

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

LEANDRO DA ROSA MENESES

REVISAR:

OLHAR PARA TRÁS COM O CONHECIMENTO ATUAL

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como exigência parcial, para
conclusão do curso de Bacharelado em
Música, Hab. Composição Musical, na
Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Mestre Jorge Rochedo Meletti

Pelotas

2014

AGRADECIMENTO:

Agradeço minha esposa Marcele Meneses por incentivar minha permanência na graduação mesmo com nossas dificuldades na vida pessoal. Agradeço ao meu orientador Jorge Meletti pela dedicação e paciência que sempre teve comigo, não só na elaboração desse memorial, mas também em questões relacionadas a recitais e cadeiras ministradas durante o curso. Agradeço aos demais professores de composição, Rogério Constante, James Correa e Carlos Soares, assim como meu orientador, por não economizarem ao repassar seus conhecimentos. Agradeço a todos os professores que de alguma forma fizeram parte da minha graduação.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: o poema.....	9
Figura 2: gráfico esquemático da forma musical e sua relação com o poema.....	10
Figura 3: Série dodecafônica e sua ordenação nos primeiros compassos.....	11
Figura 4: terceira estrofe e como é aplicada nos compassos [31]-[36].....	12
Figura 5: exemplo de paralelismo no primeiro e terceiro versos	12
Figura 6: paralelismo no texto e ritmo, compassos [01]-[02]-[08]-[09].....	13
Figura 7: gráfico esquemático da estrutura formal de <i>Leading to Death</i>	15
Figura 8: exemplos dos materiais em diversos registros, compassos.....	16
Figura 9: exemplos de desenvolvimento rítmico e harmônico	17
Figura 10: célula rítmica, tremolos e resultante da transformação rítmica e harmônica.....	18
Figura 11: a forma, <i>Inóspito</i>	19
Figura 12: materiais e características da transição, primeira e segunda regiões temáticas.....	20
Figura 13: materiais desenvolvimento.....	21
Figura 14: materiais da reexposição.....	22
Figura 15: materiais coda.....	23
Figura 16: imagens (A), (B) e (C) representando final da terceira seção, início do solo para bandolim e início da quinta seção respectivamente.....	27
Figura 17: finalizações antes e depois da revisão da peça <i>O Bandolim</i>	28
Figura 18: eliminação do tremolo.....	30
Figura 19: trecho de seis compassos eliminados da primeira versão.....	31
Figura 20: imagem (A) destacado últimos compasso excluídos, imagem (B) final revisado.	32
Figura 21: exemplos de tratamento idiomático e simplificação técnica.....	33
Figura 22: <i>appoggiaturas</i> eliminadas e transpostas.....	34
Figura 23: : exemplos de eliminação de notas para melhor simplificação técnica e tratamento instrumental idiomático.....	35
Figura 24: exemplos da interrupção e resolução do percurso dramático.....	37

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
1 APRESENTAÇÃO DAS PEÇAS.....	7
1.1 O BANDOLIM.....	7
1.1.1 Considerações Iniciais.....	7
1.1.2 Instrumentação.....	7
1.1.3 Forma.....	8
1.1.4 Materiais/Alturas.....	9
1.1.5 Texto.....	10
1.2 <i>LEADING TO DEATH.....</i>	12
1.2.1 Considerações Iniciais.....	12
1.2.2 Arco Dramático.....	13
1.2.3 Forma.....	14
1.2.4 Materiais.....	15
1.3 INÓSPITO.....	17
1.3.1 Considerações Iniciais.....	17
1.3.2 Forma.....	18
1.3.3 Materiais.....	18
2 REVISÃO.....	23
2.1 O ATO DE REVISAR.....	23
2.2 BANCAS DE COMPOSIÇÃO.....	23
2.3 O BANDOLIM.....	25
2.3.1 Novo movimento e Finalização da Peça.....	25
2.3.2 Solo para bandolim.....	26
2.3.3 Finalização da Peça.....	27
2.4 <i>LEADING TO DEATH.....</i>	27
2.4.1 Eliminação de materiais.....	28
2.4.2 Tratamento instrumental idiomático e simplificação técnica.....	32
2.4.3 Resolução da interrupção do percurso dramático.....	35
Conclusão.....	37
Referências.....	38
Anexos.....	39

INTRODUÇÃO

O presente memorial traz como tópico central a revisão de três peças compostas durante minha graduação em composição musical. A revisão das peças se fez necessária tendo em vista as diversas sugestões, apontadas pelos professores de composição, nas avaliações semestrais do curso. O memorial é dividido em duas partes principais. Na primeira parte são discutidos elementos tais como estruturação formal, materiais, arco dramático, textos poéticos utilizados, inspirações extramusicais. A segunda parte do memorial traz como discussão principal o ato de revisão de obras musicais de modo geral e como esta atividade foi realizada em algumas composições abordadas na primeira parte.

A primeira parte do memorial tratará das peças *O Bandolim*, *Leading to Death* e *Inóspito*. Em *O Bandolim* serão abordados tópicos como a instrumentação utilizada, a escolha de alturas e a relação destas com uma série dodecafônica composta originalmente por Schoenberg, sobre o poema homônimo de Augusto dos Anjos e como este poema determinou a forma da peça, bem como os elementos extramusicais que motivaram a composição da peça.

Na peça *Leading to Death* serão discutidos a motivação extramusical que impulsionou a composição, questões referentes à condução dramática da peça, discussões envolvendo textura, ritmo, harmonia e materiais utilizados.

Fechando a primeira parte desse memorial, está a discussão da peça *Inóspito*, composta inicialmente para duo de violino e violão celeste que foi transcrita para quarteto de cordas. Serão discutidos os materiais e suas relações com estrutura formal da peça.

A segunda parte do memorial é direcionada à revisão das peças, sua importância e os motivos que levaram à revisão. Também será explicado como foram realizadas as avaliações semestrais das turmas de composição durante meu curso de graduação e como estas avaliações motivaram as revisões das peças. A peça *Inóspito* não está inserida nessa parte do trabalho, pois a

mesma não sofreu alterações significativas para ser descrita, ocorrendo somente a transcrição literal de duo para quarteto de cordas.

Na discussão sobre a revisão da peça *O Bandolim*, discutiremos problemas estruturais apontados pela banca de composição. Ao discutir a peça *Leading to Death*, abordaremos a eliminação de seções, valorização e consistência do percurso dramático da obra, bem como as alterações visando o tratamento instrumental idiomático da peça, sua notação musical e a adequação das demandas técnicas da peça, no sentido de viabilizar a execução para o intérprete.

Além disso, ao longo do trabalho, serão discutidos paralelismos entre minha música e meu pensamento composicional e as reflexões de alguns autores como Arnold Schoenberg, Stockhausen e Álvaro Cardoso Gomes, teóricos que julgo importantes para o desenvolvimento do memorial.

1 APRESENTAÇÃO DAS PEÇAS

1.1 O BANDOLIM

1.1.1 Considerações Iniciais

A canção O Bandolim é uma peça dodecafônica composta para bandolim e soprano. A referência extramusical que inspirou a composição desta peça foi o poema homônimo do poeta brasileiro Augustos dos Anjos (1884 – 1914). A obra deste autor inseriu-se no pré-modernismo, mantendo ligações com a tradição parnasiana e o simbolismo. Esta última característica foi a que mais motivou a composição da peça.

Em muitos casos, o símbolo é elaborado com vistas a imitar a continuidade e a infinitude de movimentos que existem na alma de um ser. O poema não procura, através de palavras isoladas, representar indiretamente uma outra coisa; pelo contrário, as palavras nada valem quando vistas isoladamente — na realidade, elas se aglutinam, formando uma rede complexa de sons e significados. Segundo (GOMES,1994) o simbolismo apresenta de forma mais profunda o sentimento do poeta, redescobrando na subjetividade romântica, a emoção, a imaginação, a sensualidade e a espiritualidade. Também se destaca a musicalidade do texto, através de aliteraões, assonâncias, paralelismo, e repetições, bem como versos expressivos que interagem facilmente com a música oferecendo a possibilidade de interação de palavras com materiais e situações musicais.

1.1.2 Instrumentação

A instrumentação da peça, bandolim e soprano, foi escolhida em conjunto com o professor orientador da disciplina de composição e levou em consideração a disponibilidade dos intérpretes e a possibilidade de uma atividade conjunta entre as disciplinas de Teoria Musical e Percepção Auditiva IV e de Composição.

O professor Jorge Meletti sugeriu a utilização de um bandolim e se dispôs a executar este instrumento. A colega Ananda Brandão aceitou interpretar a parte da voz.

1.1.3 Forma

O poema O Bandolim é um soneto e esta forma poética determinou a estrutura formal da obra musical. Os sonetos apresentam duas estrofes de quatro versos e duas de três versos e, nesta peça, cada estrofe representa uma seção da música, dando origem a quatro seções principais, com uma cadência de bandolim solo intermediária que foi introduzida posteriormente. Os versos do poema também determinaram as subseções da peça. Na figura abaixo temos o poema original e, na figura 2, temos a representação formal da peça e como são distribuídos os versos e estrofes.

