

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

**MEMÓRIAS AFETIVAS NA COMPOSIÇÃO MUSICAL**

Ivana Munari Martins

Porto alegre  
2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Munari Martins, Ivana  
Memórias Afetivas na Composição Musical / Ivana  
Munari Martins. -- 2022.  
90 f.  
Orientador: Antônio Carlos Borges-Cunha.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Música: Composição, Porto Alegre,  
BR-RS, 2022.

1. Composição. 2. Memória. 3. Afetividade. I.  
Carlos Borges-Cunha, Antônio, orient. II. Título.

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

IVANA MUNARI MARTINS

**MEMÓRIAS AFETIVAS NA COMPOSIÇÃO MUSICAL**

Memorial de Composição submetido como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Música – Habilitação Composição, no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

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

Porto Alegre  
2022

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais pelo incentivo ao estudo e à música. Às minhas irmãs, Bianca e Lara, pelo apoio emocional e financeiro. Minhas gratidões aos amigos: Cássio, Cezar, Hechiley e Marina, pelo companheirismo e pelas trocas musicais durante o bacharelado na UFRGS; meus companheiros de banda, Cattulo e Patrick, que fizeram dessa jornada mais leve e divertida. Em especial, ao Patrick, que, além de tudo, topava entrar em qualquer furada comigo e é responsável pelas gravações das minhas peças para piano; e, por fim, Ana Clara, Nataniel e Wagner, por me adotarem durante o tempo em que estudei na Universidade Federal de Pelotas, sem vocês não estaria no bacharelado de composição. Agradeço meus tios Inês, Walter, Jussara e Mara pelo abrigo e pouso. Aos meus amigos e preceptores Jorge, Zenaide, Juliano, Jorginho e Guilherme pelo companheirismo nos grupos de canto e prática musical da Paróquia Santo André Avelino. Ao meu marido, Darchan Stamado Ordovás, pelos conhecimentos, e por ser meu parceiro e suporte durante todo o curso. Aos meus professores na UFPel: Jorge Geraldo Rochedo Meletti, por despertar meu antigo interesse pela composição na cadeira de iniciação à composição; e Menan Duwe, pelos conselhos e ensinamentos. Ao Felipe Adami, por ser amigo e professor, pelos ensinamentos e por me convidar a participar do grupo *InCoMuN Ensemble*. Ao professor Dimitri Cervo, por todo ensinamento e camaradagem nas disciplinas de Teoria e Percepção Musical. Ao professor Celso Loureiro Chaves, pelos ensinamentos e comentários nas bancas de Composição. Ao meu professor e mestre Antônio Carlos Borges-Cunha, por ser fonte de sabedoria e inspiração para mim.

Por fim, agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por ter sido minha casa e formadora de conhecimento.

## **RESUMO**

Este trabalho consiste de um portfólio de composição, realizado no Bacharelado em Música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no período de 2018 a 2022. No texto, em formato de memorial, é estabelecida a relação entre minhas memórias afetivas e a composição musical. Os conhecimentos adquiridos na Universidade edificaram meu pensamento composicional. Minhas memórias afetivas anteriores aos estudos acadêmicos inculcaram diversas características em todo o processo composicional desse período, predominantemente de forma não propositada. O memorial está dividido em duas partes: a primeira consiste de uma reflexão sobre a memória, relacionando-a com processos de escolhas e de tomadas de decisões na composição musical; a segunda apresenta partituras e gravações das peças selecionadas para este trabalho, seguidas de comentários analíticos sobre suas características sonoras e estruturais, relacionando-as com minhas memórias afetivas.

Palavras-chave: composição musical, memória, afetividade

## **ABSTRACT**

This work consists of a composition portfolio, carried out in the Bachelor of Music at the Federal University of Rio Grande do Sul, from 2018 to 2022. In this text, in memorial format, it is established the relationship between my affective memories and musical composition. The knowledge acquired at the University built my compositional thinking. My affective memories prior to academic studies instilled several characteristics into the compositional process of this period, mainly in a unintentional way. This memorial is divided into two sections: the first one is a reflection on memory, relating it to decision processes and decision-making in musical composition; the second one presents scores and recordings of the selected pieces for this work, followed by analytical commentaries on their structural and sonic characteristics, relating them to my affective memories.

Keywords: musical composition, memory, affectivity

*“A razão, sem a memória, não teria materiais com que exercer a sua atividade.”*

Marquês de Maricá

## LISTA DE FIGURAS

|           |  |    |
|-----------|--|----|
| Figura 1  | Figura utilizada para a análise realizada por Mann.....                        | 31 |
| Figura 2  | Trecho da composição do íntimo.....  | 32 |
| Figura 3  | Momento onde ocorrem os desdobramentos das vozes.....                          | 32 |
| Figura 4  | Momento da exposição explícita da série em <i>Trilha</i> .....                 | 33 |
| Figura 5  | Momento da exposição explícita da série em <i>Do Íntimo</i> .....              | 34 |
| Figura 6  | Marcações da resolução Eb – F nos momentos cadenciais.....                     | 34 |
| Figura 7  | Trecho pingos de Chuva.....  | 36 |
| Figura 8  | Momento da exposição explícita do tema de <i>Lá na Praia</i> .....             | 37 |
| Figura 9  | Acordes que sugerem mistério em <i>Adhara</i> .....                            | 55 |
| Figura 10 | Exposição do primeiro tema da peça <i>Adhara</i> .....                         | 56 |
| Figura 11 | Trecho da escrita de improvisação guiada de <i>Adhara</i> .....                | 57 |
| Figura 12 | Trinado dos pratos em alusão a bater feijão. Compasso 51 de <i>Taipa</i> ..... | 72 |
| Figura 13 | Início da peça <i>Taipa</i> .....  | 73 |
| Figura 14 | Momento onde pode ser observada a utilização de vozes.....                     | 74 |
| Figura 15 | Melodia realizada pelo piccolo. Compasso 62 de <i>Taipa</i> .....              | 74 |
| Figura 16 | Momento onde pode ser observada a progressão da peça <i>Taipa</i> .....        | 75 |
| Figura 17 | Ritmo constante presente na peça <i>Taipa</i> .....                            | 75 |
| Figura 18 | Ritmo dobrado presente na peça <i>Taipa</i> .....                              | 75 |
| Figura 19 | Início do segundo momento da peça <i>Taipa</i> .....                           | 76 |



## ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. INTRODUÇÃO.....</b>                   | <b>8</b>  |
| <b>2. MEMÓRIA E COMPOSIÇÃO MUSICAL.....</b> | <b>11</b> |
| 2.1 <i>A memória como afetividade.....</i>  | 12        |
| 2.2 Memória e identidade.....               | 13        |
| 2.3 Memória e motivação composicional.....  | 13        |
| <b>3. CONSTELAÇÕES.....</b>                 | <b>16</b> |
| 3.1 <i>Do íntimo.....</i>                   | 30        |
| 3.2 <i>Trilha.....</i>                      | 33        |
| 3.3 <i>Noturno.....</i>                     | 35        |
| 3.4 <i>Lá na praia.....</i>                 | 35        |
| <b>4. ADHARA.....</b>                       | <b>38</b> |
| <b>5. TAIPA.....</b>                        | <b>58</b> |
| <b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>         | <b>77</b> |
| <b>ANEXOS.....</b>                          | <b>80</b> |

## 1. INTRODUÇÃO

*Onde a música apareceu para mim? Não sei quando foi o ano, nem mês, nem o dia. Talvez no tic-tac incessante do relógio, ou mesmo nos meus passos um após o outro pelas calçadas. Para mim eles soavam diferentes, como se a vida possuísse um pulso fixo onde a qualquer momento poderia quebrá-lo. Lembro que o vento me soava música, então nos dias mais frios de inverno eu parava à janela para escutar o uivo de um animal que na verdade não existia, mas que dava medo. Muitas vezes eu subia o morro na casa dos meus avós maternos e parava para ouvir o som do mato – e é mato mesmo, não parece a maneira certa de se falar, mas é assim que chamamos na minha cidade natal, “o mato” –. Ao meu redor encontrava sons que me permitiam não só exercitar a escuta como também exercitar a imaginação e a criação. Transformava tudo que escutava em padrões, e isso eu chamava música.*

*Passei grande parte da infância na casa da nonna. A nonna gostava de ouvir as minhas criações. Ela me deixava tirar todos os copos, taças e potes – inclusive os seus valiosos cristais – para que pudesse fazer escalas musicais. Isso eu ainda era pequena e não tinha tido nenhum tipo de contato com a prática comum de teoria musical, não sabia o que era uma escala musical, sabia somente o que minha mãe e avó cantavam. Tocava minhas músicas nos copos para ela, e eram muito mais bonitas nos seus cristais. Minha avó já tinha seus 90 anos, tinha dificuldade de ficar de pé, mas sempre ouvia com apreço e me concedia seu “brava”.*

*Digo que a música nasceu comigo, mas a verdade é que a música nasceu há muito tempo, não se sabe quando, e que foi passada para mim, de geração em geração, ao cantar suave de minha mãe. Marli cortava talos do pé de abóbora e fazia flautas para que eu assoprasse, me ensinou a escutar o barulho do vento agitando as taquaireiras que ficavam na parte mais de trás da casa, me ensinou a música dos rios e riachos, e o som que as gotas da chuva faziam sobre*

*os baldes cheios d'água. Vezes sem conta sentava comigo na área externa da casa e treinava vozes em terças e sextas da música caipira. Cantava a todo o tempo. “Antes de falar, já cantava”, dizia minha mãe. Eu tinha verdadeiro fascínio pela música, e também não poderia acontecer de outra forma.*

Meus cadernos de anotação

Neste trabalho busco a relação entre minhas memórias afetivas e a composição musical realizada ao longo do curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O conhecimento adquirido durante os dois anos de estudos na UFPel e os quatro anos na UFRGS edificaram meu pensamento composicional. Não obstante, minhas memórias afetivas anteriores aos estudos acadêmicos inculcaram diversas características em todo o processo composicional desse período, geralmente de forma não propositada.

