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

Jaer Morais Pinto

Série de Composições de Câmara: da inspiração à identidade estilística

Porto Alegre 2018

Jaer Morais Pinto

Série de Composições de Câmara: da inspiração à identidade estilística

Projeto de Graduação em Música Popular apresentada ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos

Porto Alegre

2018

À minha amada Celinia e seus filhos, Diego, Tiago e Henrique.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais José Antônio e Ana Maria e minhas amadas irmãs, pelo amor e apoio incondicional em todos os momentos que precisei. Ao meu cunhado Valdir Kolling, por ter me apresentado o violão e os primeiro acordes. Ao meu irmão Alessandro, pela motivação, por me apresentar a arte em suas pluriformes manifestações.

Aos meus pais artistas do coração Marcos Dasilva e Diva Rossi e meu irmão Kris, por me mostrarem que o caminho do bem é a arte e o amor. Pelo incentivo e paciência, acompanhando a minha trajetória musical de perto, presenciando todos os momentos de alegrias e motivações, assim como de angústias e preocupações.

À Helena Bruzani, pelo amor, companheirismo, trabalho e amizade. Pessoa que me possibilitou um ambiente no qual eu pudesse olhar para dentro de mim e aceitar que sou um artista, um músico acima de tudo, que eu acreditasse nos meus sonhos e que tudo é possível.

Aos colegas de curso pelo companheirismo. Especialmente Francisco Gomes e Isaías Mewius, pelos sinceros atos de amizade e generosidade.

Aos meus Amigos do clube de xadrez, Mestre Felipe Menna Barreto, Edinho Santos e Claudio Paiva, da Divisão de Esportes da UFRGS, que me concederam a bolsa de monitoria nos esportes e me possibilitaram ter bons momentos de diversão, lazer e recreação a partir do xadrez.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos, pelas conversas, opiniões, correções e sugestões que contribuíram para que eu encontrasse o meu caminho compositivo, sempre respeitando e entendendo as minhas necessidades expressivas.

À Prof. Dr. Helena Nunes pelo incentivo à pesquisa e ao autoconhecimento, pela amizade e constantes reflexões sobre seu modelo CDG. Pessoa que me deu todo o suporte para realização do projeto que deu origem a este Trabalho de Conclusão de Curso, meus sinceros agradecimentos.

A todos os Professores e Mestres e Doutorados do Instituto de Artes, desde o primeiro contato com a música, que de alguma forma incentivaram e despertaram em mim o amor e o interesse por essa arte. Em especial, Luciana Prass, Isabel Nogueira, Marília Albornoz Stein,Jean Carlos Presser, Julio Herrlein, Felipe Adami e Raimundo Rajobac.

Ao Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, pelos valiosos comentários e recomendações, auxiliando o meu aprimoramento como compositor.

A Deus, pela ajuda e proteção espiritual.

Eu fiz apenas
Um ramalhete
de flores escolhidas,
e nele nada existe de meu
a não ser o laço que os prende

(Helena Blavatsky)

RESUMO

Este projeto de graduação é formado por um *portfólio* composto por sete peças de música instrumental e suas correspondentes análises, cujo objeto de estudo é constituído por composições musicais próprias (peças originais e arranjos de algumas dessas composições). Este trabalho é o resultado da sistematização e registro de minhas ideias e inspirações musicais desenvolvidas a partir de técnicas de harmonização tonal e modal por meio de processos de ampliação harmônica e emprego de texturas sonoras, selecionados por identificação pessoal, ao longo do Bacharelado em Música Popular do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O objetivo geral do trabalho é formular um enunciado capaz de caracterizar minha própria produção artística, no seu aspecto estilístico-musical. Trata-se de um estudo de caso, cuja metodologia tem caráter exploratório, qualitativo e aplicado à minha produção pessoal. Incluí seleção e análise das sete peças, baseada em critérios pessoais de preferência e diversidade das mesmas, seguido de identificação dos aspectos estilísticos das mesmas.

Palavras-chave: composição musical, harmonia tonal, harmonia modal, ampliação harmônica, texturas sonoras.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ……9

CAPÍTULO 1 – AMBIENTE CRIATIVO 10
1.1 DA MOTIVAÇÃO AOS OBJETIVOS E JUSTIFICATIVA……..……10
1.2 REFERÊNCIAS MUSICAIS.....12

CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA.....13

2.1 DA INSPIRAÇÃO AOS PROCEDIMENTOS COMPOSITIVOS……14
3. MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO.....15
3.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES……15

3.2. ANALISE COMPOSIÇÃO N.1.....16
3.3. ANALISE COMPOSIÇÃO N. 2 ……..….20
3.4. ANALISE COMPOSIÇÃO N.3……..25
4.CONSIDERAÇÕES FINAIS ……31

REFERÊNCIAS ……..…33

PORTFÓLIO DE COMPOSIÇÕES 35

FIGURA N.1 16
FIGURA N.2 17
FIGURA N. 3 17
FIGURA N.4 18
FIGURA N.5 19
FIGURA N.6 19
FIGURA N.7 21
FIGURA N.8 22
FIGURA N.9 23
FIGURA N.10 23
FIGURA N.11 24
FIGURA N.12 25
FIGURA N.13 26
FIGURA N.14 27
FIGURA N.15 27
FIGURA N.16.....28
FIGURA N.17.....29
FIGURA N.18 30
FIGURA N.19 30

INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em um portfólio com sete composições de música instrumental e suas correspondentes análises. Trata-se de uma autoanálise, cujo objeto de estudo são minhas próprias composições. Investigam-se os traços que documentam o processo de composição finalizado e minhas memórias dos instantes de atividade criativa que estão além daquelas apreciáveis pelo estudo da partitura final. Descrevo como desenvolvo o ato compositivo musical em processo e suas diferentes etapas. O foco deste memorial é descrever como utilizei, nestas peças, técnicas e processos de ampliação harmônica[1] e emprego de texturas sonoras selecionados por identificação pessoal ao longo do Bacharelado em Música Popular do Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (a partir de agora, identificado por MP). Trata-se, sobretudo, de um registro de inspirações[2] e experimentos sonoros, por mim realizados a partir da utilização de técnicas de harmonização, instrumentação e orquestração.

O presente trabalho foi dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo descrevo um pouco sobre minha trajetória como músico, violonista. Explico como, quando e porque comecei a compor. Trato, neste capitulo, sobre os motivos que me levaram a compor, analisar minhas composições e refletir sobre identidade e estilo. Listo, ainda, neste capítulo, obras de alguns compositores que desde há muito tempo serviram (e ainda me servem) como referencial sonoro na minha trajetória como músico, interprete e compositor.

No capítulo dois faço uma breve consideração sobre metodologia, os modelos teóricos que escolhi ter como referência para a realização deste memorial de composição. No capitulo três, passo à análise das três peças selecionadas, partindo de uma macroanálise musical das peças. Na sequência analiso cada peça

[1] A ampliação harmônica consiste em estender a harmonia original de determinada canção com a intenção de torná-la mais variada, mais densa ou mesmo mais dramática. A ampliação da harmonia pode ocorrer de três maneiras distintas, que podem ser combinadas entre si: substituição de acordes, ampliação vertical da harmonia (mais notas por acorde) e ampliação horizontal da harmonia (maior número de acordes no encadeamento harmônico).