O Bandolim (Augusto dos Anjos)

Cantas, soluças bandolim do Fado
E de Saudade o peito meu transbordas;
Choras, e eu julgo que nas tuas cordas
Choram todas as cordas do Passado!

Guardas a alma talvez d'um desgraçado,
Um dia morto da Ilusão às bordas,
Tanto que cantas, e ilusões acordas,
Tanto que gemes, bandolim do Fado.

Quando alta noite, a lua é triste e calma,
Teu canto, vindo de profundas fráguas,
É como as nênias do Coveiro d'alma!

Tudo eterizas num coral de endeixas...
E vais aos poucos soluçando mágoas,
E vais aos poucos soluçando queixas!

Figura 1: o poema.

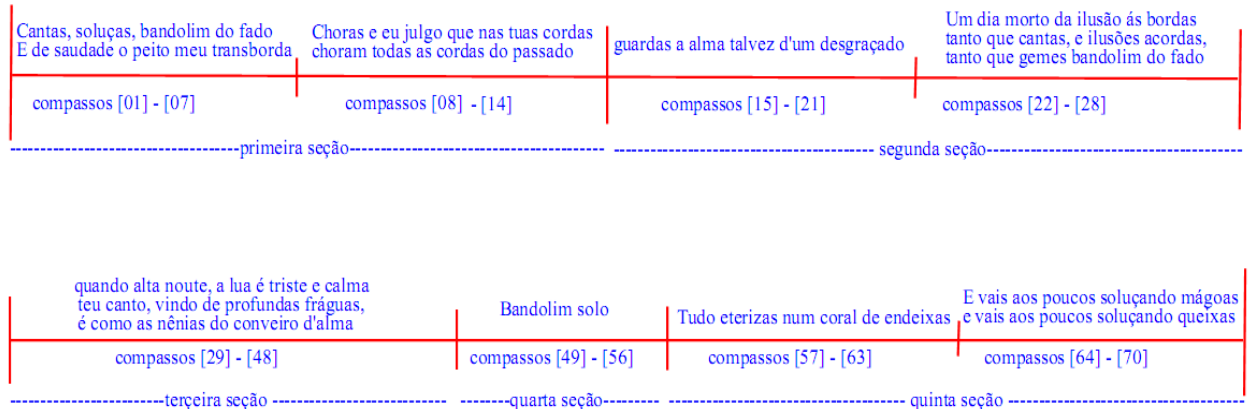


Figura 2: gráfico esquemático da forma musical e sua relação com o poema

1.1.4 Materiais/Alturas

Na peça O Bandolim foi utilizada uma série dodecafônica como fonte de materiais melódicos e harmônicos, mas a técnica serial não foi utilizada de forma ortodoxa. A série escolhida foi aquela composta por Arnold Schoenberg em seu Quarteto de Cordas n.4 e foi escolhida por sugestão do professor Jorge. Esta série vinha sendo estudada em exercícios de solfejo na disciplina de Teoria Musical e Percepção Auditiva IV de modo que os alunos estavam familiarizados com ela. Decidimos convidar a colega Ananda Brandão, que cursava esta disciplina, para executar a parte da voz, em uma atividade interdisciplinar entre alunos de TMPA IV e Composição.

A figura abaixo (fig.3) apresenta a série original composta por Schoenberg e os primeiros compassos de O Bandolim. Os algarismos indicam a ordenação serial utilizada e ilustra a liberdade com que a série é segmentada e utilizada.

The image displays a musical score for the piece "O BANDOLIM" by Leandro Meneses, with lyrics by Augusto dos anjos. The score is written in 3/4 time with a tempo of 60 beats per minute. It features a dodecaphonic series in the first 12 measures, which is then used in the subsequent measures. The lyrics are: "can-tas so-lu-ças so-lu-ças ban-do-lim do fa-dô e de sau-da-deo pei-to o pei-to meu trans-bor-das". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, ff). The first 12 measures are numbered 1 through 12, and the subsequent measures are numbered 1 through 12, indicating a 24-measure structure.

Figura 3: Série dodecafônica e sua ordenação nos primeiros compassos [01]-[07], da peça.

1.1.5 Texto

O texto não é utilizado exatamente como no poema original. Em alguns momentos optou-se por não apresentá-lo linearmente, mas modificado através de repetições de palavras e de versos, seja para adaptá-los a materiais melódicos repetidos, seja para estender a duração de seções e valorizar o percurso dramático da peça, como acontece, por exemplo, nos compassos [31] a [36], (fig.4) que apresenta a terceira estrofe do poema. Nesse momento, que conduz ao clímax da peça, ocorrem diversas repetições de palavras, trechos e versos, para estender o trecho do texto original e contribuir com a construção da tensão necessária ao clímax.

A figura abaixo ilustra esse ponto, apresentando o trecho original do poema e a partitura da peça dos compassos em questão.

Quando alta noute, a lua é triste e calma,
Teu canto, vindo de profundas fráguas,
É como as nênia do Coveiro d'alma!

al - ta mou-te al - ta al - ta nou-te al ta nou te al - ta quan-do al - ta nou - al - ta nou-te al - ta -
lu - a é tris - te quan-do al - ta quan-do al - ta nou - te al - ta tris-te cal ma quan do nou te al - ta

Figura 4: terceira estrofe e como é aplicada nos compassos [31]-[36]

Algumas destas características do estilo poético de Augusto dos Anjos foram aproveitadas, por exemplo o paralelismo e repetições mencionados anteriormente. Na primeira estrofe, identifica-se um paralelismo entre os primeiro e terceiro versos. A figura abaixo indica esses elementos paralelos sublinhados.

Cantas, soluças bandolim do Fado
E de Saudade o peito meu transbordas;
Choras, e eu julgo que nas tuas cordas
Choram todas as cordas do Passado!

Figura 5: exemplo de paralelismo no primeiro e terceiro versos

Na figura abaixo pode ser observado como é trabalhado o paralelismo dos versos do poema. Nos compassos [01]-[02] o primeiro verso do poema possui materiais semelhantes dos compassos [08]-[09] onde é cantado o terceiro verso, diferindo somente na transposição de terça menor nas alturas. No exemplo pode ser observado que o paralelismo é aplicado no parâmetro musical rítmico.

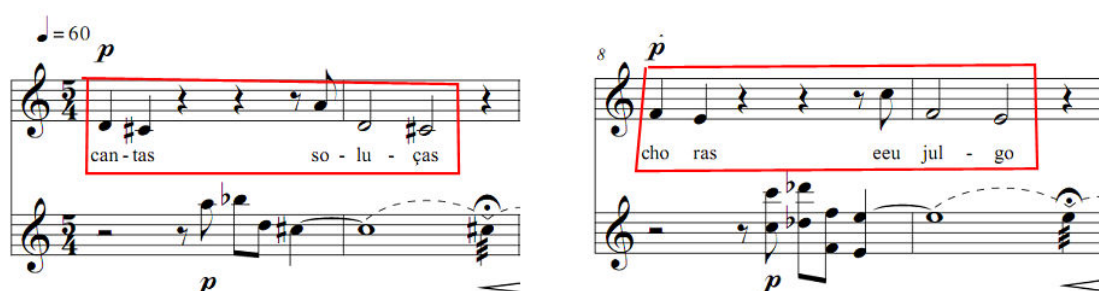


Figura 6: paralelismo no texto e ritmo, compassos [01]-[02]-[08]-[09]

1.2 LEADING TO DEATH

1.2.1 Considerações Iniciais

A peça *Leading to Death* foi composta durante o primeiro semestre de composição musical, para piano solo. A composição teve como motivação extramusical a tentativa de representar musicalmente o percurso de um coração humano ao longo da vida, desde seu nascimento, passando por sua maturidade, e chegando à fase de velhice e suas eventuais conturbações, instabilidades e patologias causadas por substâncias nocivas, e consequentemente à morte.

Não se trata, portanto, simplesmente de representar o batimento cardíaco, mas de representar o nascimento, vida e morte de uma forma ampla e geral. Assim, a peça apresenta um arco dramático que inicia numa fase de estabilidade e é tensionado progressivamente até um clímax que representa o colapso final do órgão.

1.2.2 Arco Dramático:

A peça *Leading to Death* é constituída por três seções, cujas durações são progressivamente mais longas. Dentre os elementos contrastantes entre as seções, podemos apontar a textura. A primeira seção possui textura polifônica, contrastando com a segunda que possui textura homofônica e a terceira seção também com textura homofônica, se diferenciando da segunda por possuir acordes mais densos e o surgimento de células rítmicas indeterminadas e tremolos. Uma transição ocorre nos compassos 24 a 31 tem a função de conectar da forma mais suave possível os materiais da primeira seção que possui a textura polifônica com os materiais da segunda seção com textura predominante homofônica.

A harmonia também contribui com o contraste entre as seções e com o percurso dramático da obra como um todo, tornando-se mais densa com o decorrer de cada seção. Na primeira seção, os materiais são constituídos somente pelas classes de notas Dó# e Fá, distribuídas por todos os registros do piano. A transição acrescenta a estas as classes de notas Fá# e Si, e a segunda seção é formada pelas classes de notas Dó#, Fá, Fá#, Sol# Lá# e Si. Essa inclusão gradativa de novas classes de notas e consequente aumento da coleção de classes de notas utilizadas a cada momento da obra contribui com o tensionamento harmônico da obra e com a condução do percurso dramático da mesma.

