

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro De Artes
Curso de Bacharelado em Composição Musical



Trabalho de Conclusão de Curso
Memorial de Composição

Análise da instrumentação na composição *Céu Azul*

Márcio de Miranda Petit

Pelotas, 2025.

Márcio de Miranda Petit

Análise da instrumentação na composição *Céu Azul*

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

Orientador: Prof. Dr. James Correa

Pelotas, 2025.

Márcio de Miranda Petit

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

P489a Petit, Marcio de Miranda

Análise da instrumentação na composição *Céu Azul* [recurso eletrônico] / Marcio de Miranda Petit ; James Correa, orientador. — Pelotas, 2025.
47 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Música - Composição , Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2025.

1. Análise musical. 2. Quarteto de cordas. 3. Timbre. I. Correa, James, orient. II. Título.

CDD 781.61

Elaborada por Fabiano Domingues Malheiro CRB: 10/1955

Análise da instrumentação na composição *Céu Azul*

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:

Banca Examinadora:

.....

Prof.

.....

Prof.

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, a Deus por ter me concedido a oportunidade de realizar este trabalho, por me guiar e fortalecer em cada etapa desta jornada.

Aos meus familiares, pelo apoio incondicional, paciência e incentivo, fundamentais para que eu chegasse até aqui.

Ao meu orientador, James Correa, pela dedicação, ensinamentos e por sempre me conduzir da melhor forma neste processo de pesquisa.

Aos amigos e colegas que compartilharam comigo momentos de aprendizado e superação, tornando essa caminhada mais leve e enriquecedora.

E, por fim, a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho. Meu sincero agradecimento!

"Soli Deo Gloria"

Resumo

PETIT, Márcio de Miranda. **Análise da instrumentação na composição Céu Azul.** 2025. 47p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Composição Musical), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2025.

Este memorial analisa questões relacionadas ao timbre da obra Céu Azul, para quarteto de cordas, utilizando a técnica de análise musical de Jan LaRue como uma das ferramentas centrais. A análise feita concentra-se em três aspectos principais: timbre, considerando o uso de arco e pizzicato; dinâmica, explorando variações de forte a piano; e textura, observando a atividade e inatividade das notas, bem como suas durações.

Palavras-chave: análise musical; quarteto de cordas; timbre.

Abstract

PETIT, Márcio de Miranda. **Análise da instrumentação na composição Céu Azul.** 2025. 47p. Term Paper (Bachelor's Degree in Music Composition), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2025.

This memorial analyzes issues related to the timbre of the work *Céu Azul*, for string quartet, using Jan LaRue's musical analysis technique as one of the central tools. The analysis focuses on three main aspects: timbre, considering the use of bowing and pizzicato; dynamics, exploring variations from forte to piano; and texture, observing the activity and inactivity of notes, as well as their durations.

Keywords: musical analysis; string quartet; timbre.

Sumário

Agradecimentos.....	3
Resumo.....	5
Abstract.....	6
CAPÍTULO 1.....	8
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 2.....	9
2.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	9
2.2 ANÁLISE.....	10
2.2.1 Dimensão Grande - Som.....	12
2.2.2 Dimensão Média - Som.....	13
CAPÍTULO 3.....	41
3.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
REFERÊNCIAS.....	46

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO

Este memorial apresenta uma investigação baseada na reflexão sobre análises compostoriais envolvidas na criação da obra *Céu Azul*, de minha autoria. O objetivo é compreender como as questões timbrísticas foram abordadas na obra. Com isso, busco responder às seguintes questões:

1. Como a combinação dos instrumentos (há momentos em que a textura se torna mais densa ou rarefeita?), o uso de técnicas, como arco e pizzicato, e o uso de dinâmicas contribuem para a variação timbrística ao longo da obra?
2. Há contrastes significativos de timbre entre diferentes partes e seções da obra, considerando a combinação dos instrumentos, as técnicas de arco e de pizzicato e o uso de dinâmicas? Existem seções ou partes que foram mais ou menos exploradas em termos de timbre?
3. No geral, a obra explorou bem os timbres?

No capítulo 2, em considerações iniciais, apresento a obra *Céu Azul*, incluindo o ano da composição e de sua estreia, os intérpretes responsáveis por sua primeira execução, e as razões que me levaram a compô-la para quarteto de cordas. Além disso, explico a origem do nome da obra e os motivos pelos quais a escolhi como objeto de estudo desta pesquisa.

Na análise, apresento parte do modelo de análise de Jan LaRue e, de acordo com a tabela elaborada por mim, com elementos analíticos de LaRue, analiso o parâmetro *som* de *Céu Azul* em duas dimensões: grande e média. Nelas, examino o meio sonoro, os contrastes de timbres, dinâmicas, texturas e a instrumentação e orquestração das frases.

Para os timbres, considero as técnicas de execução utilizadas, como arco e pizzicato; para as dinâmicas, observo as variações de intensidade entre forte e fraco, indicadas na partitura; para a textura, analiso as texturas ativa e não ativa, *aberta* e preenchida; e em, instrumentos e orquestração das frases, examino como os instrumentos são organizados na construção das frases musicais dentro das diferentes partes e seções da obra.

Por fim, nas considerações finais, apresento os resultados da análise de acordo com as perguntas norteadoras, destacando aspectos timbrísticos da obra *Céu Azul* que anteriormente me eram desconhecidos, além de possíveis desdobramentos da pesquisa para análises futuras.

CAPÍTULO 2

2.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra *Céu Azul* é uma composição tonal para quarteto de cordas de minha autoria, escrita entre março e abril de 2023. Sua estreia ocorreu no meu recital de meio de curso no mesmo ano, com interpretação de Rebeca Brehm (violino I), Beatriz Lima (violino II), Aline Hartwig (viola) e o professor Carlos Walter Soares (violoncelo).

Optei por escrever *Céu Azul* para quarteto de cordas pela sonoridade característica dessa formação, a qual sempre me atraiu. Ao ouvir obras como o *Quarteto de Cordas nº 13 em Si bemol maior, Op. 130*, de Beethoven; o *Quarteto de Cordas nº 15 em Ré menor, K. 421*, de Mozart; o *Quarteto de Cordas nº 2 em Mi bemol maior, Op. 33*, de Haydn; o *Quarteto de Cordas nº 14 em Ré menor*, de Schubert; e o *Quarteto de Cordas em Fá maior*, de Ravel, percebo como os instrumentos dialogam entre si por meio da troca de funções melódicas, na qual cada instrumento assume diferentes papéis ao longo da obra, além de imitações e contrastes texturais. Somado a isso, a combinação dos registros e técnicas dos instrumentos permite uma variedade timbrística rica, desde sonoridades suaves e aveludadas nos registros médios até passagens mais brilhantes nos registros agudos. Essas características me inspiraram a explorar essa formação na minha composição.

O nome *Céu Azul* surgiu da sensação de paz e leveza que essa expressão me transmite. Ao considerar esse título, percebi que evocava sentimentos positivos, o que me levou a escolhê-lo para a obra. Inspirado por essa atmosfera, busquei refletir essas sensações na construção musical, utilizando melodias suaves com passagens de notas em graus conjuntos e harmonias mais estáveis, com poucas dissonâncias, que reforçam essa ideia.

Escolhi *Céu Azul* como objeto de estudo desta pesquisa porque foi a minha primeira composição para quarteto de cordas a ser executada em um recital, tornando-se um marco na minha trajetória. Por isso, ela serve como base de análise para entender mais a fundo seus aspectos e, se necessário, aprimorá-la no futuro.

2.2 ANÁLISE

Com o objetivo de compreender como as questões timbrísticas são abordadas na obra *Céu Azul*, utilizo como base o modelo analítico de estilo proposto por Jan LaRue (1970) em seu livro ***Guidelines For Style Analysis***, que foca na análise detalhada dos elementos musicais e sua relação com o estilo composicional.

LaRue propõe cinco parâmetros: som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento, abreviados como SHMRG, que são analisados em três dimensões: grande, média e pequena, segundo ele, "Embora as dimensões da análise variem de acordo com peças específicas, a maioria das obras pode ser explorada adequadamente em três dimensões gerais: grande, média e pequena" (LARUE, 1970, p. 7, tradução nossa).

LaRue explora, na dimensão grande, diferentes possibilidades de análise dentro de cada parâmetro, evidenciando que essa abordagem permite observações mais abrangentes e gerais sobre a obra:

Observações de grande dimensão, portanto, incluem considerações abrangentes, como a mudança de instrumentação entre os movimentos (Som); contraste e frequência de tonalidades entre os movimentos (Harmonia); conexão e desenvolvimento temático entre as obras (Melodia); seleção de métricas e tempos (Ritmo); e variedade nos tipos de formas empregadas (Crescimento). As cinco categorias ("SHMeRG") incluem as associações mais amplas para cada termo. Harmonia, por exemplo, refere-se a todas as considerações verticais, incluindo contraponto e estruturas atonais, além de acordes, progressões e modulações familiares.

(LARUE, 1970, p. 7, tradução nossa)

Na análise em grande dimensão, busca-se compreender aspectos mais amplos da obra, formulando perguntas que orientam a observação dos principais contrastes e padrões ao longo da peça. Questões como essas auxiliam na macroanálise, permitindo identificar características marcantes dentro de cada parâmetro musical:

Onde estão os clímax dinâmicos mais impressionantes? (Som) Além do tônico, quais tonalidades recebem mais atenção? (Harmonia) Há um equilíbrio simétrico de picos melódicos ou uma progressão ascendente entre as seções? (Melodia) As camadas rítmicas são mais complexas em certas partes do que em outras? (Ritmo) As principais articulações são marcadas por áreas de maior estabilidade ou maior atividade? (Crescimento) Em cada investigação, observamos as evidências de forma ampla, levando em conta toda a extensão do movimento ao comparar os fenômenos internos.