[2] Quando falo sobre minhas inspirações, me refiro aos sons que ouço internamente, na minha mente, no meu ouvido interior. Estas inspirações a que me refiro podem ser de natureza estrutural, melódica, rítmica ou harmônica, seja quando estou no ato compositivo, escrevendo, ou em outras situações da vida.

individualmente, procurando descrever aspectos estruturais, processos harmônicos e melódicos utilizados no desenvolvimento das ideias musicais de cada peça.

O capitulo quatro dediquei às considerações finais, onde relato sobre o que resultou das investigações estilísticas, das experimentações e perspectivas compositivas.

1. AMBIENTE CRIATIVO

1.1 DA MOTIVAÇÃO AOS OBJETIVOS E JUSTIFICATIVA

Ao mergulhar nas profundezas do meu próprio eu, refleti sobre minha trajetória humana nesta existência. Desde cedo, ainda criança, aos nove ou dez anos as artes visuais, o desenho a pintura e a música me fascinavam além do normal. Atraia-me a ideia de ocupar meu tempo e minha mente estudando música, tocando violão, desenhando. Ao visitar a primeira vez o Instituto Artes, quando eu tinha por volta de uns 15 anos de idade, tive a impressão de que aquele lugar era onde eu queria estar, futuramente. Os anos foram passando, fui amadurecendo a ideia fixa de seguir carreira profissional em música e aos poucos, deixando de lado os rabiscos e croquis. Aos 19 anos de idade comecei a realizar performances em shows em bares, aniversários e eventos de forma remunerada. Até o momento em que me senti em plenas condições para prestar o Concurso Vestibular para o curso de Música. Foram anos de preparação para, finalmente, adentrar no Instituto de Artes e realizar um sonho. Acreditava que havia naquele lugar um ambiente apropriado para que eu pudesse libertar minha criatividade, desenvolver e aperfeiçoar minhas habilidades técnicas, me refinar, e acima de tudo me autoconhecer. Meu propósito inicial era entrar no Bacharelado em Cordas ou Sopros para estudar violão, até o ponto de tornar-me um violonista concertista. Dediquei muitos anos estudando peças musicais exigidas nos editais como pré-requisito para a entrada no Bacharelado em Violão, a executar peças do repertório de concerto para violão solo. A criação do Bacharelado em Música Popular na Universidade Federal do Rio grande do Sul, acabou por influenciar minha decisão e mudança de direcionamento em minha trajetória musical. O curso veio a calhar

com os trabalhos em música popular, os quais, estavam me garantindo o principal meio de subsistência. Acabei por escolher o novo curso oferecido pela UFRGS, o Bacharelado em Música Popular. Dentro na Universidade tive a oportunidade de atuar como multi-instrumentista, de estudar e tocar outros instrumentos como piano, contrabaixo elétrico, instrumentos de percussão, e posteriormente, passar a compor arranjos musicais. As experiências através da prática musical individual e coletiva, tanto no mercado de trabalho quanto na Universidade, começaram a despertar em mim a necessidade de escrever arranjos, realizar transcrições, adaptações e ir ao encontro de sonoridade que me agradavam. Aos poucos passei a compor, escrever, sistematizar as ideias musicais que surgem com frequência em minha mente.

De violonista intérprete a compositor, neste memorial busquei expressar, por intermédio da minha vivencia musical, aspectos referentes à percepção que venho adquirindo da realidade. Encontrei, nos estudos de Harmonia uma forma de representar musicalmente as diversas mudanças que ocorreram em minha vida, sobretudo, na formação pessoal e profissional, ao longo dos quatro anos de experiência acadêmica no curso de MP. Talvez tudo isso tenha resultado num estilo revelador.

As composições contidas neste memorial tiveram seu ponto de partida nos trabalhos das disciplinas de Harmonia A, B, C e D. Nestas disciplinas o professor solicitava como atividade, algumas composições nas quais deveríamos utilizar o emprego de técnicas específicas de harmonização. Registro neste memorial algumas tomadas de decisões compositivas referentes aos procedimentos técnicos utilizados em minhas composições a partir de inspiração lúdica, ao realizar atividade compositiva para obtenção de créditos nas disciplinas mencionadas. O gosto pela criação musical, as constantes buscas pela resolução de problemas de natureza teórico-harmônica, foram me fascinando, aos poucos, ao ponto de eu resolver retomar aqueles "protótipos didáticos”, reelaborá-los e reestruturá-los, a partir dos conhecimentos advindos das disciplinas de Análise Musical, Arranjos Vocais e Instrumentais, Instrumentação e Orquestração. Após isso feito, deparei-me com uma identidade musical ao analisar superficialmente minhas composições. Por identidade musical, entendo o conjunto de características, escolhas e intenções compositivas que geram um estilo musical próprio e com características estéticas

que despertam no ouvinte a sensação psicológica de relacionar aquela música ouvida a um compositor específico.

Neste trabalho, pretendo formular um enunciado capaz de caracterizar minha própria produção artística, com considerações relativas a aspectos estésico-musicais[3]. Para a presente pesquisa, escolhi abordar três desígnios: o primeiro trata da escolha de três peças que considero representativas de minha produção e que possam servir de amostra para a pesquisa; o segundo consiste no registro de uma análise das obras selecionadas, com base em um roteiro determinado; o terceiro consiste na identificação de aspectos estilístico na concepção artística de alguns trabalhos realizados por mim ao longo do período de estudos acadêmicos.

Nas últimas décadas, a profissionalização do músico tem demandado uma postura cada vez mais versátil, exigindo sua atuação em várias frentes. A partir desta prerrogativa, é considerável que os conhecimentos desenvolvidos através da formação acadêmica podem ampliar a compreensão intelectual sobre o próprio fazer artístico-musical; o que pode levar a um aprofundamento do conhecimento e autoconhecimento da produção artística. No caso deste Trabalho de Conclusão de Curso, trata-se de uma busca por subsídios ao registro crítico de inspirações e experimentos sonoros por mim realizados, com base nas disciplinas Harmonia, Análise Musical, Arranjos Vocais e Instrumentais, Instrumentação e Orquestração, Contraponto e Prática Musical Coletiva.

1.2 REFERÊNCIAS MUSICAIS

Abaixo, listo algumas referências musicais que são responsáveis pelo encaminhamento estético e pela motivação das minhas composições de um modo geral, influenciando a criação das peças incluídas no portfólio deste memorial. Algumas dessas referências fazem parte da minha experiência como instrumentista violonista e suas influências se refletem de forma difusa pelas peças, sendo difícil identificar de forma objetiva em quais pontos isso ocorreu, pois muitas vezes agiram de forma inconsciente durante o processo criativo. Outras referências, no entanto,

[3]Refiro-me à capacidade de perceber sensações e à sensibilidade estética na interação com a música.

foram buscadas através de pesquisas objetivas que pudessem fornecer algumas ferramentas necessárias para a fluência do processo compositivo, como, por exemplo, a audição de peças com a formação equivalente à que eu pretendia compor e também de peças solo para os instrumentos específicos.