A terceira seção apresenta as mesmas características harmônicas da seção anterior, de modo que o contraste se dá através de outros parâmetros: surgem materiais formados por células rítmicas indeterminadas e por tremolos, que têm a função de quebrar o ritmo contínuo que vinha sendo estabelecido desde o início.

A função desses novos materiais, que podemos considerar estranhos à obra e aos materiais antecedentes, é representar “agentes nocivos” ao percurso que se estabeleceu na peça, modificando os acordes e a lógica harmônica discutida acima. As interações entre esses elementos desenvolvem-se freneticamente durante o desenvolvimento da seção a partir do compasso [52], conduzindo ao fim da peça.

Como explicado nos parágrafos anteriores, a peça *Leading to Death* apresenta diversos processos simultâneos de intensificação progressiva, em vários parâmetros. Harmonia e textura vão ficando mais densas; o ritmo vai gradativamente ficando mais movimentado; as seções são progressivamente mais longas. Essa ideia está de acordo com o pensamento de Robert Cogan e Pozzi Escot no livro “*Sonic Design – The nature of sound and music*”. Os autores afirmam que “uma obra musical apresenta e é constituída por diversos processos formais complementares coordenados entre si, refletindo-se e iluminando-se mutuamente. Esses processos formais são os processos contínuos da música em vários domínios e parâmetros”. (COGAN, ESCOT, 1976, *apud* MELETTI, 2004). Essa ideia contribui com o tensionamento geral da obra e consequentemente com a condução do seu percurso dramático.

1.2.3 Forma

A peça *Leading to Death* apresenta a seguinte forma: ABB'. A seção A se caracteriza pela textura polifônica e harmonia com duas classes de notas; a seção B pela textura predominante homofônica e harmonia composta por seis classes de notas. Na seção B' surgem as caixas com ritmos indeterminados e tremolos, que interagem com os acordes e modificam a harmonia resultante. A figura abaixo apresenta um gráfico esquemático da forma da peça, com observações sobre materiais e características de cada seção.

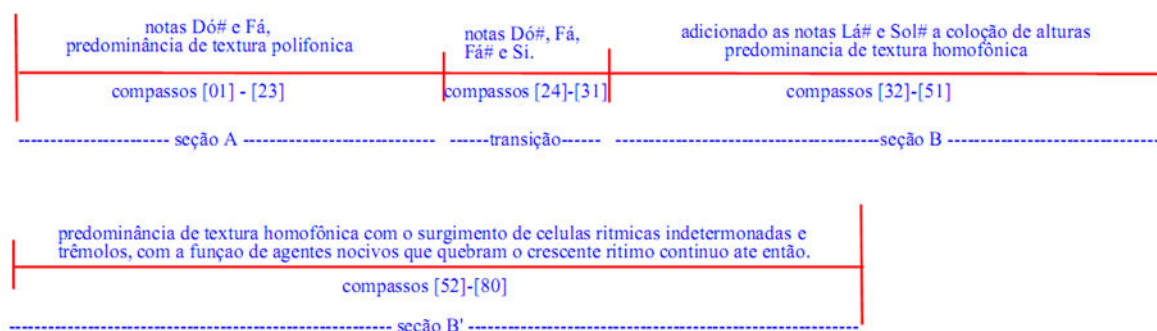


Figura 7: gráfico esquemático da estrutura formal de *Leading to Death*

1.2.4 Materiais:

Os materiais que constituem a seção A são construídos sobre as classes de notas Dó# e Fá, e apresentados em vários registros no piano, em uma textura contrapontística. A pequena quantidade de classes de notas e, conseqüentemente, suas reduzidas possibilidades intervalares, contribuem com a caracterização do material e da seção como um todo. A figura abaixo ilustra alguns exemplos destes materiais, em vários registros:

The figure displays four musical excerpts illustrating the material in various registers. The top-left excerpt (measure 6) shows a piano texture with a crescendo hairpin. The top-right excerpt (measure 12) features a piano texture with a crescendo hairpin and an 8va dashed line below. The bottom-left excerpt (measure 30) is in 4/4 time, marked piano (p), with a tempo indication of quarter note = 30, and includes triplets and an 8va dashed line above. The bottom-right excerpt (measure 10) is marked mezzo-piano (mp) and includes an 8va dashed line below.

Figura 8: exemplos dos materiais em diversos registros, compassos [06], [12], [01] e [10]

Os materiais que constituem a seção B são acordes que vão gradativamente tornando-se mais densos. Inicialmente os acordes são formados pelas classes de notas Dó#, Fá, Fá# e Si, que são apresentadas em diversas disposições. Os acordes são executados com durações relativamente longas e regulares e, no

decorrer do desenvolvimento da seção B, os acordes surgem com durações mais curtas, causando uma aceleração. As notas Lá#, compasso [38] e Sol#, compasso [45] são acrescentadas e formam novos acordes, modificando e intensificando a harmonia, paralelamente à maior atividade rítmica. Na figura 9 podemos observar esse desenvolvimento harmônico e rítmico.

acordes iniciais

surgimento da nota Lá#
movimentação rítmica

surgimento do nota Sol#
incorporação das notas Lá# e Sol# nos acorde
harmonia mas densa

maior movimentação rítmica
no final da seção

Figura 9: exemplos de desenvolvimento rítmico e harmônico

A terceira seção tem como elementos musicais as células rítmicas indeterminadas e os tremolos que, como apontado anteriormente, modificam o percurso que havia sido estabelecido de forma contínua e gradativa. A figura 10, abaixo, demonstra esses elementos. O desenvolvimento gradativo e crescente é interrompido primeiramente pelas células rítmicas indeterminadas, compasso [52] e posteriormente pelos tremolos que surgem no compasso [60].

Se considerarmos as células rítmicas indeterminadas e os tremolos como um “objeto sonoro”, podemos nos apoiar na ideia de Stockhausen de que “o termo objeto sonoro transmite uma ideia de algo mais individual, espacialmente localizado, manipulável, grosseiro, não localmente importante”(STOCKHAUSEN, 1991). Observamos que as caixas rítmicas e tremolos não tem importância local significativa e sim uma forte importância gestual. Além disso, esses gestos, ou objetos sonoros são manipulados no sentido de uma aproximação temporal uns dos outros, contribuindo com os processos de intensificação discutidos anteriormente.

As características intervalares destes novos materiais, principalmente a abundância de intervalos de segundas, e suas características rítmicas, que incorporam indeterminação, modificam as lógicas harmônica e rítmica utilizadas até então, tal como ilustra a figura abaixo.

caixas com ritmos indeterminados [52]

caixa com ritmos indeterminados e tremolo, compasso [60]

Figura 10: novos materiais incorporados à textura: caixas com ritmos indeterminados e abundância de intervalo de segunda, e tremolos no registro grave

1.3 INÓSPITO

1.3.1 Considerações Iniciais

A peça *Inóspito* foi composta durante o terceiro semestre de composição, cujo conteúdo central é o estudo da forma *allegro de sonata*. Inicialmente foi composta para duo de violino e violoncelo, tendo sido adaptada para quarteto de cordas. Essa apresentou diversos desafios, pois foi minha primeira composição para cordas, a primeira composição para mais de um instrumento e a primeira composição em forma *allegro de sonata*.

1.3.2 Forma

Como já mencionado, a peça *Inóspito* possui a forma sonata. Na figura a baixo observamos a forma estrutural da peça.

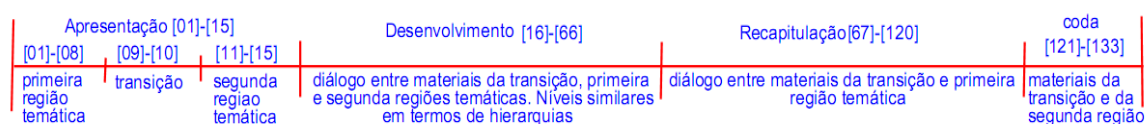


Figura 11: a forma

1.3.3 Materiais

A primeira região caracteriza-se por dinâmicas suaves e articulações *legato*, com mudanças imperceptíveis de arco, predominância de intervalos pequenos entre notas sucessivas e uma independência relativamente grande das vozes. Os materiais que compreendem a primeira região temática tem a função de representar um caráter suave para a peça com poucas e imperceptíveis mudanças de arco e harmonia.

A segunda região tem como característica uma maior precisão rítmica, saltos maiores e grande diminuição da independência das vozes, ou seja, uma textura mais homofônica e não polifônica como na primeira região temática. Os tremolos nas notas agudas na parte forte do tempo interagem com as notas mais graves que são tocadas com acentos, para dar mais força às notas.

Gerando saltos com dinâmicas fortes e constantes. Essa característica fica a critério dos violinos, enquanto o violão cele e o contra baixo dão suporte harmônico com uma melodia migrando de região grave para mais aguda.