(LARUE, 1970, p. 7, tradução nossa)

Na análise intermediária, busca-se um equilíbrio entre a visão global da obra (macroanálise) e a observação detalhada de elementos específicos (microanálise). Nesse nível, o foco recai sobre as seções e partes individuais da peça, analisando sua estrutura e função dentro do todo. Como LaRue aponta "Nas dimensões médias, concentrarmos no caráter individual das partes de uma peça — a parte em si, e não sua contribuição para o movimento." (LARUE, 1970, p 7, tradução nossa).

Por fim, a análise em pequena dimensão aprofunda-se nos parâmetros (SHMRG), observando suas menores unidades na obra. Nesse nível, a atenção recai sobre detalhes

sutis, como a construção de temas, frases, semifrases e motivos, permitindo um exame minucioso da estrutura musical.

Na outra direção, distinções de maior ampliação tornam-se mais claras se pensarmos nas pequenas dimensões como aquelas envolvidas na estrutura e no caráter da menor unidade autossuficiente, a menor unidade completa. Dentro desse campo de relevância contraído, surgem novas questões como estas: O compositor usa **contrastes dinâmicos** para definir e individualizar a subfrase, assim como a frase? A estrutura temática é homofônica ou contrapontística? Que tipos de movimento melódico predominam—passos, saltos ou **leaps**? O ritmo se desenvolve mais por tratamento motivico ou por contornos maiores? As subfrases permanecem estáticas ou criam um senso de progressão dentro da frase?

(LARUE, 1970, p. 9, tradução nossa)

Para facilitar a visualização e compreensão da metodologia de LaRue, apresento uma tabela que elaborei com o objetivo de sintetizar seu modelo de análise. A tabela começa com os cinco parâmetros de análise, seguidos por sua aplicação nas dimensões grande, média e pequena. Em cada parâmetro, são apresentados aspectos comuns a serem analisados em todas as dimensões, bem como diferenças específicas em cada uma delas.

OS CINCO PARÂMETROS UTILIZADOS NA OBSERVAÇÃO ÀS TRÊS DIMENSÕES DA ANÁLISE (SHMRG)				
Som	Harmonia	Melodia	Ritmo	Crescimento (Forma)
AS TRÊS DIMENSÕES DA OBSERVAÇÃO DA ANÁLISE				
GRANDE		MÉDIA		PEQUENA
SOM: - Meio sonoro (Instrumentos) - Visão geral de contrastes em: timbres, dinâmicas e texturas - Fator CT (Calma e Tensão) - Crescimento (Forma)		SOM: - Instrumentação e orquestração de frases - Visão media de contrastes em: timbres, dinâmicas e texturas - Fator CT (Calma e Tensão) - Crescimento (Forma)		SOM: - Detalhes na instrumentação e orquestração - Texturas - Dinâmicas - Crescimento (Forma)
HARMONIA: Harmonia geral (Ampla) Contrastes Harmônicos Consonâncias e dissonâncias Inter-relações harmônicas Fator CT (Calma e Tensão) Crescimento (Forma)		HARMONIA: Efeitos harmônicos em frases e outras unidades formais Cadências Consonância e dissonância Passagens contrapontísticas ou polifônicas Fator CT (Calma e Tensão) Crescimento (Forma) de contrastes de harmonia e tonalidade		HARMONIA: Detalhes da harmonia (Análise da harmonia detalhada) Consonância e dissonância Cadências Técnicas contrapontísticas ou polifônicas
MELODIA: Melodia geral (Ampla) Perfil melódico geral (Amplio) Intervalos melódicos e frequência de utilização Aspecto ritmo da melodia ou das melodias Recorrência de ideias melódicas Fator CT (Calma e Tensão)		MELODIA: Estrutura melódica em frases e outras unidades formais Perfil melódico Cadências Densidade (Quantidade de materiais musicais) Fator CT Crescimento (Forma) em repetições, desenvolvimento,		MELODIA: Intervalos Melódicos Movimento conjunto/disjunto Tessitura Perfil melódico Cadências Densidade
RITMO: Tempo Rítmico Geral Motivos Rítmicos principais Duração das seções maiores Inter-relação rítmicas entre os movimentos Fator CT (Calma e tensão)		RITMO: Estrutura métrica e rítmica de frase e outras unidades formais e suas inter-relações Fator CT (calma e tensão) Crescimento (forma) em repetições, desenvolvimento, variação, utilização de novo material.		RITMO: Detalhes de ritmo de nível motivico Rítmico harmônico Densidade
CRESCIMENTO (Forma): - Contexto amplo de forma		CRESCIMENTO (Forma) - Contexto intermediário de forma		CRESCIMENTO (Forma) - Contexto pequeno de forma

Figura 1 – Parâmetros e Dimensões da Análise

Considerando que o modelo analítico proposto por LaRue demandaria um tempo excessivo para a minha pesquisa, concentrei-me apenas na análise do parâmetro som, nas dimensões grande e média. Na dimensão grande, analiso o meio sonoro e os contrastes em timbres, dinâmicas e texturas. Já na dimensão média, foco na organização dos instrumentos na construção das frases musicais e nos contrastes em timbres, dinâmicas e texturas nas diferentes partes e seções da obra.

2.2.1 Dimensão Grande - Som

- **Meio Sonoro (instrumentos):** A obra *Céu Azul* foi escrita para quarteto de cordas, formado por Violino I, Violino II, Viola e Violoncelo.
- **Visão geral de contrastes em: timbres, dinâmicas e texturas**

Timbres:

Na análise dos timbres nesta dimensão, considero as técnicas de execução empregadas na obra, como *arco* e *pizzicato*, com uma visão geral e abrangente. A obra *Céu Azul* possui um total de 62 compassos, estruturada em duas partes conectadas por uma ponte de 2 compassos (40 e 41). A primeira parte se estende do compasso 1 ao 39 e pode ser subdividida em duas seções contrastantes. Da mesma forma, a segunda parte, que abrange os compassos 42 a 62, também se divide em duas seções.

A primeira parte da obra apresenta variações nas técnicas de execução entre suas seções: a primeira seção é executada integralmente com *arco*, enquanto a segunda utiliza *pizzicato*. Já na segunda parte, toda a execução é feita com *arco*.

Dinâmicas:

Na análise das dinâmicas, seguindo o princípio de visão ampla são considerados os usos de contrastes entre *forte* e *piano*, além da aplicação de crescendos e decrescendos. Em alguns momentos, observa-se que as dinâmicas são organizadas em blocos, nos quais todos os instrumentos compartilham mudanças simultâneas. Um exemplo disso ocorre no compasso 1, onde os instrumentos iniciam em *piano* e crescem juntos para *mezzo piano* no compasso 2.

A musical score for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) in 4/4 time. The score shows two measures of music. In measure 1, all instruments start at dynamic 'p' (piano). In measure 2, all instruments change to dynamic 'mp' (mezzo piano). The instruments are labeled on the left of the score: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measure 1 consists of two measures of music, and measure 2 consists of two measures of music. The score is divided into two sections by a vertical bar line.

Figura 2 – Dinâmicas em Bloco

A primeira parte da obra apresenta maior variação dinâmica, alternando entre *piano*, *mezzo piano* e *mezzo forte*, com transições gradativas por meio de crescendos e decrescendos. Sua primeira seção inicia com dinâmicas mais suaves, oscilando entre *piano* e *mezzo piano*, e progride para um trecho mais intenso, atingindo *mezzo forte* e *forte*. Na segunda seção, a dinâmica permanece em *forte* por um período prolongado, finalizando

com uma transição para *mezzo forte* em três dos quatro instrumentos. Já na segunda parte da obra, a dinâmica se estabiliza predominantemente em forte até o final.

Textura:

Na análise da textura, considero sua densidade, verificando se ela se mantém constante ao longo da obra, com todas as vozes ativas, ou se há momentos em que se rarefaz, com menos vozes em ação. Também se observa se a textura é mais *aberta*, caracterizada pelo uso de notas de longa duração, ou mais *preenchida*, com os instrumentos executando mais notas em menor duração.

Observa-se que a obra *Céu Azul* é inteiramente *polifônica*, com cada voz mantendo sua independência e igual relevância melódica. Todas as vozes apresentam movimentos rítmicos e melódicos próprios, que se interligam e cooperam na construção das frases e harmonias.

Com um olhar amplo sobre a textura da obra, percebe-se três momentos distintos: a primeira seção da primeira parte apresenta uma textura mais *aberta*, caracterizada pelo uso de notas de longa duração, enquanto a melodia se desenvolve gradualmente. Em contraste, a segunda seção possui uma textura mais *preenchida*, com os instrumentos executando mais notas em menor duração. Na segunda parte, a textura retorna a uma forma mais *aberta*, novamente marcada pelo uso de notas de longa duração.

2.2.2 Dimensão Média - Som

• Instrumentação e orquestração de frases

Na instrumentação e orquestração de frases nesta dimensão, examino como os instrumentos são organizados na construção das frases musicais ao longo das diferentes partes e seções da obra. A partir da audição e das minhas conclusões, observo que as frases musicais são compostas por motivos melódicos organizados em perguntas e respostas. Ou seja, um fragmento melódico é respondido por outro instrumento, criando um diálogo ao longo de cada frase.

Nos compassos 1 a 4, a frase inicia no Violino I e, ainda no compasso 1, é passada para o Violino II. No compasso 2, a frase continua no Violino I e, ainda no mesmo compasso, é passada para o Violoncelo. No compasso 3, a frase continua no Violino I e, ainda no mesmo compasso é passada para o Violino II. No compasso 4, a frase continua no Violino I.

