

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Centro de Artes**  
**Bacharelado em Música – Habilitação em Composição Musical**



Trabalho de Conclusão de Curso  
Memorial de Composição

**Sinais de Esperança: Processos Compositivos para um Quinteto de  
Metais**

**Márcio Ary Dias Silva**

**Pelotas, 2021.**

**Márcio Ary Dias Silva**

**Sinais de Esperança: Processos Compositivos para um Quinteto de  
Metais**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Bacharelado em Composição Musical da  
Universidade Federal de Pelotas, como requisito  
parcial à obtenção do título de Bacharel em  
Composição Musical.

Orientador: Prof. Dr. James Correa

Pelotas, 2021.

**Márcio Ary Dias Silva**

**Sinais de Esperança: Processos Compositivos para um Quinteto de  
Metais**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Bacharelado em Composição Musical, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 18/11/2021

Banca Examinadora:

.....  
Prof. Jorge Meletti

.....  
Prof. Dr. Rafael Velloso

## **Dedicatória**

*À minha mãe, Helenita.*

## **Agradecimentos**

Agradeço a minha família que sempre me incentivou na carreira musical, desde meus primeiros contatos com o trompete, quando ainda tinha apenas 13 anos de idade e segue me apoiando até os dias de hoje.

A memória de meu pai que partiu muito cedo deixando muita dor e saudade, mas também muita sabedoria e nos ensinou que o carácter é uma das maiores qualidades de um ser humano.

A minha mãe que, ficou viúva muito cedo, desempenhou com maestria a tarefa de ser pai e mãe e, mesmo com muita dificuldade, sozinha, obteve sucesso na criação de seus três filhos. Além disso, foi insistência dela o meu ingresso no curso superior de música.

A minha esposa, Cherlise Amaral, que nunca me deixou desistir do sonho de estudar música, e ao meu filho que nasceu quando eu estava em meio de curso e me trouxe uma força extra para chegar a pleno nesse momento tão esperado.

Aos meus amigos Vinicius Terres, William Fagundes, Róbson Caseira, Gabriel Faro e Daniel Carnalez que os conheci no meio acadêmico e foram muito importantes durante a minha caminhada.

Aos professores James Correa, Jorge Meletti, Rafael Velloso, Leandro Maia, Carlos Soares e Joana Holanda, por transmitirem seus conhecimentos e participarem da minha evolução musical.

Ao meu orientador Dr. James Correa, por sua confiança, apoio e pelos valiosos ensinamentos.

Por fim, agradeço à Universidade Federal de Pelotas – UFPEL, por ter me adotado durante os anos de minha graduação.

## **Epígrafe**

*“Enquanto eu luto, sou movido pela esperança; e se eu lutar com esperança, posso esperar”.*

*Paulo Freire*

## Resumo

SILVA, Márcio Ary Dias. **Sinais de Esperança: Processos Compositivos para um Quinteto de Metais.** 2021. 32.p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Composição Musical), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

Este trabalho de conclusão de curso se divide em dois capítulos. O primeiro capítulo aborda o estabelecimento dos quintetos de metais na cidade do Rio de Janeiro, relatando o histórico de algumas composições e questões idiomáticas dos instrumentos pertencentes a essa formação instrumental. O segundo capítulo discute os processos compositivos da música *Sinais de Esperança*.

**Palavras-chave:** composição; quinteto de metais; processo compositivo; Sinais de Esperança.

## Abstract

SILVA, Márcio Ary Dias. **Sinais de Esperança: Compositional Processes for a Metal Quintet.** 2021. 32.p. Term Paper (Bachelor's Degree in Music – Composition), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

This work is divided in two chapters. In the first chapter I discuss the establishment of the brass quintet ensemble in Rio de Janeiro city, some historical context about representative scores and the idiomatic writing for brass instruments. The second chapter is about the compositional process of my piece *Sinais de Esperança*.