A transição, que tem a função de conectar a primeira e segunda regiões temáticas tem como principal característica as quiálteras, principalmente as de três semicolcheias. No entanto pode ser observado no compasso [09] um acelerando rítmico escrito, migrando das quiálteras de colcheias, passando pelas semicolcheias e estabilizando nas quiálteras de semicolcheias. Na figura 12 observamos os materiais referentes a primeira e segunda regiões temáticas e à transição.

Figure 12 displays musical notation for three thematic regions and a transition, with specific annotations in blue text:

- Primeira região temática:** Includes Violins I and II, Viola, and Cello. Annotations include "mudanças imperceptíveis de arco" (imperceptible bow changes) and "dinâmicas suaves" (soft dynamics). The dynamic marking *mp* is present.
- segunda região temática:** Includes Violins I and II, Viola, and Cello. Annotations include "muito preciso" (very precise), "materiais característicos da seg região" (characteristic materials of the second region), and "suporte harmônico, melodia ascendente" (harmonic support, ascending melody). The dynamic marking *fff* is present.
- Transição:** Includes Violin I. An annotation "acelerando rítmico escrito" (written rhythmic acceleration) is present. The dynamic marking *fff* is present.

Figura 12: materiais e características da transição, primeira e segunda regiões temáticas.

No desenvolvimento, que começa no compasso [16], os materiais sofrem variações de articulação e dinâmica. Os materiais da segunda região temática iniciam este movimento em dinâmica piano(*p*), contrastando com a exposição, onde os materiais da segunda região temática são executados em

dinâmica (*fff*). A imagem do triângulo (\triangle) representa a técnica de *col legno batuto* promovendo variação nos âmbitos da articulação e timbre. Os materiais da primeira região temática tem seus intervalos entre notas expandidos, porém mantendo a pouca movimentação rítmica, ocasionada principalmente pela mudança de andamento do desenvolvimento. Os materiais de transição começam a ganhar destaque na peça a partir do compasso [45], onde são apresentados e ganham força gradativamente em toda a peça. Na imagem a baixo temos os exemplos dos materiais nessa seção da peça.

1- expansão intervalar prim. região
2- variação de articulação da seg região
3 - variação e retorno dos materiais da transição

diálogo entre os materiais da transição, primeira e segunda regiões

4- materiais da transição ganham força
5- variação de articulação da prim região

Figura 13: materiais desenvolvimento

Na re-exposição, compasso [67], os materiais da segunda região temática são abandonados, e apenas materiais da primeira região temática e transição são utilizados. Os materiais da primeira região são reapresentados

variados, com pouca movimentação rítmica, mantendo um caráter mais estático. Os materiais da transição retornam com os mesmos parâmetros do desenvolvimento e novamente ganham gradativamente destaque. A re-exposição combina características texturais e articulatórias da exposição: características polifônicas da primeira região temática são combinadas aos ataques incisivos e persistentes das quiálteras de semicolcheias referentes à transição. A figura abaixo ilustra exemplos destes materiais.

The figure consists of three musical score excerpts. The top left excerpt shows four staves with static materials from the first thematic region, marked with a forte (f) dynamic. The top right excerpt shows a return of transition materials, also marked with a forte (f) dynamic, with a red circle highlighting a specific melodic fragment. The bottom excerpt shows a dialogue between the first thematic material (1) and transition material (2), marked with a forte (f) dynamic, with red circles highlighting specific melodic fragments.

Materiais estáticos da primeira região temática

Retorno dos materiais da transição com os mesmo parâmetros da seção anterior

Diálogo entre os materiais da primeira região temática(1) com os materiais da transição(2)

Figura 14: materiais da reexposição

Na coda, compasso [121] são desenvolvidos os materiais da primeira e segunda regiões temáticas, ao passo que materiais da transição não são utilizados. Os materiais não sofrem mudanças significativas nos parâmetros de articulação e ritmo, como vinha ocorrendo nas seções anteriores. A principal característica da coda é ser o único movimento sem materiais da transição

1- Materiais da primeira região temática
2- Materiais da segunda região temática

The musical score is written in 12/8 time, indicated by the '122' marking at the top left. It consists of three staves. The first two staves are in treble clef, and the third is in bass clef. The first staff has a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures by vertical bar lines. Red circles highlight specific melodic phrases in the first two staves, labeled with blue numbers 1 and 2. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano). The score is divided into measures by vertical bar lines, with a final measure containing a double bar line and a 'mp' marking.

.Figura 15: materiais coda

2 REVISÃO

2.1 O ATO DE REVISAR

A permanência do aluno de composição musical na universidade oferece grandes possibilidades de aprendizagem. Aprendemos os caminhos para compor uma peça, aprendemos técnicas composicionais e como expandir essas mesmas técnicas. Aprendemos que devemos observar, analisar e entender nossas escolhas composicionais e principalmente justificá-las. Surgem questões tal como “Porque escolhi fazer determinado gesto musical?”, “Porque é necessário esse gesto?”, “Que características ou parâmetros serão associados a determinados materiais?”, “Porque apresentamos esse novo material?”. Muitas vezes é difícil responder tais perguntas, mas isso também faz parte do aprendizado.

No término do curso aprendi a reavaliar minhas escolhas. A possibilidade de fazer a revisão apresentou a situação que nunca tinha me deparado antes: olhar para trás com o conhecimento atual. Essa frase define muito sobre o motivo que me levou a escrever esse memorial: examinar minhas primeiras escolhas com outros olhos.

A principal motivação na direção de reavaliar minhas próprias peças e observar os processos de composição escolhidos por mim como aluno do primeiro semestre de composição musical foi buscar obter sucesso no que não foi atingido inicialmente, levando em consideração as sugestões dadas pelos professores durante as bancas de composição.

2.2 BANCAS DE COMPOSIÇÃO

No curso de Bacharelado em Música – Composição, na UFPEL, durante cada semestre da disciplina de composição são realizadas três bancas para avaliar a produção composicional dos estudantes. As bancas avaliadoras, formadas pelos professores do curso de Composição, têm a função de analisar, discutir e sugerir questões pertinentes ao projeto composicional apresentado pelos alunos. É importante observar que a metodologia de avaliação do curso

de Composição descrita abaixo foi utilizada durante grande parte do meu curso, mas o sistema sofreu modificações posteriormente.

Na primeira avaliação do semestre é apresentado o projeto composicional pelo aluno, sendo entregue aos professores do curso que discutem como pode proceder a composição através do processo inicial. Essa primeira etapa ocorre somente entre professores do curso onde é discutido e são feitas sugestões de como o projeto apresentado pode ser desenvolvido.

A segunda avaliação dos professores é formada pela banca e o aluno. É nesta etapa que os alunos apresentam suas composições que resultaram das sugestões da primeira banca junto com o projeto inicial. Novas ideias e sugestões são lançadas pelos professores, no entanto nessa banca, as sugestões são dadas diretamente para o aluno com base nas partituras e audições.

Ao final de cada semestre ocorre uma última atividade de avaliação que consiste na audição pública da produção composicional semestral de cada aluno do curso de composição. Após cada audição, a banca examinadora, formada por todos os professores do curso de composição, avalia a obra em questão e tece comentários que julga pertinentes sobre a obra, apontando pontos positivos e eventuais problemas em termos de notação musical, condução dramática, escrita instrumental idiomática e questões técnicas. Frequentemente são sugeridas possíveis soluções para tais problemas. Também é avaliado se as sugestões que surgiram nas avaliações anteriores foram implementadas ou se o aluno decidiu buscar outras soluções para seus problemas composicionais.

Durante o meu processo composicional sempre tive o intuito de utilizar as sugestões e ideias que a banca examinadora apresentava durante as avaliações, principalmente na avaliação final, após a audição pública da obra na íntegra. Acredito que nesse momento a banca analisou minhas composições desenvolvidas durante os semestres de maneira mais ampla, como obras artísticas constituídas de início, meio e fim, e com uma visão mais clara do percurso dramático pretendido.

Para o trabalho de conclusão de curso surgiu a ideia de fazer a revisão das minhas composições a partir dos comentários e sugestões que recebi durante as bancas examinadoras, principalmente as obras em que foram

apontados mais problemas pelos professores. A produção composicional seria, portanto, reaproveitada.

Muitos problemas foram corrigidos e sugestões de algumas peças foram aplicadas nos semestres posteriores. Com o decorrer do curso fui adquirindo autonomia como estudante de composição o que motivou reescrever algumas peças. Tornar peças viáveis de serem executadas, reavaliar minhas decisões anteriores e refletir sobre os processos de composição escolhidos por mim como aluno iniciante de composição musical acabou por ser o foco principal desse memorial.

É importante salientar que a modificação da obra *Inóspito* consistiu apenas na adaptação da versão original, para duo de violino e violoncelo, para quarteto de cordas. O autor julgou desnecessário discutir esta obra aqui, por tratar-se, realmente, de uma transcrição, e não de uma revisão. Portanto, apenas discutiremos as revisões das obras *O Bandolim* e *Leading to Death*.

2.3 O BANDOLIM

2.3.1 Novo Movimento e Finalização da Peça

Na peça *O Bandolim* a revisão da peça se fez necessária devido a problemas na condução do percurso dramático. Foram questões simples de serem resolvidas, no entanto foram detalhes que fizeram uma grande diferença no resultado final da peça.