Figura 3 – Marcação de frase nos compassos 1 a 4

Nos compassos 5 a 9, a frase inicia no Violino I e, ainda no compasso 5, é passada para a Viola. No compasso 6, a frase continua no Violino I sendo complementada pelo Violino II. No compasso 7, a frase continua no Violino I e, ainda no mesmo compasso, é passada para o Violoncelo. No compasso 8, a frase continua no Violino I e, ainda no mesmo compasso, é passada para o Violino II. No compasso 9, a frase continua no Violino I.

Figura 4 – Marcação de frase nos Compassos 5 a 9

Nos compassos 10 a 13, a frase inicia no Violino I e, ainda no compasso 10, é passada para o Violino II. No compasso 11, a frase continua no Violino I e, ainda no mesmo compasso, a frase é passada para o Violoncelo. No compasso 12 e 13, a frase permanece no Violino I.

Figura 5 – Marcação de frase nos compassos 10 a 13

Nos compassos 14 a 17, a frase inicia no Violino I e, ainda no compasso 14, é passada para o Violino II. No compasso 15, a frase continua no Violino I e, ainda no mesmo compasso, a frase é passada para o Violoncelo. No compasso 16 e 17, a frase continua no Violino I com complemento do Violino II no compasso 16.

Figura 6 – Marcação de frase nos compassos 14 a 17

Nos compassos 18 a 22 a frase inicia no Violino I e, ainda no compasso 18, é passado para o Violino II. No compasso 19, a frase continua na Viola, complementada pelo Violino II e, ainda no mesmo compasso, é passada para o Violoncelo. No compasso 20, a frase continua no Violino I, complementada pelo Violino II. No compasso 21, a frase continua no Violino I e, ainda no mesmo compasso, é passada para o Violino II. No compasso 22, a frase continua no Violino II e, ainda no mesmo compasso, é passada para o Violino I.



Figura 7 – Marcação de frase nos compassos 18 a 22

No compasso 23 a 26, a frase inicia no Violino I e permanece até o compasso 26.

Figura 8 – Marcação de frase nos compassos 23 a 26

Nos próximos compassos 27 a 30 a frase inicia no Violino II e permanece até o compasso 30.

27 28 29 30

pizz.
arco

Figura 9 – Marcação de frase nos compassos 27 a 30

Nos compassos 31 a 34 a frase inicia no Violino I juntamente com o Violino II e permanece até o compasso 34.

31 32 33 34

arco
arco

Figura 10 – Marcação de frase nos compassos 31 a 34

Nos compassos 35 a 39, a frase inicia no Violino I e permanece até o compasso 39, sendo complementada pela Viola e pelo Violino II no compasso 36.

Figura 11 – Marcação de frase nos compassos 35 a 39

Nos compassos 40 a 41, a frase inicia no Violino I e permanece até o compasso 41, sendo complementada pela Viola no compasso 40.

Figura 12 – Transição da primeira parte para segunda

Nos compassos 42 a 45 a frase inicia no Violino I e, ainda no compasso 42, é passada para o Violino II e do Violino II para o Violoncelo. No compasso 43, a frase continua no Violino I e, ainda no mesmo compasso, é passada para a Viola e, da Viola para o Violino II. No compasso 44, a frase continua no Violino I, complementada pela Viola. No compasso 45, a frase continua no Violino I e, ainda no mesmo compasso, é passada para a Viola.

Figura 13 – Marcação de frase nos compassos 42 a 45

Nos compassos 46 a 49 a frase inicia no Violino I e, ainda no compasso 46, é passada para a Viola. No compasso 47, a frase continua no Violino I e, ainda no mesmo compasso, é passada para a Viola e, da Viola para o Violino II. No compasso 48, a frase continua no Violino I, complementada pela Viola e pelo Violino II.

Figura 14 – Marcação de frase nos compassos 46 a 49

Nos compassos 50 a 53, a frase inicia no Violino I e no Violino II e permanece até o compasso 53, sendo complementada pela Viola e pelo Violoncelo.



Figura 15 – Marcação de frase nos compassos 50 a 53

Nos compassos 54 a 57 a frase inicia na Viola e, ainda no compasso 54, é passada para o Violino II. No compasso 55, a frase continua no Violino I, complementada pelo Violino II e, ainda no mesmo compasso, é passada para o Violoncelo, complementada pela Viola. No compasso 56, a frase continua no Violino I, complementada pelo Violino II e, ainda no mesmo compasso, é passada para a Viola. No compasso 57, a frase continua no Violino I.

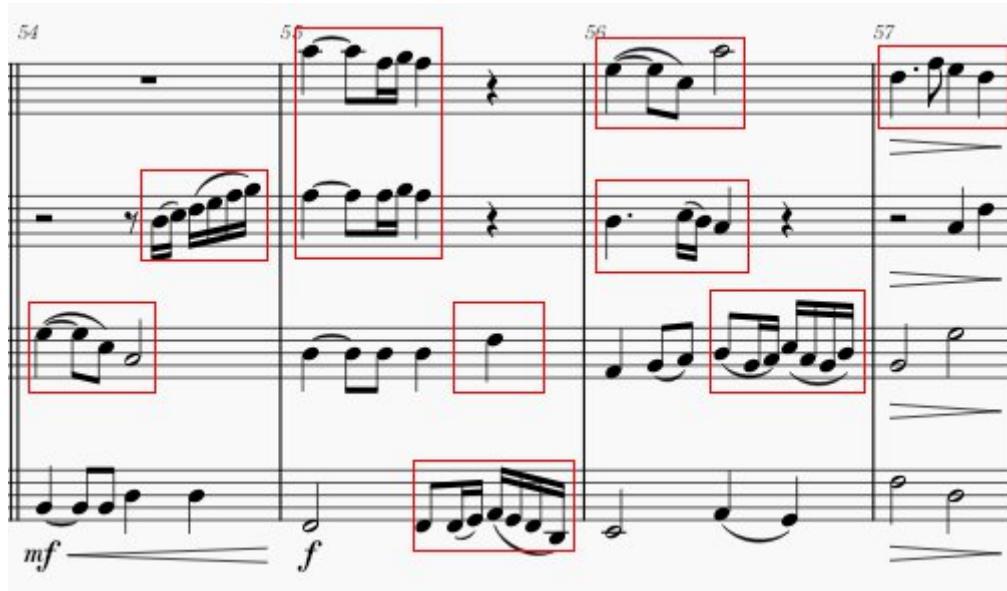


Figura 16 – Marcação de frase nos compassos 54 a 57

Nos compassos 58 a 62, a frase inicia no Violino I e permanece até o compasso 62, sendo complementada pelo Violino II nos compassos 58, 60 e 62, Viola nos compassos 61 e 62 e Violoncelo nos compassos 60 e 62.



Figura 17 – Marcação de frase nos compassos 58 a 62

- **Visão média de contrastes em: timbres, dinâmicas e texturas**

Timbres:

Na análise timbrística nesta dimensão, considero as variações em seções específicas, incluindo mudanças graduais ou súbitas entre *arco* e *pizzicato*, além de outras técnicas instrumentais pontuais.

Na primeira seção da primeira parte da obra, que se estende do compasso 1 ao 22, os quatro instrumentos utilizam o *arco* para tocar as notas. No início da segunda seção desta parte (compassos 23 a 39), nos compassos 23 a 26, o Violino II, a Viola e o Violoncelo utilizam a técnica de *pizzicato*, enquanto o Violino I permanece tocando com *arco*.

A partir do compasso 27, o Violino I começa a tocar as notas em *pizzicato*, enquanto o Violino II passa a utilizar o *arco*. No compasso 31, o Violino I retorna ao *arco*, juntando-se ao Violino II, enquanto a Viola e o Violoncelo continuam em *pizzicato* até a primeira metade do compasso 34. Na segunda metade do compasso 34, a Viola e o Violoncelo começam a tocar com *arco*, unificando a articulação entre todos os instrumentos.

No compasso 39, ocorre o ritornelo, retomando essa seção desde o início. A partir do compasso 40, todos os instrumentos seguem em *arco* até o final da obra, que termina no compasso 62.

Abaixo apresento uma tabela com a análise detalhada das articulações de *arco* e *pizzicato* ao longo da obra, considerando aspectos estruturais e quantitativos. A segmentação é feita por partes e seções, permitindo uma visão clara da distribuição dessas articulações na composição.

Cada seção detalha a quantidade de compassos, tempos e a porcentagem de ocorrência de cada articulação nos instrumentos (Violino I, Violino II, Viola e Violoncelo). Além disso, são apresentados valores individuais para cada instrumento; dados agrupados do quarteto em cada seção e a distribuição geral da obra como um todo, facilitando a compreensão do papel das articulações ao longo da obra.

