

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

LEANDRO DA ROSA MENESSES

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, inicio do solo para bandolim e inicio 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 celo 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 direcionado 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, redescobrindo na subjetividade romântica, a emoção, a imaginação, a sensualidade e a espiritualidade. Também se destaca a musicalidade do texto, através de aliterações, 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'un desgraçado,
Um dia morto da Ilusão às bordas,
Tanto que cantas, e ilusões acordas,
Tanto que gemes, bandolim do Fado.

Quando alta noute, 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.

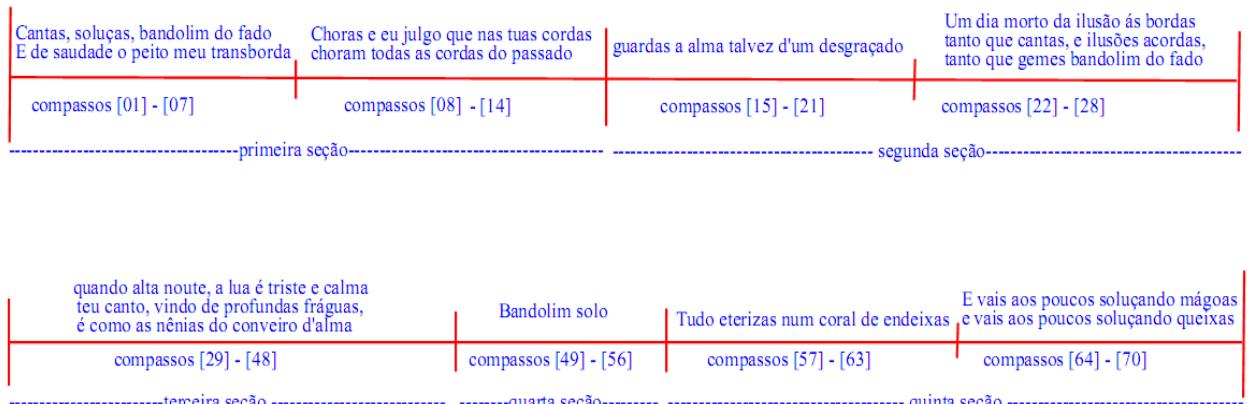


Figura 2: gráfico esquemático da forma musical e sua relação com o poema

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.

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 frágua,
É como as nêniais do Coveiro d'alma!

31

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 -

f *p* *f*

33

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

f *p* *f* *mp* *f* *mp*

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.

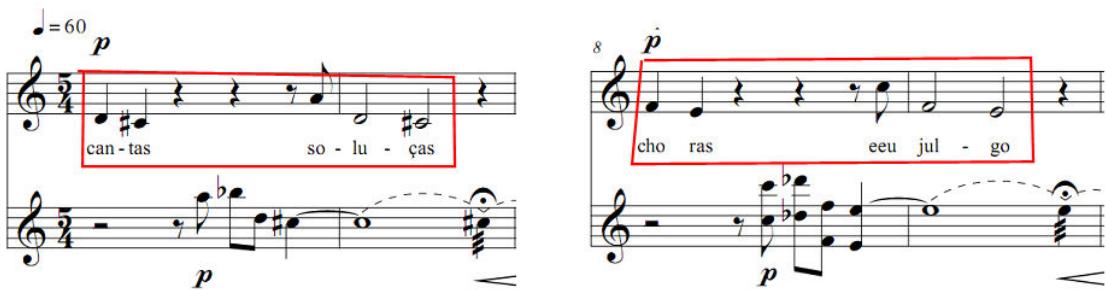


Figura 6: paralelismo no texto e ritmo, compassos [01]-[02]-[08]-[09]

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 inicio.

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.

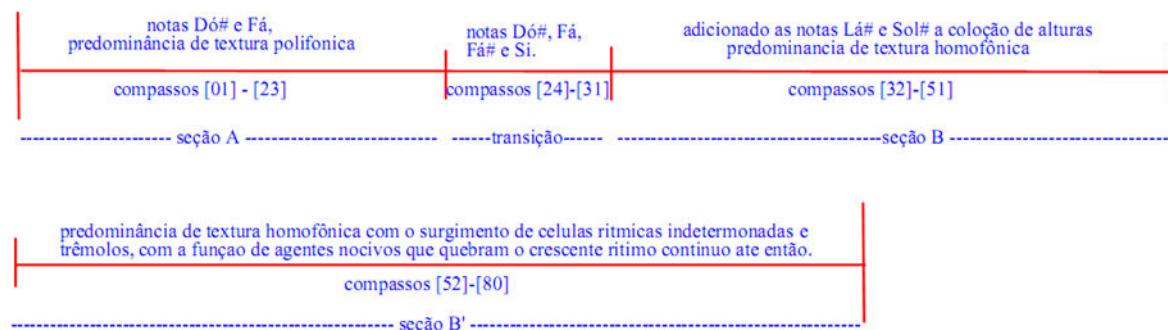


Figura 7: gráfico esquemático da estrutura formal de *Leading to Death*

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, consequentemente, 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:

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 critérios dos violinos, enquanto o violão celo 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 quiáteras, principalmente as de três semicolcheias. No entanto pode ser observado no compasso [09] um acelerando rítmico escrito, migrando das quiáteras de colcheias, passando pelas semicolcheias e estabilizando nas quiáteras de semicolcheias. Na figura 12 observamos os materiais referentes a primeira e segunda regiões temáticas e à transição.