Foram apontados dois problemas estruturais: a falta de uma seção com um solo para o bandolim e a necessidade de revisão na seção final da peça. A composição da seção com o solo de bandolim valorizou tanto o instrumento quanto o percurso dramático da peça.

2.3.2 Solo para O Bandolim

Esta seção ficou localizada estruturalmente entre a terceira e a quarta seções (que correspondem às terceira e quarta estrofes do texto), e serviu para estender o tensionamento gerado pelo clímax da peça, através de uma movimentação rítmica mais intensa e maior densidade textural e harmônica. Ao mesmo tempo, esta seção promove contraste com o material imediatamente posterior, que marca o retorno para o tema inicial, de caráter mais estável e com textura e harmonia menos densas. Na figura a baixo pode ser observado a localização estrutural do solo para bandolim. A imagem (A) mostra o compasso [48] que mostra o final da terceira seção da peça. O solo para bandolim é constituído de oito (8) compassos e como já explicado anteriormente ficou localizado estruturalmente após a terceira seção, compreendendo os compassos [49] até [56]. A imagem (B) mostra os três primeiros compassos, [49], [50] e [51] do solo. A imagem (C) mostra o compasso [57] que é o primeiro compasso da quinta seção. Na primeira versão a imagem (A) era conectada diretamente com a imagem (C). Com a composição da seção para bandolim solo esta seção valorizou e prolongou o clímax da peça dando mais ênfase ao retorno dos materiais iniciais na quinta seção, imagem (C).

The figure consists of three musical excerpts labeled (A), (B), and (C).
 (A) shows the final measure of the third section, measure 48, with the lyrics 'da al - ma -'. It features a vocal line and a bandolim line.
 (B) shows the first three measures of the bandolim solo, measures 49, 50, and 51. The bandolim line is marked with a forte (ff) dynamic.
 (C) shows the first measure of the fifth section, measure 57, with the lyrics 'tu do tu -'. It features a vocal line and a bandolim line, both marked with a piano (p) dynamic.

Figura 16: imagens (A), (B) e (C) representando final da terceira seção, início do solo para bandolim e início da quinta seção respectivamente

2.3.3 Finalização da Peça

Em sua primeira versão, a finalização da peça não estava adequada. Não possuía senso de finalização, tendo o mesmo nível de conclusão das finalizações das seções anteriores, deixando a sensação no ouvinte de que a peça estava inacabada. A banca de avaliação sugeriu que fosse criada uma forma mais adequada para a finalização da peça.

Para finalizar a peça foi acrescentado uma figura cadencial mais conclusiva formada por dois acordes com dinâmicas decrescendo. Os acordes que finalizam a peça, são acordes já existentes anteriormente no decorrer da peça. As alturas desses acordes foram escolhidas intuitivamente e para oferecer um melhor senso de finalização foram utilizados tremolos, a fim de promover um decrescendo de forma mais efetiva, já que no instrumento bandolim a sustentação dos acordes tende a ser muito curta pelas características naturais do mesmo.

so-lu-çan-do quei-xas

so-lu-çan-do quei-xas

Final primeira versão.

Final após revisão, atual

Figura 17: finalizações antes e depois da revisão da peça *O Bandolim*

2.4 LEADING TO DEATH

Leading to Death foi peça que sofreu maior número de modificações durante a revisão. Compor uma peça, no início do curso de graduação em composição, para piano solo, instrumento com o qual não possuía grande familiaridade, foi desafiador. Além disso, a falta de contato com algum

intérprete durante a composição resultou em decisões equivocadas que poderiam ter sido evitadas. Discutiremos a seguir tópicos como a eliminação de seções, tratamento instrumental idiomático e correção de problemas como a interrupção do percurso dramático.

2.4.1 Eliminação de Materiais

A revisão da peça *Leading to Death* incluiu mudanças no âmbito estrutural, com a eliminação de seções. A necessidade de eliminar seções se deu principalmente visando contribuir com o percurso dramático. Eliminar materiais foi de suma importância para definir um percurso mais consistente. Na primeira versão da peça temos situações musicais que na revisão achei desnecessário e em outros momentos inconvenientes, detalhes que enfraqueciam o desenvolvimento dramático da peça. O percurso dramático de uma peça é um fator importante que pode prender ou não a atenção do ouvinte; pode gerar expectativas ou fazer o ouvinte perder o interesse durante a audição. As alterações realizadas envolveram a eliminação de trechos que prejudicavam a consistência da peça.

Na figura abaixo temos como exemplo a eliminação do tremolo presente no primeiro compasso da primeira versão (A) e a eliminação no (B) na versão revisada. Essa mudança tem o propósito de valorizar a ideia da peça de começar e manter um crescente no parâmetro das dinâmicas. O tremolo precisou ser eliminado para oferecer uma melhor coesão de acordo com o ideal da peça como um todo, que era de um crescendo rítmico e harmônico constante. O tremolo chamava atenção do ouvinte por ser um detalhamento local e com isso prejudicava a intenção do compositor que era de dar ênfase no processo de intensificação a longo prazo.

(A)

Musical score (A) for Piano. The score is in 2/4 time, which changes to 4/4. The tempo is marked as quarter note = 30. The style is *molto rubato*. The dynamic is *p* (piano). The score includes a tremolo in the bass staff and triplet markings in the treble staff. The notation includes *molto 8va* and *tutta la forza*.

(B)

Musical score (B) for Piano. The score is in 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 30. The style is *Molto Rubato*. The dynamic is *p* (piano). The score includes a tremolo in the bass staff and triplet markings in the treble staff. The notation includes *molto 8va* and *tutta la forza*.

Figura 18: eliminação do tremolo

Outro exemplo de eliminação de materiais pode ser observado na próxima figura (figura 19), que mostra um trecho de seis compassos eliminados que compreendem os compassos [61] a [66]. A eliminação desses materiais se deu necessária para evitar o “desgaste” demasiado ocasionado por repetições excessivas. Também ajudou na proporção em relação a duração das seções. A figura abaixo mostra os compassos que foram eliminados da primeira versão. Os compassos mostrados na figura não fazem parte da versão revisada.



Figura 19: trecho de seis compassos eliminados da primeira versão.

Outra eliminação de materiais importante, assim como as anteriores, no entanto com a mesma justificativa da eliminação do tremolo inicial, foi a eliminação de compassos no final da peça. A figura abaixo mostra duas imagens (A) e (B). Em (A) estão destacados os últimos quatro compassos da peça na primeira versão, e a imagem (B) mostra o resultado final da peça na sua versão revisada. Como já citado acima a justificativa da eliminação dos quatro últimos compassos é a mesma da eliminação do tremolo no início da peça, pois os compassos em questão prejudicavam a ideia de um contínuo crescente rítmico e harmônico, e eram apenas repetições de materiais já apresentados anteriormente. A eliminação contribuiu para manter o crescente rítmico e harmônico constante sem interrupções.

(A)

84

mf *ff*

Red. fino finale

87

91

(B)

75

Pno.

78

mf *ff*

Figura 20: imagem (A) destacado últimos compasso excluídos, imagem (B) final revisado.

2.4.2 Tratamento instrumental idiomático e simplificação técnica

Alterações visando um tratamento instrumental idiomático e simplificação técnica com eliminação de certas passagens com dificuldades desnecessárias também foram realizadas em *Leading to Death*, visando um melhor aproveitamento do tempo de estudo do intérprete e equilíbrio entre o resultado musical e a demanda técnica da peça.

A revisão referente a este tópico envolveu o exame detalhado da obra, compasso por compasso, refletindo sobre a essência dos materiais e das possibilidades de adaptação, reescritura e simplificação dos mesmos. Na figura abaixo temos dois exemplos, (A) e (B) que mostram exemplos de mudanças deste tipo. No exemplo (A) temos a troca de pentagrama da nota dó# que na primeira versão estava no pentagrama superior do piano, compasso [6] e na versão revisada foi colocada para o pentagrama inferior, compasso [5]. Essas mudanças foram realizadas para facilitar a interpretação da peça, pois divide de forma mais adequada o trabalho entre as mãos, facilitando a preparação para as notas posteriores, assim como na imagem (B). No exemplo (B) temos a mudança de pentagrama do segundo grupo de quiálteras. Na primeira versão o grupo de quiálteras está colocado no pentagrama superior, compasso [2] e consequentemente na versão revisada foi colocado no pentagrama inferior, compasso [1].

(A) [6] primeira versão.



[5] versão revisada



(B) [2] primeira versão

[1] versão revisada

Figura 21: exemplos de tratamento idiomático e simplificação técnica

Outro exemplo onde pode ser observado o tratamento da peça, visando a simplificação técnica é a figura (22), abaixo. Em (A) temos o compasso [20] da peça antes da revisão e podem ser observadas duas *appoggiaturas*. A primeira é eliminada e a segunda é transposta uma oitava abaixo, como indicado em (B), que mostra o mesmo trecho da música na versão após a revisão, compasso [19].

(A) Primeira versão compasso [20]

(B) versão revisada compasso [19]

Figura 22: *appoggiaturas* eliminadas e transpostas.