- *Suíte para Quinteto de Sopros* - Radamés Gnattali
- *String Quartet No. 14, Op. 131* - Ludwig van Beethoven
- *Quarteto de Cordas N.1* - Heitor Villa Lobos
- *The Nutcracker Op. 71 - Waltz of the Flowers* - PiotrIlitch Tchaikovsky
- *Op. 9, No. 2 in E flat major. Andante* - F. Chopin
- *Saudade do Brasil* - Tom Jobim
- *Time Remembered* - Bill Evans
- *Chorinho Pra Ele* - Hermeto Pascoal

2. METODOLOGIA

Os autores Silva & Menezes (2001) e Gil (2002) classificam uma pesquisa segundo a natureza, a forma de abordagem do problema, o ponto de vista de seus objetivos e seus procedimentos técnicos. Quanto à sua natureza, este trabalho é um estudo de caso que objetiva gerar conhecimentos para utilização prática dirigida à solução de problemas específicos, envolvendo interesses de minha produção artística. A forma de abordagem do problema é qualitativa, isto é, interpreta os fenômenos e atribui-lhes significados, coletando seus dados no ambiente natural, cuja análise é feita indutivamente pelo pesquisado reforça a concepção de Estudo de Caso. Yin (1984) afirma, que “(...) a estratégia qualitativa é geralmente usada quando as questões de interesse do estudo referem-se ao como e ao porquê (...)”. Do ponto de vista de seus objetivos é exploratória, que é descrita por Gil (1999) como a que “tem como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições,” e seu “planejamento possibilita a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado". Por fim, o procedimento técnico utilizado neste trabalho será o Estudo de Caso de três peças de minha autoria, a saber:

- Composição N.1
- Composição N.2
- Composição N.3

2.1 DA INSPIRAÇÃO AOS PROCEDIMENTOS COMPOSITIVOS

O que se faz com o objeto de investigação nesta pesquisa encontra delimitação em Donin (2015c), em que o autor define o termo autoanálise:

> Convém [...] distinguir uma acepção ampla e uma acepção restrita do termo —autoanálise: a primeira abrange todo texto de um compositor sobre sua própria obra, dedicado a uma descrição (extensiva ou parcial) desta; a segunda acrescenta à definição anterior uma condição de reflexividade, reconhecendo as distâncias entre intenção (o projeto de composição inicialmente formulado) e invenção (aquilo que se produz no processo de sua realização). A primeira acepção é útil porque mede a amplitude do fenômeno autoanalítico na história moderna e contemporânea da composição musical, mas somente a segunda levanta questões epistemológicas novas que interrogam (e, até certo ponto, transformam) nossas concepções habituais da teoria da composição. (DONIN, 2015c, p. 178)

Conforme Donin (2015c), o ato *poiético* não significa pôr em execução ininterrupta uma avalanche de decisões que não admite retornos, revisões ou mesmo falhas. Ao contrário, os processos compositivos podem se modificar continuamente, a partir de constantes adaptações ao perceber-se uma nova realização pontual, novas possibilidades não vislumbradas no início do processo. Essas adaptações implicam uma necessidade de conhecimento, reflexão sobre a lógica do processo, identificação de acasos positivos e negativos, sendo precisamente essas questões que a autoanálise pode ajudar a revelar.

A partir dessa reflexão inicial, passo à análise das peças selecionadas.

3. MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO

3.1 Considerações Preliminares

As peças são o resultado de ideias e inspirações musicais nas quais desenvolvi e organizei a partir dos conhecimentos adquiridos nos estudos de Harmonia Tonal e Modal, Instrumentação e Orquestração, Arranjos Vocais e Instrumentais. Empreguei, nas peças que aqui trataremos, diferentes tipos de texturas:

- Espessa, com acordes em bloco
- Contraponto livre
- Melodia acompanhada

No geral, as peças foram escritas para conjunto reduzido de instrumentos, sendo possível a ampliação posterior para orquestra completa. O portfólio ainda possui uma peça para instrumento solo, duo, quarteto e quinteto. No aspecto rítmico, as peças possuem compasso simples em 2/4, 4/4, 3/4 e composto 6/8.

Os exemplos que se seguem serão descritos a partir da Análise Harmônica.

3.2. Composição N.1

Trata-se de uma valsa composta para sopros e cordas com as seguintes características:

Instrumentação: Quarteto de Flautas Doces (soprano, contralto, tenor e baixo) e Quinteto de Cordas Friccionadas (dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo)

Tonalidade: Sol Menor

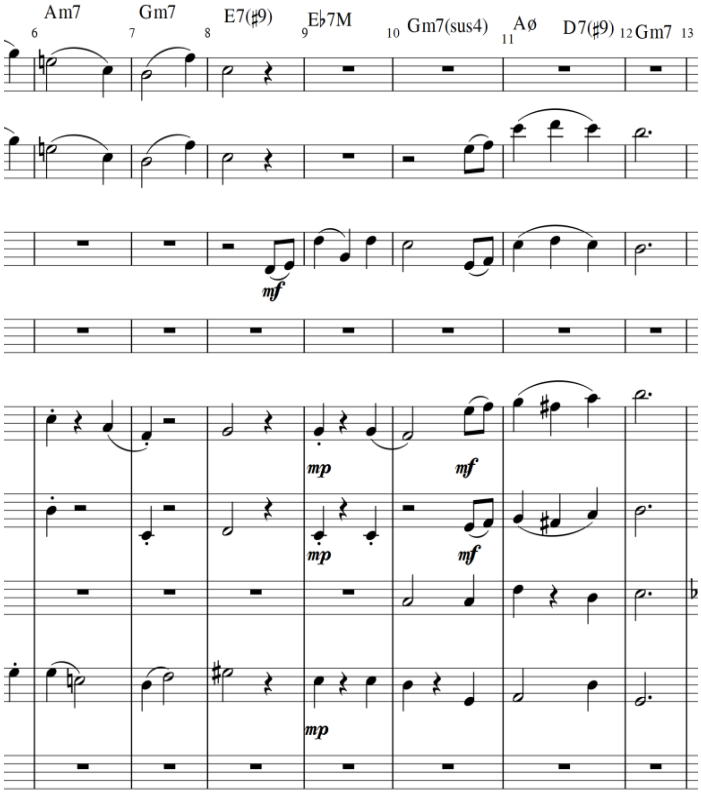
Compus esta peça através de inspiração melódica, posteriormente harmonizada, e também de experimentações harmônicas que suscitaram novas

melodias. Utilizei processos de harmonização a partir de paradigmas de Tonalidade[4] e Pantonalidade, no qual a música gravita por vários centros tonais distantes. A peça foi composta em Forma ABA. Possui duas regiões temáticas contrastantes e uma *cadenza* para flauta doce.

Nesta peça empreguei harmonia parentética e mediantes cromáticas. Outro traço marcante desta peça e de outras composições contidas neste portfólio é o emprego de acordes estendidos com as seguintes tensões: 7, 7M, b9, 9, #9, sus4, 11, #11, 13, b13. Isto é demonstrado no exemplo abaixo (Figura n.1). Logo nos primeiros compassos da peça utilizei praticamente a metade das tensões arroladas, conforme vê-se na análise cordal abaixo (c.6-12).

Figura n.1 "Emprego de acordes estendidos com as seguintes tensões: (7, 7M, #9, 4sus)"

Composição N.1 (c.6-12)



[4]O termo “tonalidade” não se refere a nenhuma técnica ou procedimento específico, mas a um efeito criado quando a música é ouvida. O efeito é a identificação da tônica como sendo mais importante do que os outros graus da escala (HENRY *apud* MATTOS, 1999, p. 1).

