recolocadas com o intuito de facilitar a execução.

Em suma, *Ziriguidum* representa uma clara combinação entre estilos, colocando-a em um grupo de obras onde as barreiras entre erudito e popular são inexistentes.

1.2: *Is My Shoe Still Blue?* (2014)

Christian Muthspiel (Áustria, 1962).

A obra foi comissionada pela 64ª Internationaler Musikwettbewerb der ARD para a fase semifinal da competição. Trata-se de uma peça para trombone solo de mais ou menos oito minutos, que apresenta várias texturas musicais em que Christian Muthspiel, mostra a sua essência compositiva, que é usar a música improvisada dentro de um formato estabelecido pela escrita. Abaixo, um breve comentário sobre a obra:

A primeira seção da obra (c. 1-14) inicia com uma melodia cantábil, legato, pianíssimamente, com as seguintes indicações na partitura: *very airy, fragile, introverted sound* ("*fleetingly remembering a Blues*")⁴ e com o *swing* da frase indicado pela colcheia de jazz⁵. A melodia sai da

⁴ Tradução livre: Muito aéreo, frágil, som introvertido (lembrando ligeiramente um Blues).

⁵ Na prática do jazz, o fraseado de notas seguidas de igual duração (colcheias, no exemplo a seguir) é feito através de alternâncias de durações longa-breve (semínima-colcheia em quiálteras, conforme o exemplo

região média do instrumento e se direciona para a região aguda (c.7); após isso um trecho com uma pequena mudança rítmica e alternância de articulações (c. 9) seguida de um trecho de vários saltos intervalares (c. 11 ss.) em direção ao grave, finalizando assim a primeira seção. A nova seção da peça inicia com o tema da primeira seção transposto uma oitava abaixo, tempo dobrado (M.M=108), com um som mais concreto⁶, colcheia regular e pianíssimo (para diferenciar ainda mais estes dois trechos, na primeira seção toquei com a campana para baixo. Neste novo trecho subi um pouco a campana e busquei abrir mais a boca para obter um som mais escuro). Esse trecho culmina no compasso 20, onde há a apresentação de um novo material, que tem a seguinte indicação de interpretação: *light, easy & “funky”, always strictly in tempo*⁷. Esse trecho é caracterizado pelo uso da técnica expandida mais marcante da obra, o *slap tongue*, servindo aqui como um agente de interrupção da ideia melódica da frase e ajudando a definir o pulso. Outra característica encontrada neste trecho são as variedades de articulações e de intensidades, pontos estes que busquei executar com um pouco mais de ênfase, deixando evidente o *swing* deste trecho e a atmosfera mais imprevisível. A seção termina com a repetição do tema de caráter “funky”.

A próxima seção apresenta um andamento mais livres e novos materiais: multifônicos e o uso da surdina plunger. O primeiro material apresenta uma variação de vogais e sílabas vindas do alemão⁸. O segundo material foi usado da forma tradicional (aberto e fechado) assim como meio aberto e gradativamente abrindo e gradativamente fechando. Esses dois materiais são somados, gerando uma sonoridade rica em harmônicos, que lembra em alguns momentos a sonoridade do *didgeridoo*⁹. As intervenções de multifônicos e surdina são alternadas pela reexposição do tema da seção “Funky”, mas com pequenas variações.

Após isso, uma nova seção se inicia. Sem surdina, começa com uma série de trinados ascendentes e depois descendentes em *glissando*, servindo como uma anúncio ao novo material, que mantém ainda a ideia do *funky*, mas difere por sua atmosfera mais enérgica. Há várias mudanças abruptas de dinâmicas e inúmeras interrupções pelo uso de *slap tongues*.

No compasso 97, inicia mais uma seção que apresenta, além das variações de intensidades, a mesma nota em posições diferentes, mudando assim o timbre da nota. Novamente os multifônicos são utilizados, mas sem surdina, o que permitiu que as pronúncias das vogais fossem mais perceptíveis; cada material nesta seção se liga um ao outro dando grande variedade de cores. Essa seção é ligada à próxima por uma nota longa. A nova seção tem o dobro do tempo e inicia com mesmo material de multifônicos da seção anterior, mas é abruptamente interrompido por um trecho de característica mais enérgica. Mais uma vez, vimos uma série de

que segue). Ex.: *swing phrasing* ()

⁶ O som do trombone é ouvido de forma natural, ou seja, limpo, sem o ar “sujando” o som.

⁷ Tradução: leve, fácil & funky, sempre estrito no tempo.

⁸ A pronúncia das sílabas deve ser: a: /a/, e: /ê/, i: /i/, u: /u/ e oi: /ói/.

⁹ Instrumento originário dos aborígenes australianos.

contrastes na textura. Esse trecho vai fazendo um movimento em direção ao repouso, preparando o final da obra. No compasso 137, quando voltamos ao andamento inicial com uma linha melódica em multifônicos ligados por *glissandos*, inicia uma seção que mais parece uma *cadenza*, onde as frases não têm aparente ligação. A obra termina com um efeito percussivo produzido pela unha de um dos dedos da mão esquerda batendo na campana somado ao *slap tongue*.

1.3: Notes Of Love (2009)

Nicola Ferro (Itália, 1974).

Em 2009, o trombonista arranjador, compositor italiano Nicola Ferro, escreveu *Notes Of Love*, para Trombone e Piano. Neste mesmo ano, participei de um seminário de trombones nos EUA, o The Alessi Seminar, onde tive o meu primeiro contato com esta obra, ao ouvi-la sendo tocada pelo trombonista a quem o compositor dedicou essa composição, Joseph Alessi. Desde então, já pude tocá-la em diversos recitais. Ela foi acrescentada ao meu recital por duas razões: a primeira pelo fato de ser uma obra em que o compositor se baseou na música popular, especialmente no jazz, fato este observado tanto na parte do trombone (alterações de timbre, articulações, etc.), quanto na harmonia. A segunda razão foi para servir como um momento de relaxamento no programa, já que a sua posição estava entre duas peças solo de grande complexidade.

A obra não apresenta uma armadura de clave, mas em vários momentos, a obra se estabelece dentro de campos harmônicos determinados. Exemplo disso é o que encontramos na introdução feita pelo piano, ou no trecho entre os compassos 16 e 21, onde a melodia e harmonia se estabelecem dentro do campo harmônico de Sol bemol Maior. Em geral, a estrutura harmônica apresenta acordes estendidos obtidos por sobreposição de terças, como é o caso do trecho final que se inicia no compasso 70, onde culmina no acorde final de $F\overset{6}{9}$.

Do ponto de vista da técnica do trombone, é uma obra que explora as possibilidades líricas, com várias frases em legato, a clara liberdade para o uso do vibrato (o que o compositor pede mais enfaticamente na nota mi do compasso 12) e pelas possibilidades sonoras do trombone, exploradas na obra por meio das intensidades extremas e por trocas de timbre, como é o caso do trecho com a surdina *cup mute*. A estrutura das frases me permitiu organizar a interpretação de forma a evidenciar todas essas características técnicas aqui descritas.

Por último, a música de câmara encontrada nesta peça foi estruturada para que os dois instrumentos tivessem um papel de complementaridade. Tanto que Paulo Bergmann e eu trabalhamos muito a questão da igualdade de pensamento musical para que a coesão esperada nessa obra ficasse perceptível.

É uma obra que aparenta ser simples em estrutura, mas carrega internamente uma enorme beleza que prende a atenção tanto dos intérpretes quanto dos ouvintes.

CAPITULO 2:

Serra de Tremitação

Diego Silveira (Brasil, 1975).

Serra de Tremitação foi composta ao longo de 2013. Esta obra foi um pedido meu ao compositor pelo qual tenho uma profunda admiração, especialmente pela sua forma de escrita que beira o simples sem ser simplista. O fato também de eu ter encomendado esta obra para Diego foi por que percebo que em sua música não existem fronteiras entre a música de concerto e popular. Diego Silveira diz que:

Serra de Tremitação, assim como todas as outras peças compostas no mesmo período, é estruturada por meio da repetição assimétrica de pequenos fragmentos de alturas e durações, que são os materiais composicionais da peça.

Por repetição assimétrica entendo a repetição dos fragmentos, variados ou não, de modo a não gerar um movimento periódico. A formação de repetições não periódicas gera um contínuo não seccionado, tipo de continuidade almejado para a música (Entrevista com Diego Silveira, 15 de Junho de 2016).

Sobre as técnicas utilizadas na elaboração dessa obra, o compositor conta que procurou a mistura entre técnica expandida e recursos convencionais do trombone. Entre as técnicas expandidas a obra apresenta o uso de multifônicos e outros recursos que não estão ligados à técnica básica do instrumento, como bater a mão no bocal. Este último, inclusive, conjuntamente com o bater o pé, mostra umas das características que mais me chama atenção nas composições do Diego Silveira: A elaboração rítmica.

A obra está organizada em três movimentos: *Acento de Trânsito*, *Tremitação Uá* e *Serramambo*. Nos três movimentos são apresentadas referências à música popular. O compositor diz que no primeiro movimento,

As notas curtas são expandidas em fragmentos melódicos que dão origem a um solo com a presença do pé batendo no chão. Esse solo tem sua base no funk norte-americano. Em Tremitação Uá é utilizado fragmento da melodia de uma música de Tom Jobim e em Serramambo, um fragmento de um ostinato de mambo. Deste modo, a peça não faz referência apenas à música popular do Brasil, mas também dos EUA e da América central. (Entrevista com Diego Silveira, 15 de Junho de 2016).

Abaixo, apresentaremos uma breve análise de cada movimento, sob o ponto de vista da estrutura, bem como do ponto de vista instrumental do trombone.

2.1: Acento de Trânsito

O primeiro movimento, *Acento de Trânsito*, apresenta notas de curta duração e um som longo de multifônico. Para o compositor estes sons são a representação de ouvir o rádio em volume baixo dentro do automóvel. “O que se ouve é o som contínuo do trânsito e eventuais fragmentos (notas curtas) do som do rádio”. (*Entrevista com Diego Silveira, 15 de Junho de 2016*).

O primeiro movimento é constituído por quatro materiais básicos:

a) repetição assimétrica de uma nota.

C. 01:



Esta nota é expandida durante a peça para um grupo de notas (Dó, Ré bemol, Mi bemol, Fá e Sol) com uma pequena variação rítmica.

C. 13:



C: 23



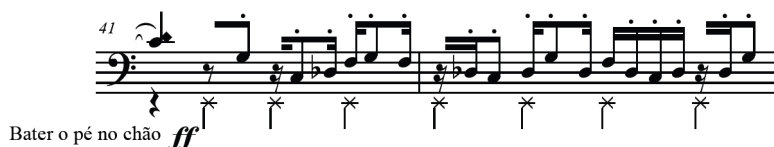
b) som da batida com a mão no bocal do instrumento: A configuração rítmica é semelhante à do primeiro material:



c) Multifônicos:



d) bater o pé no chão:



O movimento inicia com a alternância dos materiais *a* e *b*. Na primeira seção (c.1-14) o material *a* é expandido, passando de uma para quatro notas. No compasso 15 inicia-se a segunda seção com a apresentação do material *c*. O movimento de expansão das figuras rítmicas que se encontra no material *a*, culmina na seção três do movimento: essa seção central pode ser dividido em três partes: a primeira apresenta um uso constante do material *d*, que ajuda na sustentação rítmica da seção e de certa forma serve como contraste ao movimento da melodia, que está sincopado (ver exemplo acima); Na segunda parte o material *d* é retirado e a articulação passa de *staccato* para *legato*, momento em que o ritmo mais elaborado contribui para o som contínuo sem cesura e sem sensação de pulso, como ocorre com o material *d*; A última parte dessa seção se caracteriza pela volta do pulso encontrado no material *d*. A quarta seção deste movimento se caracteriza por uma volta gradativa ao comportamento encontrado no início do movimento.

Este movimento exigiu que cada material fosse executado de maneira precisa para que o sentido musical não fosse perdido. Na etapa compositiva da obra, fiz algumas sugestões para o compositor de alterações rítmicas para que tivesse tempo suficiente para a realização dos materiais sem perder a sensação de pulso, especialmente no início do movimento.