Para tanto, este trabalho é dividido em duas partes: a primeira consiste de um estudo sobre a memória, analisada sob aspectos pelos quais esta se relaciona ao ato composicional; a segunda parte consiste em algumas composições selecionadas, que são imediatamente apresentadas por análises musicais e comentários que aliam suas características musicais as memórias afetivas.

A seção sobre memória começa com uma introdução em que o tema da memória composicional é motivado, seguido por uma breve apresentação dos conceitos e do referencial utilizado. São abordados os conceitos de memória coletiva de Maurice Halbwachs e as relações cognição-afeto de Jean Piaget. Em seguida, é explicado o conceito de memória afetiva baseado nos trabalhos *Educação: Carinho e Trabalho* (1999) de Codo e Gazzotti e *Memória* (2018) de Ivan Izquierdo. Refletimos sobre memória e identidade com Norberto Bobbio em seu trabalho *O Tempo Da Memória* (1997). A análise, em estilo ensaístico, é realizada sobre memória, motivação musical e como se relacionam à escuta.

A próxima seção contém as peças: *Constelações* (2021), compilação de peças compostas para piano entre os anos de 2018 e 2021, econômicas em material, onde os intervalos de terças remetem às canções de minha infância e juventude; *Adhara* (2019), composta para o grupo de música de câmara *InCoMuN Ensemble*, onde o processo criativo da peça está interligado com a prática de improvisação musical livre praticada por mim como participante do grupo, nas aulas de composição e também sozinha; e *Taipa* (2022), peça composta para orquestra sinfônica dedicada à orquestra do Instituto de Artes da Universidade

Federal do Rio Grande do Sul, onde relaciono memórias da vida no interior agrícola, como as lembranças da época de plantio, aos materiais musicais da peça. O portfólio de composição inclui também a partitura e gravação de *Buraco Negro* para orquestra de cordas.

## 2. MEMÓRIA E COMPOSIÇÃO MUSICAL

O processo criativo está intimamente ligado à memória. Assim, minhas memórias da infância e juventude são referenciadas de diferentes formas no meu trabalho composicional, expressando consciente e inconscientemente minha realidade social e cultural. No entanto, essas memórias não são puramente individuais, ou mesmo, lembranças geradas somente por mim. Maurice Halbwachs (1877-1945) em seu livro *A memória coletiva* (1950), conclui que a memória individual na verdade não existe – nossas memórias estão sempre ligadas a outros indivíduos e grupos distintos. Portanto, a criação do conceito *memória coletiva* relatada no livro:

“[...] Mas nossas lembranças permanecem coletivas e elas não são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. [...]”

(HALBWACHS, 1968, pág. 26)

Halbwachs nos traz a ideia da memória com organicidade e coletividade; organicidade por sua composição estruturada e relacional – assim como um órgão a memória está sempre viva, trabalhando todo tempo com o nosso raciocínio –; coletividade porque a lembrança de outra pessoa ou grupo é evocada pela nossa percepção do ambiente e pela nossa vivência:

“[...] A primeira vez que fui a Londres, diante de Saint-Paul ou Mansion-House, nos arredores do Court's of Law, muitas impressões lembravam-me os romances de Dickens lidos em minha infância: eu passeava então com Dickens. Em todos esses momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estava só, que refletia sozinho, já que em pensamento eu me deslocava de um tal grupo para outro, aquele que eu compunha com esse arquiteto, além deste, com aqueles, dos quais ele era o intérprete junto a mim, ou aquele pintor (e seu grupo), com o geômetra que havia desenhado esse plano, ou com um romancista. Outros homens tiveram essa lembrança em comum comigo. [...]”

(HALBWACHS, 1968, pág. 26 - 27)

Pelo fato de nossas memórias serem coletivas, toda memória envolvida no processo criativo composicional é coletiva. Portanto, ao compor uma peça, as ideias e pensamentos não se originam de aspectos meramente individuais. Em verdade, as ideias e pensamentos também são emergidos das memórias de outras pessoas que, no processo de cognição, fizeram parte de forma ou outra. Nasci e cresci no interior, onde se planta e colhe para comer, onde se canta

enquanto se planta, onde bater feijão e debulhar o milho fazem parte da música. Onde também se vive num ritmo muito diferente de uma grande cidade. Tudo isso procuro expressar nas minhas composições.

## 2.1 A memória como afetividade

Codo e Gazzotti, em seu trabalho *Educação: Carinho e Trabalho (1999)*, definem afetividade como um “conjunto de fenômenos psíquicos que se manifestam sob forma de emoções, sentimentos e paixões, acompanhados sempre da impressão de dor ou prazer, de satisfação ou insatisfação, de agrado ou desagradado, de alegria ou tristeza.” Assim como memória, segundo Ivan Izquierdo (2018), “significa aquisição, formação, conservação e evocação de informações”. Nossas memórias estão impregnadas de diferentes afetos, como, por exemplo, ao sentir o cheiro do café sendo passado imediatamente lembro de meu pai e das manhãs anteriores a ida para a escola; assim como ao sentir o cheiro da grama recém-cortada, tenho a sensação de retorno às tardes onde ficava deitada no pátio de casa; assim como a nostalgia ao ouvir e dançar *Ragatanga*<sup>1</sup> em uma festa em pleno 2022.

Não é possível haver um desligamento dos afetos relacionados à memória do compositor e nem de qualquer outra pessoa, pois os afetos fazem parte da construção da inteligência de um indivíduo. Jean Piaget, em seu livro *A construção do real na criança*, afirma que cognição e afeto são indissociáveis:

[...] vida afetiva e vida cognitiva são inseparáveis, embora distintas. E são inseparáveis porque todo intercâmbio com o meio pressupõe ao mesmo tempo estruturação e valorização. Assim é que não se poderia raciocinar, inclusive em matemática, sem vivenciar certos sentimentos, e que, por outro lado, não existem afeições sem um mínimo de compreensão.  
(PIAGET, 1976, p. 16)

Igualmente, memórias afetivas estão presentes em toda construção do pensamento e ação que um compositor pode ter em relação a sua composição, sendo estas, memórias coletivas. Meus afetos relacionados a composição são, em parte, homogêneos aos dos meus professores e preceptores da música. Ao compor uma peça costumo pensar nos meus

---

<sup>1</sup>*Ragatanga* é uma música que foi lançada pelo grupo musical *Rouge* no ano de 2002, originalmente gravada pelo grupo *Las Ketchup*, e que foi um dos grandes hits dos anos 2000 no Brasil.

preceptores musicais. Não somente os professores especialistas, mas todos aqueles que de alguma forma fizeram parte da minha formação como musicista. Afinal, todos eles são responsáveis pelas minhas percepções e intenções musicais. Adstrinjo em minhas memórias, conhecimentos musicais adquiridos dos professores da faculdade, padres, amigos e familiares, além do conhecimento musical adquirido de inúmeras outras fontes, como a televisão, rádio internet e livros. Bem como afetos diretamente relacionados às experiências musicais da minha infância e juventude.

## **2.2 Memória e identidade**

Norberto Bobbio (1997) afirma: “Afinal, somos aquilo que pensamos, amamos, realizamos. E eu acrescentaria: somos aquilo que lembramos. Além dos afetos que alimentamos, a nossa riqueza são os pensamentos que pensamos, as ações que cumprimos, as lembranças que conservamos e não deixamos apagar e das quais somos o único guardião.”

A memória determina nossos afetos presentes e futuros – o mundo presente é realçado pelos contornos de nossa memória; determina o conteúdo de nosso pensamento – nada do que está em nosso mundo mental já não esteve em nossa memória; determina nosso conhecimento – só temos informações a disposição em nossa memória. Nossa própria concepção de nós mesmos é construída pelo que lembramos de nossa vida. A memória, portanto, molda a identidade. Isso é tanto mais verdadeiro em nossa identidade musical, onde a expectativa e a própria imaginação composicional emanam de nossa memória e cultura musical.

## **2.3 Memória e motivação composicional**

Sempre compus considerando os fins de uma peça, sua utilidade e os indivíduos que a escutarão, os meios técnicos para perfazer tais efeitos estéticos. A experiência musical, julgo, deve ser boa. Isto não acarreta, necessariamente, em escolhas estilísticas, no que pese o fator gosto – este tópico é abordado sob muitas óticas através da literatura estética, com autores

citando fatores tão diversos quanto o meio sociocultural ou a composição da personalidade do indivíduo. A escolha estilística não implica em qualidade artística, mas na anuência do ouvinte. Essas considerações reforçam no ato composicional uma necessidade de responsabilidade e sensibilidade de percepção do outro no próprio indivíduo.

Ao compor é preciso pensar tanto em *motivos internos* da composição como *motivos externos* à composição. Os *motivos internos* são os motivos técnicos referentes à composição realizada, tais quais: técnicas composicionais, conjunto de notas ou alturas, ritmos e suas combinações, instrumentação, o modo como serão combinadas diferentes texturas para que possa, assim, descobrir novos sons e até mesmo criar suas próprias técnicas, ou mesmo métodos composicionais, buscando uma originalidade composicional e identificável. Assim, deve-se procurar mesclar conhecimentos e também reinventá-los. É preciso cautela, porque muitas vezes, na busca da originalidade podemos acabar perdidos no descomedimento técnico, onde técnicas são utilizadas despropositadamente, sem estarem compreendidas em uma função na obra. Toda peça composta, mesmo que seja um estudo composicional, deve ter uma expressão artística, deve ter um propósito de estudo, mas também um fim que leve a mente e o espírito a edificação através da sua escuta.