**Keywords:** composition; brass quintet; compositional process; *Sinais de Esperança*.

## Sumário

<b>Agradecimentos .....</b>	<b>5</b>
<b>Epígrafe.....</b>	<b>6</b>
<b>Resumo .....</b>	<b>7</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>8</b>
<b>1 Introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>2 Processo Composicional.....</b>	<b>13</b>
2.1 Ideia geradora .....	13
2.2 Escolhas musicais .....	15
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>19</b>
<b>Referências .....</b>	<b>21</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>22</b>

## 1 - Introdução

Os quintetos de metais, mesmo já existentes em outras regiões do Brasil, “se estabeleceram na cidade do Rio de Janeiro – RJ no ano de 1976, e devido a sua formação, por ser reduzida, é uma alternativa para os instrumentistas pertencentes a família dos metais desfrutarem da prática de música de câmara” (LOPES, 2007, p. 10). A formação evoluiu e ganhou espaço no cenário da música instrumental tanto que composições e arranjos passaram a ser personalizados para o grupo.

O Quinteto de metais é composto, tradicionalmente por dois trompetes, uma trompa, um trombone e uma tuba. Esse grupo representa o naipe dos instrumentos de metais de uma orquestra sinfônica. Quanto à descrição dos mesmos, menciono o trompete como o instrumento que tem o registro mais agudo da formação e que geralmente “o tema é apresentado no Trompete 1” (LOPES, 2007, p. 51). Entretanto, não necessariamente precisa ser o principal instrumento solista do quinteto. Segundo Paulo Baptista:

A partir do século XX, o trompete tornou-se fundamental não só como instrumento solista, mas também líder nas diversas formações instrumentais em que atua. (BAPTISTA, 2010, p. 6).

O Trombone, instrumento com um timbre imponente, tem como objetivo dar “equilíbrio de projeção e projetar as notas graves” (LOPES, 2007, p. 55). Fonseca (2008) afirma que o trombone “é aceito universalmente como um instrumento util, expressivo e com proximidade da voz humana”.

A tuba, é o instrumento com a voz mais grave do quinteto, fato que o torna responsável pela linha de baixo nas composições para essa formação.

Segundo Khattar:

A necessidade de tal instrumento surge com a ampliação das vozes a partir do século XVII, quando a atenção começa a ser focada nas vozes graves. Com o surgimento do *basso continuo*, as linhas graves eram trabalhadas cada vez mais e, pouco a pouco, se desenvolvendo. (KHATTAR, 2014, p. 1).

Sobre a trompa de válvulas, que é utilizada atualmente, Theoro (2018) explica que é uma trompa completa em fá, si bemol e fá agudo ou mi bemol

agudo, e por conta do seu registro médio e timbre inconfundível conecta todos os instrumentos do grupo, resultando em uma unidade sonora para o quinteto de metais.

Compor para um quinteto de metais, foi um processo composicional interessante, pois, além de todos os instrumentos poderem desempenhar funções tanto como solista quanto acompanhamento, existe uma combinação de timbres perfeita entre esses cinco instrumentos.

Embora existam muitos músicos que são referência nesta formação, Lopes (2007) menciona o nome do trompetista *Rubens Brandão* que por 16 anos tocou na Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais da Marinha e foi um dos responsáveis pela evolução dos quintetos de metais e seus respectivos arranjos.

Segundo Lopes:

Rubens Brandão foi trompetista da Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais da Marinha durante 16 anos, ingressando em 1950. Iniciou seus estudos na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1954. Foi professor desta instituição desde 1961. Efetivando-se em 1966 através de concurso público, permanecendo até 1995. Durante vinte anos, foi músico da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (a partir de 1965) e da Orquestra Sinfônica Nacional (LOPES, 2007, p. 10).

“No ano de 1970, não se tinham composições para quinteto de metais, somente para solos e acompanhamento de piano” (LOPES, 2007, p. 13). Os arranjos e novas peças eram escritas por compositores brasileiros que até então, “conheciam somente as músicas, para essa formação, do quinteto de sopros Villa-Lobos” (LOPES, 2007, p. 13). *Brandão* utilizou a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EM-UFRJ) como laboratório de música na concepção de experimentos musicais direcionados para quintetos de metais. Os arranjos eram de Música Popular Brasileira (MPB) e basicamente escritos somente para os 5 metais. Com a afirmação dessa prática e seguindo essa tendência composicional, surgiram diversos compositores que compuseram inúmeras obras para grupos instrumentais com essa formação (LOPES, 2007, p. 14).