The figure consists of three parts of a musical score:

- Primeira região temática:** Shows parts for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I part has a red box highlighting "mudanças imperceptíveis de arco". The Vln. II part has a red box highlighting "dinâmicas suaves". The Vla. and Vc. parts show sustained notes with dynamics *mp*.
- segunda região temática:** Shows parts for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The Vln. I part has a red box with the instruction "muito preciso". The Vln. II part has a red box with the instruction "materiais característicos da seg região". The Vla. and Vc. parts show sustained notes with dynamics *p*, *f*, *ff*, and *fff*. A red box highlights "suporte harmônico, melodia ascendente".
- Transição:** Shows the Violin I part. It features an accelerando rítmico escrito (written rhythmic acceleration) from eighth notes to sixteenth notes. The dynamic is *ff*. Above the staff, it says "accel. Moderadamente".

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 triangulo (\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 regiao
3 - variação e retorno dos materiais da transição

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

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 reexposição combina características texturais e articulatórias da exposição: características polifônicas da primeira região temática são combinadas aos ataques incisivos e persistentes das quiáleras de semicolcheias referentes à transição. A figura abaixo ilustra exemplos destes materiais.

The figure consists of three musical staves. The top two staves show a series of eighth-note chords. The first staff is labeled "Materiais estéticos da primeira região temática". The second staff is labeled "Retorno dos materiais da transição com os mesmos parâmetros da seção anterior". The bottom staff shows a dialogue between material (1) from the first thematic region and material (2) from the transition. Material (1) is circled in red, and material (2) is circled in blue. The dialogue section is labeled "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

Musical score for orchestra and piano, page 22, ending 122. The score shows three staves: two woodwind staves (oboes and bassoon) and a piano staff. Red circles highlight specific melodic patterns: 1) In the first woodwind staff, a pattern from measure 1 is circled in red. 2) In the second woodwind staff, a pattern from measure 2 is circled in red. 3) In the piano staff, a descending eighth-note pattern from measure 1 is circled in red. Blue numbers 1 and 2 indicate thematic regions. Dynamics p and mp are marked.

.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 compostionais e como expandir essas mesmas técnicas. Aprendemos que devemos observar, analisar e entender nossas escolhas compostionais 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 compostional dos estudantes. As bancas avaliadoras, formadas pelos professores do curso de Composição, têm a função de analisar, discutir e sugerir questões pertinentes ao projeto compostional 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 compostoriais.

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 musical score consists of three parts labeled (A), (B), and (C). Part (A) shows a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of common time. It contains four measures of music, with lyrics 'da al - ma -' below the notes. A blue bracket spans these four measures, labeled 'compasso [48]' and 'Final da Terceira seção'. Part (B) shows two staves for 'Bandolim'. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a dynamic of ***f***. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. Both staves show sixteenth-note patterns. A blue bracket spans the first three measures of the top staff, labeled 'seção solo (quarta seção)' and 'compassos [49] até [50]'. Part (C) shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains two measures of music, with lyrics 'tu do' and 'tu -' below the notes. A blue bracket spans these two measures, labeled 'inicio da quinta seção' and 'compasso [57]'. Dynamics ***p*** and ***mf*** are indicated at the beginning of each measure.

Figura 16: imagens (A), (B) e (C) representando final da terceira seção, inicio do solo para bandolim e inicio 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 criado 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.

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)

Piano

$\text{♩} = 30$

molto rubato

p

molto vibrato

Leo sempre *tutta la forza*

(B)

Piano

Molto Rubato

$\text{♩} = 30$

p

Leo.Sempre

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.

(B)

Pno.

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, reescrita 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 quiáteras. Na primeira versão o grupo de quiáteras 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



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

Pno.

interrupção do discurso

antecipação de materiais da segunda seção

(B) versão revisada

Pno.

defasagem dos materiais da primeira seção

predominância dos materiais da segunda seção

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**,Disponivel em <https://www.youtube.com/watch?v=aYiHRpmT6D4>.