Os multifônicos encontrados neste movimento são de alta dificuldade técnica, por causa da proximidade intervalar entre as notas. Além disso, este efeito sonoro apresenta as seguintes características nessa obra: a nota real com um *glissando* marcado indo de cima para baixo (c.16) ou apenas subindo (c.59) ou descendo (c.22). Apenas em um momento da peça, o multifônico está estático juntamente com a nota real e que eu tomei a liberdade de acrescentar um *diminuendo* e *crescendo*, por que este multifônico tem a função de uma preparação para a seção 3 do movimento. Assim como nos casos anteriores, a solução encontrada por mim foi exagerar na nota cantada para que houvesse um batimento maior entre as notas dando o efeito desejado pelo compositor, especialmente na combinação nota cantada + nota real com *glissando*.

Compasso 16:



Compasso 22:



Compasso 59:



Como já vimos, este movimento tem como base o *funk* norte-americano. Procurei deixar claro na *performance* esta base para que antes mesmo da apresentação da seção 3, a manutenção do pulso fosse perceptível, pois o mesmo seria interrompido pelo gesto encontrado a partir do compasso 47. Este trecho é o de maior virtuosidade neste movimento. O que eu fiz foi tocar as articulações da forma mais clara para facilitar a execução do mesmo.



2.2: Tremitação Uá

Segundo o compositor, *Tremitação Uá* é formada por uma citação de fragmento da melodia de *Meditação*, de Tom Jobim e o som de “uá” feito por surdina com nota em trêmulo.

Meditação www.superpartituras.com.br

♩ = 110
Bossa Nova Antonio C. Jobim / Newton Mendonça

The score for 'Meditação' is written in 4/4 time with a tempo of 110. The bass line includes chords such as C, B7, Em7, A7, Dm7, Fm, F, E♭, G7, and Dm7. The melodic line is characterized by slurs and accents, and includes a double bar line with repeat dots.

Melodia de Meditação de Tom Jobim.

Os seguintes materiais constituem este movimento:

a) Paráfrase de fragmento da melodia da canção *Meditação*, de Tom Jobim.

b) Fragmento melódico de autoria do compositor, que é intercalado com a paráfrase de canção no início da peça.

II. Tremitação Uá

Diego Silveira

c) Som “uá” com surdina “plunger” e nota em *frullato*.

O movimento inicia-se com a alternância entre os dois primeiros materiais sendo estes interrompidos por pausas dando assim uma sensação mais solene e de reflexão. Esse discurso vai até o compasso 20, quando aparece o material c interrompendo de forma abrupta o discurso contínuo construído até então. A partir disso, há uma alternância entre atmosferas: uma solene e reflexiva, e outra aterrorizante, perturbadora e abrupta. No compasso 53 é reapresentado o material b do movimento anterior, que o compositor usou com a função de estabelecer uma

relação de pertencimento dos movimentos ao todo da peça.

Este movimento do ponto de vista técnico não apresenta um grau acentuado de dificuldade. O que pode ser um agente complicador deste movimento são as ideias antagônicas. Tratei de seguir as orientações de intensidade à risca especialmente nos trechos onde há a paráfrase de *Meditação*. Outra técnica usada para execução deste movimento é o *vibrato*. O compositor fez um pedido para que o *vibrato* fosse bastante exagerado. Para me ajudar na execução, usei termos como “escrachado” e “brega” para me lembrar de como executar esta técnica durante o movimento.

Com relação ao uso da surdina *plunger*, usei o tipo mais comumente usado no *jazz* que é a *plunger* desentupidor de pia, por sua sonoridade e por ser menor que a *plunger tuxedo*. Isso facilitaria o manuseio da surdina a partir do compasso 18 – já que ela se encontrava na estante – até quando eu a solto, no segundo tempo do compasso 42 – o que busquei fazer de forma mais teatral, arremessando-a ao chão.

2.3: Serramambo

Este movimento apresenta dois elementos de base:

a) Nota com glissando.



A ideia deste gesto é a representação do som de uma serra elétrica.

b) Padrão de acompanhamento de música caribenha.



Este material é uma estilização do ritmo que pode ser encontrado no mambo, cha-cha-cha e rumba:





Serramambo, inicia com uma apresentação do primeiro material e posteriormente o início de uma alternância entre os dois elementos bases deste movimento a partir do compasso dez. Em um primeiro momento há um predominância clara do primeiro material que vai diminuindo na mesma proporção em que o material *b* vai aumentando, até culminar de forma integral na segunda seção do movimento a partir do compasso 35; Depois, este segundo material é transformado em uma espécie de preparação para o trecho que segue e que abre a terceira seção deste movimento: um trecho virtuosístico na região aguda do trombone constituído por uma nova estrutura rítmica. A meu ver funciona como uma quebra na simetria até então apresentada no movimento. Após essa seção, há uma volta gradativa ao início do movimento, diferenciando-se apenas pelo fato de que neste trecho ocorre uma clara predominância do material *b* no final.

Algumas alterações à nível compositivo e técnico foram feitas pelo compositor e por mim para a melhor execução deste movimento. A primeira alteração se dá na intensidade. No começo o compositor pediu para que fosse **ff**, mas por uma decisão própria e por estar em uma região que há muita projeção (aguda) preferi pensar em um **mf**. Essa alteração a meu ver, não modificou em nada a estrutura buscada pelo compositor. O trecho que se inicia no compasso 52, foi um pedido meu para o compositor, por achar que o movimento como último, tinha que apresentar um elemento desafiante no ponto de vista técnico. Esse trecho me permitiu explorar algumas articulações que são comumente usadas na música popular em geral, como alguns acentos não escritos para reforço de algumas notas, como ocorrem em todas as notas dó encontradas no compasso 52. Uma alternativa que funcionou como um agente facilitador da execução, foi esconder algumas notas, técnica popularmente conhecida como nota fantasma. Isso deu mais flexibilidade para este trecho, que é desafiador para o interprete permitindo, assim, uma aproximação maior ao estilo popular no qual estava baseado este movimento.

As alterações por mim sugeridas no ato da interpretação dessa obra, não alteraram a estrutura da obra como um todo. Inclusive vão ao encontro da ideia do compositor que diz que a sua visão da partitura é de uma proposta de ação.

Desde que as ideias sejam explicitadas, creio ser possível que o intérprete possa jogar com os elementos musicais de modo mais livre. Minha visão de andamento não é absoluta e valorizo interpretações que apresentem resultados diferentes dos que imaginei. (Entrevista com Diego Silveira, 15 de Junho de 2016).

CAPITULO 3:

Sétimo Bestiário Brasileiro¹⁰

(coleção de melodias tradicionais para quinteto de metais)

Fernando Mattos (Brasil, 1963).

A palavra “bestiário” vem do latim *bestiarius* e apresenta, entre seus significados, este sentido: Tratado medieval, em prosa e verso, no qual descrevem as características físicas e os costumes de animais, verdadeiros ou fantásticos, atribuindo-lhes, muitas vezes, significados alegóricos ou mais¹¹.

O folclore brasileiro apresenta exemplos de animais mitológicos que fazem parte do nosso bestiário como a Mula Sem Cabeça, Boitatá e Cuca. Essa temática já gerou inúmeras histórias e canções, que serviram de base para a série Bestiário Brasileiro de Fernando Mattos, que teve início em 2003. Os outros seis Bestiários apresentam variadas formações que vão de um instrumento solo (Quarto Bestiário Brasileiro, 2011, violão solo) a orquestra de câmara (Segundo Bestiário Brasileiro, 2006).

O Sétimo Bestiário foi escrito para quinteto de metais, com uso de técnicas compositivas oriundas de diferentes tradições da música brasileira, com elementos de origem indígena, europeia, latino-americana e africana, música rural e urbana, incluindo referências jazzísticas indiretas, recolhidas através da absorção brasileira de aspectos da música estadunidense. No último movimento, também tomei por referência certos elementos da música pop, conforme foi absorvida no Brasil da década de 1960, através da Jovem Guarda e do movimento tropicalista (Entrevista com Fernando Mattos, 24 de Maio de 2016).

As melodias encontradas neste *Bestiário*, assim como nas outras obras da mesma série, são oriundas de várias regiões do Brasil.

O *Sétimo Bestiário Brasileiro* teve por base as seguintes melodias tradicionais:

Região Norte: *Marimbondo* (Pará) e *Eu vi Borboleta* (Pará):

¹⁰ A obra foi estreada mundialmente no Recital de Graduação.

¹¹ *Bestiário* in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 2016-06-24 14:13:04]. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/Bestiário>

Marimbondo (Pará)

♩ = 84

Musical score for Marimbondo (Pará) in 2/4 time, featuring four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of ♩ = 84. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various rests and slurs. The subsequent three staves continue the rhythmic accompaniment with similar note values and rests.

Região Nordeste: *Eu Não Vim Para Ficar* (Maranhão):

Eu não vim para ficar (Maranhão)

♩ = 96

Musical score for *Eu Não Vim Para Ficar* (Maranhão) in 2/4 time, featuring two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a tempo marking of ♩ = 96. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, including a repeat sign and a fermata. The second staff provides a rhythmic accompaniment with similar note values and rests.

Região Sudeste: *Acalanto* (Minas Gerais):

Acalanto (Minas Gerais)

♩ = 80

Musical score for *Acalanto* (Minas Gerais) in 2/4 time, featuring two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of ♩ = 80. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various rests and slurs. The second staff continues the rhythmic accompaniment with similar note values and rests.

Região Centro-Oeste:

Saudade Brejeira (toada goiana, Goiás):

Saudade Brejeira (toada goiana, Eduardo Morais e Nassr Chaul)

Musical score for 'Saudade Brejeira' in 2/4 time, key of B-flat major. The score consists of six staves of music. The melody is written in a single treble clef. The piece features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a final double bar line.

Lundu do Tropeiro (Goiás):

Lundu do Tropeiro (Goiás)

♩ = 84

Musical score for 'Lundu do Tropeiro' in 2/4 time, key of C major. The score consists of four staves of music. The melody is written in a single treble clef. The piece features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a final double bar line. There are two first endings (1.) and one second ending (2.) marked.

Roda de São Gonçalo (Goiás):

Roda de São Gonçalo (Goiás)

♩ = 54

Musical score for 'Roda de São Gonçalo' in 2/4 time, key of C major. The score consists of one staff of music. The melody is written in a single treble clef. The piece features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a final double bar line. There are five fingerings (5) indicated above the notes.

Baile das Borboletas (Goiás):

Baile das Borboletas (Goiás)

$\text{♩} = 126$

Musical notation for Baile das Borboletas (Goiás) in 4/4 time, key of D major. The melody consists of a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The piece ends with a double bar line.

Região Sul:

Olha quem me dera ser pomba (Rio Grande do Sul):

Olha, quem me dera ser a pomba (Rio Grande do Sul)

$\text{♩} = 104$

Musical notation for Olha quem me dera ser pomba (Rio Grande do Sul) in 2/4 time, key of D major. The piece features a melody and bass line. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line consists of quarter notes D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The piece includes a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with first and second endings.

Caranguejo (Rio Grande do Sul):

Caranguejo (Rio Grande do Sul)

$\text{♩} = 84$

Musical notation for Caranguejo (Rio Grande do Sul) in 2/4 time, key of Bb major. The piece features a melody and bass line. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, Bb3, Ab3, G3, F3, Eb3, D3, C3. The piece includes a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with first and second endings.

Várias Regiões: A Canoa Virou (a versão utilizada pelo compositor foi a registrada na região litorânea do Rio Grande do Sul)

A Canoa Virou (versão do Rio Grande do Sul)

$\text{♩} = 92$

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of three systems of two staves each. The first system starts with a treble clef staff containing a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, and C5. The bass clef staff has a whole rest. The second system continues the melody in the treble clef with eighth notes D5, E5, F5, and G5, followed by a quarter rest. The bass clef staff has a quarter note G4, followed by a quarter rest. The third system concludes the piece with a quarter note G4 in the treble clef and a quarter note G4 in the bass clef, followed by a double bar line.

Há uma clara predominância de melodias das regiões Centro-Oeste e Sul, o que de acordo com o compositor se deve por duas razões: A primeira é o fato de essa obra ter sido encomendada por mim, o que fez com que Fernando Mattos traçasse musicalmente a minha trajetória no mapa do Brasil (Maranhense de nascimento, criado em Brasília e que atualmente mora no RS);

A segunda razão tem a ver com a narrativa da obra, que foi baseada no meu caminho no mapa do Brasil: É a história de um tropeiro que sai de Goiás e faz viagens imaginárias através do Brasil para se estabelecer no Rio Grande do Sul.