Na figura (23), abaixo, temos outros exemplos que mostram alterações realizadas com a intenção de reduzir a dificuldade técnica e contribuir com o tratamento instrumental idiomático da peça. Em (A) é apresentada a primeira versão em que, no pentagrama superior, temos destacado duas notas que são tocadas harmonicamente, Fá# e Sol#. Na versão revisada, (B), a nota Fá# é

retirada. Os motivos que levaram a retirada da nota Fá# são dois: o primeiro é pelo fato da nota em questão já ter sido desgastada, de certa forma, pelo seu uso demasiado no início da peça, prevalecendo a preferência por manter a nota Sol# que é uma nota com surgimento mais recente em relação a esse trecho da peça; o segundo motivo, que acredito ser o mais importante, é que nesse trecho da peça o pedal de sustentação do piano não está pressionado, de modo que a nota Fá# não contribuiria com a ressonância ocasionada pelos acordes anteriores.

Também na figura 23 pode ser observado no pentagrama inferior eliminação da nota Si para facilitar a preparação para o acorde posterior. A eliminação da nota Si contribui com a ideia da peça de manter um crescente rítmico e tensionamento harmônico. Em (B), no pentagrama inferior, pode ser observado um tensionamento harmônico local, pois no trecho as duas primeiras semicolcheias do grupo de quatro são tocadas sozinhas e seguidas de uma semicolcheia com duas notas e outra semicolcheia de três notas, com direcionamentos locais com relação ao número de notas por semicolcheia e com relação ao registro, indo do médio para registro mais grave.

(A) primeira versão

(B) versão revisada

tensionamento harmônico

Figura 23: exemplos de eliminação de notas para melhor simplificação técnica e tratamento instrumental idiomático.

Alterações como as mostradas acima foram realizadas ao longo de toda a peça, com a intenção de contribuir com a condução dramática da peça e de

facilitar sua interpretação, como já dito anteriormente, visando o melhor aproveitamento do tempo de estudo do intérprete e um melhor equilíbrio no resultado musical de acordo com a demanda técnica da peça.

2.4.3 Resolução da interrupção do percurso dramático.

Umas das questões levantadas pela banca de composição musical sobre a peça *Leading to Death*, era a de que a peça apresentava uma interrupção desnecessária entre a primeira e segunda seções da peça, desfavorecendo a condução do percurso dramático da mesma. Após a reflexão sobre o assunto, chegou-se à conclusão de que deveria ser mantida intacta a lógica discursiva da obra, ou seja, enfatizar o processo constante de tensionamento harmônico, sem mudanças abruptas de ritmos e andamentos que pudessem interferir nesta continuidade.

Na figura abaixo, em (A), temos os compassos [21] a [28] que são referentes a primeira versão e, em (B), os compassos [20] a [26] da versão revisada. (A) mostra a interrupção do discurso dramático que ocorre no compasso [25]. A revisão desse trecho teve a função de eliminar a interrupção ocasionada pela nota relativamente longa, mínima, no compasso [25]. As soluções para a resolução desta interrupção são mostradas na imagem (B). Para resolver o problema da interrupção entre a primeira seção e a segunda, tornando esta transição mais suave, os materiais da segunda seção foram antecipados e gradativamente os materiais da primeira seção foram sofrendo liquidação, através da repetição de elementos anteriores com espaçamentos maiores, interrompendo a continuidade deste material e visando sua extinção. Observe que as notas que estão presentes no pentagrama inferior, em (A), são apresentados na revisão (B), no compasso [21]. Isso também contribui com a transição entre as seções de forma mais suave, de modo que a continuidade em termos de atividade rítmica que se buscou também é reforçada no âmbito harmônico.

(A) primeira versão



(B) versão revisada



Figura 24: exemplos da interrupção e resolução do percurso dramático

CONCLUSÃO

O foco desse trabalho de conclusão de curso, memorial, foi a revisão de peças compostas nos semestres iniciais da minha graduação em composição musical. A forma de orientação para a revisão das peças foi desenvolvido a partir de comentários e sugestões realizados durante as bancas avaliadoras de composição. Os comentários das bancas de composição foram fundamentais para a revisão das peças, pois os comentários eram em relação a problemas estruturais que valorizavam as peças e problemas que dificultavam a interpretação da peças por outros músicos.

O memorial foi estruturado em duas partes, a primeira teve a função de apresentar as formas estruturais, motivações extramusicais, arcos dramáticos entre outros parâmetros. A segunda parte teve a função de discutir, apresentar justificando as modificações realizadas com a revisão das peças.

Revisar as peças foi fundamental para o meu acréscimo de conhecimento como compositor, pois tive a oportunidade de olhar para trás como o conhecimento atual. Reavaliar decisões e justificar as mesmas proporcionou uma visão mais detalhada, analisando e discutindo novas e/ou possíveis outros caminhos que poderiam ser tomados.

Relembrar e revisar minhas peças me faz concluir, que a partir desse ponto adquiri uma visão mais ampla de como estruturar melhor minhas peças, pensando em vários âmbitos musicais para definir um melhor resultado, tanto na música em si quanto na viabilidade de ser interpretada, proporcionando a visualização de minhas peças mais como um objeto artístico. Ficou claro a importância de uma boa documentação durante o processo composicional, para conseguir em eventuais revisões ou reflexões futuras uma melhor análise das motivações e decisões tomadas no passado.

REFERÊNCIAS:

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Stockhausen on Music: Lectures and Interviews compiled by Robin Maconie**. London & New York : Maryon Boyars Publishers, 1991.

COGAN, Robert & Escot, Pozzi. **Sonic Design: The Nature and of Sound**. New Jersey: Prentice-Hall Inc, 1976.

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

MELETTI, Jorge Geraldo Rochedo, **Motivações,Decisões e Consequências em um Conjunto de Composição** Tese (Mestrado em Composição Musical). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.Instituto de Artes Departamento de Música. Curso de Pós Graduação em Música ,2004.

Oliveira JR,Elder dos Santos, **A Estruturação Formal da Obra Noturno I: Forma Cíclica**. Monografia (Graduação em Composição Musical). Universidade Federal de Pelotas, 2013.

GOMES, Alvaro Cardoso, **O Simbolismo**. 1º ed.São Paulo: Editora Tática,1994.

SCHOENBERG, Arnold. **String Quartet No. 4**,Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aYiHRpmT6D4>.

Anexos:

O BANDOLIM

Lcandro Meneses

Texto: Augusto dos anjos

$\text{♩} = 60$ *p*

can - tas so - lu - ças so - lu - ças ban - do - lim do fa - do

p *mf*

5 *rit.*

e de sau - da - deo pei - to o pei - to meu trans - bor - das

ff p *mf* *ff p* *ff p* *mf* *ff p*

8 *tempo* *p*

cho ras eeu jul - go eeu jul - go que nas tu - as nas tu - as cor -

p *mf*

12 *rit.*

das cho - ram to - das as cor - das as cor - das do pas - sa - do

ff p *mf* *ff p* *p* *mf* *ff* *ff*

15 *tempo* *mp* *p* *pp* *mf*

guar das a al-ma tal vez guar-das a al-ma tal vez guar das a al-ma d'um des-gra-ça ____ do tal - vez

mf *f*

19 *rit.*

guar das a a ____ l-ma d'um des-gra - ça-do tal vez d'um des-gra-ça-a-do tal-vez

ffp *mf* *ffp* *ff* *p* *mf* *ff* *p*

22 *tempo* *mf* *pp* *mf*

um di a morto um di - a um di-a mor-to i lu são as ____ bor das i - lu - são

mf *pp* *mf*

26 *f* *rit.*

tan-tu-que-can-tas ____ e i-lusões a - cordas gemes ban-do limdo fa-do

ffp *ffp* *ffp* *mf* *ff*

39 *mf* *f* *ff*

fráguas vin do de pro fun das fráguas pro-fun-das vin - do de fráguas de pro fun das fráguas de frá

41 *f* *ff*

guas é co moas nê nias as nê nias do co vei ro d'al ma

43 *f* *ff* *f*

quan do al ta nou tea lu - a é tris te e cal ma co - mo nê - nias do co

45 *ff* *f*

vei-ro nê nias do co-vei-ro da al ma teu can to vin do de pro fun das fráguas pro -

47

fun - das nê ni as da al - ma -

ff

Bandolim

ff

fff *f* *fff*

tutta la forza

mf

49 *p*

tu do tu - doe te ri zas tu doe te ri - zas nun co ral de en dei xas

p *mf*

53

tu do ete ri zas co ral deen dei-xas num co ral

mf *ff* *p*

56 *tempo* *p*

E vais e vais aos pou - cos so-lu-çan-do má - goas e vais aos pou - cos so lu-çan-do

p *mf*

60

quei - xas e vais aos pou-cos so-lu-çan-do aos pou-cos so-lu-çan - do quei - xas

ff *p*

LEADING TO DEATH

Leandro da Rosa Meneses

Molto Rubato

♩ = 30

8^{va}-----

Piano

Measures 1-2 of the Piano part. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. Measure 1 contains a piano (p) dynamic marking and a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in the right hand, with a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in the left hand. Measure 2 contains a piano (p) dynamic marking and a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in the right hand, with a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in the left hand. A 'Red. Sempre' marking is present below the left hand staff.