Anexos:

O BANDOLIM

Lcandro Mencses
Texto: Augusto dos anjos

Texto: Augusto dos anjos

p

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

p *mf*

5 *rit.* *3* e de sau - da - deo pei _ to o pei - to meu trans - bor _ das

ff p *mf 3 ff p* *ff p* *mf 3 ff p*

tempo *p* *p*

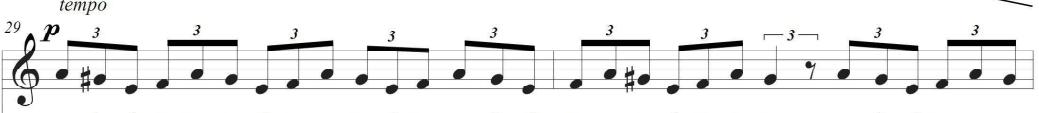
8 cho ras eeu jul - go eeu jul - go que nas tu - as nas tu - as cor -

p *mf*

12 *rit.* das cho - ram to - das as cor - das as cor - das do pas - sa - do

ff p *mf 3 ff p* *ff p* *mf 3 ff*

tempo

29 **p** 

quando al - ta nou - te al - ta nou - te al - ta quan-do al - ta nou - te al - ta nou - te quando al - ta nou - te

31 

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 -

33 **f** **p** 

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

36 

lu - a tris - te cal ma quan do é tris - te cal ma a lu - a é tris - te cal - mae teu can - to vin - do de pro - fun - das

f **p** **f** **pp**



mf

39

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

f

41

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

ff

f

43

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

ff

f

45

vei-ro nê-nias do co-vei-ro da al ma teu can to vin do de pro fun das frá guas 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
p
rit.

53 **3**

tu do ete ri zas
co ral deen dei-xas num co ral
ff p
mf 3 ff p

56 *tempo* **p**

E vais e vais aos pou cos so-lu-can-do má goas
e vais aos pou cos so lu-can-do
p
mf

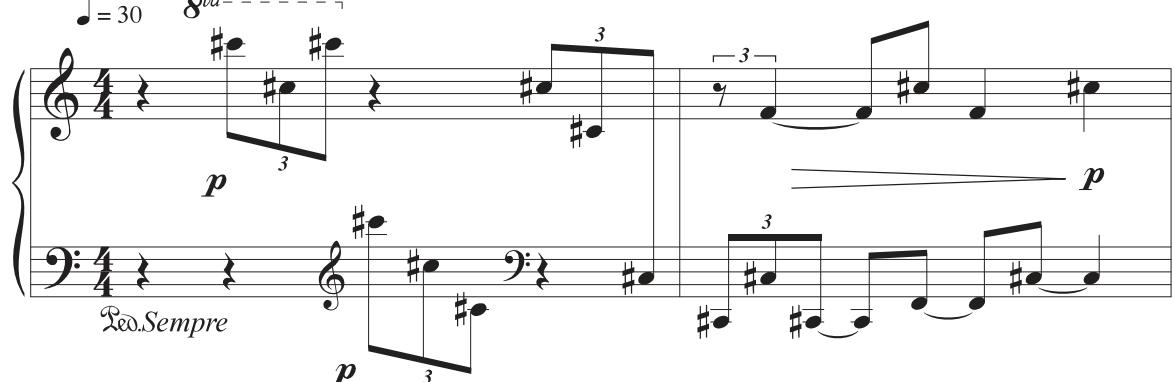
quei - xas e vais aos pou cos so-lu-can-do aos pou cos so-lu-can do quei - xas
ff p
mf < ff p
p **mf < ff p**
> p

LEADING TO DEATH

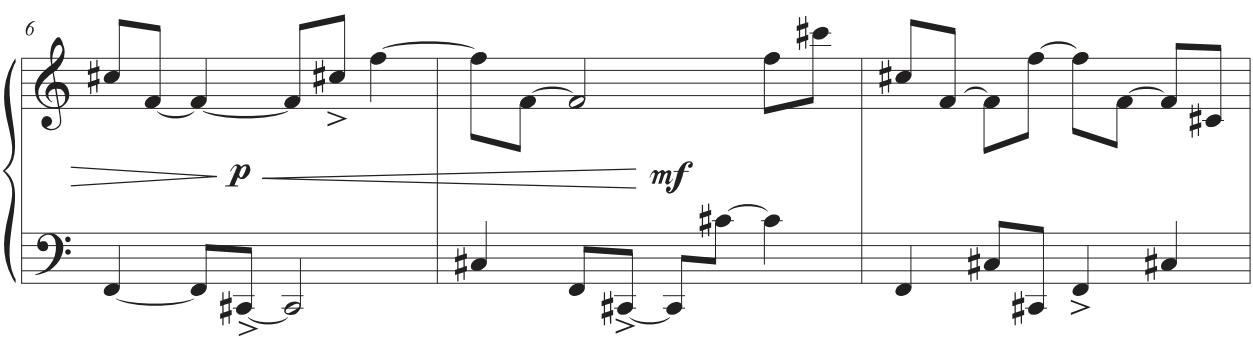
Leandro da Rosa Meneses

Molto Rubato

$\text{♩} = 30$

Piano { 

Pno. { 

Pno. { 

8va - - - -

LEADING TO DEATH

2

Pno.

12

p

mp

(8^{v/a})-----

Pno.

15

ff

p

(8^{v/a})-----

Pno.

18

ff

mp

(8^{v/a})-----

Pno.

20

ffff

mp

f

(8^{v/a})-----

LEADING TO DEATH

3

Pno.

23

8va - - - - -

<

24

Pno.

25

(8va) - - - - -

p - - - - -

mf

26

Pno.