Além dessas técnicas, utilizei acordes com sexta alterada. Nos exemplos seguintes, temos um acorde de interpolação, Eb7, que é *subV7* de D7, ou seja, é um acorde de Sexta Aumentada que antecede o movimento à dominante de Sol Menor. Ao longo desta peça, como também de outras contidas no *portfólio* que deu luz a estas reflexões, volto a retomar acodes dessa natureza, como a Sexta Napolitana, que é o acorde de Ab (bII em Sol Menor), e a Sexta Alemã, acorde de Eb7 (VI7 em Sol Menor).

Abaixo, estão as cifras que uso para indicar os acordes de sexta alterada:

- Sexta Alemã (Al6)
- Sexta Francesa (Fra6)
- Sexta Napolitana (Nap6)

Figura n.2 " Emprego de Acorde de Sexta Aumentada Al6 "

Composição N.1 (30-31)

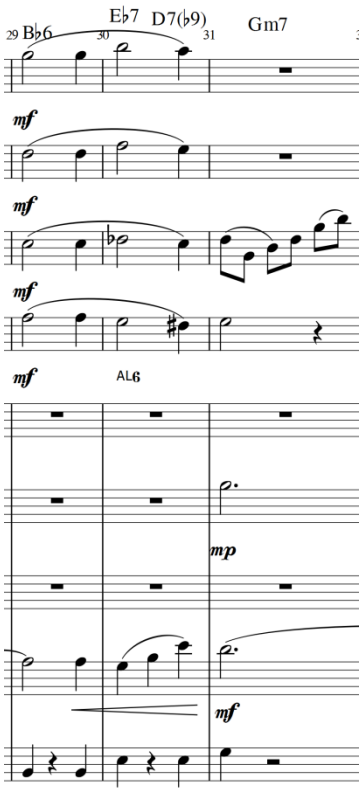
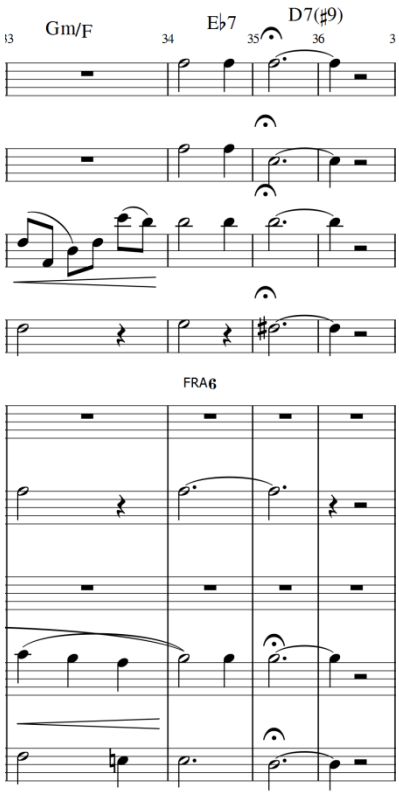


Figura n.3" Emprego de Acorde de Sexta Aumentada Fra6"

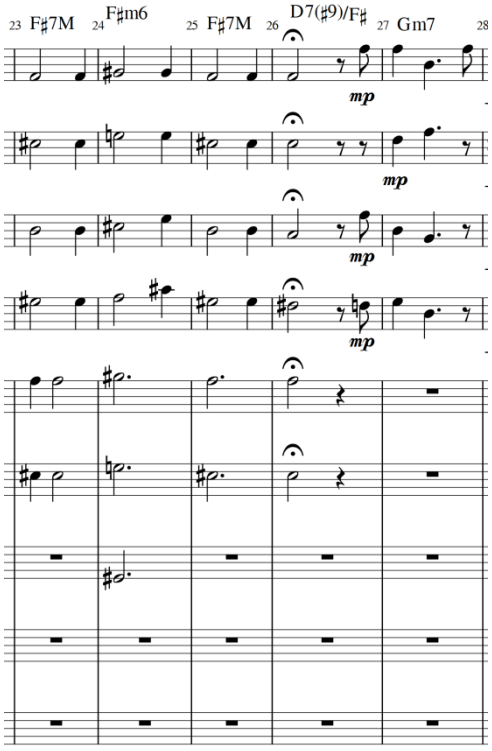
Composição N.1 (34-36)



Nesta peça utilizei acordes de Empréstimo Modal (AEM). Trata-se de selecionar acordes pertencentes ao campo harmônico da tonalidade homônima. Também utilizo digressões harmônicas[5], harmonia cromática, textura espessa através da utilização de acordes em bloco e contraponto livre. No exemplo que se segue, demonstro a utilização de um acorde de Empréstimo Modal, no qual o F#m6 é AEM, conforme o trecho abaixo (c.23-25).

Figura n.4 "Emprego de Acorde de Empréstimo Modal (AEM) da tonalidade homônima Sol Maior"

Composição N.1 (c.23-25)



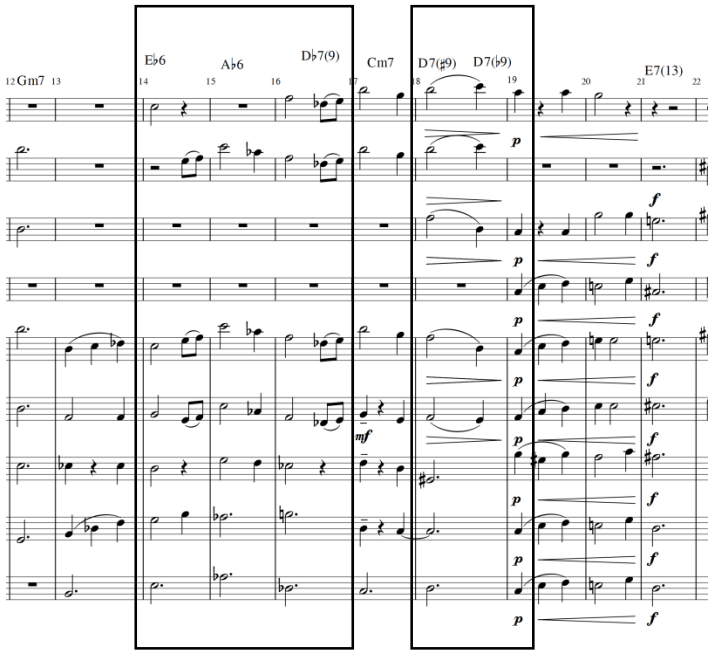
Empreguei harmonia parentética nesta peça, no instante em que resolvi abrir parênteses para entrada dos acordes de Eb6 e Db7(9), pertencentes à tonalidade de Láb Maior. Especificamente, o acorde de Db7(9) é um subV7/iv de Sol Menor, conforme aparece na figura n.5 (c.14-16). Na sequência, temos um exemplo simples de digressão harmônica em torno da dominante de Sol Menor.

[5]Entendo por digressão Harmônica o ato ou efeito de afastar uma ou duas notas de um determinado acorde sem alterar sua estrutura tonal.

Podemos extrair, ainda deste exemplo, aspectos referentes a verticalidade harmônica de textura espessa com acordes em bloco.