Os oito movimentos dessa obra, representam este caminho. Abaixo encontramos os títulos dos movimentos, seguidos das melodias que os basearam:

- I. Despedida** – melodia: *Saudade Brejeira* (toada goiana, Goiás).
- II. A Saída do Tropeiro** – melodia: *Lundu do Tropeiro* (Goiás)
- III. Andanças e Contratempos** – melodia: *Marimbondo* (Pará) e *Olha, quem me dera ser pomba* (Rio Grande do Sul).
- IV. Lembranças** – melodia: *Roda de São Gonçalo* (Goiás)
- V. Acalanto** – melodia: *Acalanto* (Minas Gerais).
- VI. Pelo Mar** – melodia: *Eu vi Borboleta* (Pará), *A Canoa Virou* (regiões diversas).
- VII. Festejos de Chegada** – melodia: *Baile das Borboletas* (Goiás), *Caranguejo* (Rio

Grande do Sul).

VIII. “Meu destino é viajar!” – melodia: *Eu Não Vim Para Ficar* (Maranhão).

Fernando Mattos faz a seguinte síntese sobre a narrativa:

Inicialmente (primeiro movimento), o tropeiro despede-se de seus familiares e amigos para dar início à sua jornada. Em seguida, sai de sua terra natal (segundo movimento) em direção a terras desconhecidas. Em suas andanças, o tropeiro encontra alguns contratemplos (terceiro movimento), mas é protegido pela sua religiosidade, suas memórias afetivas e pelas benzeduras de São Gonçalo (santo que também era músico e cativava os fiéis com sua cantoria acompanhada pela viola). O que lhe traz saudades do que foi deixado para trás (quarto movimento). Também há os momentos de descanso, em que o sono toma conta, embalado por cantigas de ninar (quinto movimento). Posteriormente, o trajeto passa por via marítima (sexto movimento), até chegar ao destino (sétimo movimento) com os festejos realizados pelos novos amigos encontrados em terra distante. Finalmente, o tropeiro não se contém em se fixar em um único lugar, entende que seu destino é viajar (oitavo movimento) e sai mundo afora. (Entrevista com Fernando Mattos, 24 de Maio de 2016).

Sobre o uso das melodias e gêneros populares nessa obra, Fernando sintetiza da seguinte maneira:

Em geral, não me ative ao uso de estilos ou linguagens específicas de tradições brasileiras, mas a sonoridades que, na minha percepção, fazem referência a vários aspectos do que entendemos por ser brasileiro. Ainda assim, há referências a certos gêneros populares conhecidos, como o jongo e o lundu de origem africana, a chimarrita e o balaio sul-brasileiros, o carimbó no Norte e o samba de origem baiana e fluminense e hoje em dia representa a nacionalidade musical brasileira com seus diversos ritmos, gêneros e subgêneros. (Entrevista com Fernando Mattos, 24 de Maio de 2016).

3.1: Uma visão geral da Obra

O compositor faz o seguinte resumo sobre o plano geral formal e tonal da peça e que foi o seu plano pré-compositivo:

Nos exemplos abaixo, a indicação de tom quer dizer a armadura de clave; o centro tonal é indicado pela fundamental do modo. Por exemplo: F#M (Lá Frígio) significa que se trata do modo Lá Frígio (centro tonal: lá) com armadura de Fá Maior (si bemol).

Estrutura e Sequência Tonal:

I. Despedida – Forma **ABA** – Saudade Brejeira – MibM (Mib Jônio)

II. A Saída do Tropeiro – Forma **AB** – Lundu do Tropeiro – DóM (2 v.: Mi Frígio/Dó Jônio)

- III. Andanças e Contratempos** – Forma **ABA** – **[A]**: Marimbondo – Fám (Lá Frígio), **[B]**: Olha, quem me dera ser pomba – Fám (Fá Jônio).
- IV. Lembranças** – melodia: Roda de São Gonçalo – Fám (Fá Jônio)
- V. Acalanto** – Acalanto (Minas Gerais) – RéM (Ré Eólio).
- VI. Pelo Mar** –Eu vi Borboleta – SibM (Sib. Jônio), A Canoa Virou – SibM (Sib Jônio).
- VII. Festejos de Chegada** – Forma **AB** – Baile das Borboletas – SolM (Sol Jônio), Caranguejo – Solm (Sol Eólio).
- VIII. “Meu destino é viajar!”** Forma **AB** – Eu Não Vim Para Ficar – MibM (Fá Dórico); “melodia pop” – MibM (Mib Jônio).

De acordo com o compositor, o método compositivo utilizado por ele para a composição do Sétimo Bestiário Brasileiro, foi similar aos outros bestiários. As melodias foram escolhidas para se adequar ao plano narrativo da obra, já aqui descrito.

Em seguida, passei a trabalhar cada melodia de várias formas, experimentando usar fragmentos motivicos, sequências melódicas e transposições, além de aplicação de técnicas seriais, como retrógrado, inversão e retrógrado da inversão – sem, porém, que isso caracterizasse a música serial ortodoxa em sua sonoridade. Com isso, criei um catálogo de ideias melódicas que poderiam ser úteis em diferentes segmentos da narrativa que conduziria a obra. Também experimentei o uso de técnicas contrapontísticas, como a imitação e o contraponto invertido, que também seriam úteis para representar imagens, ideias ou situações.

Sempre busco criar música imagética, isto é, música capaz de despertar sinestésias em múltiplas direções. Por imagem, entendo qualquer possibilidade da nossa imaginação. Assim, uma imagem pode ser sonora, visual, tátil, gustativa, olfativa, afetiva ou produzir qualquer forma de abstração na mente dos ouvintes, como, por exemplo, a sensação geral de partir ou chegar, a sensação do estado de sono ou vigília ou a sensação de um sonho específico ou o ato de sonhar em geral.

Com este processo pré-compositivo realizado (plano geral da peça, uma narrativa que me guiava na condução das ideias musicais e um catálogo de “imagens” melódicas), dei início à composição propriamente dita. Nem sempre trabalho assim, mas é um procedimento eficaz, pois me sinto livre na hora de escrever a música, já que muitas ideias fervejam em minha mente, tornando o processo compositivo mais transparente e espontâneo. (Entrevista com Fernando Mattos, 24 de Maio de 2016).

A instrumentação deste Bestiário é para Quinteto de Metais. Existe uma pequena predominância do trombone, mas como o próprio compositor disse, “Trata-se de um quinteto de metais, e não de uma peça para trombone e grupo de metais”. A ênfase existe, mas sem ferir a noção de música de câmara. Em vários momentos os outros instrumentos passam para o protagonismo. Esse resultado vem do fato de eu ter pedido ao compositor um tratamento igualitário entre os instrumentos componentes do quinteto. Como a obra foi escrita exclusivamente

para o meu recital, seria óbvio esperar a ênfase no trombone, mas o que ouvimos de resultado é um exemplo da versatilidade do trombone no âmbito musical.

Ainda seguindo sobre uma análise do plano geral, abaixo está uma síntese das texturas encontradas na obra com o uso do trombone nas várias situações:

Textura de melodia acompanhada (ex.: início): o trombone aparece realizando a parte principal inúmeras vezes. Em outras, pode estar realizando uma parte de baixo ou completando os acordes.

Dedicado a José Milton Vieira Filho

Sétimo Bestiário Brasileiro

(coleção de melodias tradicionais brasileiras para quinteto de metais)

Fernando Lewis de Mattos
(Porto Alegre, ago. 2015)

I. Despedida

Gingado $\text{♩} = 120$

The score shows the beginning of the piece. The Trombone part is the primary melodic line, starting with a series of eighth notes in the bass clef. The Tuba part provides a low bass line, marked 'p' and 'distante'. The other instruments (Trumpets and Trompa em F) are shown with rests, indicating they are not playing in this section.

Textura homofônica: quase invariavelmente a parte principal aparece na voz superior, no primeiro trompete. Nesse contexto, o trombone pode realizar o baixo ou preencher a harmonia.

Ex. Compasso 69-71 – o trombone preenche a harmonia:

69 *Nervoso* $\text{♩} = 104$

The score shows measures 69-71. All instruments play a homophonic texture. The Trombone part is in the bass clef and is marked 'mf' and 'f'. The other instruments (Trumpets and Tuba) are in the treble clef and also play a homophonic texture. The Trombone part is the primary melodic line, starting with a series of eighth notes in the bass clef.

No exemplo acima, o trombone preenche a harmonia.

No primeiro movimento, o trombone muda de função e acompanha o solo da trompa no baixo.

Ex. Compasso 43-46 – trombone realiza o baixo:

Musical score for measures 43-46. The score is for five instruments: Tpt. Bb (top two staves), Trom. F (middle staff), Trb. (second from bottom), and Tba. (bottom staff). The key signature has two flats. The first system (measures 43-44) shows the Tpt. Bb and Trom. F parts with dynamics *f* and *mf*. The Trb. part has a *dissonante* marking and a *p* dynamic. The Tba. part has a *mf* dynamic. The second system (measures 45-46) shows the Tpt. Bb and Trom. F parts with rests, while the Trb. and Tba. parts continue with *mf* dynamics.

Textura polifônica (ex.: c. 111 ss.), na qual todos os instrumentos são tratados em igualdade, sendo que a parte principal (tema) pode passar de um instrumento a outro. No exemplo abaixo, trata-se de um fugato.

Musical score for measures 111-121. The score is for five instruments: Tpt. Bb (top two staves), Trom. F (middle staff), Trb. (second from bottom), and Tba. (bottom staff). The key signature has one sharp. The first system (measures 111-115) shows the Tpt. Bb and Trb. parts with active melodic lines, while the Trom. F and Tba. parts have rests. The second system (measures 116-120) shows the Trom. F and Tba. parts with active melodic lines, while the Tpt. Bb and Trb. parts have rests. The third system (measures 121-125) shows the Trb. and Tba. parts with active melodic lines, while the Tpt. Bb and Trom. F parts have rests. A *poco accel.* marking is present above the Tpt. Bb staff in the third system.

Textura Pontilista (ex.: c. 8-13; c. 54-58 ss.): todos os instrumentos realizam todas as funções, com a melodia “quebrada” entre as diferentes vozes.

6

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

Neste exemplo abaixo, a melodia é quebrada entre os instrumentos gerando a aparência de um trecho em contraponto imitativo.

10

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

Neste trecho, o pontilhismo tradicional da Escola de Viena é mais aparente.

54

Hesitante $\text{♩} = 80$

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

Segmentos Rítmicos (ex. início do terceiro movimento.): nos quais predomina a textura homofônica para valorizar o aspecto rítmico, geralmente com ritmos característicos da música brasileira.

III. Andanças e Contratempos

Andante $\text{♩} = 84$

Segmentos Melódicos com Nota Pedal, em que os instrumentos realizam a nota pedal e outro a melodia principal.

Ex.: Quinto Movimento. Neste trecho, a tuba e os dois trompetes fazem nota pedal para solos do trombone e, depois, da trompa.

IV. Lembranças

Largo, ad lib. $\text{♩} = 46$

Agora farei uma breve análise de cada movimento, do ponto de vista compositivo e interpretativo.

3.2: Despedida

Como vimos, este movimento teve como base a melodia de *Saudade Brejeira* e foi tem como centro tonal Mib Jônio. O movimento inicia com um solo de trombone, representando o tropeiro viajante.

A partir do c. 9, o tema se espalha por todos os instrumentos do quinteto com a intenção de representar a despedida dos vários amigos e familiares que serão deixados a partir de suas andanças. Posteriormente, no c. 13, o trombone novamente assume a melodia. Os outros instrumentos realizam acompanhamento e fazem alguns contracantos para dialogar com o trombone. Na parte B (c. 24), o tema passa pelos vários instrumentos. Isso significa que, neste trecho, não tratei o trombone como sendo o tropeiro, sendo que a melodia goiana Saudade Brejeira passa a representar o protagonista. (Entrevista com Fernando Mattos, 24 de Maio de 2016).

Do ponto de vista técnico, este movimento não apresentou nenhuma dificuldade na execução. Inclusive saber sobre a narrativa ajudou na elaboração da linha interpretativa do Quinteto Porto Alegre. Buscamos igualar as articulações especialmente a partir do compasso nove, tendo como base a articulação que eu propus, já que o primeiro solo era do trombone. A maior dificuldade para mim neste movimento foi deixar claras as funções do trombone dentro da textura. Nos solos, procurei ser o mais fiel possível ao texto, deixando a melodia guiar a minha interpretação, como por exemplo, o solo inicial, onde organizei a frase em um período de dois em dois compassos. Busquei seguir a ideia interpretativa que foi iniciada no primeiro trompete e passando pelo segundo e trompa (c. 21 com anacruse) e desenvolvê-la no solo do compasso 23; e no compasso das notas curtas (c.43) deixar o acompanhamento firme para o solo da trompa.