27

- - - - -

mp

28

Pno.

29

p

pp

30

LEADING TO DEATH

4

Pno.

32

mf

8va

35

fff

(*8va*)

38

f

ff

Pno.

41

f

Pno.

LEADING TO DEATH

5

Pno.

43

mf

45

f

47

mf

f

49

ff

LEADING TO DEATH

6

Pno.

51

mf

p —————— *p* —————— *mf*

f

53

mp —————— *f*

f

55

p —————— *f*

p —————— *f*

f

57

p —————— *f*

mp —————— *ff*

f

LEADING TO DEATH

7

Pno.

59

mp *ff*

8va

61

mp *ff*

sffz

64

mf *ff*

sffz

67

mf *ff*

sffz

8va

8va

8va

8va

8va

LEADING TO DEATH

Pno.

70

8va - - - - -

mf ————— ff

8va - - - - -

73

8va - - - - -

mf ————— ff

8va - - - - -

75

8va - - - - -

8va - - - - -

78

mf ————— ff

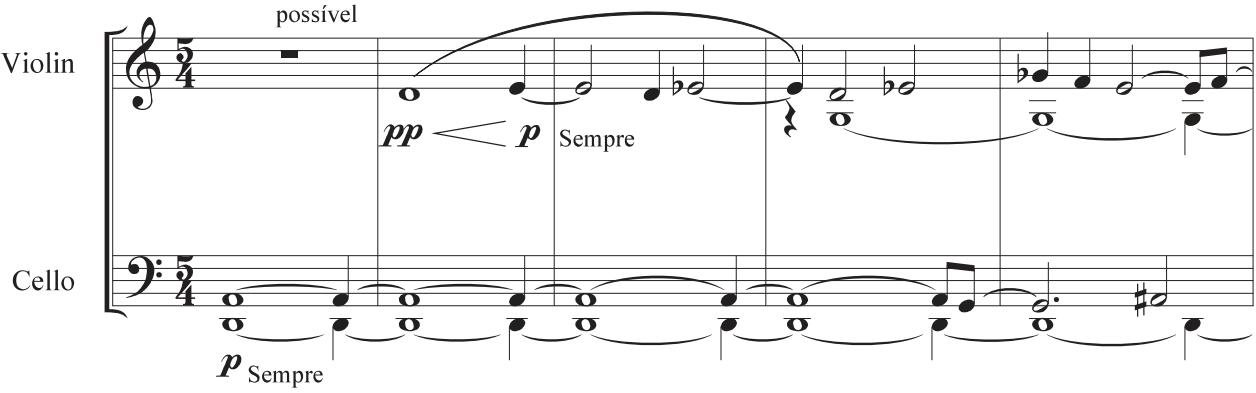
8va - - - - -

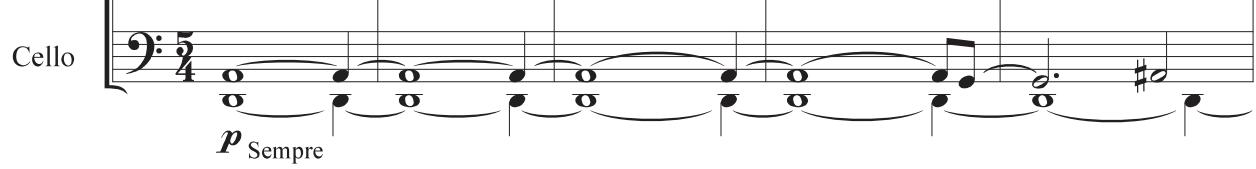
8va - - - - -

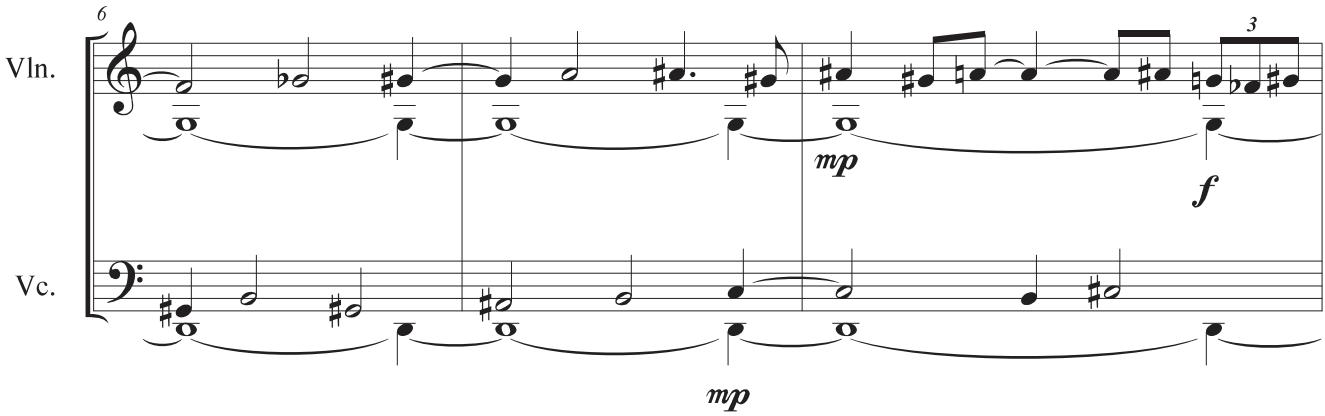
INÓSPITO

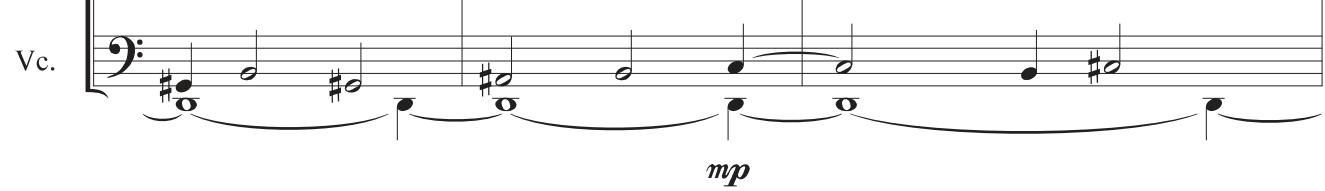
Leandro Meneses

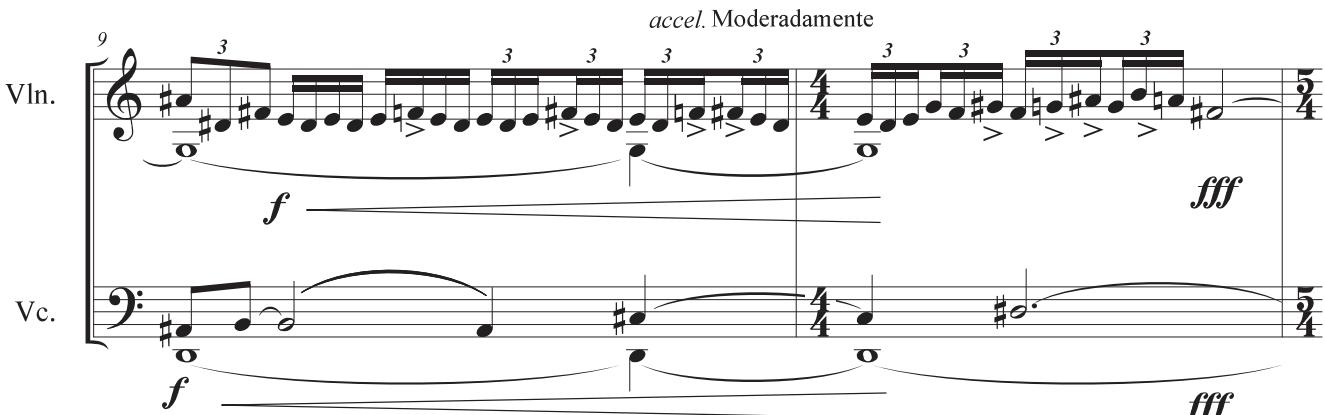
$\text{♩} = 30$ mudanças de arco o mais imperceptíveis possível

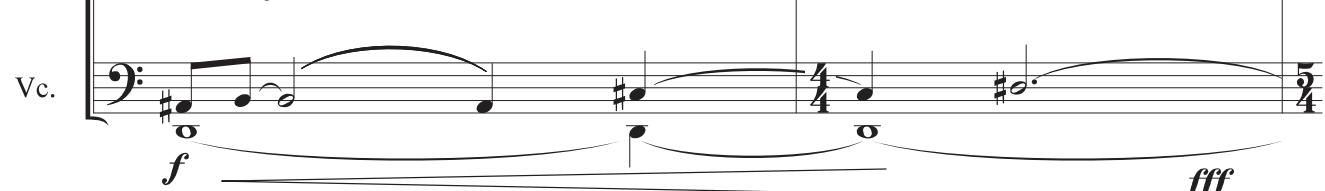
Violin 

Cello 

Vln. 

Vc. 

Vln. 

Vc. 

11 *a tempo* *muito preciso*

Vln. 
 The score consists of two staves. The top staff is for the Violin (Vln.), which starts with a melodic line of eighth notes. The bottom staff is for the Cello (Vc.), which provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Measure 11 ends with a dynamic instruction: < *fff* >. Measure 12 begins with a repeat sign and continues the rhythmic patterns from the previous measures.

Vc. < *fffz* > *subito*

14 *crescendo poco a poco* - - -

Vln. 
 The Violin (Vln.) continues its eighth-note pattern, while the Cello (Vc.) provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The dynamic level increases gradually as indicated by the crescendo instruction.

Vc. 
 The Violin (Vln.) maintains its eighth-note pattern, and the Cello (Vc.) continues its harmonic support. The score concludes with a dynamic instruction: < *fffz* >.

Inóspito

3

$\text{♩} = 100$

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

16

Vln.

Vc.

col legno
batutto

ord.

p

pp

20

$fffff$

Vln.

Vc.

ppp

pp

24

Vln.