Os motivos externos são aqueles relacionados aos aspectos sociais de uma composição. O descomedimento técnico também consiste num motivo externo. Quando compõem-se, considera-se aspectos sociais: a encomenda de uma peça, o público-alvo e as intenções propostas ou possíveis. Para a realização da peça agora não é somente necessário conhecimento das técnicas composicionais: é necessário discernimento para trabalhar dentro das restrições propostas. Uso o termo restrições porque o compositor não pode utilizar um clarim quando há somente um quinteto de sopros formal para tocar sua peça, por exemplo. Nas intenções propostas ou possíveis, observa-se os fins de satisfação do compositor e de receptividade do ouvinte. Satisfação, pois a composição pretende perfazer sentimentos, afetos, ideias. Quando não se realiza tal expressão, surge no compositor uma consternação, uma deficiência no cumprimento do ato composicional. O compositor traz em seu intento uma coleção de fatores, como conhecimentos prévios, preferências estilísticas, expectativas, que interligam-se à sua memória afetiva. Por ser memória - e, portanto, simultaneamente coletiva -, a intenção de satisfação do ato composicional associa-se à intenção de receptividade do ouvinte, conferindo-lhes associação indireta mas unitária.

Isso significa então que eu não possa utilizar algo que ainda não foi experienciado? O



dodecafonismo de Arnold Schoenberg, por exemplo, quando foi criado, interessava somente ao compositor? Obviamente isso não é verdade, porque a própria quebra de expectativa, o adiamento das resoluções de tensões, ou mesmo o descobrimento de uma técnica totalmente nova já fazem parte das memórias das pessoas e estas já esperam e querem também ver isso acontecer. José Fornari, em seu trabalho *Percepção, cognição e Afeto Musical* (2013), afirma que:

“[...] antes de começarmos a escutar uma música, já temos um a série de expectativas, tais como: do gênero musical, do estilo da performance, da qualidade sonora (gravação, acústica da sala, etc.)”

(FORNARI, 2013, pág. 124)

Eu, como pessoa, também tenho meus padrões preestabelecidos sobre a música e cabe a mim como compositora saber como usá-los ou quebrá-los conforme ache preciso.

### **3. CONSTELAÇÕES<sup>2</sup>**

---

<sup>2</sup> Gravação por Patrick Hertzog. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1P-KoKNdJ9xnjFRB4xV9848L6E9FWPYOr>.

# **Constelações**

Peças para piano

Ivana Munari Martins

# Constelações

Do íntimo

Ivana Munari Martins

*Lamentoso, sombrio* ♩ = 60

♩ = 60

Piano

*p* *rall*

Ped. *p* Ped.

9 A tempo

Ped.

15 rit.----

3 A tempo

Ped.

21 *rall*-----

A tempo

3

Ped.

28 *rall-----*

Pno

34 *A tempo* *rit. ----* *A tempo*

Pno

43 *rall-----*

Pno

55 *A tempo*

Pno

60 *rall.*

Pno

65

Pno

# Constelações

Trilha

Ivana Munari Martins

♩ = 90

Measures 1-6: The score begins with a tempo marking of ♩ = 90. The music is written for piano in a 4/4 time signature. The right hand features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and some triplet markings. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A dynamic marking of *p* is present at the start.

7

ritardando a tempo

Measures 7-14: The score continues with measures 7-14. The time signature changes to 3/4, then 2/4, 4/4, 3/4, and 2/4. The music includes dynamic markings such as *p* and *cresc. - -*. Performance instructions include *ritardando* and *a tempo*.

15

Measures 15-23: The score continues with measures 15-23. The time signature changes to 2/4, 3/4, 2/4, 4/4, 3/4, 9/8, 4/4, 4/4, and 6/8. The music features dynamic markings such as *f*, *p*, and *cresc.*.

24

ritardando a tempo

Measures 24-31: The score continues with measures 24-31. The time signature changes to 6/8, 6/8, and 6/8. The music includes dynamic markings such as *pp*. Performance instructions include *ritardando* and *a tempo*.

32

♩ = 35  
livre

Measures 32-35: The score concludes with measures 32-35. The time signature changes to 4/4, 4/4, 4/4, and 4/4. The music includes a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of ♩ = 35 *livre*.

# Constelações

Noturno

Ivana Munari Martins

♩ = 50

Tempo Rubato

Musical score for measures 1-5. The piece is in 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes. The dynamic marking is *p*. The tempo is marked as *Tempo Rubato*. Measure numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated below the staff.

Musical score for measures 6-10. The tempo changes to *Poco meno*. The dynamic marking is *mp*. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Measure numbers 6, 7, 8, 9, and 10 are indicated below the staff.

Musical score for measures 11-15. The tempo remains *Poco meno*. The dynamic marking is *mp*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a more active accompaniment. Measure numbers 11, 12, 13, 14, and 15 are indicated below the staff. A *rit.----* marking is present below measure 13.

Musical score for measures 16-20. The dynamic marking is *p*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a more active accompaniment. Measure numbers 16, 17, 18, 19, and 20 are indicated below the staff.

23

*f*

*f*

27

*rall* -----

*p*

3

3

ped. \*

32

*Molto Dolce*

♩ = 30

ped. \*

Abafar pouco

38

*mp*

*mf*

*p*

ped. \*



# Constelações

## Nebulosa

Ivana Munari Martins

♩ = 160

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 4/4 time. The right hand starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The left hand starts with a quarter rest followed by a quarter note C3, then a series of eighth notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Dynamics include *mp* and *Red.* markings.

Musical notation for measures 6-10. The right hand has accents (>) over the first four measures. The key signature changes to one sharp (F#4) in measure 6. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *Red.* and *mf* markings.

Musical notation for measures 11-15. The right hand has accents (>) over all notes. The key signature changes to one flat (Bb4) in measure 11. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *(Red.)* and *Red.* markings.

Musical notation for measures 16-20. The right hand has accents (>) over all notes. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *Red.* markings.

Musical notation for measures 21-25. The right hand has accents (>) over the first measure and slurs over the last two measures. The left hand has a long note with a slur in measures 22-25. Dynamics include *(Red.)* and *Red.* markings.

25

(Red.)      Red.      Red.

29

$\text{♩} = 75$

*mp*

3

(Red.)

35

rall-----

*p*

*p*

41

$\text{♩} = 100$

Acell-----

(Red.)

45

$\text{♩} = 150$

A tempo

$\text{♩} = 70$

*f*

16

$\text{♩} = 100$

\* *mp*

(Red.)

53

Acelerando -----

*mp*

(Red.)

57

$\text{♩} = 150$

Musical notation for measures 57-61. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. A dashed line is present in the right-hand part of measures 59 and 60. The system ends with a dynamic marking *f*.

(*Red.*)



62

Musical notation for measures 62-65. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The right hand plays a continuous eighth-note pattern with accents. The left hand plays a sustained bass line with a slur. The system ends with a dynamic marking *Red.*.

*Red.*

*Red.*

66

rall-----

Musical notation for measures 66-69. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat. The right hand plays a continuous eighth-note pattern with accents. The left hand plays a sustained bass line with a slur. The system ends with a dynamic marking *Red.* and a double bar line.

*Red.*

*Red.*

# Constelações

## Lá na praia

Aos meus pais - Homenagem à "A barca/Pescador de homens"

Interstasis

Ivana Munari Martins

♩=40

Piano

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

*Red.*

*p*

Pno.

*pp* *mp* *pppp* *mp*

*p*

Pno.

*p*

Pno.

*rit.* . . . . .

*pppp* *f*

*pppp* *f*

18 *mp* *Ped.* *accel.* *A tempo*

Piano score for measures 18-23. The piece is in G major. Measure 18 starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass clef has a 3/4 time signature. The music features a mix of chords and moving lines. Performance markings include *mp* and *Ped.* in measure 18, *accel.* in measure 20, and *A tempo* in measure 21. Asterisks are placed above the first note of measure 18 and the last note of measure 23 in both staves.

24

Piano score for measures 24-27. Measure 24 is in 2/4 time. Measure 25 is in 4/4 time and contains a triplet. Measure 26 is in 4/4 time and contains a 3-measure rest. Measure 27 is in 3/4 time. An asterisk is placed above the final note of measure 27 in the bass staff.

28

Piano score for measures 28-32. Measure 28 is in 2/4 time and includes a *Ped.* marking. Measure 29 is in 3/4 time. Measure 30 is in 4/4 time. Measure 31 is in 3/4 time and contains a 3-measure rest. Measure 32 is in 4/4 time. Triplets are used in measures 29, 30, and 32.

33 *rit.* *A tempo* *rit.*

Piano score for measures 33-36. Measure 33 is in 3/4 time and includes a *rit.* marking. Measure 34 is in 4/4 time and contains a 3-measure rest. Measure 35 is in 3/4 time and includes a *Ped.* marking. Measure 36 is in 4/4 time and includes a *rit.* marking. A tempo marking of 40 is shown below the bass staff.

37 *A tempo*

Piano score for measures 37-41. Measure 37 is in 4/4 time and includes an *A tempo* marking. Measure 38 is in 4/4 time and contains a triplet. Measure 39 is in 3/4 time. Measure 40 is in 4/4 time and includes a *Ped.* marking. Measure 41 is in 4/4 time.



61

Piano score for measures 61-65. The piece is in D major and features a complex rhythmic structure with time signatures of 3/4, 2/4, 4/4, 3/4, and 2/4. The right hand contains chords and triplets, while the left hand has a simple bass line. A *rit.* marking is present at the end of the system. A *Ped.* marking with an asterisk is located in the second measure of the second system.