3.3: A Saída do Tropeiro

*“O **segundo movimento**, A Saída do Tropeiro, inicia com um trecho pontilista, em que a linha melódica se espalha por todos os instrumentos. Na minha imaginação, isso figura como o tropeiro começando suas andanças e olhando para todos os lados, ao mesmo tempo maravilhado com o que percebe e preocupado com um futuro incerto. Nos c. 60-63, tem um ímpeto de autoconfiança e altivez (trecho homofônico, com dinâmica em crescendo e ritmo marcante). Segue sua jornada. No c. 73 há uma combinação de dois gêneros, o lundu e o baião, cujo ritmo aparece na tuba”. (Entrevista com Fernando Mattos, 24 de Maio de 2016).*

Buscamos igualar as nossas articulações para deixarmos mais uniforme o início (trecho

pontilista citado pelo compositor). Em geral buscamos deixar claras, não só neste movimento mas em toda obra, as diferentes texturas, e no caso desse movimento, a diferença entre a textura pontilista (início), a textura homofônica (c.61-63 e c.70-72) e a melodia acompanhada (ex. solo de trombone no compasso 76).

3.4: Andanças e Contratempos

“O terceiro movimento inicia com a melodia da canção paraense Marimbondo reforçada pelos instrumentos em uma textura homofônica, em que somente a tuba realiza um ritmo diferente dos outros instrumentos. Na parte B (c. 111) inicia um fugato de caráter livre da técnica rigorosa da fuga escolástica tradicional. No segmento Movido (c. 126) tem início um contraponto em bicinium, que tem origem na técnica renascentista em que as vozes eram elaboradas aos pares. No Bestiário, os instrumentos realizam jogos de pergunta e resposta em pares: primeiro trompete e trompa contra segundo trompete e trombone, enquanto a tuba segue realizando o baixo sincopado de caráter rítmico”. (Entrevista com Fernando Mattos, 24 de Maio de 2016).

Neste movimento trabalhamos para igualar as articulações. Exemplo o início, onde a textura homofônica é predominante, fizemos um trabalho de audição da voz principal (primeiro trompete) para que quanto estivesse toda a textura conseguíssemos ouvir e seguir a voz principal. No segmento movido, no preocupamos de deixar claras as funções das vozes que estão em pares.

3.5: Lembranças / Acalanto

“O quarto movimento e o quinto movimento estão conectados, tanto pelo seu caráter, as memórias afetivas do que foi deixado para trás (Lembranças) e o descanso representado pelo Acalanto, quanto pelo tratamento musical das melodias. Isso é reforçado por um Attacca ao final do quarto movimento que liga os dois como uma sequência contínua. No quarto movimento, apenas dispus a melodia da Roda de São Gonçalo (santo-músico que cativava e curava fiéis com seu canto) na trompa e, depois, no trombone, com os outros instrumentos realizando nota pedal. O quinto movimento inicia com um pontilhismo caracterizado por uma melodia de timbres, pois o tema passa pelos vários instrumentos, enquanto aqueles que não realizam a melodia permanecem estáticos, com notas longas”. (Entrevista com Fernando Mattos, 24 de Maio de 2016).

No quarto movimento fizemos uma pequena alteração para deixar os solistas (trompa e trombone) mais livres: Ligamos as notas longas das partes de trompetes e tuba, excetuando apenas o compasso 151, onde deixamos sem ligadura, fazendo com que as notas dos instrumentos funcionassem como uma preparação para o solo do trombone. O quinto

movimento é aquele que mais apresenta diferenças de dinâmicas. Por isso fizemos questão de trabalhar com a ideia de **pianíssimo** ao invés de **piano**, para alcançarmos uma maior diferenciação entre as texturas.

3.6: Pelo Mar

“O **sexto movimento** também contém aspectos de pontilhismo combinados com técnicas de contraponto imitativo e jogos de pergunta e resposta entre os diversos instrumentos. Finaliza com um segmento de caráter rítmico em oitavas”. (Entrevista com Fernando Mattos, 24 de Maio de 2016)

Neste movimento fizemos uma alteração para a melhor execução do mesmo: Suprimimos as apojaturas por que tivemos dificuldades para obter a igualdade das mesmas. Essa alteração, ao nosso olhar, fez com o movimento soasse mais leve, deixando, assim, mais evidente a ideia abordada acima pelo compositor.

3.7: Festejos de Chegada

“No **sétimo movimento**, o tema (melodia goiana O Baile das Borboletas) passa por todos os instrumentos, em um jogo imitativo. Cada instrumento que acabou de apresentar o tema passa a realizar acompanhamento que reforça a textura em um acúmulo de sonoridade que chega ao seu clímax na cabeça do compasso 281. A segunda parte, Manhoso, caracteriza-se por um tratamento pontilista, com jogos de pergunta e resposta da melodia da canção A Canoa Virou em sua versão cantada no Litoral Norte do Rio Grande do Sul. Esta melodia é ornamentada e transformada para se adaptar ao clima dos Festejos de Chegada”. (Entrevista com Fernando Mattos, 24 de Maio de 2016)

Este é o movimento mais exigente do ponto de vista técnico. A melodia apresenta um desenho relativamente virtuosístico especialmente para o trombone, por não apresentar muitos espaços para respiração. A solução encontrada por mim e por todos os colegas do quinteto foi tocar em um nível de intensidade menor e exagerar nas articulações, a ponto de quase esconder uma ou outra nota.

3.8: “Meu destino é viajar!”

“No **último movimento**, o tropeiro dá-se conta de que seu destino é viajar, o que é representado pela canção maranhense Eu não vim para ficar. Na segunda parte, Animado (a partir do c. 331), usei um tema próprio para representar as novas andanças e descobertas do tropeiro em suas viagens mundo afora”. (Entrevista com Fernando Mattos, 24 de Maio de 2016)

Neste movimento achamos melhor fazer um pouco mais movido do que o que o compositor indicou. Esta alteração foi feita para que este movimento tivesse um caráter mais alegre e animado.

As alterações propostas pelo quinteto buscaram a melhor execução da obra. Buscamos respeitar ao máximo o texto escrito, especialmente por se tratar de uma obra chave deste trabalho e por estar sendo estreada no ato do recital. Muitas vezes, respeitar o texto escrito pode significar fazer algumas mudanças a partir da partitura. O próprio compositor tem a ideia de que a partitura é apenas um guia para fazer música e pode ser modificada sempre que o músico ou músicos considerarem necessário para melhor expressar a sua concepção daquela obra. Fazendo uma comparação com o teatro percebemos que grupos teatrais interpretam a mesma peça com diferentes concepções sobre cenário, figurino e mesmo sobre a aparência e o gestual dos atores. Mesmo assim, todos estão encenando o mesmo texto. Trazendo isso para a música, muitas vezes para ter o melhor resultado das notas e ritmo é necessário modificar andamento, articulações, dinâmica, etc.

Considerações Finais

Neste memorial, apresentei não apenas uma descrição sobre as obras do meu recital, mas explicito os estilos que eu considero ter influenciado minha personalidade musical. Todas as obras apresentaram dificuldades musicais e técnicas elevadíssimas. Me proporcionaram a abertura para uma compreensão musical sem barreiras e a busca de excelência, sem a preocupação em relação à diferenciação de estilos da música europeia tradicional em “estilos baixos” e “estilos elevados” (cf. SCHNITTKE, 1998, p. 134) ou em relação ao fato de que ser especialista em determinado estilo possa ser impeditivo para experimentar novas possibilidades.

Fernando Mattos em seu ensaio *Pluraria Tantum (reflexões sobre a Música contemporânea)* aborda no capítulo sobre Traços Gerais que, “quando o músico se torna mais receptivo às diferentes opiniões que circulam no campo da estética musical, percebe, que diferentes processos musicais podem ser combinados em uma única peça de música, não importando onde ou quando esses processos se originaram”. (MATTOS, 2006, p. 29 e 30).

Para o compositor italiano Luca Lombardi (1945), “uma filosofia de nova música, escrita hoje, não poderia dividir de maneira maniqueísta o mundo em [...] progressistas e reacionários, mas deveria dar conta da multipolaridade da situação atual. A realidade – e não somente a realidade musical – é complexa, contraditória e conseqüentemente – para exprimir em termos positivos – rica” (Lombardi *apud* MATTOS, 2006, p.30).

A maior alegria da minha vida é saber que os desafios nunca acabam e que este trabalho foi apenas o começo de uma longa trajetória musical. O mais importante é que confirmo o meu pensamento que foi gerado muito cedo, quando era aluno da Escola de Música de Brasília: música é música, independente do estilo.

REFERÊNCIAS:

BAKER, Jen. *Trombone Multiphonics - Improving Transparency to Composers and Providing A Practical Approach to Trombonists*. In: International Trombone Journal.

DIMOND, Kimberly. *Mainstream Music Crossover in Classical Repertoire*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.

KRAMER, Jonathan. *The Nature and Origins of Musical Postmodernism*. In: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, edited by Judy Lochhead and Joseph Aunder, New York: Routledge, 2002.

MATTOS, Fernando Lewis de. Sobre a multiplicidade na música contemporânea. PEREIRA, Lawrence Flores; ROSENFELD, Kathrin; BERNARDES, Júlio (org.). *Estética e arte contemporânea: entre a crise e a crítica*. Santa Maria: Letras, n. 28-29, jan.-dez. 2004, p. 101-110.

MATTOS, Fernando Lewis de. *Pluralia Tantum: Reflexões Sobre a Música Contemporânea*. Porto Alegre: edição do autor, 2006.

SCHNITTKE, Alfred. *Les tendances polyestilistiques dans la musique moderne. Analyse musicale*, n. 33, nov. 1998, p. 132-134; trad. francesa por Lucienne Thalmann, a partir do original alemão: Polyestilistische tendenzen in der zeitgenössische Musik. *MusikTexte*, v. 30, 1989, p. 29-30.

TREVOR, Hebert. *The trombone*. The Yale University Press, 2006.

WICK, Denis. *Trombone Technique*. Music Department, Oxford University Press, 1984.

Anexos

Anexo I

Entrevista com Arthur Barbosa

Arthur Barbosa (1965) é compositor e violinista. Suas obras já foram apresentadas no Brasil e em vários países. Considera o seu estilo de composição como “Nacionalista Expandido”. É violinista da OSPA e maestro da orquestra Jovem do Conservatório Pablo Komlós.

1. Quais foram os processos utilizados para a elaboração da obra “Ziriguidum”? O que o motivou/inspirou na composição da peça?

Primeiramente uma pesquisa sobre a inserção do trombone na música popular brasileira, já que a peça seria com esta temática primordial. Depois disso a elaboração de temas, subtemas e contrapontos que considerava interessantes abordar na obra. A partir daí criar um “esqueleto” da obra e em que momentos os temas apareceriam. Além disto, já havia a decisão de que haveria uma espécie de “promenade” que seria usado em toda a obra já associada ao tema que viria a seguir e também, como já tinha a intenção de que fosse uma obra “cíclica” até certo ponto, comecei a moldar onde algum tema principal reapareceria dentro do contexto atualizado.

2. Por que do Título Ziriguidum?

A primeira vez que escutei esta palavra foi pelos idos da década de oitenta, na boca do inesquecível Oswaldo Sargentelli. Cada uma de minhas obras tem um significado intrínseco, algo que busco como “Leitmotiv”, uma palavra ou expressão que represente aquela inspiração maior. Ao pesquisar o significado da palavra, encontrei este entre outros:

Ziriguidum

1. Onomatopéia imitando som de percussão do samba (“**ziriguidum, ziriguidum, ziriguidum, ziriguidum,...**”).
2. Traquejo, molejo, ritmo, jeito, expertise.

*“Alemão não dança samba por que não tem **ziriguidum**”.*

(não tem o ritmo, o espírito, o jeito, o molejo) ¹²

Isto descreve muito bem a intenção de usar esta palavra pois a obra tem a intenção de denotar brasilidade , ritmo, molejo.