Figura n.5 "Harmonia Parentética e Digressão Harmônica "

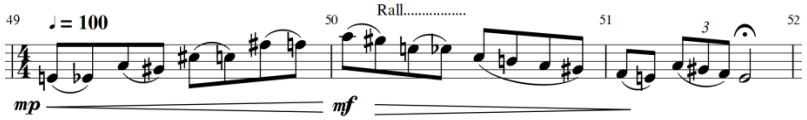
Composição N.1 (c.14-16, 18)



No próximo exemplo Figura n.6 (c. 49-51), temos a frase inicial de uma *cadenza* para flauta doce, composto de forma livre com melodia atonal. Quero dizer, com isso, que nesta *cadenza* não tive em mente nenhuma estrutura harmônica tonal predeterminada. Compus as frases a partir de cromatismo descendente seguido de saltos de 3a e 4a ascendente e descendente, respectivamente, desenvolvido em sequência. Este solo serviu como uma ponte da primeira região temática à segunda região temática.

Figura n.6" Frase da *cadenza* flauta doce"

Composição N.1 (c. 49-51)



A escolha da instrumentação desta peça se deu em virtude do convívio com colegas e professores do bacharelado em Flauta Doce, ao longo dos 4 anos, os quais me possibilitaram exercitar a prática musical em conjunto num contexto diferente do qual estava acostumado no curso de MP. Passei a pesquisar repertórios variados para flauta doce e violão, ouvir e executar peças para flauta doce e violão de compositores como Bruno Kiefer, Fernando Mattos, Dimitri Cervo, assim como transcrições de peças de Jacques Ibert e Van Eyck. Toquei essas músicas até o momento em que começaram a surgir as ideias inicias que deram luz à instrumentação e orquestração presentes nesta peça.

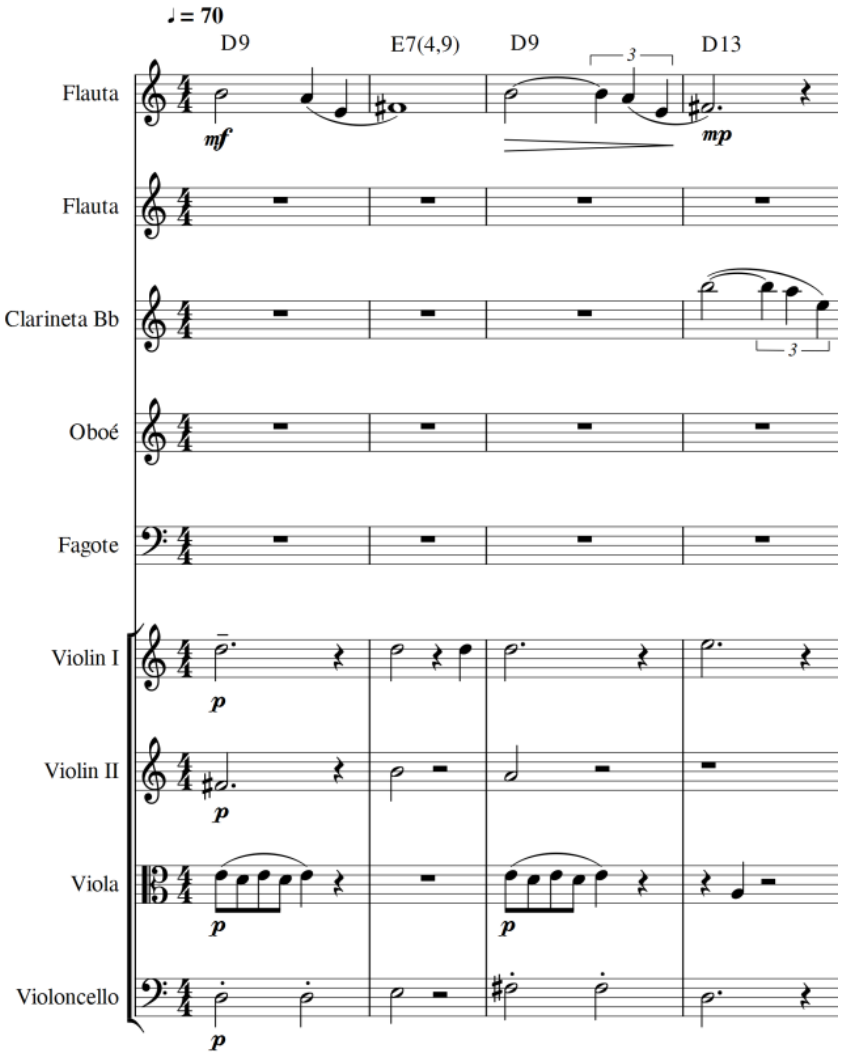
3.3. Composição N.2

Instrumentação: Quarteto de Cordas Friccionadas (dois violinos, viola e violoncelo), Madeiras (duas flautas transversais, clarinete em sib, oboé e fagote).

Trata-se de uma pequena peça em forma **Rondó** (A B A C A) com as seguintes características: **Parte A** (Refrão): As Frases e motivos melódicos foram compostos a partir da Escala Pentatônica de Ré (escala de cinco notas, re, mi, fa#, la, si), com o centro tonal em Ré), predomínio de acordes mistos e quartais. Nesta seção, os acordes foram gerados através da combinação das notas da escala pentatônicas citada acima, conforme o exemplo abaixo (cf. Figura n.7).

Figura n.7 "Melodia composta em escala Pentatônica de Ré (re, mi, fa#, la, si)".

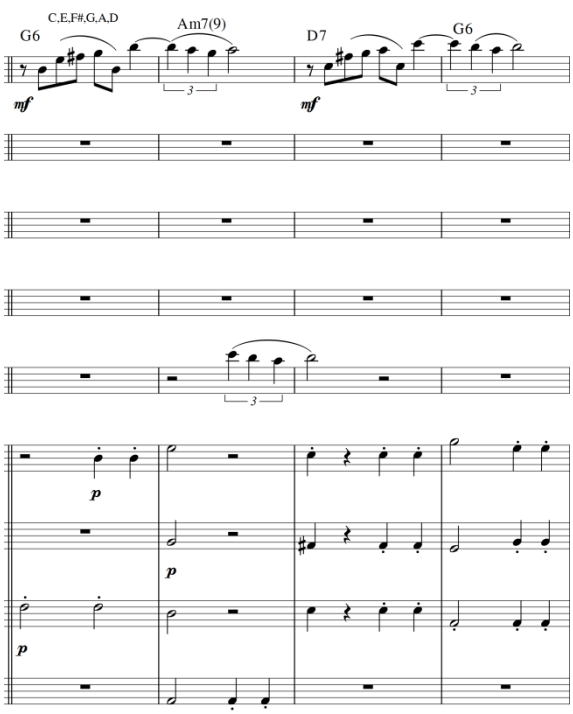
Composição N.2 (c.1-4)



Seção B (Episódio 1) Frases melódicas compostas na Escala Hexatônica em Sol. Trata-se de uma escala de seis notas com o centro tonal em Sol (do, ré, mi, fá, sol, lá). A harmonia tem predomínio de tríades e tétrades estendidas (cf. Figura n.8).