*mp*

66

Musical score for measures 66-70. The piece is in D major. A tempo marking of  $\text{♩} = 40$  *A tempo* is shown. The right hand features chords and triplets, and the left hand has a bass line. A *Ped.* marking with an asterisk is located in the third measure of the second system.

*p*

71

Musical score for measures 71-75. The piece is in D major. The right hand contains chords and triplets, and the left hand has a bass line. A *Ped.* marking with an asterisk is located in the second measure of the second system.

*Constelações* (2021) é um compilado de peças compostas para piano durante meu período no curso de bacharelado em composição. As peças resultam do processo da mescla entre conhecimentos adquiridos durante a faculdade e as minhas memórias musicais até então. Elas possuem propósitos diferentes entre si, mas é perceptível um fio condutor, como se pertencessem ao mesmo espaço em tempos diferentes.

É possível identificar as memórias afetivas como parte essencial do pensamento composicional do compilado. Dentro das composições, são referenciadas de distintas maneiras memórias da época em que morava em Maquiné e participava dos grupos musicais de igreja, onde costumava trabalhar como “primeira e segunda voz”<sup>3</sup>. No *Grupo de Canto Santa Cecília*<sup>4</sup>, eu fazia “segunda voz”, quase sempre em intervalos de terças e sextas paralelas. Durante o compilado, observa-se que o modo como é desenvolvido o material temático é sempre cantável e, frequentemente, reiterado, assim como o é na canção popular.

Como as memórias relacionadas à prática de canto e música popular, realizadas de forma intuitiva e sem conhecimento profundo de teoria musical, aqui neste compilado trabalho com várias questões, informações e memórias adquiridas durante as aulas de composição e de toda a vivência que a entrada na Universidade me permitiu. O tempo impreciso, com respirações e pausas, as alturas com mais liberdade, a utilização de acordes complexos, são o reflexo do amadurecimento de meu caráter composicional.

Os intervalos de terças e sextas paralelas estão presentes em todo o compilado *Constelações* e são parte da construção da sua sonoridade. São reflexos do trabalho exercitado durante anos com minha mãe e depois nos grupos musicais, em que participava improvisando vozes em terças, sextas e qualquer outro intervalo, de forma intuitiva.

### **3.1 Do íntimo**

A primeira das peças escolhidas foi composta no segundo semestre do curso e foi um exercício proposto pelo professor. A proposta de exercício do professor foi a composição de quatro invenções dodecafônicas. Para a demonstração da técnica o professor utilizou o *Quaderno Musicale di Annalibera* (1952), de Luigi Dallapiccola (1904-1975), e quatro invenções de Hanns Jelinek (1901-1969).

O *Quaderno Musicale di Annalibera* é repleto de referências tonais, das quais uma, na

---

3 Na prática popular de condução de vozes no canto, em Maquiné, costumamos chamar de primeira e segunda voz as aberturas de vozes realizadas de forma intuitiva pelos cantores.

4 Grupo vocal do qual eu participava formado pelos paroquianos da Paróquia Santo André Avelino em Maquiné.



primeira peça, *Simbolo*, é descrita por Mann no trecho abaixo:

N. 1 - SIMBOLO

Figura 1 – Figura utilizada para a análise realizada por Mann.

“[...] Tonal implications can be seen as early as the aforementioned measures. The first chord in m. 2 could be heard as an Eb minor triad if one listened only to the A# (enharmonically spelled as Bb for this purpose) rather than the B $\sharp$  in the lower voice. This is easy to hear because the A# is metrically accented, occurring on beats 1, 2, and 3 and is lower than B $\sharp$ . Even though the minor triad occurs only on downbeats of the measure, the {Eb, Gb, B $\sharp$ } chord sounding on the upbeat is not dissonant to the ear, in part because {Eb, Gb, Bb} and {Eb, Gb, B $\sharp$ } belong to the same set class, 3-11(037). Calling this aforementioned Eb minor figure tonic, it then moves to the "dominant" Bb seventh chord with a missing fifth in m. 3.<sup>13</sup> This is unusual because local tonic-dominant motions are rare in twelve-tone composition [...].”

(MANN, 2002. pág. 22-23)

Neste trecho, Dallapiccola utiliza a técnica dodecafônica de forma que insinuem-se relações tonais. Ouvimos um Eb menor no segundo compasso precedido por sua dominante Bb, no compasso no. 3, com uma omissão da quinta do acorde. Como o autor ressalta, não era deste modo que procedia-se no método dodecafônico.

Assim como Dallapiccola, busquei referências tonais na primeira das Constelações, intitulada *Do íntimo*. Essa é uma peça de caráter reflexivo e meditativo, de movimento grave e

melodias introspectivas. Trata-se de um movimento contrário ao que acontecia em minha vida na época, já que havia me mudado há pouco tempo para uma cidade grande como Porto Alegre, onde aconteciam muitas coisas muito rapidamente. De maneira contrária ao ambiente urbano, utiliza-se pouco material e repetido.

A escolha da série dodecafônica foi propositada para que formassem acordes, conquanto não necessariamente tríades diatônicas, mas, como Dallapiccola, neles soassem subentendidas relações de sensíveis, medianes e dominantes, imprimindo-lhes tensão e relaxamento.



Figura 2 – Trecho da composição do íntimo.

No compasso no. 9, temos em seqüências as notas C, B, Db, Bb, onde todas as notas são sensíveis e possuem sensíveis, e essa escolha foi proposital. Apesar da técnica dodecafônica, a nota C é polarizada ao longo da peça.

Na Figura 3, é possível observar a utilização de vozes comportando-se ora independentes, ora paralelas.

Figura 3 – Momento onde ocorrem os desdobramentos das vozes.

### 3.2 *Trilha*

*Trilha* (2018) é a segunda peça do compilado *Constelações* (2021) e faz parte dos exercícios dodecafônicos. A inversão da série original serviu de material para a organização das alturas: Eb, F, D, E, G#, A, A#, Db, B e C.

Ao contrário da primeira peça, que tem um caráter pesado e sombrio, a segunda expressa leveza e claridade. Enquanto aquela se mostra num registro mais grave do piano, com ambas as pautas na clave de Fá, esta as possui na Clave de Sol. Outro aspecto que confere leveza e claridade à segunda peça, é a velocidade. *Trilha* move-se ritmo e formalmente mais rápido em relação à peça *Do íntimo*: a melodia é saltitante, como se estivéssemos caminhando por uma trilha cheia de pedras escorregadias e galhos secos.

As escolhas composicionais foram tomadas para que as duas peças se constratassem, não obstante semelhanças de construção, tais como as séries dodecafônicas sempre melodicamente expostas. Observe-se os exemplos abaixo:

The musical score for 'Trilha' is presented in a two-staff system. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score begins at measure 24. The melody in the upper staff consists of eighth and quarter notes, with some grace notes. The bass line in the lower staff consists of quarter and eighth notes. The word 'ritardando' is written above the final two measures of the excerpt.

Figura 4: Momento da exposição explícita da série em *Trilha*.

55 *a tempo*

69 *mf*

73 *rall.*

Figura 5: Momento da exposição explícita da série em Do Íntimo.

*Trilha* constantemente afirma seu repouso em F, o que nos faz perceber esta classe de alturas como a tônica da peça, em particular pela constante repetição da resolução Eb-F nos momentos cadenciais. A Figura 6 mostra os primeiros compassos da peça.

$\text{♩} = 105$

*p*

7 *ritardando a tempo*

*p*

*cresc. ...*

Figura 6: Marcações da resolução Eb – F nos momentos cadenciais.

### 3.3 *Noturno*

*Noturno* foi uma peça composta durante o 9º Festival SESC Internacional de Música de Pelotas (2019). Durante o Festival foram propostos diversos estudos e análises de peças da literatura, dentre elas, de Bach (1685-1750), Beethoven (1770-1827), Béla Bartók (1881-1945) e do próprio professor responsável por ministrar as aulas, João Guilherme Ripper (1959). Das peças analisadas em aula, foram estudadas com mais profundidade as peças de *Mikrokosmos* de Béla Bartók.

Trabalhando com a ressonância do piano e a escala cromática, *Noturno* se desenvolve sobre a reiteração do tema principal em terças paralelas, intercalada de momentos onde as quartas são a harmonia característica.

### 3.4 *Lá na praia*

*Lá na praia* é uma peça que foi composta no ano de 2021 e é uma homenagem aos meus pais. Quando era menina, acompanhava-os muito à missa, e tenho uma lembrança muito forte de, numa madrugada de Vigília Pascoal da Sexta-feira Santa, cantar uma música com minha mãe, meu pai e seus companheiros do Terço dos Homens chamada *A barca (Pescador de Homens)*<sup>5</sup>. Esta lembrança sempre vinha em minha memória, e, na época da composição, cantarolava-a a todo o momento. Não é uma citação literal, pois em nenhum momento a melodia é explicitada, mas apenas uma referência harmônica.

Como memória a meus pais, utilizo terças e sextas paralelas ao longo da peça, evocando a memória da música *caipira*<sup>6</sup>, com suas modas de viola, que eram muito escutadas por ambos e pelos meus colegas dos grupos de canto da igreja. Esse estilo constitui parte das minhas memórias musicais da infância, e recorrentemente utilizo-me dele em diversas peças. Por isso, *Lá na Praia* tem um caráter saudosista e introspectivo: é a transformação das minhas memórias afetivas em música, e é também parte de mim.

*Lá na Praia* começa com chuva, uma chuva que já está no fim, anunciando um final de tarde nublado. A peça começa pela nota que é seu centro, E, e sua quinta justa, B.

---

<sup>5</sup> *A barca* é originalmente uma composição do Pe. Cesáreo Gabaráin intitulada *Pescador de Hombres*, composta em 1974 e regravaada por vários músicos do Brasil.