Vc.

p

29

Vln.

Vc.

ppp

sf

mp

Detailed description: The musical score is for two violins (Vln.) and two cellos (Vc.). It is divided into four systems by vertical bar lines. System 1 (measures 16-19) starts with both instruments resting. Vln. begins playing at measure 19 with a dynamic of ffff. Vc. uses 'col legno batutto' and 'ord.' techniques, with dynamics p and pp. System 2 (measures 20-23) features Vln. with a dynamic of pp and Vc. with dynamics p and pp. System 3 (measures 24-27) shows Vln. with a dynamic of pp and Vc. with dynamics p and pp. System 4 (measures 28-31) has Vln. with a dynamic of ppp and Vc. with dynamics sf and mp.

Inóspito

Musical score for Violin (Vln.) and Cello (Vc.) in 3/4 time.

Measure 34: Violin plays eighth-note pairs with a dynamic of **p**. Cello plays eighth-note pairs with a dynamic of **ppp**.

Measure 39: Violin plays eighth-note pairs. Cello plays eighth-note pairs with dynamics **sfz** and **mf**.

Measure 44: Violin plays eighth-note pairs with a dynamic of **mp**. Cello plays eighth-note pairs with a dynamic of **f**, featuring a triplets marking (3) under the notes.

Measure 48: Violin plays eighth-note pairs with a dynamic of **sf**. Cello plays eighth-note pairs with a dynamic of **sfz**, featuring a triplets marking (3) under the notes.

Inóspito

5

Musical score for Violin (Vln.) and Cello (Vc.) showing four staves of music.

Staff 1 (Vln.): Measure 52. Dynamics: *sf*, *mf*. Measure 54. Dynamics: *sfz*.

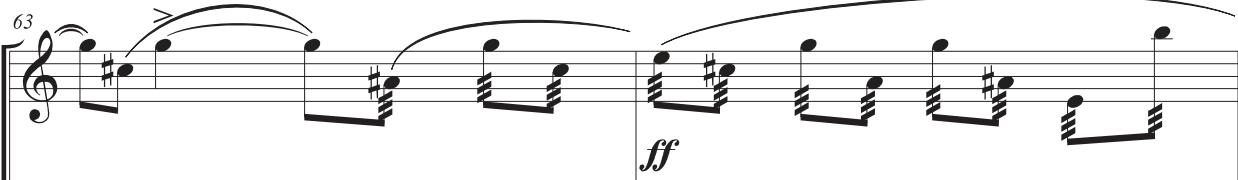
Staff 2 (Vc.): Measure 52. Dynamics: *sfz*. Measure 54. Dynamics: *sf*.

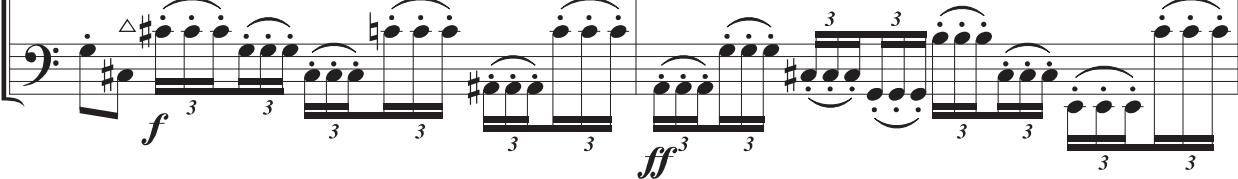
Staff 3 (Vln.): Measure 57. Dynamics: *sfz*, *f*.

Staff 4 (Vc.): Measure 57. Dynamics: *ff*. Measure 60. Dynamics: *mp*, *f*, *sfz*.

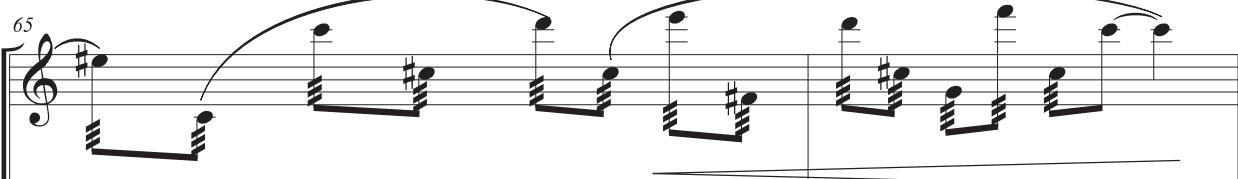
Inóspito

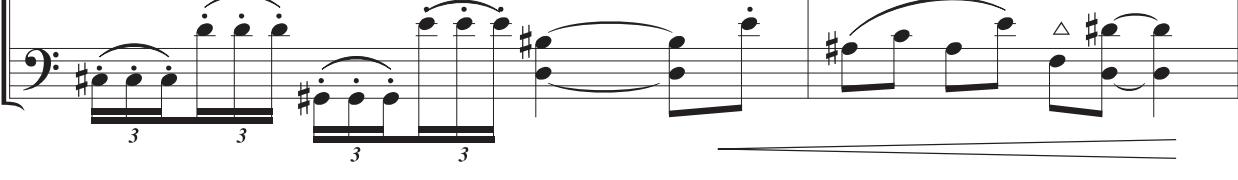
63

Vln. 