Figura n.8 "Seção B (Episódio 1) - Hexatônica em Sol- do, mi, fá, sol, lá, ré"

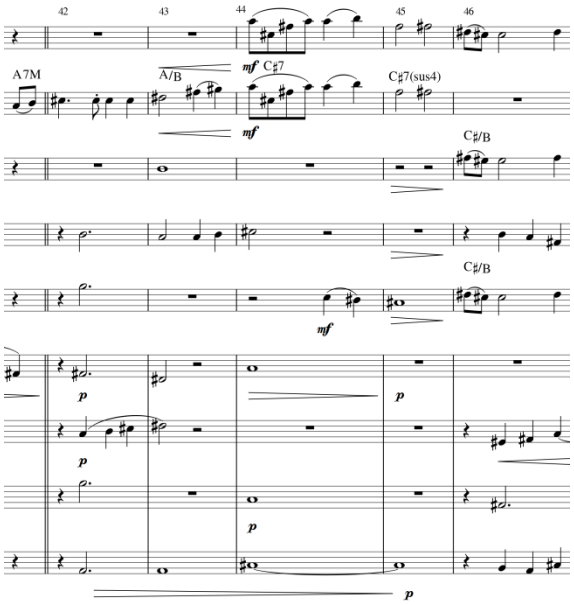
Composição N.2 (c.11-14)



Seção C (Episódio 2): Escala Octatônica em Lá. Trata-se de uma escala de oito notas, com o centro tonal em Lá (lá, si, dó, ré, ré#, mi#, fá#, sol#), com predomínio de acordes mistos e clusters (cf. figura n.9, c.42-46). Inicialmente, nesta peça, utilizei apenas as notas da escala octatônica já mencionada. No entanto, após recorrentes verificações e retomada da atividade criativa, surgiram novas ideias que possibilitaram o acréscimo das outras 4 notas restantes do total cromático.

Figura n.9 “**Seção C** (Episódio 2): Escala Sintética Octatônica em Lá (lá, si, dó, ré, ré#, mi#, fá#, sol#)”

Composição N.2 (c.42-46)



Ao analisar a Composição N.2, encontrei muitas características em comum com a Composição N.1. Por esse motivo, resolvi dar continuidade a esta análise a partir da comparação de aspectos comuns que ambas as peças compartilham. Uma dessas características pode ser notada ao final da seção C. Escrevi uma *candenza* para flauta antes da retomada temática da seção A, (cf. Figura n.10 c.48-53), exatamente o que ocorreu com a Composição N.1. (cf. Figura n.11 c.46-55).

Figura n.10 "Seção C (Episódio 2) *candenza* para flauta"

Composição N.2 (c.48-53)

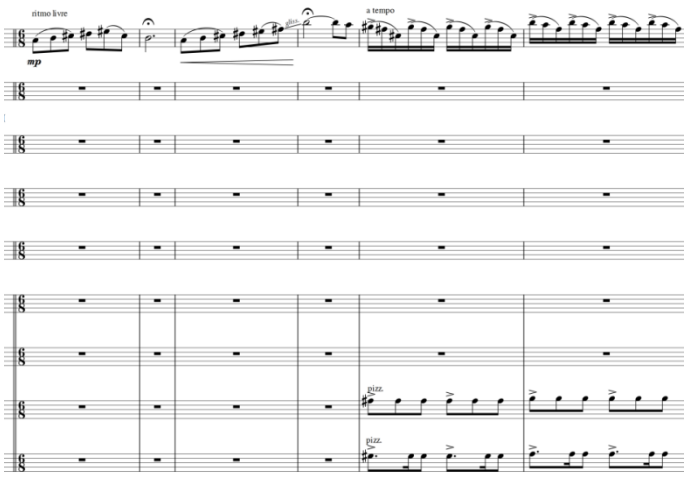
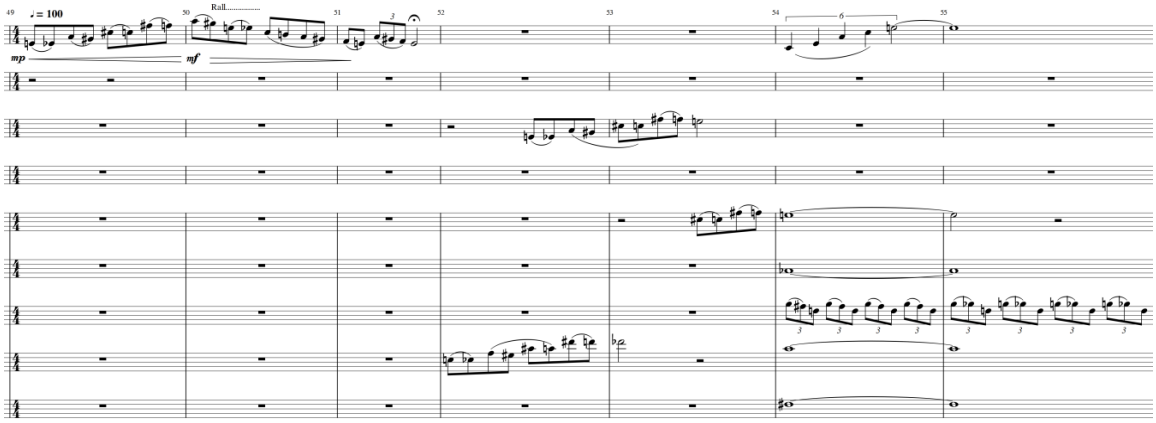


Figura n.11" Frase da *cadenza* flauta doce"

Composição N.2 (c. 49-55)

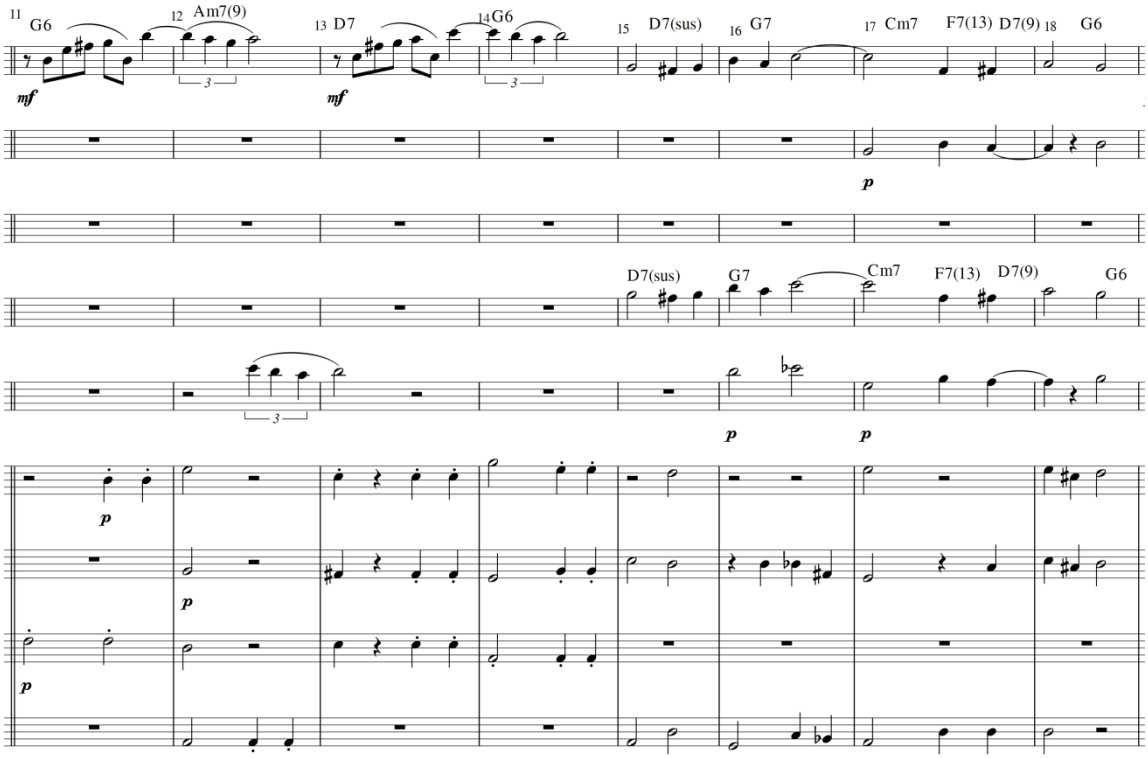


Além da *candenza* para flauta, temos outras características, como por exemplo, textura espessa com acordes em bloco, contraponto livre, melodia acompanhada, harmonia parentética e emprego de acordes estendidos com as seguintes tensões: (7, 7M, 9, #9, sus4, 11, 13).