¹² Dicionário informal. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br>. Acesso em Maio de 2016

3. Quais foram os estilos, melodias e ritmos brasileiros em que você se baseou para compor a obra?

Todos os ritmos derivados ou predecessores do Samba; a saber, Samba-Canção, Chorinho, Samba de Roda, etc., e em especial o “samba de gafieira”, ritmo onde o trombone foi rei absoluto no passado. muitas vezes estes ritmos se misturam formando outro ritmo derivado, o que cria uma riqueza de sincopas e tempos “quebrados”... Algumas intervenções são propositadamente compostas com harmonias mais “atuais” porém o caráter da obra é “retrô” por excelência onde se possa em alguns momentos visualizar as grandes orquestras de gafieira que existiram dos anos 40 aos anos 60.

4. Esta obra foi composta para trombone solista e orquestra (com redução para piano). Por que você decidiu escrever para essas formações e como você explorou esta instrumentação?

Ultimamente tenho escrito (no caso dos concertos para solista e orquestra) reduções antes. Isto facilita de um modo geral, principalmente porque o primeiro momento é sempre uma conversa íntima entre o solista e o compositor, algo mais centralizado à voz solista...porém, pela minha própria forma de compor, eu sempre já visualizo como será a orquestração e a redução já é composta pensando nisto.

5. Como você usou o trombone nesta obra?

Como instrumento solista obviamente, pensando no papel protagonista em que teria e em como adaptá-lo à visão global da obra... porém em muitos momentos ele quase que desaparece passando a ser mais um na orquestra, o que considero que enriquece a orquestração e a forma como abordar um instrumento solista atualmente.

6. A sua obra apresenta os andamentos definidos e inúmeras indicações de articulação e dinâmica. Para você, essas informações são regras necessárias ou princípios norteadores? Existem possibilidades de ir além do texto escrito (partitura) ao interpretar a obra?

A meu ver, quando o compositor é responsável, ele sabe exatamente o que quer quando pede dinâmicas e tempos específicos. Seguindo esta premissa eu, como regente, costumo seguir quase que à risca o que o compositor pede. Geralmente quando escrevo um tempo na partitura eu já experimentei várias vezes em vários tempos possíveis...além do que em certas passagens o tempo está intrinsicamente ligado à factibilidade da obra, já que estamos falando de seres humanos a executá-la. Recomendo e uso sempre o bom

senso e o conhecimento da técnica dos instrumentos de orquestra para não decorrer de exigir um tempo não adequado às possibilidades técnicas do mesmo.

7. Fique à vontade para acrescentar algo a mais sobre a sua peça.

Ziriguidum é um convite ao passado com elementos do presente e que traz o trombone como um protagonista que visita diversos ritmos parentes do “Samba de Gafieira”. Numa visão sinfônica e com elementos de um concerto, a obra passeia sobre vários elementos da música popular mas ao mesmo tempo preserva seu caráter orquestral como elemento principal.

ANEXO II

Entrevista com Diego Silveira

Diego Silveira é compositor e percussionista. Ele começou a estudar bateria em 1987; é formado em composição pela UFRGS e mestre em composição pela mesma instituição . É músico da OSPA desde 2006.

1. Quais foram os processos utilizados para a elaboração da obra “Serra de Tremitação”? O que o motivou/inspirou na composição da peça?

A peça Serra de Tremitação, assim como todas as outras peças compostas no mesmo período, é estruturada por meio da repetição assimétrica de pequenos fragmentos de alturas e durações, que são os materiais composicionais da peça.

Por repetição assimétrica entendo a repetição dos fragmentos, variados ou não, de modo a não gerar um movimento periódico. A formação de repetições não periódicas gera um contínuo não seccionado, tipo de continuidade almejado para a música.

A motivação para a composição surgiu a partir do convite do intérprete, José Milton Vieira, para compor uma peça para trombone solo. A partir da definição da instrumentação, procurei os materiais para a peça e decidi seccioná-la em três movimentos.

2. Por que do Título Serra de Tremitação?

Serra de Tremitação é a mistura de títulos de cada movimento, que por sua vez são a enumeração dos materiais de cada movimento da peça. O primeiro movimento, Acento de Trânsito, apresenta dois materiais: notas de curta duração e um som longo de multifônico. Esses dois sons são uma representação da experiência de ouvir rádio no automóvel em volume baixo. O que se ouve é o som contínuo do trânsito e eventuais fragmentos (notas curtas) do som do rádio. Tremitação Uá é formada por uma citação de fragmento da melodia de *Meditação*, de Tom Jobim e o som de “uá” feito por surdina com nota em trêmulo. O terceiro movimento, Serramambo, é formado por um som que é uma representação de um som de serra de madeira e um fragmento de um ostinato de contrabaixo de mambo.

3. Quais foram os estilos, melodias e ritmos brasileiros em que você se baseou para compor a obra?

Serra de Tremitação tem a presença de referências à música popular nos três movimentos. No primeiro, as notas curtas são expandidas em fragmentos melódicos que dão origem a um solo com a presença do pé batendo no chão. Esse solo tem sua base no funk norte-americano. Em Tremitação Uá é utilizado fragmento da melodia de uma música de Tom Jobim e em Serramambo

um fragmento de um ostinato de mambo. Deste modo, a peça não faz referência apenas à música popular do Brasil, mas também dos EUA e da América Central.

4. Esta obra foi composta para trombone solo. Por que você decidiu escrever para essa formação e como você explorou esta instrumentação?

A decisão de escrever para trombone solo surgiu a partir do convite do intérprete. Procurei misturar técnica expandida com os recursos convencionais do trombone. A técnica expandida utilizada na peça está relacionada com a utilização tradicional do instrumento, como no caso dos multifônicos, mas também a recursos que prescindem de elementos chave como o soprar, no caso da técnica de bater a mão no bocal e também prescindem do próprio instrumento, no caso de bater o pé no chão.

5. A sua obra apresenta os andamentos definidos e inúmeras indicações de articulação e dinâmica. Para você, essas informações são regras necessárias ou princípios norteadores? Existem possibilidades de ir além do texto escrito (partitura) ao interpretar a obra?

A minha visão da partitura é a de que ela é uma proposta de ação. Desde que as ideias sejam explicitadas, creio ser possível que o intérprete possa jogar com os elementos musicais de modo mais livre. Minha visão de andamento não é absoluta e valorizo interpretações que apresentem resultados diferentes dos que imaginei.

ANEXO III

Entrevista com Fernando Mattos

Fernando Mattos é compositor, arranjador, professor e estudioso de música brasileira. Coursou música na UFRGS e ingressou no seu quadro docente em 1987, posteriormente obteve o grau de mestre em 1997 com a dissertação “a Salamanca do Jarau de Luiz Cosme: “Análise Musical e História de Recepção Crítica”, obtendo nota máxima”. Sua tese de doutorado enfocou também a produção de Luiz Cosme, sendo intitulada “Estética e Música na Obra de Luiz Cosme”. Tem grande Número de obras para variadas formações e gêneros, algumas tendo sido gravadas no Brasil e exterior.

1. Quais foram os processos utilizados para a elaboração da obra “Sétimo Bestiário Brasileiro”? O que o motivou/inspirou na composição da peça?

A série *Bestiário Brasileiro* teve início em 2003, quando estava na França e fui convidado por um grupo de músicos a realizar algo a partir de elementos do populário brasileiro. Após pensar sobre algumas possibilidades, veio-me a ideia de escrever um ciclo de peças curtas com base em canções folclóricas cujo texto trata de temática animal. Há anos, vinha me dedicando a estudar diferentes tipos de bestiário, principalmente na literatura (contos e poemas), como também nas artes visuais (pinturas, gravuras e esculturas) e na música (canções medievais e madrigais do *Trecento* italiano). Então, fiz a primeira coleta de canções brasileiras cujo texto trata de temáticas animal. Desde então, escrevi bestiários para diferentes formações, de instrumento solo a orquestra de câmara.

O *Sétimo Bestiário* foi escrito para quinteto de metais, com uso técnicas compositivas oriundas de diferentes tradições da música brasileira, com elementos de origem indígena, europeia, latino-americana e africana, música rural e urbana, incluindo referências jazzísticas indiretas, recolhidas através da absorção brasileira de aspectos da música estadunidense. No último movimento, também tomei por referência certos elementos da música pop, conforme foi absorvida no Brasil da década de 1960, através da Jovem Guarda e do movimento tropicalista.

2. A obra é uma coleção de melodias tradicionais brasileiras. Quais foram os estilos, melodias e ritmos brasileiros em que você se baseou para compor a obra?

Como os outros bestiários, este tem por base melodias oriundas das várias regiões do Brasil, de Norte a Sul, de Leste a Oeste.

O *Sétimo Bestiário Brasileiro* tem por base as seguintes melodias tradicionais (todas as melodias populares empregadas na composição da peça estão transcritas no final do questionário):

Região Norte: *Marimbondo* (Pará) e *Eu vi Borboleta* (Pará);

Região Nordeste: *Eu Não Vim Para Ficar* (Maranhão);

Região Centro-Oeste: *Saudade Brejeira* (toada goiana, Goiás), *Lundu do Tropeiro* (Goiás), *Roda de São Gonçalo* (Goiás) e *Baile das Borboletas* (Goiás);

Região Sudeste: *Acalanto* (Minas Gerais);

Região Sul: *Olha quem me dera ser pomba* (Rio Grande do Sul), e *Caranguejo* (Rio Grande do Sul).

Várias Regiões: *A Canoa Virou* (a versão que utilizei é típica da região litorânea do Rio Grande do Sul)

Diferentemente de outros bestiários anteriores, em que busquei equilibrar as origens regionais das melodias, no *Sétimo Bestiário* procurei dar ênfase às regiões Centro-Oeste e Sul, por duas razões. A primeira é o fato de ter sido encomendada por José Milton Vieira Filho, trombonista que nasceu nas proximidades de Brasília e atualmente vive em Porto Alegre. Assim, a ordenação da peça percorre, musicalmente, a sua trajetória no mapa do Brasil.

A outra razão, dependente da primeira, é o fato de que representa os caminhos que definem a narrativa da peça: um tropeiro que sai de Goiás e faz viagens imaginárias através do Brasil para se estabelecer no Rio Grande do Sul.

Esse processo é representado pelos títulos dos movimentos:

I. Despedida – melodia: *Saudade Brejeira* (toada goiana, Goiás)

II. A Saída do Tropeiro – melodia: *Lundu do Tropeiro* (Goiás)

III. Andanças e Contratempos – melodia: *Marimbondo* (Pará), *Olha, quem me dera ser pomba* (Rio Grande do Sul)

IV. Lembranças – melodia: *Roda de São Gonçalo* (Goiás)

V. Acalanto – melodia: *Acalanto* (Minas Gerais)

VI. Pelo Mar – melodia: *Eu vi Borboleta* (Pará), *A Canoa Virou* (regiões diversas)

VII. Festejos de Chegada – melodia: *Baile das Borboletas* (Goiás), *Caranguejo* (Rio Grande do Sul)

VIII. “Meu destino é viajar!” – melodia: *Eu Não Vim Para Ficar* (Maranhão)

Inicialmente (primeiro movimento), o tropeiro despede-se de seus familiares e amigos para dar início à sua jornada. Em seguida, sai de sua terra natal (segundo movimento) em direção a terras desconhecidas. Em suas andanças, o tropeiro encontra alguns contratempos (terceiro movimento), mas é protegido pela sua religiosidade, suas memórias afetivas e pelas benzeduras de São Gonçalo (santo que também era músico e cativava os fiéis com sua cantoria acompanhada pela viola). O que lhe traz saudades do que foi deixado para trás (quarto movimento). Também há os momentos de descanso, em que o sono toma conta, embalado por cantigas de ninar (quinto movimento). Posteriormente, o trajeto passa por via marítima (sexto movimento), até chegar ao destino (sétimo movimento) com os festejos realizados pelos novos

amigos encontrados em terra distante. Finalmente, o tropeiro não se contém em se fixar em um único lugar, entende que seu destino é viajar (oitavo movimento) e sai mundo afora.

Em geral, não me ative ao uso de estilos ou linguagens específicas de tradições brasileiras, mas a sonoridades que, na minha percepção, fazem referência a vários aspectos do que entendemos por ser brasileiro. Ainda assim, há referências a certos gêneros populares conhecidos, como o jongo e o lundu de origem africana, a chimarrita e o balaió sul-brasileiros, o carimbó no Norte e o samba de origem baiana e fluminense e hoje em dia representa a nacionalidade musical brasileira com seus diversos ritmos, gêneros e subgêneros.

3. Como você combinou as diferentes linguagens empregadas: elementos da música popular e aspectos da música de concerto?

O plano geral formal e tonal da peça podem ser resumidos como está logo a seguir.