Pno.

Measures 3-4 of the Pno. part. Measure 3 contains a mezzo-forte (mf) dynamic marking. Measure 4 contains a forte (f) dynamic marking. The right hand features a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in measure 3, and a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in measure 4. The left hand features a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in measure 3, and a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in measure 4.

Pno.

Measures 5-6 of the Pno. part. Measure 5 contains a piano (p) dynamic marking. Measure 6 contains a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The right hand features a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in measure 5, and a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in measure 6. The left hand features a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in measure 5, and a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in measure 6.

Pno.

Measures 7-8 of the Pno. part. Measure 7 contains a forte (f) dynamic marking. Measure 8 contains a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The right hand features a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in measure 7, and a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in measure 8. The left hand features a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in measure 7, and a triplet of eighth notes (F#, A, C#) in measure 8. A 'Red. Sempre' marking is present below the left hand staff.

Pno.

12

p *mp*

(8va)

Pno.

15

ff *p*

(8va)

Pno.

18

ff *mp*

(8va)

Pno.

20

fff *mp* *f*

(8va)

LEADING TO DEATH

3

Pno.

23

8va

<

Pno.

25

(8va)

8va

8va

p *mf*

Pno.

27

8va

mp

Pno.

29

8va

p *pp*

Pno.

32

mf

8^{va}

Pno.

35

fff

(8^{va})

Pno.

38

f

ff

Pno.

41

f

Pno.

43

mf

Pno.

45

f

Pno.

47

mf *f*

Pno.

49

ff

Piano score for "Leading to Death", measures 51 through 57. The score is written for Piano (Pno.) and includes dynamic markings and crescendo/decrescendo hairpins. Four specific passages in the right hand are highlighted with red boxes.

Measure 51: The right hand features a crescendo leading to a fortissimo (f) chord, which is highlighted with a red box. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.

Measure 53: The right hand features a crescendo leading to a fortissimo (f) chord, which is highlighted with a red box. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp* and *f*.

Measure 55: The right hand features two crescendo passages leading to fortissimo (f) chords, both highlighted with red boxes. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

Measure 57: The right hand features two crescendo passages leading to fortissimo (ff) chords, both highlighted with red boxes. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *mp*, and *ff*.

Piano score for "Leading to Death", measures 59 to 67. The score is written for Piano (Pno.) and includes dynamic markings, articulation, and octave indications.

Measures 59-60: The right hand features a melodic line with a crescendo, marked *mp* and *ff*. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. A red box highlights the melodic phrase in the right hand. The tempo is 2/4.

Measures 61-63: The right hand continues the melodic line, marked *mp* and *ff*. The left hand features chords and moving lines, with a *sfz* marking. A red box highlights the melodic phrase in the right hand. The tempo is 2/4.

Measures 64-66: The right hand continues the melodic line, marked *mf* and *ff*. The left hand features chords and moving lines, with a *sfz* marking. A red box highlights the melodic phrase in the right hand. The tempo is 2/4.

Measures 67-68: The right hand continues the melodic line, marked *mf* and *ff*. The left hand features chords and moving lines, with a *sfz* marking. A red box highlights the melodic phrase in the right hand. The tempo is 2/4.

Articulation and Octave Indications: The score includes various articulation marks (accents, slurs) and octave indications (*8va*, *8va⁻¹*) to guide the performer.

LEADING TO DEATH

Pno.

70

mf *ff*

8va

Pno.

73

mf *ff*

8va

Pno.

75

mf *ff*

8va

Pno.

78

mf *ff*

8va

INÓSPITO

Leandro Meneses

$\text{♩} = 30$ mudanças de arco o mais imperceptíveis possível

Violin

Cello

pp *p* Sempre

p Sempre

6

Vln.

Vc.

mp *f*

mp

9

Vln.

Vc.

f *fff*

f *fff*

accel. Moderadamente

Violin

Cello

Vln.

Vc.

pp *p* Sempre

p Sempre

6

Vln.

Vc.

mp *f*

mp

9

Vln.

Vc.

f *fff*

f *fff*

accel. Moderadamente

Vln. *a tempo* , *muito preciso*

Vc. *sfz subito* (*fff*)

11

12

13

crescendo poco a poco -----

Vln. 14

Vc.

14

15

Vln. 15

Vc.

sfz

16

17

18

$\text{♩} = 100$
 $\triangle = \text{Col legno batutto}$

16

Vln.

Vc.

col legno batutto

ord.

p

pp

fff

20

Vln.

Vc.

ppp

pp

24

Vln.

pp

Vc.

p

29

Vln.

ppp

Vc.

sf

mp

Detailed description: The image shows a page of a musical score for Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.). The title 'Inóspito' is at the top, followed by the page number '3'. The tempo is marked as 100 beats per minute (♩ = 100). A symbol for 'Col legno batutto' is defined as a triangle (△). The score is divided into four systems, each containing a Violin staff and a Violoncello staff. Measure numbers 16, 20, 24, and 29 are indicated at the start of their respective systems. The Violin part includes long, sweeping melodic lines with various dynamics. The Violoncello part provides a rhythmic and harmonic accompaniment, often using the 'col legno batutto' technique. Dynamics range from very soft (ppp) to fortissimo (fff), with accents (sf) and mezzo-piano (mp) markings.

34

Vln.

p

ppp

Vc.

sf

sf

sfz

39

Vln.

Vc.

sfz

mf

44

Vln.

mp

Vc.

f

3

3

48

Vln.

sf

Vc.

sfz

3

3

3

3

3

Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.) musical score, measures 52-60. The score is written in treble and bass staves respectively, with a key signature of one sharp (F#).

Measure 52: Vln. starts with a half note F#4, followed by a half note G#4, then a half note A5. Vc. starts with a half note F#2, followed by a half note G#2, then a half note A3. Dynamics: *sf* (Violin), *sfz* (Violoncello).

Measure 54: Vln. starts with a half note F#4, followed by a half note G#4, then a half note A5. Vc. starts with a half note F#2, followed by a half note G#2, then a half note A3. Dynamics: *sfz* (Violoncello).

Measure 57: Vln. starts with a half note F#4, followed by a half note G#4, then a half note A5. Vc. starts with a half note F#2, followed by a half note G#2, then a half note A3. Dynamics: *sfz* (Violoncello), *f* (Violin).

Measure 60: Vln. starts with a half note F#4, followed by a half note G#4, then a half note A5. Vc. starts with a half note F#2, followed by a half note G#2, then a half note A3. Dynamics: *mp* (Violin), *sfz* (Violoncello).

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*sf*, *mf*, *sfz*, *f*, *ff*, *mp*).

Violin (Vln.) and Violoncello (Vc.) musical score, measures 63-75. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The key signature is G major (one sharp).

Measure 63: Vln. starts with a half note G4, followed by a half note A4. Vc. starts with a half note G2, followed by a half note A2. Both instruments play a triplet of eighth notes (G, A, B) in the next measure.

Measure 64: Vln. continues with a half note B4, followed by a half note C5. Vc. continues with a half note B2, followed by a half note C3. Both instruments play a triplet of eighth notes (B, C, D) in the next measure.

Measure 65: Vln. continues with a half note D5, followed by a half note E5. Vc. continues with a half note D2, followed by a half note E2. Both instruments play a triplet of eighth notes (D, E, F) in the next measure.

Measure 66: Vln. continues with a half note F5, followed by a half note G5. Vc. continues with a half note E2, followed by a half note F2. Both instruments play a triplet of eighth notes (E, F, G) in the next measure.

Measure 67: Vln. continues with a half note A5, followed by a half note B5. Vc. continues with a half note F2, followed by a half note G2. Both instruments play a triplet of eighth notes (F, G, A) in the next measure.

Measure 68: Vln. continues with a half note C6, followed by a half note D6. Vc. continues with a half note G2, followed by a half note A2. Both instruments play a triplet of eighth notes (G, A, B) in the next measure.

Measure 69: Vln. continues with a half note E6, followed by a half note F6. Vc. continues with a half note A2, followed by a half note B2. Both instruments play a triplet of eighth notes (A, B, C) in the next measure.

Measure 70: Vln. continues with a half note G6, followed by a half note A6. Vc. continues with a half note B2, followed by a half note C3. Both instruments play a triplet of eighth notes (B, C, D) in the next measure.

Measure 71: Vln. continues with a half note B6, followed by a half note C7. Vc. continues with a half note D2, followed by a half note E2. Both instruments play a triplet of eighth notes (D, E, F) in the next measure.

Measure 72: Vln. continues with a half note D7, followed by a half note E7. Vc. continues with a half note F2, followed by a half note G2. Both instruments play a triplet of eighth notes (E, F, G) in the next measure.

Measure 73: Vln. continues with a half note F7, followed by a half note G7. Vc. continues with a half note A2, followed by a half note B2. Both instruments play a triplet of eighth notes (F, G, A) in the next measure.

Measure 74: Vln. continues with a half note A7, followed by a half note B7. Vc. continues with a half note C3, followed by a half note D3. Both instruments play a triplet of eighth notes (G, A, B) in the next measure.