A Figura n.12, abaixo, demonstra uma situação em que usei harmonia parentética. Comecei a frase melódica com textura de melodia acompanhada espessa através da utilização de figuras de mínima e semínima com acordes na tonalidade de Sol (c. 11-14). Na seguinte frase, que aparece como resposta, mantive a mesma textura da frase anterior mas com procedimento de ampliação harmônica por meio de V7/V | i, ou seja ||D7 G7 | Cm || com Cadência Deceptiva e Segunda Cadencial ||SibM |: ii V | I ; acordes: Cm F7(13)| Bb; cadenciando para em D7, V7 de G (cf. Figura n.12, c. 15-18).

Figura n.12"Procedimentos de Ampliação Harmônica: harmonia parentética, V7/V7. (c.15-18)".

Composição N.2 (c.11-18)



A peça foi escrita inicialmente para quarteto de flautas. Meu orientador sugeriu que eu experimentasse outras instrumentações, ouvisse e analisasse obras de outros compositores que escreveram peças para orquestra de câmara. Em minhas constantes buscas acabei me deparando com *Trio para Oboé e Clarinete e Fagote* (1921) de Villa Lobos, referência sonora que me serviu de base para proceder com as experimentações. Mantive a instrumentação com as cordas, porém reduzi o número de flautas e acrescentei clarinete, oboé e fagote.

3.4 Composição N.3

Trata-se de uma peça para piano solo com textura de melodia acompanhada em compasso 3/4, composta como um *contrafactum* harmônico a partir da música *Time Remembered* de Bill Evans (cf. Figura n.13 e 14)**.** A Composição N.3 foi composta após uma série de pesquisas e estudos no campo da Harmonia Modal.

Enquanto analisava a obra de B. Evans, deparei-me com uma progressão de acordes riquíssima, a meu ver, da qual não havia visto algo parecido, anteriormente. Tamanho foi meu fascínio e obsessão por aquela harmonia que tomei a liberdade de me apropriar dela e compor uma peça em compasso 3/4. No aspecto melódico, compus as melodias tendo como paradigma, essencialmente, a relação escala *versus* acorde, usando o modo Lídio e o modo Dórico com princípio de organização das alturas. Abaixo segue modelo no qual me embasei para compor as melodias (cf. Figura n.15).

Figura n.13 " Harmonia de *Remembered* de **Bill Evans**"

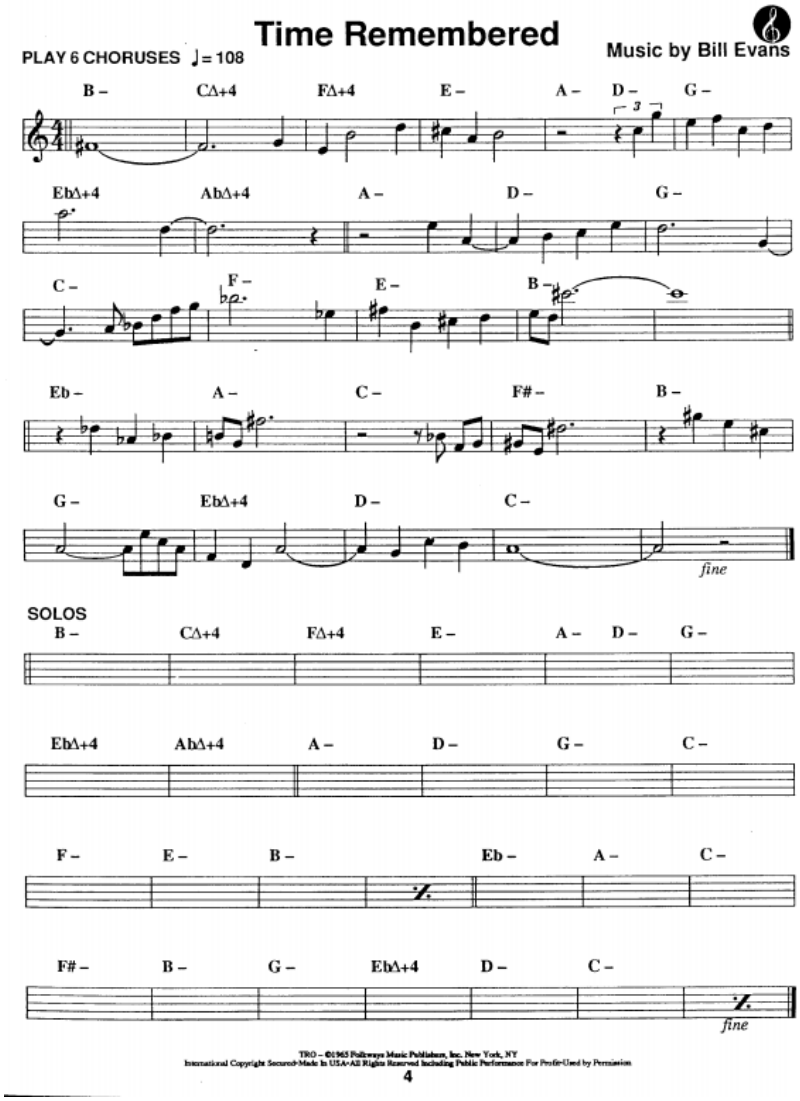


Figura n.14"*Contrafactum* Harmônico inspirado na música *Time Remembered* de **Bill Evans**,por Jaer Morais**"**

Composição N.3 (c.1-23)