<sup>6</sup> Estilo Musical originário do interior paulista.

*Interstasis*  
♩=40

Piano

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

*ped.*

*p*

Pno.

5

*pp* *mp* *pppp* *mp*

*p*

Figura 7 – trecho pingos de Chuva.

Planejei *Lá na Praia* como uma canção: simples, melodiosa e cantável; tal qual eram minhas memórias de *A Barca (Pescador de Homens)*.

A forma da peça evolve através do tema. Esse não é apresentado no começo, mas gradualmente, modificado, transposto e fragmentado, e assim ele manifesta-se de formas diferentes por toda a composição. É somente no final da peça em que é exposto em sua forma íntegra.

The image displays three systems of a piano score, labeled 'Pno.' on the left. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef.

- System 1 (Measures 61-65):** Starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature changes from 3/4 to 2/4, then 4/4, and back to 3/4. Measure 61 has a dynamic marking of *mp*. Measures 62 and 63 contain triplet markings. Measure 64 includes a fermata and a *Ped.* instruction. Measure 65 ends with a *rit.* marking.
- System 2 (Measures 66-70):** Starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The time signature changes from 3/4 to 2/4, then 4/4, and back to 3/4. Measure 66 has a tempo marking of *A tempo* and a quarter note equal to 40 ( $\text{♩} = 40$ ). The dynamic marking is *p*. Measures 67 and 68 contain triplet markings. Measure 69 includes a fermata and a *Ped.* instruction.
- System 3 (Measures 71-75):** Starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The time signature changes from 3/4 to 2/4, then 4/4, and back to 3/4. Measure 71 has a dynamic marking of *p*. Measures 72 and 73 contain triplet markings. Measure 74 includes a fermata and a *Ped.* instruction. Measure 75 ends with a fermata and a *Ped.* instruction.

Figura 8: Momento da exposição explícita do tema de *Lá na Praia*.

## 4. ADHARA<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Gravada pelo grupo *InCoMuN Ensemble*. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1P-KoKNdJ9xnjFRB4xV9848L6E9FWPYOr>.



# **Adhara**

Para Música de Câmara

Ivana Munari Martins

Esta peça foi dedicada ao Grupo *InCoMuN Ensemble*

♩ = 50

Oboé

Viola

Violoncelo

Baixo elétrico

Percussao

Piano

Ped.

*sffz mf*

*sffz*

*sffz*

4

♩ = 65

Ob.

Vla

Vc.

B. El.

Per.

Pno

*p*

9

Ob.

Vla

Vc.

B. El.

Per.

Pno

12

Ob.

Vla

Vc.

B. El.

Per.

Pno

*pp* *mf* *p*

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

*sffz* *sffz* *sffz* *sffz*

*p* *sffz*

16  $\text{♩} = 50$

Ob. *sfz mf*

Vla. *sfz mf*

Vc. *sfz mf*

B. El.

Per.

Pno

Ped.

20

Ob. *sfz mf*

Vla. *sfz mf*

Vc. *sfz mf* *p* *mf*

B. El.

Per.

Pno

Ped.

23

A tempo

Ob. *sfz mf* *mf* *sfz mf*

Vla *mf* *sfz mf*

Vc. *sfz mf* *p* *ppp* *f* *sfz mf*

B. El.

Per.

Pno

Ped.

Rit---

27

Ob. *p* *ppp* *f* *ppp* *ff* *ppp*

Vla *p* *ppp* *f* *ppp* *ff* *ppp*

Vc. *p* *ppp* *f* *ppp* *ff* *ppp*

B. El. *p* *ppp* *p*

Per.

Pno

Rit---

31

Ob.

Vla

Vc.

B. El.

Per.

Pno

35

Ob.

Vla

Vc.

B. El.

Per.

Pno

This musical score page contains two systems of music, numbered 31 and 35. Each system includes staves for Oboe (Ob.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Bassoon (B. El.), Percussion (Per.), and Piano (Pno). The woodwinds and strings play melodic lines with dynamic markings of *ppp*, *ff*, and *ppp*. The percussion part consists of rhythmic patterns marked with *p*. The piano part features complex chordal textures with dynamic markings of *p* and *sfz*. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

39

Ob.

Vla

Vc.

B. El.

Per.

*Inside Piano*

Pno

gliss.

40

Ob.

Vla

Vc.

B. El.

Per.

Pno

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.



41  $\text{♩} = 30$

Ob.

Vla

Vc.

B. El.

Per.

Pno

(As notas indicadas na clave de sol do piano devem ser Ab e Db)  
(Inside Piano)

(bater na corda com as dinâmicas indicadas enquanto permanecer o desenho)

43

Ob.

Vla

Vc.

B. El.

Per.

Pno

*p*

*p*

*p*

(Improviso)

46

Ob.

Vla.

Vc.

B. El.

Per.

Pno

49

Ob.

Vla.

Vc.

B. El.

Per.

(Inside Piano)

Pno

Detailed description of the musical score: The score is for measures 46-48. It features six staves: Oboe (Ob.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Bassoon (B. El.), Percussion (Per.), and Piano (Pno). The Oboe, Bassoon, and Viola parts have long, sweeping lines with slurs, indicating sustained notes. The Violoncello part has a similar line. The Percussion part has a simple rhythmic pattern of short horizontal lines. The Piano part has a complex texture with many 'x' marks, likely representing mallets or specific piano techniques. The dynamic marking '(Inside Piano)' is present in the piano part. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

51

Ob.

Vla.

Vc.

B. El.

Per.

Pno

53

Ob.

Vla.

Vc.

B. El.

Per.

Pno

Detailed description of the musical score: The score is for measures 51-54. It features six staves: Oboe (Ob.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Bassoon (B. El.), Percussion (Per.), and Piano (Pno). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. In measure 51, the Oboe plays a half note G4, followed by a half note F4, and then a half note E4. The Viola and Violoncello play a half note G3. The Bassoon plays a half note G2. The Percussion part has a rest. The Piano part has a half note G2. In measure 52, the Oboe plays a half note D5, followed by a half note C5, and then a half note B4. The Viola and Violoncello play a half note G3. The Bassoon plays a half note G2. The Percussion part has a rest. The Piano part has a half note G2. In measure 53, the Oboe plays a half note G4, followed by a half note F4, and then a half note E4. The Viola and Violoncello play a half note G3. The Bassoon plays a half note G2. The Percussion part has a rest. The Piano part has a half note G2. In measure 54, the Oboe plays a half note D5, followed by a half note C5, and then a half note B4. The Viola and Violoncello play a half note G3. The Bassoon plays a half note G2. The Percussion part has a rest. The Piano part has a half note G2.

61

Ob.  
Vla  
Vc.  
B. El.  
Per.  
Pno

Detailed description: This system covers measures 61 to 63. The Oboe (Ob.) and Bassoon (B. El.) parts feature long, sustained notes with a slur across the three measures. The Viola (Vla) part has a similar sustained line. The Violin (Vc.) part consists of a series of chords, with a dynamic marking of *f* in measure 62. The Percussion (Per.) part is silent, indicated by a horizontal line. The Piano (Pno) part features a complex rhythmic pattern of chords in the right hand and a tremolo effect in the left hand. A large brace under the Pno part spans all three measures.

64

♩ = 40

Ob.  
Vla  
Vc.  
B. El.  
Per.  
Pno

*sfz*  
*sfz*  
*sfz*  
*sfz*  
(diminuendo)  
*sfz*

Detailed description: This system covers measures 64 to 66. The Oboe (Ob.) and Bassoon (B. El.) parts have sustained notes, with a dynamic marking of *sfz* in measure 66. The Viola (Vla) part has a sustained note with a dynamic marking of *sfz* in measure 66. The Violin (Vc.) part has a sustained note with a dynamic marking of *sfz* in measure 66. The Percussion (Per.) part is marked "(diminuendo)" and is silent. The Piano (Pno) part has a sustained note with a dynamic marking of *sfz* in measure 66. A large brace under the Pno part spans all three measures.

67 *Rubato*

Ob. *mf*

Vla

Vc.

B. El.

Per.

Pno *Inside Piano*  
*p*

70 *A tempo* *Rubato*

Ob. *sffz* *mf*

Vla *sffz* *mf*

Vc. *sffz* *mf*

B. El. *sffz* *mf*

Per.

Pno *sffz* *Inside Piano*  
(bater dentro do piano)

Ped. \*



79

Ob. *p* *ppp* *fff*

Vla. *ppp* *fff*

Vc. *ppp* *fff*

B. El. *ppp* *fff*

Per. *ppp* *fff*

Pno. *Inside Piano* *p*

*Adhara* é uma peça que foi composta no ano de 2019 e dedicada ao grupo do qual eu fazia parte na época, o *InCoMuN Ensemble*. É um grupo que, dentre outras coisas, trabalha com improvisação musical livre através da técnica de *soundpainting*<sup>8</sup>, me propiciando exercitar a improvisação e me instigando a compor desta forma. Portanto, *Adhara* é o resultado das minhas experiências de improvisação musical dentro da Universidade, não só no grupo como também nas aulas de composição.

Era comum que meu professor Antônio Carlos Borges-Cunha estabelecesse exercícios de improvisação ao piano em aula. Desde então, costumava praticar exercícios de improvisação musical livre sozinha nas salas que haviam pianos disponíveis para estudo no Instituto de Artes da UFRGS.

Como já mencionado, não é possível que o compositor deixe de perceber os aspectos musicais do seu entorno e que isto não o influencie e tornem-se parte de seu pensamento composicional. Assim, eu me ative aos aspectos extramusicais, os *motivos externos* à composição, que neste caso eram essa prática de improvisação musical e a escolha da instrumentação, um tanto quanto peculiar, ditada pela composição do grupo *InCoMuN Ensemble* na época.