Segundo Lopes:

*O Quinteto de Metais da EM-UFRJ* foi a alavanca que desencadeou a formação de novos grupos e incentivou os compositores a escrever para metais, divulgando estes instrumentos. Os compositores despertaram, assim para esta nova formação, até então pouco difundida no Brasil, e uma grande quantidade de arranjos e composições surgiram, quase que na mesma época.

Ainda pelas palavras do mesmo autor:

Osvaldo Lacerda foi um dos compositores que dedicou sua atenção aos metais tendo escrito dois quintetos (um deles, a *Fantasia e Rondô*, foi estreado em Washington em 1974) e já na década de 1980, o Maestro Duda, que é um dos compositores brasileiros que mais escreveu para quintetos de metais no Brasil. Para justificar tal afirmação, podemos exemplificar com o CD *Quinteto Brasil Plays Brazil*, lançado pela *Nimbus Records* em 1995, na qual, das 26 faixas, 23 são de autoria do Maestro Duda. (LOPES, 2007, p. 14).

Esse memorial discute o processo composicional da peça *Sinais de Esperança* para um quinteto de metais, composta por mim em 2020, e se identifica com o interesse despertado, anos atrás, por compositores que utilizaram a formação de quintetos de metais como laboratório musical.

## 2 Processo composicional

A decisão de compor, em um período de pandemia da Covid-19, surgiu com a intenção de tentar transmitir sentimentos de esperança aos ouvintes a partir do momento da escuta. Embora a música apresente sensações tristes, como ponto de partida, pouco a pouco ela vai alterando seu rumo e trazendo tranquilidade até chegar ao ápice, que se encontra no refrão, com a ideia de sinalizar que a pandemia passará e podemos sim ter mais esperança.

A escolha de um quinteto de metais se deve a gama de instrumentistas de sopro, da família dos metais, pois compartilham o mesmo interesse por composições personalizadas para grupos instrumentais dos naipes de sopro. Soma-se a isso, o notável crescimento no número de pequenos grupos instrumentais, bem como trios, quartetos, quintetos, sextetos, entre outros.

### 2.1 Ideia geradora

Partindo do exposto acima, visando a concepção da ideia principal, foram vários momentos de contato com o piano. Durante esta fase exploratória, decidi criar uma composição, podendo utilizar somente quatro acordes, para um quinteto de metais contendo a seguinte instrumentação – dois trompetes, uma trompa, um trombone e uma tuba.

A primeira escolha foi a tonalidade desejada, Fá menor. Quanto a definição da progressão harmônica, decidi iniciar a composição destacando a tônica Fá menor (Fm), seguida da submediante Réb maior (Db), da mediante Láb maior (Ab) e da subtônica Mib maior (Eb).

Tendo definidos o tom e os quatro acordes, iniciei o processo composicional decidindo aspectos como andamento, células rítmicas e os possíveis materiais melódicos que seriam utilizados na seção principal da música, o refrão. A primeira seção que foi composta.

Com a intenção de criar uma sonoridade diferente na escuta do refrão - no acorde de Eb - a tuba toca em primeira inversão, definindo assim a progressão harmônica (Fm - Db - Ab - Eb/G)

## Refrão:

Figura 01 – Ideia Geradora

Sendo a seção principal da música, o refrão também serviu mais tarde como “Gran Finale” (Grande final) que apresenta algumas variações melódicas, entre os instrumentos do quinteto, direcionando a composição até o seu final. O primeiro trompete se mantém na melodia principal, porém executando-a uma oitava acima. O segundo trompete toca, em uma terça abaixo, a melodia secundária que está atribuída ao trombone. A trompa executa um contracanto em relação a tuba que, mesmo baseado em uma estrutura rítmica similar, apresenta um contorno melódico mais exuberante durante o trecho musical. No encerramento do Gran Finale, todos instrumentos executam juntos a frase final.

## Gran Finale (Grande Final):

Figura 02 – Variações Melódicas

## 2.2 Escolhas musicais

Com o refrão consolidado, a composição avançou para a próxima seção definida como parte B tendo o trombone como instrumento solista. Baseada em uma frase, apresenta duas tendências melódicas que se equilibram e complementam em termos de sua utilização do âmbito: a primeira metade é mais plana, iniciando com notas repetidas, expandindo ao intervalo de 3<sup>a</sup>; ao passo que a segunda metade apresenta contorno mais amplo e sinuoso, iniciando com um salto de oitava com um retorno mais lento, por graus conjuntos em direção oposta, tudo isso na expectativa de contribuir com a manutenção do interesse do ouvinte.