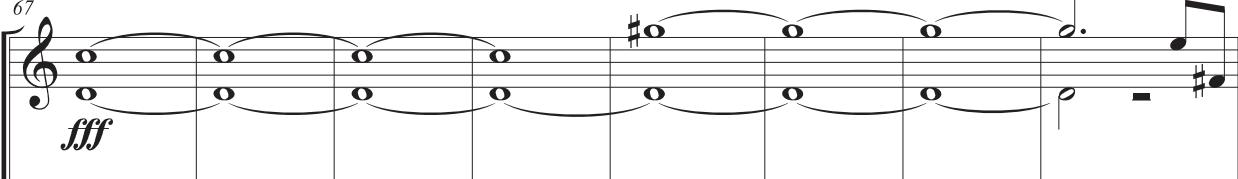
Vc. 

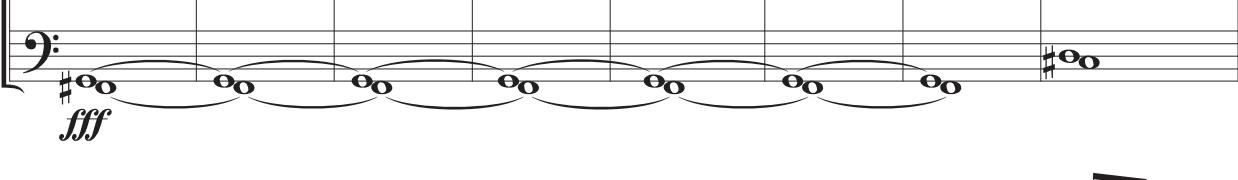
65

Vln. 

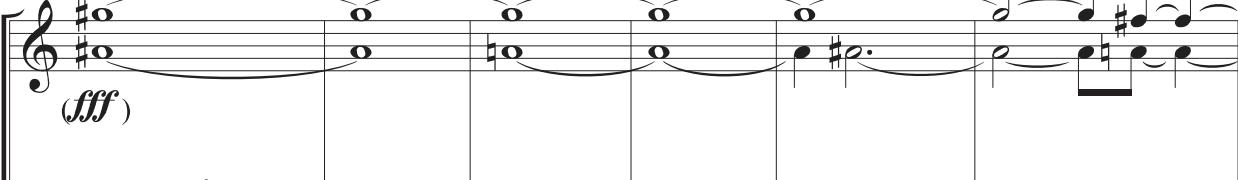
Vc. 

67

Vln. 

Vc. 

75

Vln. 

Vc. 

Inóspito

7

Musical score for Violin (Vln.) and Cello (Vc.) showing measures 81 through 92.

Measure 81: Violin plays eighth-note pairs with grace notes, followed by sixteenth-note patterns. Cello provides harmonic support. Dynamic: ***ff***.

Measure 82: Continuation of the melodic line for both instruments.

Measure 83: Violin leads with eighth-note pairs. Cello provides harmonic support.

Measure 84: Violin and Cello play eighth-note pairs. Dynamic: ***ff***.

Measure 85: Continuation of the eighth-note pairs for both instruments.

Measure 86: Violin and Cello play eighth-note pairs. Dynamic: ***f***.

Measure 87: Continuation of the eighth-note pairs for both instruments.

Measure 88: Violin and Cello play eighth-note pairs. Dynamic: ***f***.

Measure 89: Continuation of the eighth-note pairs for both instruments.

Measure 90: Violin and Cello play eighth-note pairs. Dynamic: ***f***.

Measure 91: Continuation of the eighth-note pairs for both instruments.

Measure 92: Violin and Cello play eighth-note pairs. Dynamic: ***f***.

Inóspito

97

Vln.

Vc.

f

ff

ff

99

Vln.

Vc.

ff

102

Vln.

Vc.

()

ff

Musical score for Violin (Vln.) and Cello (Vc.) featuring three staves of music.

Staff 1 (Top): Violin part. Measure 104: Violin plays eighth-note pairs with grace notes, dynamic (ff). Measure 105: Violin continues eighth-note pairs with grace notes. Measure 106: Violin plays sixteenth-note patterns with grace notes, dynamic f. Measure 107: Violin continues sixteenth-note patterns with grace notes. Measure 108: Violin plays eighth-note pairs with grace notes, dynamic (f).

Staff 2 (Middle): Cello part. Measures 104-107: Cello provides harmonic support with sustained notes and eighth-note pairs. Measure 108: Cello plays eighth-note pairs with grace notes, dynamic (f).

Staff 3 (Bottom): Continues the Cello part from Staff 2, maintaining the eighth-note pair patterns with grace notes throughout the measures shown.

111

Vln. Vc.

(*f*) *ff*

ff

114

Vln. Vc.

ff

116

Vln. Vc.