Ao compor *Adhara*, referencio a esfera celeste e os mistérios do Universo. Por interessar-me pelo assunto, escolhi seu nome *Adhara*, que é a segunda estrela mais brilhante da constelação de *Canis Major*. Inspirada pela astronomia, procurei envolver *Adhara* em uma aura de mistério. Para tanto, utilizei-me de associações a músicas de minha memória afetiva que lembrassem-me o suspense e o mistério – tais como trilha sonora de teatro, novela e televisão.

---

8 Método de composição em tempo real criado pelo compositor estadunidense Walter Thompson.



The image shows a musical score for the piece *Adhara*, specifically measures 31 to 35. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are for Oboe (Ob.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Bassoon (B. El.), Percussion (Per.), and Piano (Pno.). The Oboe, Viola, and Violoncello parts feature dynamic markings of *ppp*, *ff*, and *ppp*, with slurs and accents. The Percussion part has a *p* marking. The Piano part shows complex chordal textures with slurs and accents. The score is numbered 31 at the top left and 35 at the bottom left, with a '5' at the top right.

Figura 9: Acordes que sugerem mistério em *Adhara*.

Eu pretendia que a peça fosse concorde com o grupo que performá-la-ia e, tal como a prática do conjunto, houvesse momentos escritos e momentos improvisados. Portanto, deleguei tarefas distintas para a maior parte dos instrumentos, e a improvisação guiada ficou sob responsabilidade do percussionista e dos dois pianistas.

*Adhara*, então, surgiu desta necessidade que eu tinha da improvisação e nasceu como uma. O primeiro tema da peça foi composto através da exploração das ressonâncias do piano. Para isso, eu improvisara através de acordes e acionara os diferentes pedais para escutar como por eles sua ressonância modificava-se.

The musical score for the first theme of the piece *Adhara* is presented in a 4/4 time signature with a tempo of 50. The score includes six staves: Oboé, Viola, Violoncelo, Baixo elétrico, Percussão, and Piano. The Oboé, Viola, and Violoncelo parts are marked with *sfz mf* and feature a crescendo hairpin. The Baixo elétrico part is marked with *sfz*. The Percussão part is marked with *sfz*. The Piano part is marked with *sfz* and includes a *Ped.* (pedal) marking. The score shows the first three measures of the piece, with a repeat sign at the end of each measure.

Figura 10: Exposição do primeiro tema da peça *Adhara*.

O primeiro tema, exposto na Figura 10, no primeiro tempo do compasso, é a base para todo o desenvolvimento da peça. A partir de sua ressonância fui preenchendo os próximos acordes que vão sendo desenvolvidos pelo conjunto. Neste primeiro ataque, oboé, viola e violoncelo ampliam a reverberação do piano. Os acordes tocados no terceiro e quarto tempo foram dois acordes escutados na sala ao lado, em que algum pianista estudava enquanto eu compunha o tema.

A peça tem duas partes bem definidas: a primeira contém ritmos precisos, com todas as linhas instrumentais escritas por extenso; a segunda não apresenta compassos marcados, e muito do material é improvisado pela percussão e piano. Para ambos instrumentos, foram escritas apenas orientações gerais.



## 6. TAIPA<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Gravação em síntese sonora disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1P-KoKNdJ9xnjFRB4xV9848L6E9FWPYOr>.

# **Taipa**

Música para Orquestra Sinfônica

Ivana Munari Martins

Esta peça foi dedicada à Orquestra do Instituto de Artes da UFRGS

Taipa

Ivana Munari Martins

This musical score is for the piece "Taipa" by Ivana Munari Martins. It is written for a full orchestra and includes a percussion section. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations.

**Instrumentation:**

- Piccolo
- Flute
- Oboe
- Clarinet in Bb
- Bassoon
- Trumpet in Bb
- Horn in F
- Trombone
- Tuba
- Timpani
- Bumbo
- Pratos
- Tantã
- Bloco sonoro
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Violoncello
- Double Bass

**Key Features:**

- Tempo:** The score begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 50$ .
- Dynamic Range:** The score uses a wide range of dynamics, including *sfz*, *ppppp*, *sfz-p*, *ppp*, *pp*, *f*, and *ff*.
- Articulation:** There are numerous slurs and accents throughout the score.
- Sectional Changes:** A section marked "Non Misurato" begins in the Violin I part towards the end of the score.

This page of the musical score, page 2, contains the following parts and dynamics:

- Picc.**: *fff*, *pp*, *pppp*
- Fl.**: *fff*, *pp*, *mp*
- Ob.**: *fff*, *pp*, *p*, *pp*, *p*
- Cl.**: *fff*, *pp*
- Bsn.**: *fff*, *pp*
- Hn.**: *fff*, *pp*
- Tpts.**: *fff*, *pp*, *p*, *pp*, *p*, *pp*
- Tbn.**: *f*, *p*, *pp*, *mf*
- Tba.**: *fff*, *pp*
- Timp.**: *p*
- B.**: *fff*
- Pr.**: *ppp*, *mf*
- Ti.**: (no dynamics)
- Bl. son.**: (no dynamics)
- Vln. I.**: *fff*, *pp*
- Vln. II.**: *fff*, *pp*
- Vla.**: *fff*, *pp*
- Vc.**: *fff*, *pp*
- Db.**: *fff*, *pp*



This page of a musical score, numbered 3, contains the following parts and markings:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpts.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tba.).
- Percussion:** Timpani (Timp.), Bass Drum (B.), Snare Drum (Pr.), Tom-tom (Tu.), and Gong (Bl. son.).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

Key musical markings include dynamics such as *f*, *sfz*, *ppp*, *pp*, *ff*, and *mf*. Performance instructions like *gliss.* and *tr.* are present. The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts across the various instruments.

36

Picc. *ppppp sf ppppp sf-p ppppp*

Fl. *ppppp sf ppppp sf-p ppppp*

Ob. *ppppp sf ppppp sf-p ppppp*

Cl. *ppppp sf ppppp sf-mf ppppp*

Bsn. *ppppp sf ppppp sf-mf ppppp*

Hn. *ppppp sf ppp pp ppppp sf ppp pp ppppp*

Tpts. *ppppp sf ppppp sf ppppp*

Tbn. *pp ppppp sf-p gliss. ppppp f*

Tba. *sf sf ppp pp ppppp sf ppp pp ppppp*

Timp. *[Rhythmic notation]*

B. *[Drum notation]*

Pr. *f ppp ff ppp*

Tl. *fff*

Bl. son. *[Drum notation]*

Vln. I *ppppp sf-p ppppp sf-p ppppp*

Vln. II *ppppp sf-p ppppp sf-p ppppp*

Vla. *ppppp sf-p ppppp sf-p ppppp*

Vcl. *ppppp sf-p gliss. sf-p*

Db. *ppppp sf-p ppppp sf-p ppppp*

45

Picc. *ff* *ppppp* *ff*

Fl. *ff* *ppppp* *ff*

Ob. *ff* *ppppp* *ff*

Cl. *ff* *ppppp* *ff*

Bsn. *ff* *ppppp* *ff*

Hn. *ff* *ppp* *pp* *ppppp* *ff*

Tpts. *ff* *ppp* *pp* *ppppp* *ff*

Tbn. *ff* *ppp* *pp* *ppppp* *ff*

Tba. *ff* *ppp* *pp* *ppppp* *ff*

Timp. *ff* *ppp* *pp* *ppppp* *ff*

B. *ff* *ppp* *pp* *ppppp* *ff*

Pr. *ff* *ppp* *pp* *ppppp* *ff*

Tu. *ff* *ppp* *pp* *ppppp* *ff*

Bl. son. *ff* *ppp* *pp* *ppppp* *ff*

Vln. I *ff* *ppppp* *ff*

Vln. II *ff* *ppppp* *ff*

Vla. *ff* *ppppp* *ff*

Vc. *ff* *ppppp* *ff*

Db. *ff* *ppppp* *ff*

This page of a musical score, page 6, covers measures 30 through 35. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for each instrument family. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The brass section includes Horns (Hn.), Trumpets (Tpts.), Trombones (Tbn.), and Tubas (Tba.). The percussion section includes Timpani (Timp.), Bass Drum (B.), Snare Drum (Pr.), and Tom-tom (Tt.). The string section includes Bass Drum (Bl. son.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The score features various dynamics such as *ppppp*, *fff*, *ppp*, and *ff*, along with performance markings like *gliss.* and *sf*. The woodwinds and strings play sustained notes with complex articulation, while the brass and percussion provide rhythmic and harmonic support. The overall texture is dense and dynamic, typical of a late 20th-century orchestral work.

This page of a musical score, numbered 7, contains the following instruments and parts:

- Picc.** Piccolo flute
- Fl.** Flute
- Ob.** Oboe
- Cl.** Clarinet
- Bsn.** Bassoon
- Hr.** Horns (two staves)
- Tpts.** Trumpets (two staves)
- Tbn.** Trombones (two staves)
- Tba.** Tuba
- Timp.** Timpani
- B.** Bass drum
- Pr.** Snare drum
- Tu.** Tom-toms
- Bl. son.** Bass drum with cymbal
- Vln. I** Violin I
- Vln. II** Violin II
- Vla.** Viola
- Vcl.** Violoncello
- Db.** Double bass

The score features dynamic markings such as *ppppp*, *ff*, *ppp*, *mf*, and *mp*. A rehearsal mark **J-35** is present at the top of the page. The bottom right of the page includes the instruction **Pizz** and the dynamic marking *mf*.