### Parte B:



Figura 03 – Solo do Trombone (Frase)

A parte B serviu como gatilho para a construção da parte A, cuja a performance fica a cargo do primeiro trompete que executa uma variação da frase do trombone.

### Parte A:

A musical score for five brass instruments: 1º Tromp., 2º Tromp., Trom. F, Trom. C, and Tuba B. The score consists of five staves of music. The first staff (1º Tromp.) starts with a measure of eighth-note pairs, followed by a measure of eighth-note pairs with a fermata, and then a measure of eighth-note pairs with a fermata. The second staff (2º Tromp.) is mostly empty. The third staff (Trom. F) starts with a measure of eighth-note pairs, followed by a measure of eighth-note pairs with a fermata, and then a measure of eighth-note pairs with a fermata. The fourth staff (Trom. C) is mostly empty. The fifth staff (Tuba B) starts with a measure of eighth-note pairs, followed by a measure of eighth-note pairs with a fermata, and then a measure of eighth-note pairs with a fermata.

Figura 04 – 1º Trompete (Variação da frase do Trombone)

Esta é uma seção mais rarefeita, pois apresenta somente a melodia principal, melodia secundária e linha de tuba.

A trompa executa um contracanto, característico do seu idioma, com função de conexão, entre o trompete e a tuba, entrelaçando a melodia principal com a linha de baixo.

Conforme a peça foi sendo lapidada, chegou em um momento que julguei necessário avançar no processo composicional criando variações de seções chamadas de partes A' e B', em que altero algumas das relações hierárquicas das diversas linhas instrumentais, ora consideradas como principais, ora consideradas como secundárias. O primeiro trompete, que na parte A, executa a melodia principal, na parte A' tem função de contracanto enquanto a trompa e o segundo trompete tocam a própria melodia.

### Parte A:

Figura 05 – Contracanto Trompa

Podemos observar que na parte A' o trompete executa o contracanto, que fora apresentado originalmente pela Trompa na parte A, e não se tem prejuízo algum na questão sonora do trecho, visto que a melodia do mesmo também combina com seu timbre e idioma.

### Parte A':

Figura 06 – Inversões Melódicas

A parte B' se caracteriza por uma mudança na divisão rítmica da tuba e trompetes, em que a proporção entre valores positivos e negativos (notas e pausas) se altera, criando uma textura que contribui para que os materiais melódicos da trompa e trombone assumam o primeiro plano.

### Tuba:

Figura 07 – Variação Rítmica da Tuba

Figura 08 – Parte B' (Tutti)

Resolvidas essas questões, ainda faltava uma parte muito importante para a composição, a Introdução. Ela foi composta por materiais de todas as seções criadas anteriormente e baseada tanto na questão rítmica, melódica e harmônica que se caracteriza a música. Pensando na linha da tuba, surgiu a ideia de destacar sua divisão rítmica, que perdura por quase toda a peça, distribuindo a mesma para os demais instrumentos do quinteto em um bloco a três vozes.

### Linha da Tuba:



Figura 09 – Base da Introdução

### Introdução:

Figura 10 – Bloco a três vozes

Desta maneira a música foi composta, contendo introdução, parte A, parte B, refrão e Gran Finale, para um quinteto de metais, mas mantendo aberta a possibilidade de incluir uma letra e torná-la uma canção.

Essa composição, por apresentar um grau médio relacionado a dificuldade técnica dos seus instrumentos, pode ser executada tanto por instrumentistas iniciantes quanto profissionais.

## Considerações Finais

A música **Sinais de Esperança** foi composta seguindo um roteiro de trás para frente tendo sua base composicional iniciada pelo refrão que também se tornou o final, parte B, parte A, e por fim, finalizada pela a introdução. Embora que, logo em seu início ela transmita suspense e a sua primeira melodia seja triste, a canção vai apresentando diversos sentimentos, bem como de força, de coragem, de esperança, de alegria, entre outros.

A instrumentação, um quinteto de metais, contribuiu para o resultado alcançado já que a imponência dos mesmos facilitou na troca constante de funções em relação aos temas principais dentro das seções da música. Por serem instrumentos da mesma família é notória a ótima combinação quanto aos seus timbres, articulações e dinâmicas.