(*ff*) *ff*

119

Vln. $\text{♩} = 30$

Vc. $\text{♩} = 30$

124

Vln. $\text{♩} = 30$

Vc. $\text{♩} = 30$

128

Vln. $\text{♩} = 30$

Vc. $\text{♩} = 30$

Inóspito

Leandro Meneses

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

Violin I

Violin II

Viola

Cello

5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Inóspito

9

Vln. I Vln. II Vla. Vc.

accel. Moderadamente

fff

f

fff

fff

fff

a tempo muito preciso

11

Vln. I Vln. II Vla. Vc.

< (fff)

< (fff)

< *sffz* (fff) *subito*

< *sffz* (fff) *subito*

Inóspito

3

crescendo poco a poco

Musical score for measures 14-15. The score includes four staves: Vln. I (G clef), Vln. II (G clef), Vla. (Bass clef), and Vc. (Bass clef). Measure 14 starts with a dynamic of *crescendo poco a poco*. The Vln. I and Vln. II staves feature sixteenth-note patterns with slurs and grace notes. The Vla. and Vc. staves provide harmonic support. Measure 15 begins with a dynamic of *sforzando* (*sffz*). The Vln. I and Vln. II staves continue their sixteenth-note patterns. The Vla. staff has eighth-note pairs. The Vc. staff has eighth-note pairs followed by a dynamic of *col legno batutto* (*p*, \triangle).

$\text{♩} = 100$

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

Musical score for measures 15-16. The score continues with four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measure 15 concludes with a dynamic of *sforzando* (*sffz*). Measure 16 begins with a dynamic of *col legno batutto* (\triangle). The Vln. I and Vln. II staves show complex sixteenth-note patterns. The Vla. staff has eighth-note pairs. The Vc. staff has eighth-note pairs followed by a dynamic of *col legno batutto* (*p*, \triangle), then *ord.* (ordinary), and finally *sforzando* (*sffz*).

Inóspito

17

This musical score excerpt shows four staves for string instruments: Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Cello). The measures consist of four groups of four quarter notes each. In the first group, all instruments play quarter notes. In the second group, Vln. I, Vln. II, and Vla. play quarter notes, while Vc. plays eighth-note pairs. In the third group, Vln. I, Vln. II, and Vla. play quarter notes, while Vc. plays eighth-note pairs. In the fourth group, Vln. I, Vln. II, and Vla. play quarter notes, while Vc. plays eighth-note pairs. Measure 17 concludes with a dynamic marking *p*.

21

This musical score excerpt shows four staves for string instruments: Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Cello). The measures consist of four groups of four quarter notes each. In the first group, Vln. I, Vln. II, and Vla. play quarter notes, while Vc. plays eighth-note pairs. In the second group, Vln. I, Vln. II, and Vla. play quarter notes, while Vc. plays eighth-note pairs. In the third group, Vln. I, Vln. II, and Vla. play quarter notes, while Vc. plays eighth-note pairs. In the fourth group, Vln. I, Vln. II, and Vla. play quarter notes, while Vc. plays eighth-note pairs. Measure 21 includes dynamic markings *pp*, *pp*, and *p*.

Inóspito

5

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Inóspito

32

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mp

mp

mp

Inóspito

7

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

viv

44

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

*ff*³

*ff*³

Inóspito

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This musical score page contains four staves for string instruments. The first staff (Vln. I) has a treble clef and begins with a single note followed by a sixteenth-note pattern. The second staff (Vln. II) has a treble clef and shows eighth-note patterns with grace notes. The third staff (Vla.) has a bass clef and features eighth-note patterns with dynamic markings like *f*. The fourth staff (Vc.) has a bass clef and includes eighth-note patterns with dynamic markings like *f* and sixteenth-note patterns. Measure 47 concludes with a long melodic line from Vln. I. Measures 48 and 49 show continued melodic lines from Vln. I and Vln. II, respectively, with various dynamics and grace notes. Measure 50 begins with a rhythmic pattern in Vln. I.

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

This musical score page continues with four staves. Vln. I starts with a sixteenth-note pattern. Vln. II enters with a dynamic *sf* and a sustained note. Vla. and Vc. provide harmonic support with eighth-note patterns. Measure 51 features sustained notes and grace notes. Measure 52 includes dynamic markings like *sffz*. Measure 53 concludes the section with a rhythmic pattern in Vln. I.

Inóspito

9

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

sf

sfz

mf

54

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

sfz

sf

Inóspito

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

57

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

58

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Inóspito

63

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

64

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

66

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

fff

73

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

fff

fff

fff

fff

Inóspito

79

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

84

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

94

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Inóspito

98

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

ff

(*ff*)

ff

(*ff*)

101

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff

ff

ff

ff

Inóspito

17

103

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

(ff)

(ff)

(ff)

(fff)

105

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Inóspito

107

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

f

(*f*)

110

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

(*f*)

(*f*)

(*f*)

113

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

115

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Inóspito

 $\text{♩} = 30$

118

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

122

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

127

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

mf

f

132

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

fff

fff

ffz

ffz