Nos exemplos abaixo, a indicação de tom quer dizer a armadura de clave; o centro tonal é indicado pela fundamental do modo. Por exemplo: FáM (Lá Frígio), significa que se trata do modo Lá Frígio (centro tonal: lá) com armadura de Fá Maior (si bemol).

Estrutura e Sequência Tonal:

I. Despedida – Forma **ABA** – *Saudade Brejeira* – MibM (Mib Jônio)

II. A Saída do Tropeiro – Forma **AB** – *Lundu do Tropeiro* – DóM (2 v.: Mi Frígio/Dó Jônio)

III. Andanças e Contratempos – Forma **ABA** – **[A]:** *Marimbondo* – FáM (Lá Frígio), **[B]:** *Olha, quem me dera ser pomba* – FáM (Fá Jônio)

IV. Lembranças – melodia: *Roda de São Gonçalo* – FáM (Fá Jônio)

V. Acalanto – *Acalanto* (Minas Gerais) – RéM (Ré Eólio)

VI. Pelo Mar – *Eu vi Borboleta* – SibM (Sib Jônio), *A Canoa Virou* – SibM (Sib Jônio)

VII. Festejos de Chegada – Forma **AB** – *Baile das Borboletas* – SolM (Sol Jônio), *Caranguejo* – Solm (Sol Eólio)

VIII. “Meu destino é viajar!” Forma **AB** – *Eu Não Vim Para Ficar* – MibM (Fá Dórico); “melodia pop” – MibM (Mib Jônio)

(*) É bom conferir o que digo acima, pois se trata do plano pré-compositivo inicial que pode ser sido modificado conforme a peça ia sendo composta.

Agora, passo a expor o método de trabalho que utilizei para a composição do *Sétimo Bestiário Brasileiro*, que é mais ou menos o mesmo que tenho utilizado para os outros bestiários.

Inicialmente, fiz a escolha de melodias que considerei adequadas ao plano narrativo que descrevi anteriormente, procurando pelo menos uma canção de cada região brasileira (Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul), com ênfase em Goiás (ponto de partida do tropeiro) e Rio Grande do Sul (sua chegada, na viagem imaginária).

Em seguida, passei a trabalhar cada melodia de várias formas, experimentando usar fragmentos motivicos, sequências melódicas e transposições, além de aplicação de técnicas seriais, como retrógrado, inversão e retrógrado da inversão – sem, porém, que isso caracterizasse a música

serial ortodoxa em sua sonoridade. Com isso, criei um catálogo de ideias melódicas que poderiam ser úteis em diferentes segmentos da narrativa que conduziria a obra. Também experimentei o uso de técnicas contrapontísticas, como a imitação e o contraponto invertido, que também seriam úteis para representar imagens, ideias ou situações.

Sempre busco criar música imagética, isto é, música capaz de despertar sinestésias em múltiplas direções. Por imagem, entendo qualquer possibilidade da nossa imaginação. Assim, uma imagem pode ser sonora, visual, tátil, gustativa, olfativa, afetiva ou produzir qualquer forma de abstração na mente dos ouvintes, como, por exemplo, a sensação geral de partir ou chegar, a sensação do estado de sono ou vigília ou a sensação de um sonho específico ou o ato de sonhar em geral.

Com este processo pré-compositivo realizado (plano geral da peça, uma narrativa que me guiava na condução das ideias musicais e um catálogo de “imagens” melódicas), dei início à composição propriamente dita. Nem sempre trabalho assim, mas é um procedimento eficaz, pois me sinto livre na hora de escrever a música, já que muitas ideias fervilham em minha mente, tornando o processo compositivo mais transparente e espontâneo.

Agora, vou descrever o processo de composição de alguns trechos da música.

O **primeiro movimento**, *Despedida*, inicia com a melodia no trombone, instrumento que, na narrativa, representa o nosso tropeiro viajante. A partir do c. 9, o tema se espalha por todos os instrumentos do quinteto com a intenção de representar a despedida dos vários amigos e familiares que serão deixados a partir de suas andanças. Posteriormente, no c. 13, o trombone novamente assume a melodia. Os outros instrumentos realizam acompanhamento e fazem alguns contracantos para dialogar com o trombone. Na parte B (c. 24), o tema passa pelos vários instrumentos. Isso significa que, neste trecho, não tratei o trombone como sendo o tropeiro, sendo que a melodia goiana *Saudade Brejeira* passa a representar o protagonista.

O **segundo movimento**, *A Saída do Tropeiro*, inicia com um trecho pontilhista, em que a linha melódica se espalha por todos os instrumentos. Na minha imaginação, isso figura como o tropeiro começando suas andanças e olhando para todos os lados, ao mesmo tempo maravilhado com o que percebe e preocupado com um futuro incerto. Nos c. 60-63, tem um ímpeto de autoconfiança e altivez (trecho homofônico, com dinâmica em *crescendo* e ritmo marcante). Segue sua jornada. No c. 73 há uma combinação de dois gêneros, o lundu e o baião, cujo ritmo aparece na tuba.

O **terceiro movimento** inicia com a melodia da canção paraense *Marimbondo* reforçada pelos instrumentos em uma textura homofônica, em que somente a tuba realiza um ritmo diferente dos outros instrumentos. Na parte B (c. 111) inicia um fugato de caráter livre da técnica rigorosa da fuga escolástica tradicional. No segmento *Movido* (c. 126) tem início um contraponto em *bicinium*, que tem origem na técnica renascentista em que as vozes eram elaboradas aos pares. No

Bestiário, os instrumentos realizam jogos de pergunta e resposta em pares: primeiro trompete e trompa contra segundo trompete e trombone, enquanto a tuba segue realizando o baixo sincopado de caráter rítmico.

O **quarto movimento** e o **quinto movimento** estão conectados, tanto pelo seu caráter, as memórias afetivas do que foi deixado para trás (*Lembranças*) e o descanso representado pelo *Acalanto*, quanto pelo tratamento musical das melodias. Isso é reforçado por um *Attacca* ao final do quarto movimento que liga os dois como uma sequência contínua. No quarto movimento, apenas dispus a melodia da *Roda de São Gonçalo* (santo-músico que cativava e curava fiéis com seu canto) na trompa e, depois, no trombone, com os outros instrumentos realizando nota pedal. O quinto movimento inicia com um pontilhismo caracterizado por uma melodia de timbres, pois o tema passa pelos vários instrumentos, enquanto aqueles que não realizam a melodia permanecem estáticos, com notas longas.

O **sexto movimento** também contém aspectos de pontilhismo combinados com técnicas de contraponto imitativo e jogos de pergunta e resposta entre os diversos instrumentos. Finaliza com um segmento de caráter rítmico em oitavas.

No **sétimo movimento**, o tema (melodia goiana *O Baile das Borboletas*) passa por todos os instrumentos, em um jogo imitativo. Cada instrumento que acabou de apresentar o tema passa a realizar acompanhamento que reforça a textura em um acúmulo de sonoridade que chega ao seu clímax na cabeça do compasso 281. A segunda parte, *Manhoso*, caracteriza-se por um tratamento pontilhista, com jogos de pergunta e resposta da melodia da canção *A Canoas Virou* em sua versão cantada no Litoral Norte do Rio Grande do Sul. Esta melodia é ornamentada e transformada para se adaptar ao clima dos *Festejos de Chegada*.

No **último movimento**, o tropeiro dá-se conta de que seu destino é viajar, o que é representado pela canção maranhense *Eu não vim para ficar*. Na segunda parte, *Animado* (a partir do c. 331), usei um tema próprio para representar as novas andanças e descobertas do tropeiro em suas viagens mundo afora.

4. Esta obra foi composta para quinteto de metais. Por que você decidiu escrever para essa formação e como você explorou esta instrumentação?

Escrevi para quinteto de metais a convite do trombonista José Milton Vieira Filho, a quem a obra é dedicada. Milton toca no Quinteto Porto Alegre e a peça foi pensada para esse grupo.

5. Como você usou o trombone nesta obra?

O trombone é tratado como uma espécie de solista na peça, que já inicia com um solo de trombone. Trata-se de um quinteto de metais, e não de uma peça para trombone e grupo de metais. Por isso, procurei dar ênfase ao uso do trombone sem prejudicar a noção de que se trata de música de câmara. Assim, todos os instrumentos são tratados como solistas em algum ponto da peça, sendo que o trombone se destaca nessa função.

Há diversas texturas na obra, sendo que os instrumentos são tratados de diferentes maneiras em cada uma delas. Daria para sintetizar colocando desta maneira:

Textura de melodia acompanhada (ex.: início), em que o trombone aparece realizando a parte principal inúmeras vezes. Em outras, pode estar realizando uma parte de baixo ou completando os acordes.

Textura homofônica (ex.: c. 69-72; c. 190 ss.), em que, quase invariavelmente a parte principal aparece na voz superior, no primeiro trompete. Nesse contexto, o trombone pode realizar o baixo ou preencher a harmonia.

Textura polifônica (ex.: c. 111 ss.), na qual todos os instrumentos são tratados em igualdade, sendo que a parte principal (tema) pode passar de um instrumento a outro.

Textura Pontilista (ex.: c. 8-13; c. 54-60; c. 64 ss.), em que todos os instrumentos realizam todas as funções, com a melodia “quebrada” entre as diferentes vozes.

Segmentos Rítmicos (ex.: c. 61-63; c. 92 ss.; c. 100 ss.), nos quais predomina a textura homofônica para valorizar o aspecto rítmico, geralmente com ritmos característicos da música brasileira.

Segmentos Melódicos com Nota Pedal, em que o trombone pode realizar a nota pedal (ex.: c. 147 ss.; 156 ss.) ou a melodia principal (ex.: c. 152 ss.).

6. A sua obra apresenta os andamentos definidos e inúmeras indicações de articulação e dinâmica. Para você, essas informações são regras necessárias ou princípios norteadores? Existem possibilidades de ir além do texto escrito (partitura) ao interpretar a obra?

A intenção é que o texto escrito seja uma motivação para a realização da música como objeto real no espaço sonoro; algo que modula a nossa percepção do tempo através de uma apreciação múltipla com interferências acústicas, psicológicas, narrativas e afetivas, através de uma sinestesia aberta à imaginação. Por isso, apesar de escrever com certa precisão as minhas ideias musicais, espero que os músicos se sintam à vontade para criar a música a partir do que lhes entrego escrito.

Anexo IV : Ziriguïdum, Concerto para Trombone e Orquestra
Arthur Barbosa¹³.

Redução

ZIRIGUIDUM

Arthur Barbosa
2016

Concerto for Trombone and Orchestra

(Dedicated to José Milton Vieira)

The image displays a musical score for a piano reduction of a concerto. It is organized into three systems of staves. The first system is labeled 'Piano' and includes a bass staff and a grand staff (treble and bass). The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 88 (♩ = 88). The second system is labeled 'Pno.' and also includes a bass staff and a grand staff. The third system is labeled 'Pno.' and includes a bass staff and a grand staff, with a 'molto rit.' (molto ritardando) marking. The score features complex harmonic textures with many chords and moving lines, typical of a piano reduction of an orchestral work.

© Copyright 2016 by Arthur Barbosa - All Rights Reserved

¹³ Partitura da redução para piano.

ZIRIGUIDUM

2
9 *a tempo*

Pno.

mf

mp

15

Pno.

20

Pno.

25

Pno.

ZIRIGUIDUM

3

Pno.

30

f

mf

mf

Pno.

35

mf

f

Pno.

40

pp

f

pp

f

Pno.

44

mf

f

ZIRIGUIDUM

4

48

Con Sorina

ff

Pno.

48

ff

ff

53

a tempo

53

f

p

Pno.

f

p

58

mp

58

Pno.

63

63

Pno.

ZIRIGUIDUM

68

Pno.

73

Pno.

78

Pno.

83

Pno.

mf *mp* *ppp*

ZIRIGUIDUM

6

The musical score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment (Pno.) section. The piano part consists of a grand staff with treble and bass clefs. The vocal line is in the bass clef. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings.

System 1 (Measures 89-94): The piano part begins with a *pppp* dynamic. The vocal line starts with a rest, then a note marked *p* and *poco meno mosso*. The tempo marking *Senza Sordina* is present above the vocal line.

System 2 (Measures 95-100): The piano part features a *pp* dynamic. The vocal line continues with a *mp* dynamic, a triplet of eighth notes, and a *pp* dynamic.

System 3 (Measures 101-106): The piano part continues with a *pp* dynamic. The vocal line features a *mp* dynamic, a triplet of eighth notes, and a *pp* dynamic.