62 COMPASSOS DA OBRA					
INSTRUMENTOS	ARTICULAÇÃO	1ª PARTE		2ª PARTE	
		1ª SEÇÃO Compassos 1 a 22 22 compassos = 88 Tempos	2ª SEÇÃO Compassos 23 a 39 17 compassos = 68 tempos	1ª SEÇÃO Compassos 42 a 53 12 compassos = 48 tempos	2ª SEÇÃO Compassos 54 a 62 9 compassos = 36 tempos
VIOLINO I	ARCO	de 88 tempos, a articulação foi utilizada em 88 tempos = 100%	de 68 tempos, a articulação foi utilizada em 52 tempos = 76%	de 48 tempos, a articulação foi utilizada em 48 tempos = 100%	de 36 tempos, a articulação foi utilizada em 36 tempos = 100%
	PIZZICATO	0%	de 68 tempos, a articulação foi utilizada em 16 tempos = 24%	0%	0%
VIOLINO II	ARCO	de 88 tempos, a articulação foi utilizada em 88 tempos = 100%	de 68 tempos, a articulação foi utilizada em 52 tempos = 76%	de 48 tempos, a articulação foi utilizada em 48 tempos = 100%	de 36 tempos, a articulação foi utilizada em 36 tempos = 100%
	PIZZICATO	0%	de 68 tempos, a articulação foi utilizada em 16 tempos = 24%	0%	
VIOLA	ARCO	de 88 tempos, a articulação foi utilizada em 88 tempos = 100%	de 68 tempos, a articulação foi utilizada em 22 tempos = 32%	de 48 tempos, a articulação foi utilizada em 48 tempos = 100%	de 36 tempos, a articulação foi utilizada em 36 tempos = 100%
	PIZZICATO	0%	de 68 tempos, a articulação foi utilizada em 46 tempos = 68%	0%	0%
VIOLONCELLO	ARCO	de 88 tempos, a articulação foi utilizada em 88 tempos = 100%	de 68 tempos, a articulação foi utilizada em 22 tempos = 32%	de 48 tempos, a articulação foi utilizada em 48 tempos = 100%	de 36 tempos, a articulação foi utilizada em 36 tempos = 100%
	PIZZICATO	0%	de 68 tempos, a articulação foi utilizada em 46 tempos = 68%	0%	0%

Instrumentos	Articulação	1ª PARTE		2ª PARTE	
		(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO	(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO
QUARTETO	ARCO	100	54	100	100
	PIZZICATO	0	46	0	0

Instrumentos	Articulação	(%) TOTAL DA OBRA
QUARTETO	ARCO	87
	PIZZICATO	13

Figura 18 – Tabela de dados sobre articulação

Dinâmicas:

Na análise das dinâmicas nesta dimensão, considero os contrastes entre *forte* e *piano*, bem como o uso de crescendos e decrescendos dentro de frases e seções. No compasso 1, na primeira seção da primeira parte da obra, todos os instrumentos começam em *piano* e crescem para *mezzo piano* no compasso 2. Do compasso 4 ao 5, ocorre um decrescendo de *mezzo piano* para *piano*. No compasso 7, o Violino I, Violino II e Violoncelo passam para *mezzo piano*, com os violinos realizando um crescendo para atingir essa dinâmica. No compasso 10, os instrumentos retornam ao *piano* e crescem para *mezzo piano* no compasso 11. No compasso 13, ocorre um crescimento para *mezzo forte*, seguido de um retorno ao *p* no compasso 14 para o Violino II, Viola e Violoncelo, que crescem novamente para *mezzo piano* no compasso 15.

No compasso 16, o Violino II, Viola e Violoncelo passam para *piano*, enquanto o Violino I vai para *mezzo forte*. No compasso 17, Violino II, Viola e Violoncelo crescem para *mezzo piano* no compasso 19. Já no compasso 21, o Violino I, que está em *mezzo forte*, cresce para *forte* ao passar para a segunda seção no compasso 22, enquanto o Violino II, a Viola e o Violoncelo crescem de *mezzo piano* para *forte*, mantendo-se todos em *forte* por 15 compassos. Entre os compassos 37 e 38, o Violino II decresce de *forte* para *mezzo piano*. Nos compassos 38 e 39 (casa 1), o Violino I, a Viola e o Violoncelo decrescem de *forte* para *mezzo forte*, preparando o retorno ao início da peça.

Após a repetição da primeira parte e a chegada ao compasso 39, segue para a transição na casa 2 (compasso 40), onde a dinâmica do quarteto é *forte*, mantendo-se assim por 13 compassos na primeira seção da segunda parte da obra. No compasso 54, que marca a segunda seção desta parte, o Violoncelo passa para *mezzo forte* e, no compasso 55, cresce *piano* para *forte*. Os demais instrumentos (Violino I, Violino II e Viola) mantêm a dinâmica *forte*, sustentando-a por 22 compassos.

A tabela abaixo apresenta uma análise detalhada da dinâmica musical ao longo da obra, considerando diferentes aspectos estruturais e quantitativos. Os dados incluem informações sobre as dinâmicas *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte* e *forte*, além da segmentação por partes e seções da composição.

Cada seção está detalhada com a quantidade de compassos, tempos e a porcentagem de ocorrência de cada dinâmica nos instrumentos (Violino I, Violino II, Viola e Violoncelo). Além disso, são apresentados valores individuais por instrumento, valores agrupados do quarteto em cada seção e a distribuição geral da obra como um todo.

Os números expressam a proporção de cada característica ao longo da composição, permitindo uma visão quantitativa precisa do comportamento de dinâmica da obra.

62 COMPASSOS DA OBRA					
INSTRUMENTOS	DINÂMICA	1 ^ª PARTE		2 ^ª PARTE	
		1 ^ª SEÇÃO Compassos 1 a 22 22 compassos = 88 Tempos	2 ^ª SEÇÃO Compassos 23 a 39 17 compassos = 68 tempos	1 ^ª SEÇÃO Compassos 42 a 53 12 compassos = 48 tempos	2 ^ª SEÇÃO Compassos 54 a 62 9 compassos = 36 tempos
VIOLINO I	PIANO	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 12 tempos = 14%	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%
	MEZZO PIANO	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 38 tempos = 43%	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%
	MEZZO FORTE	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 36 tempos = 41%	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 2 tempos = 3%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%
	FORTE	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 2 tempos = 2%	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 66 tempos = 97%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 48 tempos = 100%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 36 tempos = 100%
VIOLINO II	PIANO	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 34 tempos = 39%	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%
	MEZZO PIANO	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 48 tempos = 55%	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 8 tempos = 12%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%
	MEZZO FORTE	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 4 tempos = 4%	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%
	FORTE	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 2 tempos = 2 %	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 60 tempos = 88%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 48 tempos = 100%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 36 tempos = 100%
VIOLA	PIANO	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 24 tempos = 27%	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%
	MEZZO PIANO	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 56 tempos = 64%	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%
	MEZZO FORTE	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 6 tempos = 7%	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 2 tempos = 3%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%
	FORTE	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 2 tempos = 2 %	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 66 tempos = 97%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 48 tempos = 100%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 36 tempos = 100%
VIOLONCELLO	PIANO	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 32 tempos = 37%	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%
	MEZZO PIANO	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 52 tempos = 59%	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%
	MEZZO FORTE	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 2 tempos = 2%	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 2 tempos = 3%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 4 tempos = 11%
	FORTE	de 88 tempos, a dinâmica foi utilizada em 2 tempos = 2 %	de 68 tempos, a dinâmica foi utilizada em 66 tempos = 97%	de 48 tempos, a dinâmica foi utilizada em 48 tempos = 100%	de 36 tempos, a dinâmica foi utilizada em 32 tempos = 89%

Instrumentos	Dinâmica	1 ^ª PARTE		2 ^ª PARTE	
		(%) 1 ^ª SEÇÃO	(%) 2 ^ª SEÇÃO	(%) 1 ^ª SEÇÃO	(%) 2 ^ª SEÇÃO
QUARTETO	PIANO	29	0	0	0
	MEZZO PIANO	55	3	0	0
	MEZZO FORTE	0	2	0	3
	FORTE	2	95	100	97
Instrumentos		(%) TOTAL DA OBRA			
QUARTETO	PIANO	5			
	MEZZO PIANO	16			
	MEZZO FORTE	16			
	FORTE	63			

Figura 19 – Tabela de dados sobre a articulação

Textura:

Na análise da textura, utilizo os conceitos de textura *ativa*, textura *não ativa*, textura *aberta* e textura *preenchida*, que são termos e abordagens desenvolvidos por mim para esta análise. Considero a densidade da textura em pontos específicos das seções e frases, verificando se as vozes estão *ativas*, ou seja, presentes e interagindo, ou se são *não ativas*, estando ausentes de ação, como nas situações de pausa. Também observo, em pontos específicos, se a textura é mais *aberta*, caracterizada pelo uso de notas de longa duração, como mínimas e semínimas, ou mais *preenchida*, com os instrumentos executando mais notas em menor duração, como colcheias e semicolcheias.

A partir deste ponto, tem início a análise da primeira seção da primeira parte da obra. Para a análise da textura ativa ou não ativa no trecho correspondente aos compassos 1 a 4, observa-se que, no compasso 1, há uma pausa de mínima seguida de uma colcheia no Violino II. No compasso 4, há uma pausa de mínima no Violino II.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 1, há uma semínima no Violino I, três semínimas na Viola e três semínimas no Violoncelo e uma mínima no Violino I. No compasso 2, há uma semínima no Violino I, uma semínima no Violino II, três semínimas na Viola, uma mínima no Violino I, uma mínima no Violino II e uma mínima no Violoncelo. No compasso 3, há uma semínima no Violino I, uma semínima no Violino II, uma semínima na Viola, duas semínimas no Violoncelo, uma mínima no Violino I, uma mínima na Viola e uma mínima no Violoncelo. No compasso 4, há três semínimas no Violino I, duas semínimas no Violino II, duas mínimas na Viola e duas mínimas no Violoncelo.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias e semicolcheias, neste trecho, observa-se que, no compasso 1, há duas colcheias no Violino I, seis semicolcheias no Violino II, duas colcheias na Viola e duas colcheias no Violoncelo. No compasso 2, há uma colcheia e duas semicolcheias no Violino I, uma colcheia e duas semicolcheias no Violino II, duas colcheias na Viola e uma colcheia e seis semicolcheias no Violoncelo. No compasso 3, há duas colcheias no Violino I, oito semicolcheias e uma colcheia no Violino II e duas colcheias na Viola. No compasso 4, há uma colcheia no Violino I.