65

Picc. *ppp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Bsn. *ppp*

Hn. *p* Com sordina

Tpts. *p* Com sordina

Tbn. *p*

Tba. *p*

Timp. *mf*

B. *mf*

Pr. *p*

Tt. *p*

Bl. son. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Ve. *mf*

Db. *mf*



75  $\text{♩} = 100$

Picc.  $sf-p$   $PPP$   $PPPPP$

Fl.  $ff$   $PPP$   $PPPPP$

Ob. Frullato  $sf-p$   $PPP$   $PPPPP$

Cl. Frullato  $sf-p$   $PPP$   $PPPPP$

Bsn.  $p$   $ff$

Hn.  $sf-p$   $pp$   $PPP$   $PPPPP$

Tpts.  $sf-p$   $PPP$   $PPPPP$

Tbn.  $ff$  *Com sordina*  $PPP$   $PPPPP$

Tba.  $PPP$   $PPPPP$

Timp.  $\text{♩} = 100$   $\text{♩} = 35$

B.  $f$

Pr.  $f$

Tt.  $f$

Bl. son.

Vln. I  $sf-p$   $PPP$   $PPPPP$

Vln. II  $sf-p$   $PPP$   $PPPPP$

Vla.  $sf-p$   $PPP$   $PPPPP$

Vc. Arco  $sf-p$   $PPP$   $PPPPP$

Db. Arco  $p$   $ff$



*Eu temia a taipa.*

*Taipa para mim não era somente uma intrincada construção de pedras que nada mais tinha como propósito a demarcação de terras. Taipa para mim cheirava a mistério. Éramos proibidos de atravessar a Taipa, Zeno não gostava que invadissem sua propriedade. Claro que isso não fazia a menor diferença para mim e Léo. Léo vivia me jogando os caranguejos que eu pescava no riacho do outro lado da taipa, eu queria que fossem lambaris, como os que ele tinha o dom de pegar, porém para mim sempre vinham caranguejos, e de forma alguma eu mesma tiraria eles do anzol!*

*Costumávamos atravessar a Taipa todos os dias, afinal, eram muito mais emocionantes e perigosas as descobertas no vizinho. Tínhamos de ter cuidado e a atravessávamos correndo, porque era certo que ali na taipa havia cobras, escorpiões e até mesmo aranhas de venenos mortais – fora o arame farpado que de fato existia –.*

*Certa vez, teimamos que nas terras haviam pedras preciosas, provavelmente cristais pela quantidade gigantesca de pedras que haviam por ali – nós pensávamos que cristal valia tanto quanto um diamante –. Passamos mais de meses atrás dos tais cristais, e tal que subíamos Taipa acima, por dentro do arroio até depois da Laje atrás das tais pedras preciosas – arrumei um monte de quinquilharias que acabaram ficando esquecidas pelo arroio e meu primo Léo, pelo contrário, acabou achando um rubi entre os cobres que o tio Zido queimava no morro –.*

*– Graxaim do rabo-bichado – foi o que ele disse.*

Meus cadernos de anotação

A peça *Taipa* (2022) teve origem em um trabalho da cadeira de harmonia, onde compus uma variação harmônica para improvisação musical livre de piano, violino e flauta. No ano de 2021, fui convidada pela orquestra do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul a compor uma peça destinada a ela. Na época passava por um bloqueio composicional e estava sendo-me difícil criar materiais novos. Procurando em meus

rascunhos, encontrei um acorde que achei muito expressivo e interessante para ser trabalhado com a instrumentação de orquestra.

Logo na primeira página escrita, o nome *Taipa* surgiu em minha mente. A peça trazia recordações de um tempo em que eu subia o morro e dançava em meio aos capins, um tempo onde plantávamos na roça e na época da colheita eu e meus primos sentávamos embaixo dos pés de café, para despencar amendoins com a *nonna*. *Taipa* lembrava-me muito da casa da *nonna*. Escolhi este nome por ser uma peça que eu acreditava constante, como se estivesse sempre ali para demarcar limites, feita de um único material, forte e resistente.

A partir de então, a relação entre a composição e memórias infantis de subidas ao morro estava feita. *Taipa* é epopeica, impetuosa e misteriosa, simbolizando todo o entorno algo lúdico que envolvia uma grande descoberta. Que fosse ainda constante e precisa, como a própria taipa o fora. Os pratos fazem alusão ao som do bater o feijão. Com essas memórias inculcadas que compus *Taipa*.

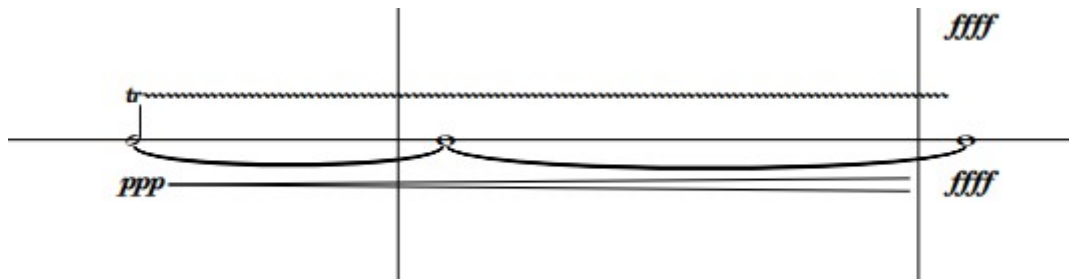


Figura 12: Trinado dos pratos em alusão a bater feijão. Compasso 51 de *Taipa*.

Inicialmente, foi pretendido que se não utilizasse outras notas que do acorde B, C, D#, E, F# e G, uma superposição dos acordes de B maior e C maior, além de uma melodia independente nos trombones. Por isso, os relaxamentos e tensões e o arco formal precisavam desenvolver-se de outra forma que não fosse pela progressão harmônica. Trabalhei, então, com outras dimensões do som, principalmente as dinâmicas e a orquestração do acorde em diferentes registros, criando a impressão de breves momentos melódicos, como pode ser observado na Figura 13:

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Taipa'. The score is in 4/4 time and features a woodwind and brass section. The instruments shown are Bassoon, Trumpet in Bb, Horn in F (two parts), Trombone, Tuba, and Timpani. The music is characterized by dynamic markings such as *sfz*, *p*, *f*, and *sf*, and includes various articulations like slurs and accents. The Trombone part is highlighted as the starting point of a melodic line in measure 5.

Figura 13: Início da peça Taipa.

No compasso no. 5 da peça, que pode ser visto na Figura 13, apresenta-se uma melodia no trombone. Depois de refletir sobre os limites impostos inicialmente, resolvi utilizar na melodia notas que fugissem ao acorde, afinal, os limites são colocados para serem quebrados quando preciso. Foi então que passei a trabalhar nas melodias de forma que fossem ora pertencentes, ora não-pertencentes ao conjunto estabelecido, como se flutuassem sobre a harmonia.

Apesar da harmonia em bloco, os instrumentos possuem condução de vozes tal como se fossem primeira e segunda voz, assim como já na prática popular intuitiva no canto popular:

Musical score for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon, measures 17-21. The Piccolo part features dynamic markings: *fffp*, *pp*, and *pppp*. The Flute part has *fffp*, *pp*, and *mp*. The Oboe part has *fffp*, *pp*, *p*, and *pp*. The Clarinet part has *fffp* and *pp*. The Bassoon part has *fffp* and *pp*.

Figura 14: Momento onde pode ser observada a utilização de vozes.

A peça acaba por ser cantável, com melodias relativamente simples e fáceis de serem recordadas. Um exemplo pode ser observado neste trecho tocado pelo piccolo:

Musical score for Piccolo, measure 62. The melody starts with a triplet of eighth notes marked *p*, followed by a series of eighth notes with slurs, and ends with a fermata.

Figura 15: Melodia realizada pelo piccolo. Compasso 62 de Taipa.

Apesar de o acorde ser a superposição de B maior e C maior, são enfatizados constantemente os baixos em B. Isso cria uma base para a música, imprimindo sutilmente a tônica de B. No entanto, a música de fato desenvolve-se através das melodias que a permeiam e da variação de dinâmica, que criam tensão e relaxamento.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are Glock, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Db. The score is written in a common time signature. The dynamics range from ppppp (pianissimo) to sf-p (sforzando-piano). There are also performance markings such as 'gliss' (glissando) and 'gliss' (glissando) in the Vc. part. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Figura 16: Momento onde pode ser observada a progressão da peça Taipa.

Outro aspecto relevante nesta composição é presença constante de um ritmo, realizado principalmente pela percussão, fagote, contrabaixo e, posteriormente, violoncelos:

The image shows a single staff of musical notation. The rhythm consists of a sequence of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking is *p* (piano). The key signature has one sharp (F#).

Figura 17: Ritmo constante presente na peça Taipa.

Este ritmo é responsável pela construção dos ápices e mudanças na música. Nem sempre é apresentado da mesma maneira, sendo modificado, deslocado e dobrado:

The image shows a single staff of musical notation. The rhythm consists of a sequence of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). The performance instruction is *Pizz* (pizzicato). The key signature has one sharp (F#).

Figura 18: Ritmo dobrado presente na peça Taipa.

A peça divide-se em duas partes: a primeira consiste repetição do acorde estabelecido

e das intervenções melódicas que conferem sentido às repetições, com a figura rítmica sendo realizada pela percussão, fagotes e contrabaixos; a segunda parte ocorre quando a música repousa finalmente daquela tensão B no acorde de Em(9), podendo ser observada a velocidade do ritmo sendo dobrada pelos contrabaixos:

Figura 19: Início do segundo momento da peça *Taipa*.