System 4 (Measures 107-112): The piano part features a *p* dynamic. The vocal line features a *p* dynamic, a *mf* dynamic, and a *p* dynamic.

ZIRIGUIDUM

Poco Più Lento

♩=80

The musical score is for piano and consists of five systems of staves. Each system includes a bass staff and a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is 'Poco Più Lento' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score begins at measure 110 with a *ff* dynamic. The piano part features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics vary throughout, including *f*, *ff*, *mp*, *p*, and *fp*. The score concludes at measure 121 with a *fp* dynamic. The right hand of the piano part is characterized by intricate triplet patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

ZIRIGUIDUM

8

124

Musical score for measures 124-126. The system includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The bass line starts with a forte (*f*) dynamic, followed by mezzo-piano (*mp*), fortissimo (*ff*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*). The grand staff features a melody with triplets and slurs, with dynamics *fp* and *f*. The bass line of the grand staff has dynamics *fp* and *f*.

127

Musical score for measures 127-129. The system includes a bass line and a grand staff. The grand staff features a melody with triplets and slurs, with dynamics *mf* and *f*. The bass line of the grand staff has a dynamic of *mf*.

130

Musical score for measures 130-132. The system includes a bass line and a grand staff. The grand staff features a melody with triplets and slurs, with dynamics *f* and *mp*. The bass line of the grand staff has a dynamic of *mp*.

133

Musical score for measures 133-135. The system includes a bass line and a grand staff. The grand staff features a melody with triplets and slurs, with dynamics *ff* and *f*. The bass line of the grand staff has dynamics *mf* and *f*.

ZIRIGUIDUM

136

Pno.

mp

139

Pno.

p

142

Pno.

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

fp *fp* *fp*

145

Pno.

f *p*

3f *p* *mf*

ZIRIGUIDUM

10

148

Pno.

148

pp

Measures 148-153: Piano introduction with triplets and *pp* dynamics.

154 *Piu Mosso* ♩=96

Pno.

154

mf

Measures 154-158: *Piu Mosso* section starting at measure 154 with *mf* dynamics.

Pno.

159

Measures 159-163: Continuation of the *Piu Mosso* section.

Pno.

164

p *mf*

Measures 164-168: Continuation of the *Piu Mosso* section with *p* and *mf* dynamics.

ZIRIGUIDUM

169

Pno.

174

Pno.

179

Pno.

183

Pno.

ZIRIGUIDUM

12

187

Pno.

187

191

Pno.

195

Pno.

201

Pno.

ZIRIGUIDUM

206

Pno.

211

Pno.

217

Pno.

mf

ff

mf

ff

222

Pno.

ZIRIGUIDUM

14

Pno.

Musical score for measures 227-232. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass staff features a complex, rhythmic line with many beamed eighth and sixteenth notes. The grand staff provides harmonic support with chords and some melodic fragments.

Pno.

Musical score for measures 232-237. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music continues with similar rhythmic complexity. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the grand staff. The bass staff continues its intricate rhythmic pattern.

Pno.

Musical score for measures 237-241. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of the system. The music features a mix of rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

Pno.

Musical score for measures 241-246. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music concludes with sustained chords in the grand staff and a final rhythmic flourish in the bass staff.

ZIRIGUIDUM

245

Piano score for measures 245-249. The score is in 4/4 time. The bass line consists of eighth notes with a rhythmic pattern. The treble line features a complex melodic line with many beamed eighth notes and some triplets. Dynamics include accents (>) and a *pp* marking.

249

Piano score for measures 249-253. The score is in 4/4 time. The bass line continues with eighth notes. The treble line has a similar complex melodic texture with beamed eighth notes and triplets. Dynamics include accents (>) and a *pp* marking.

253

Piano score for measures 253-257. The score is in 4/4 time. The bass line continues with eighth notes. The treble line has a similar complex melodic texture with beamed eighth notes and triplets. Dynamics include accents (>) and a *pp* marking.

258 **Tempo I** ♩=88

Piano score for measures 258-262. The score is in 4/4 time. The bass line starts with a *mp* dynamic and then has a *pp* marking. The treble line features a complex melodic line with many beamed eighth notes and triplets. Dynamics include *mp*, *pp*, and accents (>).

ZIRIGUIDUM

16

262

mf *rit.* **Andante** (♩ = 96)

Pno. *pp* *mp* *mp* *p*

267

mp *mp* *p* *mp* *cantabile*

Pno. *mp* *p* *mp*

272

mp *mp* *mp* *mp*

Pno. *mp* *mp* *mp* *mp*

277

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

Pno. *mp* *mp* *mp* *mp* *mp*

ZIRIGUIDUM

282

Piano score for measures 282-286. The bass line features a melodic line with a triplet of eighth notes at measure 283. The right hand consists of chords and arpeggiated figures.

287

Piano score for measures 287-291. The bass line has a triplet of eighth notes at measure 288. The right hand features a melodic line with triplets and chords. Dynamics include *mp* and *p*.

292

Piano score for measures 292-296. The bass line has a triplet of eighth notes at measure 293. The right hand features a melodic line with triplets and chords. Dynamics include *mp* and *p*.

297

Piano score for measures 297-301. The bass line has a triplet of eighth notes at measure 298. The right hand features a melodic line with triplets and chords. Dynamics include *mp* and *p*.

ZIRIGUIDUM

18

302

Pno. *f*

307

Pno.

312

Pno.

317 *con malizia* *mf*

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 302-306) begins with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 307-311) continues with various chordal textures and triplets. The third system (measures 312-316) features more complex chordal structures. The fourth system (measures 317-321) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the instruction *con malizia*. The score concludes with a double bar line.

ZIRIGUIDUM

322

Pno. *mp*

mp

327

Pno.

330

Pno. *mp*

p *mp* *mp*

335

Tempo I ♩ = 88

Pno. *pp*

pp

ZIRIGUIDUM

20

339

Pno.

pp

ppp

mp

ppp

mp

Moderato (♩ = 88)

344

Pno.

mf

pp

mf

mp

mf

mp

349

Pno.

mp

p

p

354

Pno.

p

p

ZIRIGUIDUM

Pno.

350

Pno.

364

Pno.

369

Pno.

373

mf

ZIRIGUIDUM

22

378

Pno.

pp

pp

ppp

pp

ppp

383

Molto Più Mosso ♩ = 116

mf

Pno.

mp

mf

mp

mf

388

Pno.

mf

392

Pno.

p

p

ZIRIGUIDUM

396 *mf*

Pno. *mf*

400

Pno.

404 *f*

Pno. *f*

409

Pno.

ZIRIGUIDUM

24

413

Pno.

417

f

Pno.

421

Pno.

424

f

mf

Pno.

ZIRIGUIDUM

429

Pno.

mf

434

Pno.

439

Pno.

444

Pno.

mf

ff

ff

ZIRIGUIDUM

26

450

Pno.

mf

454

Pno.

458

Pno.

462

Pno.

ZIRIGUIDUM

466

Piano score for measures 466-469. The bass line features a triplet of eighth notes in measures 466 and 467. The treble line has a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords. Dynamics include *f*.

470

Piano score for measures 470-473. The bass line continues with a melodic line. The treble line has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f*.

474

Piano score for measures 474-477. The bass line continues with a melodic line. The treble line has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mp*.

478

Piano score for measures 478-481. The bass line continues with a melodic line. The treble line has a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *mp*.

ZIRIGUIDUM

28

481

Pno.

f *p*

486

Pno.

cresc. *accel.* *ff* *mp* *Freely*

491

Pno.

rit. *f* *fff* *fff* *Piu Vivo* (♩ = 130)

Anexo V: "Serra de Tremitação" para trombone solo. Diego Silveira.

Serra de Tremitação

Dedicada a José Milton Vieira

I. Acento de Trânsito

Diego Silveira

$\text{♩} = 90$

Trombone

p Bater com a mão no bocal

5

10

15 Bater o pé no chão *ff*

20 *p* *f*

25 *p*

29 *f*

33 *pp*

37

41 Bater o pé no chão *ff*

I. Acento de Tránsito

2

44

Musical staff 44: Bass clef, 12 measures of eighth-note patterns. Asterisks are placed below the staff at the beginning of each measure.

47

Musical staff 47: Bass clef, 6 measures. Features triplets and quintuplets with accents and slurs.

49

Musical staff 49: Bass clef, 6 measures. Features slurs and asterisks below the staff.

52

Musical staff 52: Bass clef, 6 measures. Dynamics *mp* and *ff* are indicated. Asterisks are present below the staff.

56

Musical staff 56: Bass clef, 6 measures. Dynamic *p* is indicated. Asterisks are present below the staff.

61

Musical staff 61: Bass clef, 6 measures. Dynamic *pp* is indicated. Asterisks are present below the staff.

66

Musical staff 66: Bass clef, 6 measures. Features a triplet. Asterisks are present below the staff.

72

Musical staff 72: Bass clef, 4 measures.

Serra de Tremitação

Dedicada a José Milton Vieira

II. Tremitação Uá

Diego Silveira

$\text{♩} = 70$
molto vibrato

Trombone

pp

6

12

17

plunger +

ff

21

molto vibrato sem sord.

plunger +

molto vibrato sem sord.

pp

ff

pp

25

plunger +

molto vibrato sem sord.

simile

simile

ff

pp

30

sem sord.

plunger +

sem sord.

ff

35

molto vibrato

plunger +

sem sord.

pp

ff

pp

41

plunger +

ff

pp

ff

pp

ff

pp

II. Tremitação Uá

2
47

Musical notation for measures 47-51. The piece is in 2/4 time. Measure 47 starts with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic of *ff*. It features a triplet of eighth notes. Measure 48 has a treble clef and a dynamic of *pp*. Measure 49 has a bass clef, a dynamic of *ff*, and a triplet of eighth notes. Measure 50 has a bass clef and a dynamic of *pp*. Measure 51 has a treble clef, a dynamic of *ff*, and a triplet of eighth notes.

52

Musical notation for measures 52-56. Measure 52 has a bass clef and a dynamic of *pp*. Measure 53 has a treble clef. Measure 54 has a bass clef and a dynamic of *pp*, featuring a triplet of eighth notes. Measure 55 has a bass clef and a dynamic of *pp*, featuring a triplet of eighth notes. Measure 56 has a treble clef, a key signature change to two sharps (D major), and a dynamic of *fff*.

Serra de Tremitação

Dedicada a José Milton Vieira

III. Serramambo

Diego Silveira

Trombone

ff

8 *p* *ff* *p*

14 *ff* *p*

19 *ff* *p*

24 *ff* *p*

28 *ff* *p* *ff* *p*

31 *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

35 *ff* *p*

39 *ff*

3

III. Serramambo

2

43

Musical staff 43-47: Bass clef, key signature of two flats. Measure 43 starts with a half note G2 and a quarter note G2. Measure 44 has a half note G2. Measure 45 has a quarter note G2 and a quarter note F2. Measure 46 has a quarter note G2 and a quarter note F2. Measure 47 has a quarter note G2 and a quarter note F2, ending with a triplet of eighth notes G2, F2, E2.

48

Musical staff 48-51: Treble clef, key signature of two flats. Measure 48 has a quarter note G4 and a quarter note F4. Measure 49 has a quarter note G4 and a quarter note F4. Measure 50 has a quarter note G4 and a quarter note F4. Measure 51 has a quarter note G4 and a quarter note F4, ending with a triplet of eighth notes G4, F4, E4.

52

Musical staff 52-54: Treble clef, key signature of two flats. Measures 52-54: Rapid sixteenth-note runs in the right hand, with a triplet of eighth notes in the left hand.

55

Musical staff 55-57: Treble clef, key signature of two flats. Measures 55-57: Rapid sixteenth-note runs in the right hand, with a triplet of eighth notes in the left hand.

58

Musical staff 58-60: Treble clef, key signature of two flats. Measures 58-60: Rapid sixteenth-note runs in the right hand, with a triplet of eighth notes in the left hand.

61

Musical staff 61-65: Treble clef, key signature of two flats. Measure 61: Rapid sixteenth-note runs in the right hand, with a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 62: Rapid sixteenth-note runs in the right hand, with a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 63: Rapid sixteenth-note runs in the right hand, with a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 64: Rapid sixteenth-note runs in the right hand, with a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 65: Rapid sixteenth-note runs in the right hand, with a triplet of eighth notes in the left hand. *p*

66

Musical staff 66-69: Bass clef, key signature of two flats. Measures 66-69: Rapid sixteenth-note runs in the left hand, with a triplet of eighth notes in the right hand.