Os processos compostoriais nunca se distanciaram da ideia de personalização para um quinteto de metais, sendo sempre fiel e tentando respeitar o idioma dos instrumentos pertencentes a essa formação. A minha experiência como trompetista, ao longo de muitos anos, despertou o interesse em compor algo inédito para esses 5 instrumentos e também me desafiou, pois até então, somente havia escrito arranjos para grupos da família dos metais. Esse desafio não foi tão somente relacionado ao ineditismo ligado ao quinteto de metais, mas também pelo fato de me limitar a usar somente 4 acordes nessa composição, fazendo com que encontrasse alternativas no quesito melódico em detrimento do quesito harmônico como solução de problemas quando ocorressem durante os meus processos compostoriais. Muitas dessas soluções encontradas me fizeram ter certeza e concluir que o ato de compor, quando intuitivo, além de ser inexplicável pode também ser maravilhoso e que não existe uma fórmula mágica ou única que permeia a arte da composição. Tendo vista que, durante o processo compostorial, cheguei a pensar que não conseguiria finalizar algum trecho musical pelo fato do contexto melódico estar sofrendo com os efeitos de redundância harmônica, entretanto, as ideias se encontraram e intuitivamente esses problemas foram resolvidos.

Após anos de dedicação e amor a música, com muita dificuldade mas também com muita felicidade, se encerra mais uma etapa da minha carreira musical, a mais importante até o momento, a tão esperada e desejada formação acadêmica.

## Referências

- BAPTISTA, P. **Metodologia de Estudo para Trompete**. Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-16022011-115328/pt-br.php>>. Acesso em: 30 de dez. de 2020.
- FONSECA, D. **O Trombone e suas atualizações – sua história, técnica e programas universitários**. Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05072009-231656/pt-br.php>>. Acesso em: 31 de dez. de 2020.
- KHATTAR, A. **TUBA: sua história, panorama histórico no Brasil, o repertório solo brasileiro, incluindo catálogo e sugestões interpretativas de três obras selecionadas**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284623?mode=full>>. Acesso em: 28 de dez. de 2020.
- LOPES, M. **A Música brasileira para Quintetos de metais do Rio de Janeiro em a partir de 1976**. Dissertação de Mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/dissertacoes/maico-lopes>>. Acesso em: 3 de dez. de 2020.
- THEORO, J. **A importância dos Quintetos de sopros de Anton Reicha no Repertório Camerístico dos Trompistas**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284941>>. Acesso em: 29 de dez. de 2020.

## **Anexos**

# SINAIS DE ESPERANÇA

Márcio Ary

$\text{♩} = 104$

1ºTrompete Bb

2ºTrompete Bb

Trompa F

Trombone C

Tuba Bb

5

1ºTromp.

2ºTromp.

Trom. F

Trom. C

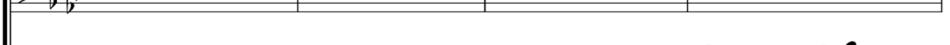
Tuba B.

9

1<sup>o</sup>Tromp. 

2<sup>o</sup>Tromp. 

Trom. F 

Tromb. C 

Tuba B. 

13

1<sup>o</sup>Tromp. 

2<sup>o</sup>Tromp. 

Trom. F 

Tromb. C 

Tuba B. 

17

1<sup>o</sup>Tromp. 

2<sup>o</sup>Tromp. 

Trom. F 

Tromb. C 

Tuba B. 

21

1<sup>o</sup>Tromp. 

2<sup>o</sup>Tromp. 

Trom. F 

Tromb. C 

Tuba B. 

25

1<sup>o</sup>Tromp. 2<sup>o</sup>Tromp. Trom. F Tromb. C Tuba B.

29

1<sup>o</sup>Tromp. 2<sup>o</sup>Tromp. Trom. F. Tromb. C. Tuba B.

ff

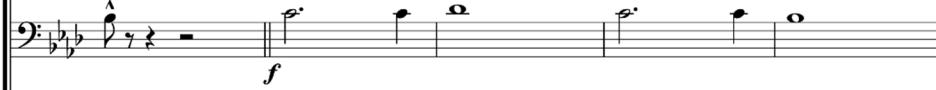
ff>>>

33

1<sup>o</sup>Tromp. 