Figura 20 – Textura

Para a análise da textura *ativa* ou *não ativa* no trecho correspondente aos compassos 5 a 9, observa-se que, no compasso 5, há uma pausa de semínima no Violino II, uma pausa de mínima seguida de colcheia na Viola. No compasso 6, há uma pausa de colcheia no Violino I e duas pausas de colcheia no Violino II. No compasso 9, há uma pausa de semínima no Violino I, uma pausa de semínima na Viola e uma pausa de semínima no Violoncelo.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 5, há uma semínima no Violino I, duas semínimas no Violino II, uma semínima na Viola, uma mínima no Violino I e duas mínimas no Violoncelo. No compasso 6, há uma semínima no Violino I, uma semínima no Violino II, uma semínima na Viola, uma semínima no Violoncelo, uma mínima na Viola e uma mínima no Violoncelo. No compasso 7, há uma semínima no Violino I, uma semínima no Violino II, três semínimas na Viola, uma mínima no Violinos I, uma mínima no Violino II e uma mínima no Violoncelo. No compasso 8, há uma semínima no Violino I, uma semínima no Violino II, uma semínima na Viola, duas semínimas no Violoncelo, uma mínima no Violino I, uma mínima na Viola e uma mínima no Violoncelo. No compasso 9, há duas semínimas no Violino I, duas semínimas no Violino II, duas semínimas na Viola, três semínimas no Violoncelo e uma mínima no Violino II.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias e semicolcheias, neste trecho, observa-se que, no compasso 5, há duas colcheias no Violino I, duas colcheias no Violino II e duas semicolcheias na Viola. No compasso 6, há duas colcheias e seis semicolcheias no Violino I, oito semicolcheias no Violino II, duas colcheias na Viola e duas colcheias no Violoncelo. No compasso 7, há uma colcheia e duas semicolcheias no Violino I, uma colcheia e duas semicolcheias no Violino II, duas colcheias na Viola e uma colcheia e seis semicolcheias no Violoncelo. No compasso 8, há duas colcheias no Violino I, oito semicolcheias e uma colcheia no Violino II e duas colcheias na Viola. No compasso 9, há uma colcheia no Violino I e uma colcheia na Viola.

Figura 21 – Textura

Para a análise da textura *ativa* ou *não ativa* no trecho correspondente aos compassos 10 a 13, observa-se que, no compasso 10, há uma pausa de mínima, seguida de uma colcheia no Violino II.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 10, são utilizadas uma semínima no Violino I, três semínimas na Viola, três semínimas no Violoncelo e uma mínima no Violino I. No compasso 11, há uma semínima no Violino I, uma semínima no Violino II, três semínimas na Viola, uma mínima no Violino I, uma mínima no Violino II e uma mínima no Violoncelo. No compasso 12, há uma semínima no Violino I, uma semínima no Violino II, uma mínima no Violino I, uma mínima no Violino II, duas mínimas na Viola e duas mínimas no Violoncelo. No compasso 13, há três semínimas no Violino I, três semínimas no Violino II, três semínimas na Viola e três semínimas no Violoncelo.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias e semicolcheias, neste trecho, observa-se que, no compasso 10, há duas colcheias no Violino I, seis semicolcheias no Violino II, duas colcheias na Viola e duas colcheias no Violoncelo. No compasso 11, há uma colcheia e duas semicolcheias no Violino I, uma colcheia e duas semicolcheias no Violino II, duas colcheias na Viola e uma colcheia e seis semicolcheias no Violoncelo. No compasso 12, há duas colcheias no Violino I e duas semicolcheias no Violino II. No compasso 13, há uma colcheia no Violino I, uma colcheia no Violino II, uma colcheia na Viola e uma colcheia no Violoncelo.

Figura 22 – Textura

Para a análise da textura ativa ou não ativa no trecho correspondente aos compassos 14 a 17, observa-se que, no compasso 14, há uma pausa de semicolcheia no Violino I, uma pausa de mínima seguida de colcheia no Violino II e uma pausa de semicolcheia no Violoncelo. No compasso 15, há uma pausa de semicolcheia na Viola. No compasso 16, encontram-se três pausas de semicolcheia no Violino I e uma pausa de colcheia seguida de uma pausa de semicolcheia no Violino II. No compasso 17, há uma

pausa de semicolcheia no Violino I, uma pausa de colcheia seguida de uma pausa de semínima no Violino II e uma pausa de semicolcheia na Viola.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 14, são utilizadas três semínimas na Viola, uma semínima no Violoncelo e uma mínima no Violino I. No compasso 15, há uma semínima no Violino I, uma semínima no Violino II, duas semínimas na Viola, uma mínima no Violino I, uma mínima no Violino II e uma mínima no Violoncelo. No compasso 16, há três semínimas na Viola, uma mínima no Violino II e duas mínimas no Violoncelo. No compasso 17, há duas semínimas no Violoncelo, uma mínima no Violino I, uma mínima no Violino II, uma mínima na Viola e uma mínima no Violoncelo.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias e semicolcheias, neste trecho, observa-se que, no compasso 14, há uma colcheia e cinco semicolcheias no Violino I, há seis semicolcheias no Violino II, duas colcheias na Viola, três colcheias e cinco semicolcheias no Violoncelo. No compasso 15, há uma colcheia e duas semicolcheias no Violino I, uma colcheia e duas semicolcheias no Violino II, uma colcheia e cinco semicolcheias na Viola, uma colcheia e seis semicolcheias no Violoncelo. No compasso 16, há duas colcheias e nove semicolcheias no Violino I, cinco semicolcheias no Violino II e duas colcheias na Viola. No compasso 17, há uma colcheia e cinco semicolcheias no Violino I, há uma colcheia no Violino II e há uma colcheia e cinco semicolcheias na Viola.

Figura 23 – Textura

Para a análise da textura *ativa* ou *não ativa* no trecho correspondente aos compassos 18 a 22, observa-se que, no compasso 18, há uma pausa de semicolcheia no Violino I, uma pausa de mínima seguida de colcheia no Violino II e uma pausa de semicolcheia no Violoncelo. No compasso 19, há uma pausa de semicolcheia na Viola. No compasso 20, há três pausas de semicolcheia no Violino I e uma pausa de colcheia seguida de uma pausa de semicolcheia no Violino II. No compasso 21, há uma pausa de semicolcheia no Violino I e duas pausas de colcheia no Violino II. No compasso 22, há uma pausa de colcheia no Violino II, uma pausa de semínima na Viola e uma pausa de semínima no Violoncelo.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 18, são utilizadas três semínimas na Viola, uma semínima no Violoncelo e uma mínima no Violino I. No compasso 19, há uma semínima no Violino I, uma semínima no Violino II, duas semínimas na Viola, uma mínima no Violino I, uma mínima no Violino II e uma mínima no Violoncelo. No compasso 20, três semínimas na Viola, três semínimas no Violoncelo e uma mínima no Violino II. No compasso 21, há uma semínima no Violino II, uma semínima na Viola, uma mínima no Violino I, uma mínima na Viola e duas mínimas no Violoncelo. No compasso 22, há uma semínima no Violino I, uma semínima no Violino II, uma semínima na Viola, uma semínima no Violoncelo, uma mínima no Violino I, uma mínima na Viola e uma mínima no Violoncelo.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias e semicolcheias, neste trecho, observa-se que, no compasso 18, há uma colcheia e cinco semicolcheias no Violino I, há seis semicolcheias no Violino II, há duas colcheias na Viola, há três colcheias e cinco semicolcheias no Violoncelo. No compasso 19, há uma colcheia e duas semicolcheias no Violino I, uma colcheia e duas semicolcheias no Violino II, uma colcheia e cinco semicolcheias na Viola e uma colcheia e seis semicolcheias no Violoncelo. No compasso 20, há duas colcheias e nove semicolcheias no Violino I, cinco semicolcheias no Violino II, duas colcheias na Viola e duas colcheias no Violoncelo. No compasso 21, há uma colcheia e cinco semicolcheias no Violino I, seis semicolcheias no Violino II e há duas colcheias na Viola. No compasso 22, há duas colcheias no Violino I e há oito semicolcheias e uma colcheia no Violino II.

Figura 24 – Textura

Para a análise da textura ativa ou não ativa no trecho correspondente aos compassos 23 a 26, observa-se que, no compasso 23, há uma pausa de mínima seguida de uma pausa de colcheia no Violino II. No compasso 24, há uma pausa de semínima seguida de uma pausa de colcheia no Violino II. No compasso 25, há uma pausa de semínima seguida de uma pausa de colcheia no Violino II. No compasso 26, há uma pausa de semínima seguida de uma pausa de colcheia no Violino II.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 23, é utilizada uma semínima no Violino I. No compasso 24, há uma semínima no Violino I e uma semínima no Violino II. No compasso 25, há duas semínimas no Violino I e uma semínima no Violino II. No compasso 26, há três semínimas no Violino I e uma semínima no Violino II.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias e semicolcheias, neste trecho, observa-se que, no compasso 23, há quatro colcheias e quatro semicolcheias no

Violino I, seis semicolcheias no Violino II, quatro colcheias e oito semicolcheias na Viola, seis colcheias e duas semicolcheias no Violoncelo. No compasso 24, há três colcheias e seis semicolcheias no Violino I, há seis semicolcheias no Violino II, há quatro colcheias e oito semicolcheias na Viola, há seis colcheias e duas semicolcheias no Violoncelo. No compasso 25, há três colcheias e duas semicolcheias no Violino I, há seis semicolcheias no Violino II, há quatro colcheias e oito semicolcheias na Viola, há seis colcheias e duas semicolcheias no Violoncelo. No compasso 26, há duas colcheias no Violino I, há seis semicolcheias no Violino II, há quatro colcheias e oito semicolcheias na Viola, há seis colcheias e duas semicolcheias no Violoncelo.