70

Musical staff 70-74: Bass clef, key signature of two flats. Measures 70-74: Rapid sixteenth-note runs in the left hand, with a triplet of eighth notes in the right hand.

75

Musical staff 75-79: Bass clef, key signature of two flats. Measures 75-79: Rapid sixteenth-note runs in the left hand, with a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 79 ends with a half note G2 and a quarter note G2. *pp*

Anexo VI: Sétimo Bestiário Brasileiro, Fernando Mattos.

Dedicado a José Milton Vieira Filho

Sétimo Bestiário Brasileiro

(coleção de melodias tradicionais brasileiras para quinteto de metais)

Fernando Lewis de Mattos
(Porto Alegre, ago. 2015)

I. Despedida

Gingado ♩ = 120

The musical score is for a brass quintet in 4/4 time, marked 'Gingado' with a tempo of 120 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Trompete Bb (two), Trompa em F, Trombone, and Tuba. The second system includes staves for Tpt. Bb (two), Trom. F, Trb., and Tba. The Trombone part begins with a melody marked *mf*. The Tuba part has a melodic line starting in the second measure, marked *p* and *distante*. The second system shows the Tuba part continuing its melody, while the Trombone part has a melodic line marked *p*. The other instruments (Trompete Bb, Trompa em F, Tpt. Bb, Trom. F) have rests in the first system and enter in the second system with melodic lines marked *mf*.

10

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

mf

mf

mf

p

14 %

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

distante

mp

distante

mp

distante

mp

distante

mp

18

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

mf

mf

mf

mf

22

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

mf

distante
p

26

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

mf

mf

29

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

p

distante

32

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

35

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

38

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

41

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

44

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba. *mf*

47

c/ surd. distante

p

Tpt. Bb

c/ surd. distante

p

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

50

D.S. al Coda

Musical score for measures 50-51. The score is for five instruments: Tpt. Bb, Trom. F, Trb., and Tba. The key signature has two flats (Bb and Eb). Measure 50 shows the Tpt. Bb and Trom. F parts with rests. The Trb. part has a melodic line starting in measure 51 with a *mf* dynamic. The Tba. part has a melodic line starting in measure 50 with a *mf* dynamic. Measure 51 continues the Trb. and Tba. lines.

52

Musical score for measures 52-53. The score is for five instruments: Tpt. Bb, Trom. F, Trb., and Tba. The key signature has two flats (Bb and Eb). Measure 52 starts with a Φ symbol. The Tpt. Bb and Trom. F parts have rests. The Trb. part has a melodic line starting in measure 52 with a *mf* dynamic. The Tba. part has a melodic line starting in measure 52 with a *mf* dynamic. Measure 53 continues the Trb. and Tba. lines. The Tpt. Bb and Trom. F parts have rests.

II. A Saída do Tropeiro

54 **Hesitante** ♩ = 80

Tpt. Bb *mp*

Tpt. Bb *mp* *mf*

Trom. F *mp* *mf*

Trb. *mp*

Tba. *mp*

59 **Nervoso** ♩ = 104

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

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

Trom. F *mf* *f* *mf*

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

Tba. *mf* *mf* *f* *mf*

63 **Assertivo, aos poucos** ♩ = 84

Musical score for measures 63-68, titled "Assertivo, aos poucos" with a tempo of ♩ = 84. The score is for five brass instruments: two Trumpets in B-flat (Tpt. Bb), Trombone in F (Trom. F), Trumpet in B-flat (Trb.), and Tuba (Tba.). The key signature is one sharp (F#). The dynamics are marked as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents and slurs.

69 **Nervoso** ♩ = 104

Musical score for measures 69-74, titled "Nervoso" with a tempo of ♩ = 104. The score is for five brass instruments: two Trumpets in B-flat (Tpt. Bb), Trombone in F (Trom. F), Trumpet in B-flat (Trb.), and Tuba (Tba.). The key signature is one sharp (F#). The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents and slurs.

Tempo de Lundu ♩ = 88

72

Musical score for measures 72-75. The score is for five instruments: Tpt. Bb, Trom. F, Trb., and Tba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 'Tempo de Lundu' with a quarter note equal to 88 beats per minute. Measure 72 starts with a dynamic of *f*. The Tpt. Bb and Trom. F parts have a *f* dynamic. The Trb. part has a *f* dynamic. The Tba. part has a *f* dynamic. In measure 73, the Tpt. Bb and Trom. F parts have a *p* dynamic. The Trb. part has a *f* dynamic. The Tba. part has a *mp* dynamic. In measure 74, the Tpt. Bb and Trom. F parts have a *p* dynamic. The Trb. part has a *f* dynamic. The Tba. part has a *mp* dynamic. In measure 75, the Tpt. Bb and Trom. F parts have a *p* dynamic. The Trb. part has a *mf* dynamic. The Tba. part has a *mp* dynamic. The marking 'c/ surd.' is present above the Tpt. Bb and Trom. F parts in measures 73 and 74.

76

Musical score for measures 76-79. The score is for five instruments: Tpt. Bb, Trom. F, Trb., and Tba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 'Tempo de Lundu' with a quarter note equal to 88 beats per minute. Measure 76 starts with a dynamic of *mf*. The Tpt. Bb part has a *mf* dynamic. The Trom. F part has a *mf* dynamic. The Trb. part has a *mf* dynamic. The Tba. part has a *mf* dynamic. In measure 77, the Tpt. Bb part has a *mf* dynamic. The Trom. F part has a *mf* dynamic. The Trb. part has a *mf* dynamic. The Tba. part has a *mf* dynamic. In measure 78, the Tpt. Bb part has a *mf* dynamic. The Trom. F part has a *mf* dynamic. The Trb. part has a *mf* dynamic. The Tba. part has a *mf* dynamic. In measure 79, the Tpt. Bb part has a *mf* dynamic. The Trom. F part has a *mf* dynamic. The Trb. part has a *mf* dynamic. The Tba. part has a *mf* dynamic.

80

Tpt. Bb *mp* *mf* s/ surd.

Tpt. Bb *mp*

Trom. F

Trb.

Tba.

84

Tpt. Bb

Tpt. Bb s/ surd. *mf*

Trom. F

Trb. *mp*

Tba.

88

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F *mp*

Trb. *mf*

Tba. *mf*

92

Tpt. Bb *f*

Tpt. Bb *f*

Trom. F *f*

Trb. *f*

Tba. *mf*

96

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

f

III. Andanças e Contratempos

100

Andante ♩ = 84

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

mf

mf

mf

mf

mf

106

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

111

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

116

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

121

poco accel. **Movido** ♩ = 92

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

127

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

132

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

137

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

142

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

IV. Lembranças

Largo, ad lib. ♩ = 46

147

Musical score for measures 147-149. The score is for five instruments: Tpt. Bb, Tpt. Bb, Trom. F, Trb., and Tba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is Largo, ad lib. with a quarter note equal to 46. The dynamics are pp for the trumpets and trombones, and mp for the trombone. The Trom. F part includes an *expressivo* marking and a five-measure phrase. The Trb. part has rests. The Tba. part has a five-measure phrase.

150

Musical score for measures 150-152. The score is for five instruments: Tpt. Bb, Tpt. Bb, Trom. F, Trb., and Tba. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is Largo, ad lib. with a quarter note equal to 46. The dynamics are mp for the Trom. F and Trb., and pp for the Tba. The Trom. F part includes a five-measure phrase. The Trb. part includes an *expressivo* marking and a five-measure phrase. The Tba. part has a five-measure phrase.

153 *Attacca*

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

V. Acalanto

156 **Sonolento** ♩ = 66

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

166

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

p *mp* *mp*

174

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

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

183

accel. poco a poco

Despertando ♩ = 80

Musical score for measures 183-187. The score is for five instruments: Tpt. Bb, Trom. F, Trb., and Tba. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as 80 beats per minute. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mf*, and performance instructions like *s/ surd.* (sordina).

188

Musical score for measures 188-192. The score continues for the same five instruments. It includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and performance instructions like *s/ surd.* and *rall.* (rallentando).

192 **Meditativo** ♩ = 60 rall.

Tpt. Bb *fp*

Tpt. Bb *fp*

Trom. F *fp*

Trb. *fp* *p*

Tba. *fp* *p*

VI. Pelo Mar

197 **Jovial** ♩ = 80

Tpt. Bb *mf*

Tpt. Bb *mf*

Trom. F *mf*

Trb. *p*

Tba. *p (legato)*

202

Musical score for measures 202-206. The score is for five instruments: Tpt. Bb, Trom. F, Trb., and Tba. The key signature has one flat (Bb). The dynamics are marked as *mf* (measures 202, 203, 205), *mp* (measures 204, 206), and *mp (articulad)* (measure 206).

207

Musical score for measures 207-211. The score is for five instruments: Tpt. Bb, Trom. F, Trb., and Tba. The key signature has one flat (Bb). The dynamics are marked as *mp* (measures 207, 208, 210) and *mf* (measures 209, 211). A marking "c/ surd." is present above the second Tpt. Bb staff in measure 208.

212

Tpt. Bb

Tpt. Bb *mp* *mf* *mf* *p* *s/ surd.*

Trom. F *mf*

Trb.

Tba. *mf* *p*

217

Tpt. Bb

Tpt. Bb *mp* *c/ surd.*

Trom. F *mp* *mf* *mp*

Trb.

Tba. *mp*

222

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

mf

mp

mf

227

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

mf

s/ surd.

mf

mp

mf

p

mp

232

Musical score for measures 232-235. The score is for five instruments: Tpt. Bb, Trom. F, Trb., and Tba. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The notation includes rests, eighth notes, and quarter notes. Dynamics include *mp* and *mf*. Performance instructions include *c/ surd.* for the second Tpt. Bb part.

236

Musical score for measures 236-239. The score is for five instruments: Tpt. Bb, Trom. F, Trb., and Tba. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests. Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *s/ surd.* for the Tpt. Bb parts.

240

Musical score for measures 240-243. The score is for five instruments: Tpt. Bb (two parts), Trom. F, Trb., and Tba. The key signature is one flat (Bb). The time signature is 4/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *mf* and *p*.

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

mf

p

244

Musical score for measures 244-247. The score is for five instruments: Tpt. Bb (two parts), Trom. F, Trb., and Tba. The key signature is one flat (Bb). The time signature is 4/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f*.

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

f

f

f

f

VII. Festejos de Chegada

248 Festivo ♩ = 84

Musical score for measures 248-251. The first staff (Tpt. Bb) has a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*. The other staves (Tpt. Bb, Trom. F, Trb., Tba.) are empty.

252

Musical score for measures 252-255. The first staff (Tpt. Bb) has a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*. The other staves (Tpt. Bb, Trom. F, Trb., Tba.) are empty.

256

Tpt. Bb *mp*

Tpt. Bb

Trom. F

Trb. *mf*

Tba. *mf*

260

Tpt. Bb *mf*

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

264

Tpt. Bb *mp*

Tpt. Bb *mf*

Trom. F *mf*

Trb. *mp*

Tba. *mf*

268

Tpt. Bb *mf*

Tpt. Bb *mf*

Trom. F *mf*

Trb. *mf*

Tba. *mf*

272

Tpt. Bb *mf*

Tpt. Bb *mf*

Trom. F *mf*

Trb. *f*

Tba. *mf*

276

Tpt. Bb *f*

Tpt. Bb *f*

Trom. F

Trb.

Tba.

281 **Fine** **Manhoso** ♩ = 80

Tpt. Bb *sfz* *mf*

Tpt. Bb *sfz* *mf* c/ surd.

Trom. F *sfz*

Trb. *sfz*

Tba. *sfz*

287

Tpt. Bb *mf*

Tpt. Bb *mf*

Trom. F *mf*

Trb. *mf*

Tba. *mf*

292

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

297

D.C. al Fine

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

VIII. "Meu destino é viajar!"

303 Malemolente ♩ = 72

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

mf

mp

308

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

313

c/ surd.

mf

(c/ surd.)

mf

mf

318

s/ surd.

323 s/ surd.

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

328 accel. **Animado** ♩ = 80

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

333

Tpt. Bb *mf*

Tpt. Bb *mf*

Trom. F *mf*

Trb.

Tba.

338

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

343

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

348

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

352

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

f

f

f

f

f

356

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

mp

mp

mp

360

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

mf

mf

mf

mf

364

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

f

f

f

f

f

368

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.

372

Tpt. Bb

Tpt. Bb

Trom. F

Trb.

Tba.