Neste segundo momento, há uma redução gradativa de instrumentos presentes na peça, até a entrada ritmada dos violoncelos e contrabaixos dobrando a velocidade da figura rítmica antes foram entoadas pelo bumbo, desencontrando-se as duas distintas apresentações da figura.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo composicional é indissociável da memória. Por ser uma atividade racional, intuitiva e afetiva, todo o seu material encontra-se ou relaciona-se com aquilo que possuímos em nossas memórias. Além do mais, toda a cognição e todo o afeto são coletivamente condicionados, pois nós somos seres sociais, que aprendemos uma linguagem de uma comunidade, símbolos e pensamentos de uma cultura, desde o nascimento. Poder-se-ia imaginar nosso íntimo como embebido da fonte da memória, engolfado nas margens do conjunto comunitário.

Toda a composição é memória afetiva, de afetos não apenas individuais mas também coletivos. O ato de compor sempre invoca nosso passado e nosso presente, e, se usamos nossa inteligência para tanto, sua operação é também sempre afetiva. São utilizados conhecimentos, gostos, expectativas, sentimentos que estiveram em nossa vivência, musical e extramusical. Além disso, diante dessa alteridade de nossos afetos, o objetivo de tornar a música comunicável ao público é não só necessário, mas próprio e inalienável do processo composicional.

As análises musicais e suas relações com minhas memórias de infância e juventude corroboram com o que é afirmado neste trabalho: minhas memórias afetivas anteriores aos estudos acadêmicos inculcaram diversas características em todo o processo composicional desse período. A simulação dos sons da colheita, o cheiro da grama, as canções com minha mãe e as ladainhas da Igreja, as brincadeiras com os primos na casa da minha *nonna*; tudo isso moldou e realçou todas aquelas características da minha música que fazem dela a minha.

## REFERÊNCIAS

HALBWACHS, Traduzido do original francês. *La Mémoire Collective* (2.a ed.) Presses Universitaires de France. Paris, França, 1968.

BOBBIO, N. *O Tempo Da Memória*. Rio de Janeiro: Campos, 1997.

PIAGET, Jean. *Relações entre a afetividade e a inteligência no desenvolvimento mental da criança*. Rio de Janeiro: Wark Editora, 2014.

Disponível em: <https://www.acheronta.org/acheronta20/theisen.htm>. Acessado em: 04/03/2022.

BARREIRO, D. L. Apontamentos sobre o pensamento composicional de Edson Zampronha: sensibilidade, sentido musical e diálogo com outras obras. *IV Festival de Música Contemporânea Brasileira*, 2017.

FORNARI, José. Percepção, Cognição e Afeto Musical. *NICS REPORTS*, n. 4, julho de 2013.

CARVALHO, S. R. *Memória afetiva e fonte de informação: um estudo de caso das narrativas musicais de Teixeira*. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

ZAMPRONHA, Edson; AYER, Maurício. Deixar-se tocar pelo que não se encaixa em nossos paradigmas: Maurício Ayer entrevista Edson Zampronha. *Opus*, Porto Alegre, v.

PENHA, Gustavo Rodrigues. Música e a produção de afetos. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.7, n.1, 2019, p.1-29.

TOMAIN, Cássio dos Santos. Performance e documentário de memória afetiva. *E-compós* (Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), ISSN 1808-2599, v. 22, jan–dez, publicação contínua, 2019, p. 1–24.

IZQUIERDO, Ivan. *Memória* [recurso eletrônico]. – 3ª edição – Porto Alegre : Artmed, 2018. Disponível em: <https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/8818/31295017084277.pdf?sequence=1>. Acessado em: 12/03/2022.

ALLONSO, G. *Outros Tempos*, vol. 10, n.15, 2013. ISSN:1808-8031.

Disponível em: [Estrela Adhara - Constelação do Cão Maior - Site Astronomia](#) . Acessado em: 04/04/2022.

Disponível em: [Pescador de hombres - Wikipedia, la enciclopedia libre](#) . Acessado em: 20/04/2022.

Disponível em: <https://pauta.showlivre.com/ragatanga-entenda-a-musica-mais-enigmatica->



[dos-anos-2000/](#). Acessado em: 20/04/2022.

## ANEXOS

**Anexo 1:** Partitura e Gravação de Buraco Negro.

Gravação disponível em síntese sonora: <https://drive.google.com/drive/folders/1P-KoKNdJ9xnjFRB4xV9848L6E9FWPYOr>.

# Buraco Negro

Ivana Munari

♩ = 50

This system of the score includes staves for Violino 1, Violino 2, two Viola parts, two Violoncello parts, and Contrabass. The music is in 4/4 time with a tempo of ♩ = 50. The Violino 1 part is mostly rests, with some notes in the final measures. The Violino 2 part begins with a *p* dynamic and moves to *mp* and *mf*. The Viola parts have dynamics of *mp* and *p*. The Violoncello parts have dynamics of *p*, *mp*, and *mf*. The Contrabass part has dynamics of *mp* and *p*. There are several slurs and hairpins throughout the system.

8

This system of the score includes staves for Vno. 1, Vno. 2, two Vla. parts, two Vc. parts, and Cb. The music continues from the previous system. The Vno. 1 part has a *mf* dynamic and a *mf* Div. marking. The Vno. 2 part has a *mf* dynamic. The Vla. parts have dynamics of *mf* and *mp*. The Vc. parts have dynamics of *mf* and *mp*, with a *Div.* marking. The Cb. part has a *mf* dynamic. There are several slurs and hairpins throughout the system.

17

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

25

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

ppp pp

35

Vno. 1  
Vno. 2  
Vla.  
Vla.  
Vc.  
Vc.  
Cb.

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

Detailed description: This system of musical notation covers measures 35 through 41. It features seven staves: Violin 1 (Vno. 1), Violin 2 (Vno. 2), two Viola (Vla.) parts, two Violoncello (Vc.) parts, and Contrabass (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The music is characterized by long, sweeping melodic lines with many ties across measures. Dynamic markings include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *p* again. The Cb. part has a *p* marking at the start of measure 36. The Vc. parts have *p*, *mp*, and *p* markings. The Vla. parts have *p* markings. The Vno. parts have *p* markings. The Cb. part has a *p* marking at the start of measure 36.

42

Vno. 1  
Vno. 2  
Vla.  
Vla.  
Vc.  
Vc.  
Cb.

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*

*sfz*  
*sfz*  
*sfz*  
*sfz*  
*sfz*  
*sfz*  
*sfz*

*mp*  
*mf*  
*f*

Ord.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 42 through 48. It features seven staves: Violin 1 (Vno. 1), Violin 2 (Vno. 2), two Viola (Vla.) parts, two Violoncello (Vc.) parts, and Contrabass (Cb.). The key signature is one flat. The music continues with long, sweeping melodic lines. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *sfz* (sforzando), and *sfz* again. The Vc. parts have *mf*, *sfz*, and *sfz* markings. The Vla. parts have *mf*, *sfz*, and *sfz* markings. The Vno. parts have *mf* markings. The Cb. part has *mp*, *mf*, and *f* markings. The Cb. part has a *mf* marking at the start of measure 43. The Vc. parts have *mf*, *sfz*, and *sfz* markings. The Vla. parts have *mf*, *sfz*, and *sfz* markings. The Vno. parts have *mf* markings. The Cb. part has *mp*, *mf*, and *f* markings. The Cb. part has a *mf* marking at the start of measure 43.

49

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vla.

Vc.

Vc.

Cb.

*f* *p* *p* *p* *p* *p*

rall-----

58

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vla.

Vc.

Vc.

Cb.

*mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *mp* *f* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *ff*

$\text{♩} = 50$   
A tempo

$\text{♩} = 50$

65

Vno. 1 *mp*

Vno. 2 *mp* *p* *p* *ppp*

Vlna. 1 *pp* *p* *ppp*

Vlna. 2 *pp* *p* *ppp*

Vc. 1 *p*

Vc. 2 *mp* *p* *mp*

Cb. *p* *ppp*

70

Vno. 1 *mp*

Vno. 2 *mp* *mp*

Vlna. 1 *mp* *mp* *mp* *mp*

Vlna. 2 *mp* *mp* *mp* *mp*

Vc. 1 *f* *mp* *mp*

Vc. 2 *mp* *mp* *mp*

Cb. *mp* *mp* *mp*

78

Musical score for measures 78-86. The score includes staves for Vno. 1, Vno. 2, Vla., Vc., and Cb. The time signatures are 4/4, 2/4, 3/4, and 4/4. Dynamics include *mf* and *p*. The Vno. 1 staff has rests. The Vno. 2, Vla., and Vc. staves have melodic lines with dynamics *mf* and *p*. The Cb. staff has a bass line with dynamics *mf*.

87

Musical score for measures 87-95. The score includes staves for Vno. 1, Vno. 2, Vla., Vc., and Cb. The time signatures are 4/4 and 3/4. Dynamics include *p* and *mp*. The Vno. 1 and Vno. 2 staves have melodic lines with dynamics *p* and *mp*. The Vla. staves have accompaniment with dynamics *mp*. The Vc. and Cb. staves have bass lines with dynamics *p* and *mp*.







123

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vla.

Vc.

Vc.

Cb.

*ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

Rall-----

Detailed description: This is a page of a musical score, page 9, starting at measure 123. The score is for a string quartet and woodwinds. The instruments are Violin 1 (Vno. 1), Violin 2 (Vno. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score consists of six measures. The first measure (123) has a dynamic marking of *ff*. The second measure has a dynamic marking of *f*. The third measure has a dynamic marking of *ff*. The fourth measure has a dynamic marking of *f*. The fifth measure has a dynamic marking of *ff*. The sixth measure has a dynamic marking of *f*. The woodwind parts (Vla. and Vc.) have dynamic markings of *ff* and *f*. The string parts (Vc. and Cb.) have dynamic markings of *ff* and *f*. The score ends with a *Rall.* (Ritardando) marking in the fifth measure, indicated by a dashed line.