Figura 25 – Textura

Para a análise da textura *ativa* ou *não ativa* no trecho correspondente aos compassos 27 a 30, observa-se que, no compasso 29, há uma pausa de colcheia no Violino I.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 27, são utilizadas uma semínima no Violino I, uma semínima no Violino II e uma mínima no Violino II. No compasso 28, há uma semínima no Violino I e uma semínima no Violino II. No compasso 29, há uma semínima no Violino I e uma semínima no Violino II. No compasso 30, há uma semínima no Violino I, há quatro semínimas no Violino II, uma semínima na Viola, duas semínimas no Violoncelo e uma mínima no Violino I.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias e semicolcheias, neste trecho, observa-se que, no compasso 27, há três colcheias e seis semicolcheias no Violino I, duas colcheias no Violino II, quatro colcheias e oito semicolcheias na Viola, seis colcheias e duas semicolcheias no Violoncelo. No compasso 28, há três colcheias e seis semicolcheias no Violino I, três colcheias e seis semicolcheias no Violino II, quatro colcheias e oito semicolcheias na Viola, há seis colcheias e duas semicolcheias no Violoncelo. No compasso 29, há quatro colcheias e duas semicolcheias no Violino I, três colcheias e seis semicolcheias no Violino II, há quatro colcheias e oito semicolcheias na Viola, há seis colcheias e duas semicolcheias no Violoncelo. No compasso 30, há duas colcheias no

Violino I, há três colcheias e seis semicolcheias na Viola, há três colcheias e uma semicolcheia no Violoncelo.



Figura 26 – Textura

Para a análise da textura *ativa* ou *não ativa* no trecho correspondente aos compassos 31 a 34, observa-se que, no compasso 31, há uma pausa de semicolcheia no Violoncelo. No compasso 32, há uma pausa de semicolcheia no Violoncelo. No compasso 33, há uma pausa de semicolcheia no Violoncelo.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 31, são utilizadas uma semínima no Violino I e uma semínima no Violino II. No compasso 32, há uma semínima no Violino I e uma semínima no Violino II. No compasso 33, há uma semínima no Violino I e uma semínima no Violino II. No compasso 34, há três semínimas no Violino I, quatro semínimas no Violino II e duas semínimas no Violoncelo.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias e semicolcheias, neste trecho, observa-se que, no compasso 31, há quatro colcheias e quatro semicolcheias no Violino I, duas colcheias e oito semicolcheias no Violino II, quatro colcheias e oito semicolcheias na Viola, cinco colcheias e quatro semicolcheias no Violoncelo. No compasso 32, há três colcheias e seis semicolcheias no Violino I, quatro colcheias e quatro semicolcheias no Violino II, quatro colcheias e oito semicolcheias na Viola, cinco colcheias e quatro semicolcheias no Violoncelo. No compasso 33, há três colcheias e seis semicolcheias no Violino I, duas colcheias e oito semicolcheias no Violino II, quatro colcheias e oito semicolcheias na Viola, cinco colcheias e quatro semicolcheias no Violoncelo. No compasso 34, há duas colcheias no Violino I, quatro colcheias e oito semicolcheias na Viola e três colcheias e uma semicolcheia no Violoncelo.



Figura 27 – Textura

Para a análise da textura *ativa* ou *não ativa* no trecho correspondente aos compassos 35 a 39, observa-se que, no compasso 35, há uma pausa de semínima no Violino II. No compasso 37, há uma pausa de semínima no Violino II. No compasso 38, há uma pausa de mínima no Violino II e uma pausa de semicolcheia na Viola. No compasso 39, há uma pausa de semicolcheia no Violino I, uma pausa de semibreve no Violino II, uma pausa de semínima na Viola e uma pausa de semínima no Violoncelo.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 35, são utilizadas três semínimas no Violino II. No compasso 36, há uma semínima no Violino I e uma semínima no Violoncelo. No compasso 37, há três semínimas no Violino II, duas semínimas na Viola e duas semínimas no Violoncelo. No compasso 38, há duas semínimas no Violino I, uma semínima na Viola, três semínimas no Violoncelo, uma mínima no Violino I e uma mínima no Violino II. No compasso 39, há duas semínimas no Violino I, duas semínimas na Viola e duas semínimas no Violoncelo.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias e semicolcheias, neste trecho, observa-se que, no compasso 35, há cinco colcheias e nove semicolcheias no Violino I, quatro colcheias e quatro semicolcheias na Viola e quatro colcheias e seis semicolcheias no Violoncelo. No compasso 36, há cinco colcheias e duas semicolcheias no Violino I, quatro colcheias e dez semicolcheias no Violino II, quatro colcheias e oito semicolcheias na Viola, quatro colcheias e duas semicolcheias no Violoncelo. No compasso 37, há oito colcheias no Violino I, duas colcheias e quatro semicolcheias na Viola, duas colcheias e duas semicolcheias no Violoncelo. No compasso 38, há duas colcheias e quatro semicolcheias na Viola, uma colcheia e uma semicolcheia no Violoncelo. No compasso 39, há uma colcheia no Violino I, duas colcheias na Viola e duas colcheias no Violoncelo.



Figura 28 – Textura

Para a análise da textura *ativa* ou *não ativa* no trecho correspondente aos compassos 40 e 41, observa-se que, no compasso 40, há duas pausas de semicolcheia no Violino I, duas pausas de colcheia, duas pausas de semínima e uma pausa de semicolcheia no Violino II, uma pausa de semicolcheia na Viola e uma pausa de semicolcheia no Violoncelo. No compasso 41, há uma pausa de semínima e duas pausas de colcheia no Violino II.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 40, são utilizadas uma semínima no Violino I e duas semínimas na Viola. No compasso 41, há duas semínimas no Violino I, duas semínimas no Violino II, quatro semínimas na Viola e quatro semínimas no Violoncelo.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias, semicolcheias e fusas, neste trecho, observa-se que, no compasso 40, há quatro colcheias e duas semicolcheias no Violino I, uma colcheia e uma semicolcheia no Violino II, quatro semicolcheias, duas fusas e uma colcheia na Viola e quatro colcheias, cinco semicolcheias e duas fusas no Violoncelo. No compasso 41, há quatro colcheias no Violino I.



Figura 29 – Transição da primeira parte para segunda

Para a análise da textura *ativa* ou *não ativa* no trecho correspondente aos compassos 42 a 45, observa-se que, no compasso 45, há uma pausa de semínima no Violino II.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 42, são utilizadas duas semínimas no Violino I, três semínimas no Violino II, quatro semínimas na Viola e três semínimas no Violoncelo. No compasso 43, há três semínimas no Violino II, uma semínima na Viola, quatro semínimas no Violoncelo, uma mínima no Violino I e uma mínima na Viola. No compasso 44, há duas semínimas no Violino I, duas semínimas no Violino II, três semínimas na Viola, duas semínimas no Violoncelo, uma mínima na Viola e uma mínima no Violoncelo. No compasso 45, há três semínimas no Violino II, duas semínimas no Violoncelo, uma mínima no Violino I, uma mínima na Viola e uma mínima no Violoncelo.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias e semicolcheias, neste trecho, observa-se que, no compasso 42, há cinco colcheias no Violino I, três colcheias no Violino II e duas colcheias no Violoncelo. No compasso 43, há cinco colcheias no Violino I, uma colcheia e duas semicolcheias no Violino II e uma colcheia e duas semicolcheias na Viola. No compasso 44, há oito semicolcheias no Violino I e duas colcheias na Viola. No compasso 45, há quatro semicolcheias e duas colcheias no Violino I e cinco colcheias na Viola.



Figura 30 – Textura

Para a análise da textura *ativa* ou *não ativa* no trecho correspondente aos compassos 46 a 49, observa-se que, no compasso 46, há uma pausa de semínima no Violino II.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 46, há duas semínimas no Violino I, três semínimas no Violino II, duas semínimas na Viola e três semínimas no Violoncelo. No compasso 47, há três semínimas no Violino II, uma semínima na Viola, quatro semínimas no Violoncelo, uma mínima no Violino I e uma mínima na Viola. No compasso 48, há duas semínimas no Violino I, duas semínimas no Violino II, uma semínima na Viola, duas semínimas no Violoncelo, uma mínima no Violino II e uma mínima no Violoncelo. No compasso 49, há duas semínimas no Violino I, três semínimas no Violino II, uma semínima na Viola, quatro semínimas no Violoncelo e uma mínima na Viola.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias e semicolcheias, neste trecho, observa-se que, no compasso 46, há cinco colcheias no Violino I, quatro colcheias e duas semicolcheias na Viola e duas colcheias no Violoncelo. No compasso 47, há cinco colcheias no Violino I, uma colcheia e duas semicolcheias no Violino II e uma colcheia e duas semicolcheias na Viola. No compasso 48, há oito semicolcheias no Violino I, seis semicolcheias e três colcheias na Viola. No compasso 49, há quatro semicolcheias e duas colcheias no Violino I, duas colcheias no Violino II e uma colcheia e duas semicolcheias na Viola.



Figura 31 – Textura

Para a análise da textura *ativa* ou *não ativa* no trecho correspondente aos compassos 50 a 53, observa-se que, no compasso 53, há uma pausa de colcheia na Viola.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 50, há duas semínimas no Violino I, duas semínimas no Violino II, duas semínimas na Viola e duas semínimas no Violoncelo. No compasso 51, há duas semínimas no Violino II, uma semínima na Viola, três semínimas no Violoncelo, uma mínima no Violino I e uma mínima na Viola. No compasso 52, há duas semínimas no Violino I, três semínimas no Violino II, uma semínima na Viola, duas semínimas no Violoncelo e uma mínima no Violoncelo. No compasso 53, há uma semínima no Violino II, quatro semínimas no Violoncelo, uma mínima no Violino I, uma mínima no Violino II e uma mínima na Viola.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias e semicolcheias, neste trecho, observa-se que, no compasso 50, há cinco colcheias no Violino I, cinco colcheias no Violino II, quatro colcheias e duas semicolcheias na Viola e uma colcheia e seis semicolcheias no Violoncelo. No compasso 51, há cinco colcheias no Violino I, seis semicolcheias e uma colcheia no Violino II, há uma colcheia e duas semicolcheias na Viola e quatro semicolcheias no Violoncelo. No compasso 52, há oito semicolcheias no Violino I, quatro semicolcheias no Violino II, seis semicolcheias e três colcheias na Viola. No compasso 53, há quatro semicolcheias e duas colcheias no Violino I, quatro semicolcheias no Violino II e há duas colcheias e duas semicolcheias na Viola.