Measure 75: Vln. continues with a half note C8, followed by a half note D8. Vc. continues with a half note E2, followed by a half note F2. Both instruments play a triplet of eighth notes (A, B, C) in the next measure.

Dynamic markings: *f* (measures 63-64), *ff* (measures 65-66), *fff* (measures 67-75).

81

Vln.

Vc.

ff

84

Vln.

Vc.

ff

90

Vln.

Vc.

f

f

92

Vln.

Vc.

97

Vln.

Vc.

f

ff

ff

99

Vln.

Vc.

ff

(ff)

102

Vln.

Vc.

()

(ff)

Vln. *ff*

Vc.

Vln. *f*

Vc. *f*

Vln. *(f)*

Vc. *(f)*

Vln. *111*

Vc. *(f)* *ff*

ff

Vln. *114*

Vc. *ff*

ff

Vln. *116* *ff*

Vc. *ff*

ff

119 $\text{♩} = 30$

Vln.

Vc.

fff *tutta la forza* *ppp* *p*

p

124

Vln.

Vc.

mp *mp* *mf*

128

Vln.

Vc.

f *fff* *fffz*

Inóspito

Leandro Meneses

$\bullet = 30$ mudanças de arco o mais imperceptíveis possível

Violin I

Violin II

Viola

Cello

pp *p* Sempre

p Sempre

p Sempre

5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp *f*

mp

mp *f*

mp

crescendo poco a poco

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

$\text{♩} = 100$
 $\Delta = \text{Col legno batutto}$

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

sffz

col legno batutto

ord.

p

sffz

ffff

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pp

pp

p

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

Measures 25-28. Vln. I: Melodic line starting at measure 26. Vln. II: Long note in measure 25. Vla.: Rhythmic accompaniment with accents. Vc.: Rhythmic accompaniment with accents. Dynamics: *p* (piano).

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

Measures 29-32. Vln. I: Melodic line. Vln. II: Rhythmic accompaniment. Vla.: Rhythmic accompaniment with accents. Vc.: Rhythmic accompaniment with accents. Dynamics: *mp* (mezzo-piano).

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

ff

3

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

3 3 3 3

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

sf

sfz

3 3 3 3

3

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Measure 52: Vln. I plays a series of triplets starting with a forte (*f*) dynamic. Vln. II plays a half note followed by a half note, marked *sf*. Vla. plays a half note followed by a half note, marked *sfz*. Vc. plays a series of triplets, marked *sfz*. Measure 53: Vln. I continues with triplets. Vln. II plays a half note followed by a half note, marked *mf*. Vla. plays a half note followed by a half note. Vc. continues with triplets.

54

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Measure 54: Vln. I is silent. Vln. II plays a half note followed by a half note. Vla. plays a half note followed by a half note, marked *sfz*. Vc. plays a half note followed by a half note, marked *sf*. Measure 55: Vln. I plays a series of triplets, marked *f*. Vln. II is silent. Vla. is silent. Vc. plays a series of triplets.

58

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

mp

ff

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

sfz

A musical score for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is written on four staves. Vln. I and Vln. II are in treble clef, while Vla. and Vc. are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is indicated as 'Allegretto' and 'moderato'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, accents, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). A rehearsal mark '63' is present at the beginning of the first staff.

64

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

ff

66

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

fff

fff

fff

fff

Detailed description: This system contains measures 66 through 72. Vln. I and Vln. II play a sixteenth-note scale starting on G4 (F#4 in the key signature) and ascending to D5. Vla. and Vc. play a half-note scale starting on G3 (F#3) and ascending to D4. All parts are marked *fff* (fortississimo). The key signature has one sharp (F#).

73

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

fff

fff

fff

fff

Detailed description: This system contains measures 73 through 79. Vln. I and Vln. II play a half-note scale starting on G4 (F#4) and ascending to D5. Vla. plays a triplet of eighth notes starting on G3 (F#3) and ascending to D4. Vc. plays a half-note scale starting on G3 (F#3) and ascending to D4. All parts are marked *fff* (fortississimo). The key signature has one sharp (F#).

79

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

3

3

Detailed description: This system contains measures 79 through 83. Vln. I (Violin I) starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a dotted quarter note B4, and a half note C5. It then has a triplet of eighth notes (D5, E5, F5) and another triplet (G5, F5, E5), followed by a quarter note D5 and a half note C5. A crescendo hairpin leads to a fortissimo (ff) dynamic. Vln. II (Violin II) has a half note G4, a quarter note A4, a dotted quarter note B4, and a half note C5. It then has a quarter rest, followed by a half note G4, and a half note F4. A crescendo hairpin leads to a fortissimo (ff) dynamic. Vla. (Viola) has a half note G3, a quarter note A3, a dotted quarter note B3, and a half note C4. It then has a half note D4, a quarter note E4, a dotted quarter note F4, and a half note G4. It ends with a triplet of eighth notes (A4, G4, F4) and another triplet (E4, D4, C4). Vc. (Violoncello) has a half note G3, a quarter note A3, a dotted quarter note B3, and a half note C4. It then has a half note D4, a quarter note E4, a dotted quarter note F4, and a half note G4. A crescendo hairpin leads to a fortissimo (ff) dynamic.

84

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

Detailed description: This system contains measures 84 through 88. Vln. I (Violin I) has a half note G4, a quarter note A4, a dotted quarter note B4, and a half note C5. It then has a quarter rest, followed by a half note G4, and a half note F4. A crescendo hairpin leads to a fortissimo (ff) dynamic. Vln. II (Violin II) has a half note G4, a quarter note A4, a dotted quarter note B4, and a half note C5. It then has a quarter rest, followed by a half note G4, and a half note F4. A crescendo hairpin leads to a fortissimo (ff) dynamic. Vla. (Viola) has a half note G3, a quarter note A3, a dotted quarter note B3, and a half note C4. It then has a half note D4, a quarter note E4, a dotted quarter note F4, and a half note G4. A crescendo hairpin leads to a fortissimo (ff) dynamic. Vc. (Violoncello) has a half note G3, a quarter note A3, a dotted quarter note B3, and a half note C4. It then has a half note D4, a quarter note E4, a dotted quarter note F4, and a half note G4. A crescendo hairpin leads to a fortissimo (ff) dynamic.

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 90 through 93. Vln. I plays a melodic line with triplets and a crescendo leading to a forte (f) dynamic. Vln. II has a whole rest in measure 90, followed by a half note in 91, and then a half note followed by a whole note in 92 and 93. Vla. and Vc. both play a melodic line with triplets, with a crescendo and forte (f) dynamic starting in measure 92.

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This system contains measures 94 through 97. Vln. I continues its melodic line with triplets and a crescendo leading to a forte (f) dynamic. Vln. II has a whole rest in measure 94, followed by a half note in 95, and then a half note followed by a whole note in 96 and 97. Vla. and Vc. both play a melodic line with triplets, with a crescendo and forte (f) dynamic starting in measure 96.

98

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

ff

ff

ff

101

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

103

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

ff

Detailed description: This system contains measures 103 and 104. Vln. I (Violin I) starts with a half note G#4, followed by eighth notes A#4 and B4, then a triplet of eighth notes (C#5, D5, E5), another triplet (F#5, G5, A5), and ends with a half note G#4. Vln. II (Violin II) has a half note G#4, followed by a quarter rest, then a half note A#4, and ends with a quarter rest. Vla. (Viola) has a triplet of eighth notes (G#3, F#3, E3), followed by a quarter note D3, then a half note C#3, and ends with a quarter note B2. Vc. (Violoncello) has a half note G#2, followed by a quarter rest, then a half note A#2, and ends with a quarter note B2. Dynamics include *ff* (fortissimo) for Vln. I, Vln. II, and Vc. in measure 104.

105

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: This system contains measures 105 and 106. Vln. I (Violin I) has a triplet of eighth notes (G#4, A#4, B4), followed by a quarter note C#5, then a half note D5, and ends with a half note E5. Vln. II (Violin II) has a quarter rest, followed by a quarter note G#4, then a half note A#4, and ends with a half note B4. Vla. (Viola) has a half note G#3, followed by a quarter note F#3, then a half note E3, and ends with a triplet of eighth notes (D3, C#3, B2). Vc. (Violoncello) has a half note G#2, followed by a quarter note A#2, then a half note B2, and ends with a quarter note C#3. Dynamics include *ff* (fortissimo) for Vln. I, Vln. II, and Vc. in measure 106.

107

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

(f)

110

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

(f)

(f)

(f)

113

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

ff

ff

115

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

(ff)

(ff)

(ff)

(ff)

♩ = 30

118

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

fff

ppp

p

p

122

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mp

p

mp

mp

mp

127

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

Measures 127-131. Vln. I and II play a melodic line with accents and slurs. Vla. plays a bass line with dynamics *mf* and *f*. Vc. plays a low, sustained line with dynamics *mf* and *f*.

132

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

fff

fffz

Measures 132-135. Vln. I and II play a melodic line with accents and slurs, reaching *fff* and *fffz*. Vla. and Vc. play sustained lines with dynamics *fff* and *fffz*.