2<sup>o</sup>Tromp. 

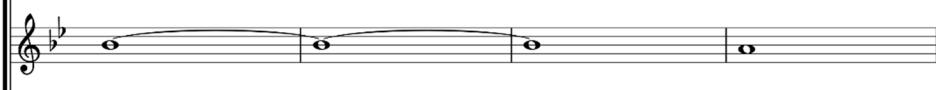
Trom. F 

Tromb. C 

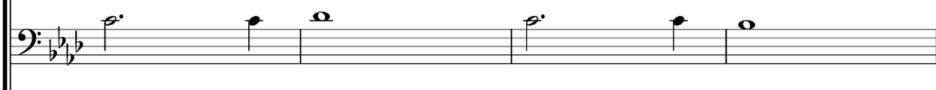
Tuba B. 

38

1<sup>o</sup>Tromp. 

2<sup>o</sup>Tromp. 

Trom. F 

Tromb. C 

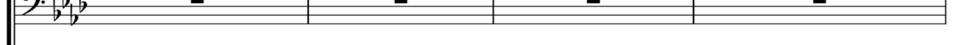
Tuba B. 

42

1<sup>o</sup>Tromp. 

2<sup>o</sup>Tromp. 

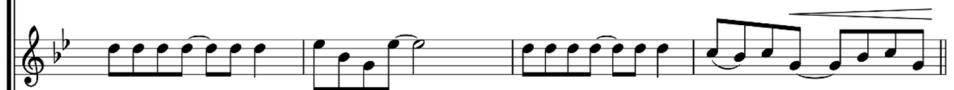
Trom. F 

Tromb. C 

Tuba B. 

46

1<sup>o</sup>Tromp. 

2<sup>o</sup>Tromp. 

Trom. F 

Tromb. C 

Tuba B. 

50

1<sup>o</sup>Tromp. *f*

2<sup>o</sup>Tromp. *mf*

Trom. F *f*

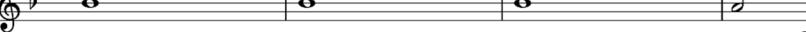
Tromb. C *f*

Tuba B. *f*

54

1<sup>o</sup>Tromp. 

2<sup>o</sup>Tromp. 

Trom. F 

Tromb. C 

Tuba B. 

58

1<sup>o</sup>Tromp. 

2<sup>o</sup>Tromp. 

Trom. F 

Tromb. C 

Tuba B. 

62

1<sup>o</sup>Tromp. 

2<sup>o</sup>Tromp. 

Trom. F 

Tromb. C 

Tuba B. 

66

1<sup>o</sup>Tromp. 

2<sup>o</sup>Tromp. 

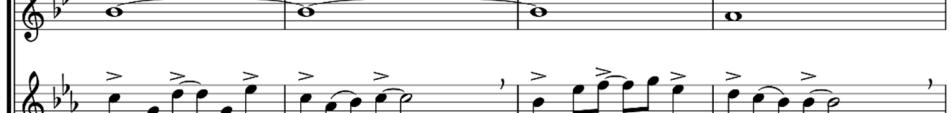
Trom. F 

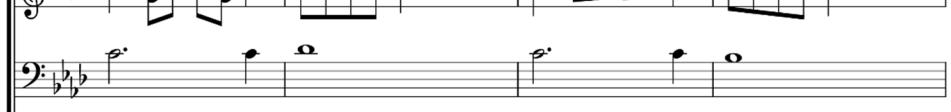
Tromb. C 

Tuba B. 

71

1<sup>o</sup>Tromp. 

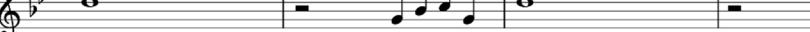
2<sup>o</sup>Tromp. 

Trom. F 

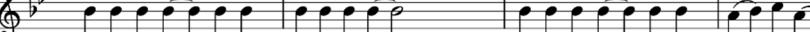
Tromb. C 

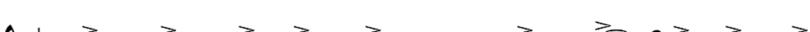
Tuba B. 

75

1<sup>o</sup>Tromp. 

2<sup>o</sup>Tromp. 

Trom. F 

Tromb. C 

Tuba B. 