Figura 32 – Textura

Para a análise da textura *ativa* ou *não ativa* no trecho correspondente aos compassos 54 a 57, observa-se que, no compasso 54, há uma pausa de semibreve no Violino I e uma pausa de mínima seguida de uma colcheia no Violino II. No compasso 55, há uma pausa de semínima no Violino I e uma pausa de mínima no Violino II. No compasso 56, há uma pausa de semínima no Violino II. No compasso 57, há uma pausa de mínima no Violino II.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 54, há uma semínima na Viola, três semínimas no Violoncelo e uma mínima na Viola. No compasso 55, há duas semínimas no Violino I, duas semínimas no Violino II, três semínimas na Viola e uma mínima no Violoncelo. No compasso 56, há uma semínima no Violino I, duas semínimas no Violino II, uma semínima na Viola, duas semínimas no Violoncelo, uma mínima no Violino I e uma mínima no Violoncelo. No compasso 57, há três semínimas no Violino I, duas semínimas no Violino II, duas mínimas na Viola e duas mínimas no Violoncelo.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias e semicolcheias, neste trecho, observa-se que, no compasso 54, há seis semicolcheias no Violino II, duas colcheias na Viola e duas colcheias no Violoncelo. No compasso 55, há uma colcheia e duas semicolcheias no Violino I, uma colcheia e duas semicolcheias no Violino II, duas colcheias na Viola e uma colcheia e seis semicolcheias no Violoncelo. No compasso 56, há duas colcheias no Violino I, duas semicolcheias no Violino II e há três colcheias e seis semicolcheias na Viola. No compasso 57, há uma colcheia no Violino I.



Figura 33 – Textura

Para a análise da textura *ativa* ou *não ativa* no trecho correspondente aos compassos 58 a 62, observa-se que, no compasso 58, há uma pausa de mínima seguida de uma pausa de colcheia no Violino II e uma pausa de colcheia seguida de uma pausa de semínima na Viola. No compasso 59, há uma pausa de semibreve no Violino II. No compasso 60, há uma pausa de mínima seguida de uma pausa de colcheia no Violino II. No compasso 61, há uma pausa de colcheia no Violino I, uma pausa de semibreve no Violino II, uma pausa de colcheia na Viola e uma pausa de colcheia no Violoncelo. No compasso 62, há duas pausas de semicolcheia no Violino I, duas pausas de semicolcheia no Violino II, uma pausa de semicolcheia na Viola e uma pausa de semicolcheia no Violoncelo.

Na análise da textura *aberta*, considerando mínimas e semínimas, neste trecho, observa-se que, no compasso 58, há uma semínima no Violino I, uma semínima no Violoncelo e uma mínima no Violino I. No compasso 59, há uma semínima no Violino I, uma semínima no Violoncelo, uma mínima no Violino I e uma mínima no Violoncelo. No compasso 60, há uma semínima no Violino I, uma semínima no Violino II, uma semínima no Violoncelo, uma mínima no Violino I, há uma mínima na Viola e uma mínima no Violoncelo. No compasso 61, há duas semínimas no Violino I, duas semínimas na Viola e duas semínimas no Violoncelo. No compasso 62, há uma semínima no Violino I, uma semínima no Violino II, duas semínimas na Viola e há duas semínimas no Violoncelo.

Na análise da textura *preenchida*, considerando colcheias, semicolcheias e fusas, neste trecho, observa-se que, no compasso 58, há duas colcheias no Violino I, quatro semicolcheias e uma colcheia no Violino II, três colcheias e quatro semicolcheias na Viola, quatro colcheias e uma semicolcheia no Violoncelo. No compasso 59, há duas colcheias no Violino I, quatro colcheias e oito semicolcheias na Viola e há duas colcheias no Violoncelo. No compasso 60, há duas colcheias no Violino I, duas semicolcheias no Violino II, três colcheias e duas semicolcheias na Viola, uma colcheia e duas semicolcheias no Violoncelo. No compasso 61, há uma colcheia no Violino I, duas colcheias na Viola e duas colcheias no Violoncelo. No compasso 62, há quatro colcheias e duas semicolcheias no Violino I, quatro colcheias e duas semicolcheias no Violino II, quatro semicolcheias, duas

fusas e uma colcheia na Viola e quatro semicolcheias, duas fusas e uma colcheia no Violoncelo.



Figura 34 – Textura

A tabela abaixo apresenta a análise detalhada da textura musical ao longo da obra, considerando diferentes aspectos estruturais e quantitativos. Os dados incluem informações sobre textura *ativa* e *não ativa*, textura *aberta* e *preenchida*, além da segmentação por partes e seções da composição.

Cada seção está detalhada com a quantidade de compassos, tempos e a porcentagem de ocorrência de cada tipo de textura nos instrumentos (Violino I, Violino II, Viola e Violoncelo). Além disso, são apresentados valores individuais por instrumento, valores agrupados do quarteto em cada seção e a distribuição geral da obra como um todo.

Os números expressam a proporção de cada característica ao longo da composição, permitindo uma visão quantitativa precisa do comportamento textural da obra.

INSTRUMENTO	TEXTURA	62 COMPASSOS DA OBRA			
		1ª PARTE		2ª PARTE	
		1ª SEÇÃO Compassos 1 a 22 22 compassos = 88 Tempos	2ª SEÇÃO Compassos 23 a 39 17 compassos = 68 tempos	1ª SEÇÃO Compassos 42 a 53 12 compassos = 48 tempos	2ª SEÇÃO Compassos 54 a 62 9 compassos = 36 tempos
VIOLINO I	ATIVA	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 84 tempos = 95%	de 68 tempos, a textura foi utilizada em 66 tempos = 97%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 48 tempos = 100%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 30 tempos = 83%
	NÃO ATIVA	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 4 tempos = 5%	de 68 tempos, a textura foi utilizada em 2 tempos = 3%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 6 tempos = 17%
	ABERTA	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 53 tempos = 60%	de 68 tempos, a textura foi utilizada em 25 tempos = 37%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 24 tempos = 50%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 20 tempos = 56%
	PREENCHIDA	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 35 tempos = 40%	de 68 tempos, a textura foi utilizada em 43 tempos = 63%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 24 tempos = 50%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 16 tempos = 44%
VIOLINO II	ATIVA	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 70 tempos = 80%	de 68 tempos, , a textura foi utilizada em 60 tempos = 88%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 46 tempos = 96%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 16 tempos = 44%
	NÃO ATIVA	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 18 tempos = 20%	de 68 tempos, , a textura foi utilizada em 8 tempos = 12%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 2 tempos = 4%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 20 tempos = 56%
	ABERTA	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 40 tempos = 45%	de 68 tempos, , a textura foi utilizada em 27 tempos = 40%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 33 tempos = 69%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 8 tempos = 22%
	PREENCHIDA	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 48 tempos = 55%	de 68 tempos, , a textura foi utilizada em 41 tempos = 60%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 15 tempos = 31%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 28 tempos = 78%
VIOLA	ATIVA	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 83 tempos = 94%	de 68 tempos, , a textura foi utilizada em 66 tempos = 97%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 47 tempos = 98%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 34 tempos = 94%
	NÃO ATIVA	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 5 tempos = 6%	de 68 tempos, a textura foi utilizada em 2 tempos = 3%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 1 tempos = 2%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 2 tempos = 6%
	ABERTA	de 88 tempos a textura foi utilizada em 62 tempos = 70%	de 68 tempos, a textura foi utilizada em 5 tempos = 7%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 29 tempos = 60%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 17 tempos = 47%
	PREENCHIDA	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 26 tempos = 30%	de 68 tempos, a textura foi utilizada em 63 tempos = 93%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 19 tempos = 40%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 19 tempos = 53%
VIOLONCELLO	ATIVA	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 86 tempos = 98%	de 68 tempos, a textura foi utilizada em 66 tempos = 97%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 48 tempos = 100%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 35 tempos = 97%
	NÃO ATIVA	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 2 tempos = 2%	de 68 tempos, a textura foi utilizada em 2 tempos = 3%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 0 tempos = 0%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 1 tempos = 3%
	ABERTA	de 88 tempo, sa textura foi utilizada em 65 tempos = 74%	de 68 tempos, a textura foi utilizada em 12 tempos = 18%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 43 tempos = 90%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 24 tempos = 67%
	PREENCHIDA	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 23 tempos = 26%	de 88 tempos, a textura foi utilizada em 56 tempos = 82%	de 48 tempos, a textura foi utilizada em 5 tempos = 10%	de 36 tempos, a textura foi utilizada em 12 tempos = 33%

Instrumento	Textura	1ª PARTE		2ª PARTE	
		(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO	(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO
QUARTETO	ATIVA	92	95	98	80
	NÃO ATIVA	8	5	2	20
	ABERTA	63	25	67	48
	PREENCHIDA	37	75	33	52

Instrumento	Textura	(%) TOTAL DA OBRA
QUARTETO	ATIVA	92
	NÃO ATIVA	8
	ABERTA	51
	PREENCHIDA	49

Figura 35 – Tabela de dados sobre textura

CAPÍTULO 3

3.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de compreender como as questões timbrísticas foram abordadas na obra *Céu Azul*, busco responder de que maneira a combinação dos instrumentos — nos momentos em que a textura se torna mais densa ou rarefeita —, o uso de técnicas como *arco* e *pizzicato* e a aplicação de dinâmicas contribuem para a variação timbrística ao longo da peça. Para isso, faz-se necessário refletir sobre os dados obtidos na análise de textura, timbre e dinâmicas.

No que diz respeito à textura, observo que não há uma grande variação entre momentos de atividade e inatividade. As vozes permanecem ativas durante 92% do tempo, enquanto apenas 8% da obra apresenta pausas. A meu ver, essa baixa porcentagem de pausas resulta em uma música com pouca “respiração”.

Na primeira seção da segunda parte da peça, há quase 100% de atividade, com 98% de textura ativa e apenas 2% de textura não ativa. Seguindo um padrão decrescente, a segunda seção da primeira parte apresenta 95% de atividade e 5% de inatividade. Já na primeira seção da primeira parte, os valores são de 92% e 8%, respectivamente.

A maior variação ocorre na segunda seção da segunda parte da obra, onde a textura ativa representa 80% e a não ativa, 20%. Essa distribuição é mais perceptível nos Violinos I e II. O Violino II, por exemplo, possui 44% de textura ativa e 56% de textura não ativa, enquanto o Violino I apresenta 83% de textura ativa e 17% de não ativa.

Por outro lado, a Viola e o Violoncelo demonstram uma distribuição menos equilibrada. A Viola permanece ativa durante 94% do tempo, com apenas 6% de inatividade, enquanto o Violoncelo apresenta 97% de textura ativa e 3% de não ativa.

No que diz respeito ao timbre, levando em consideração as articulações de arco e *pizzicato*, observo que a variação é considerável, com 87% de arco e 13% de *pizzicato*. No entanto, a distribuição dessas articulações ao longo da peça parece desequilibrada, pois na primeira seção da primeira parte, assim como na primeira e na segunda seção da segunda parte da obra, há exclusivamente o uso de arco.

A maior variação ocorre na segunda seção da primeira parte da obra, onde a articulação em *arco* representa 54% e o *pizzicato*, 46%, apresentando, a meu ver, uma boa proporção. Essa distribuição é mais evidente na Viola e no Violoncelo, que possuem, em igual proporção, 32% de arco e 68% de *pizzicato*. Já nos Violinos I e II, os valores são de 76% para arco e 24% para *pizzicato*.

No que diz respeito à dinâmica, observo que há uma variação razoável. Ao longo da obra, 63% da dinâmica está em *forte*, enquanto *mezzo piano* e *mezzo forte* representam, cada um, 16%, e apenas 5% da peça está em *piano*.

A maior variação ocorre na primeira seção da primeira parte da obra, onde há uma distribuição mais equilibrada entre as dinâmicas: 55% em *mezzo piano*, 29% em *piano*, 14% em *mezzo forte* e 2% em *forte*. Já na segunda seção, há um predomínio do *forte*,

representando 95% da dinâmica, enquanto *mezzo piano* corresponde a 3% e *mezzo forte*, a apenas 2%.

Na primeira seção da segunda parte, há uma desproporção significativa, com toda a seção (100%) em forte. Na segunda seção desta parte, 97% da dinâmica permanece em forte, enquanto apenas 3% está em *mezzo forte*.

Com o cruzamento dos dados, observo que os três aspectos analisados contribuem para a variação timbrística ao longo da peça da seguinte forma:

- Na primeira seção da primeira parte, a dinâmica e a textura são os principais fatores que influenciam a variação timbrística.
- Na segunda seção da primeira parte, o timbre e a textura têm maior impacto na variação
- Na primeira seção da segunda parte, apenas a textura contribui para uma variação timbrística.
- Na segunda seção da segunda parte, observa-se o mesmo fenômeno, com a textura sendo o único fator de variação timbrística.

Observe a ilustração abaixo, que apresenta o cruzamento dos dados e destaca, com marcações, os momentos de variação em timbre, dinâmica e textura.

TIMBRE					
		1ª PARTE		2ª PARTE	
Instrumentos	Articulação	(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO	(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO
QUARTETO	ARCO	100	54	100	100
	PIZZICATO	0	46	0	0
Instrumentos Articulação (%) TOTAL DA OBRA					
QUARTETO	ARCO	87			
	PIZZICATO	13			
DINÂMICA					
		1ª PARTE		2ª PARTE	
Instrumentos	Dinâmica	(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO	(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO
QUARTETO	PIANO	29	0	0	0
	MEZZO-PIANO	55	3	0	0
	MEZZO-FORTE		2	0	3
	FORTE	2	95	100	97
Instrumentos Dinâmica (%) TOTAL DA OBRA					
QUARTETO	PIANO	5			
	MEZZO-PIANO	15			
	MEZZO-FORTE	15			
	FORTE	65			
TEXTURA					
		1ª PARTE		2ª PARTE	
Instrumento	Textura	(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO	(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO
QUARTETO	ATIVA	92	95	98	80
	NÃO ATIVA	8	5	2	20
	ABERTA	63	25	67	48
	PREENCHIDA	37	75	33	52
Instrumento Textura (%) TOTAL DA OBRA					
QUARTETO	ATIVA	92			
	NÃO ATIVA	8			
	ABERTA	51			
	PREENCHIDA	49			

Figura 36 – Tabela de variação em timbre, dinâmica e textura

Como segunda resposta, busca-se compreender se há contrastes significativos de timbre entre diferentes partes e seções da obra e se algumas delas foram mais ou menos exploradas, considerando a combinação dos instrumentos, as técnicas de *arco* e *pizzicato* e o uso de dinâmicas. Observa-se que sim.

- Da primeira para a segunda seção da primeira parte, há contraste significativo em timbre, pois a articulação em *arco* passa de 100% para 54%, enquanto o *pizzicato*, que antes não estava presente (0%), agora representa 46%.
- Na dinâmica, também há contraste: o *piano* passa de 29% para 0%, o *mezzo piano* de 55% para 3%, o *mezzo forte*, que antes não aparecia, surge com 2%, e o forte de 2% passa para 95%.

- Na textura, o contraste considerável ocorre na relação entre textura *aberta* e *preenchida*: a textura *aberta* diminui de 63% para 25%, enquanto a *preenchida* aumenta de 37% para 75%.
- Da segunda seção da primeira parte para a primeira seção da segunda parte, há novamente contraste no timbre, pois a articulação em *arco* aumenta de 54% para 100%, enquanto o *pizzicato* que tinha 46% desaparece passando para 0%.
- Na textura, a textura *aberta* passa de 25% para 67%, enquanto a *preenchida* diminui de 75% para 33%.
- Da primeira para a segunda seção da segunda parte, há contraste significativo na textura, pois a textura *ativa* reduz-se de 98% para 80%, enquanto a *não ativa* aumenta de 2% para 20%. A textura *aberta* passa de 67% para 48%, e a *preenchida*, de 33% para 52%.

Observe a ilustração abaixo, que apresenta o cruzamento dos dados e destaca, com marcações, os momentos de transição entre as seções, onde ocorrem variações em timbre, dinâmica e textura.

TIMBRE					
		1ª PARTE		2ª PARTE	
Instrumentos	Articulação	(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO	(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO
QUARTETO	ARCO	100	54	100	100
	PIZZICATO	0	46	0	0
Instrumentos Articulação (%) TOTAL DA OBRA					
QUARTETO	ARCO	87			
	PIZZICATO	13			
DINÂMICA					
		1ª PARTE		2ª PARTE	
Instrumentos	Dinâmica	(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO	(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO
QUARTETO	PIANO	29	0	0	0
	MEZZO-PIANO	55	3	0	0
	MEZZO-FORTE		2	0	3
	FORTE	2	95	100	97
Instrumentos Dinâmica (%) TOTAL DA OBRA					
QUARTETO	PIANO	5			
	MEZZO-PIANO	16			
	MEZZO-FORTE	16			
	FORTE	63			
TEXTURA					
		1ª PARTE		2ª PARTE	
Instrumento	Textura	(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO	(%) 1ª SEÇÃO	(%) 2ª SEÇÃO
QUARTETO	ATIVA	92	95	98	80
	NÃO ATIVA	8	5	2	20
	ABERTA	63	25	67	48
	PREENCHIDA	37	75	33	52
Instrumento Textura (%) TOTAL DA OBRA					
QUARTETO	ATIVA	92			
	NÃO ATIVA	8			
	ABERTA	51			
	PREENCHIDA	49			

Figura 37 – Tabela de transição

Como terceira resposta, observo que a peça explorou os timbres de forma satisfatória, mas essa exploração poderia ter sido aprofundada com a incorporação de novas articulações, como staccatos e acentos. Além disso, as dinâmicas poderiam estar mais variadas e melhor distribuídas ao longo da peça.

Em relação à textura, percebo que a textura não ativa poderia ser mais explorada, com a inclusão de mais pausas e “respirações”, contribuindo para uma maior diversidade na construção musical.

Por fim, considero esta pesquisa um ponto de partida para uma análise mais aprofundada no futuro, abrangendo os demais parâmetros e dimensões conforme a proposta de LaRue.

REFERÊNCIAS

LaRUE, Jan. **Guidelines for style analysis**. New York: W.W. Norton & Company, 1970

FESTIVAL WISSEMBOURG. The Quatuor Ebène plays Beethoven Quartett Op. 130 with the Fuge. 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/hXvP0bqw2Cs>>. Acesso em: 26 mar. 2025.

ABEO QUARTET. Mozart String Quartet No. 15 in D minor K.421, Abeo Quartet. 2019. Disponível em: <<https://youtu.be/03cxqYUY10s>>. Acesso em: 26 mar. 2025.

MIKI ARTISTS. Ariel Quartet - Haydn: Quartet in E-flat major, Op. 33 No. 2, "Joke". 2012. Disponível em: <<https://youtu.be/iZo9FoajL4A>>. Acesso em 26 mar. 2025

SUDTIROL IN CONCERT. Schubert | String quartet no. 14 in d-minor D.810 - Esmé Quartet. 2023. Disponível em: <<https://youtu.be/dwlr4kICW1E>>. Acesso em 26 mar. 2025

SACCONIQUARTET. Maurice Ravel: String Quartet in F major. 2015. Disponível em: <<https://youtu.be/O4a-BNQgqqE>>. Acesso em 26 mar. 2025