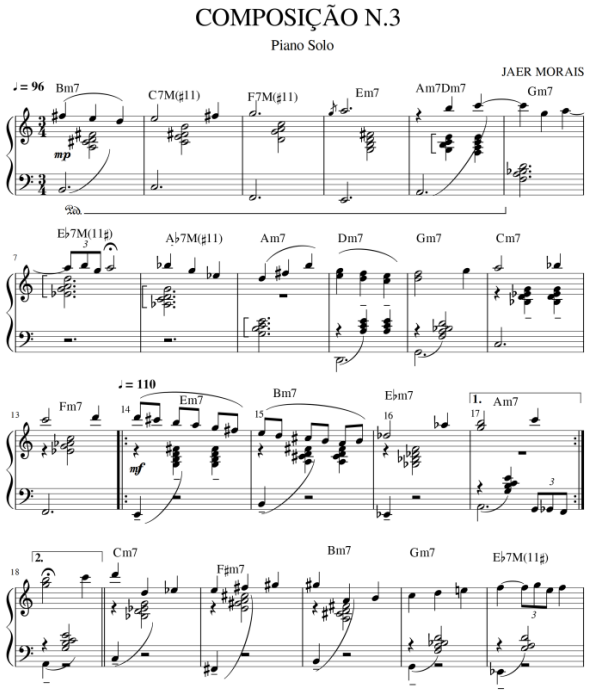
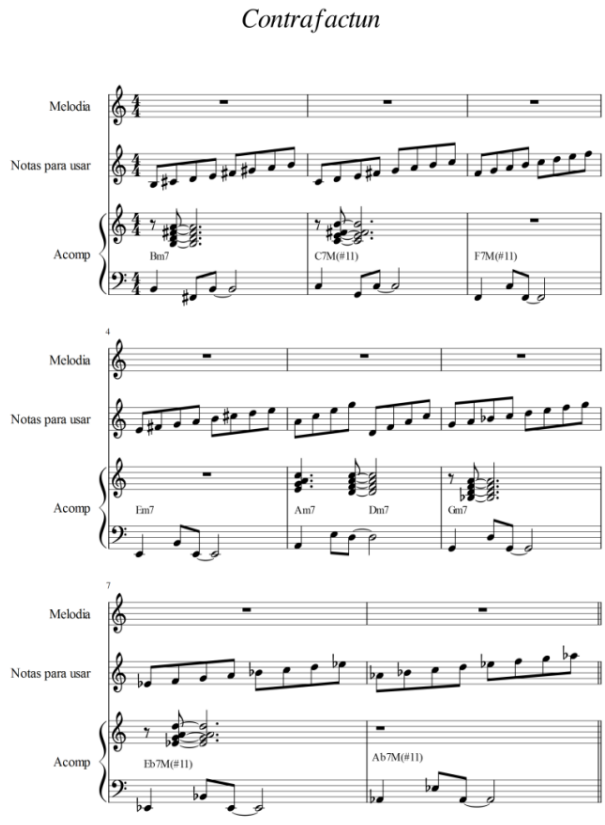


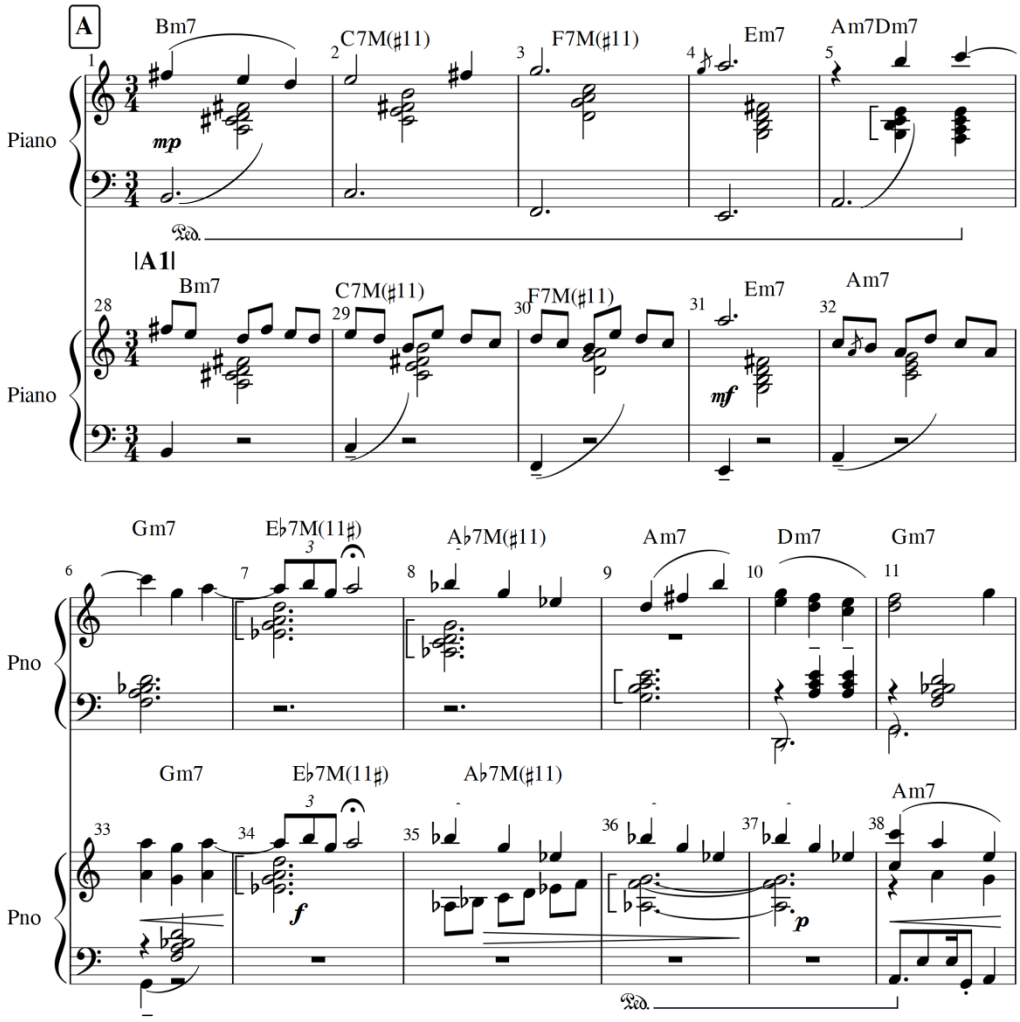
Figura n.15"Modelo para composição melódica harmônico da música *Time Remembered* de **Bill Evans"**



Conforme comentei anteriormente, a Composição N.3 foi escrita para piano solo. Sua forma inicial era A | Refrão | B ||. Após constantes idas e vindas, reestruturei a peça em forma |A| (Refrão) |B| A1|| (Refrão) ||, apenas com variação melódica, mantendo a estrutura harmônica do primeiro período, conforme anotação em cor vermelho (cf. Figura n.16 c.28-38) e Coda.

Figura n.16 "Seção |A1 | com mesma estrutura harmônica de |A|, com variação melódica c.(28-38)"

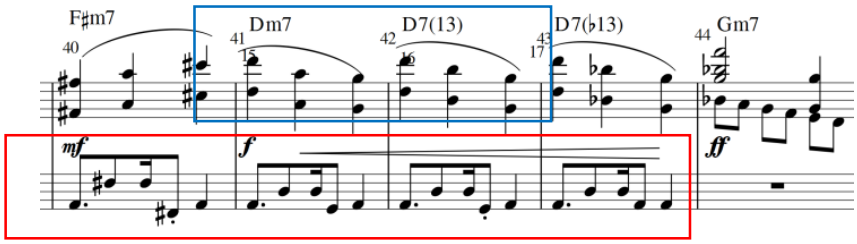
Composição N.3 (c.1-23)



Também realizei o procedimento de digressão harmônica, conforme anotação em cor azul, (cf. Figura n.17c.41-43). Na seção A1 empreguei três tipos de textura: melodia acompanhada, contrapontística e pontilhada na clave de fá (cf. Figura n.17, c. 38-43, em vermelho). Tomei como referência a peça para piano *Moto Contínuo Nº 1*, de Radamés Gnattali.

Figura n.17 "Processo de digressão harmônica e textura contrapontística pontilhada "

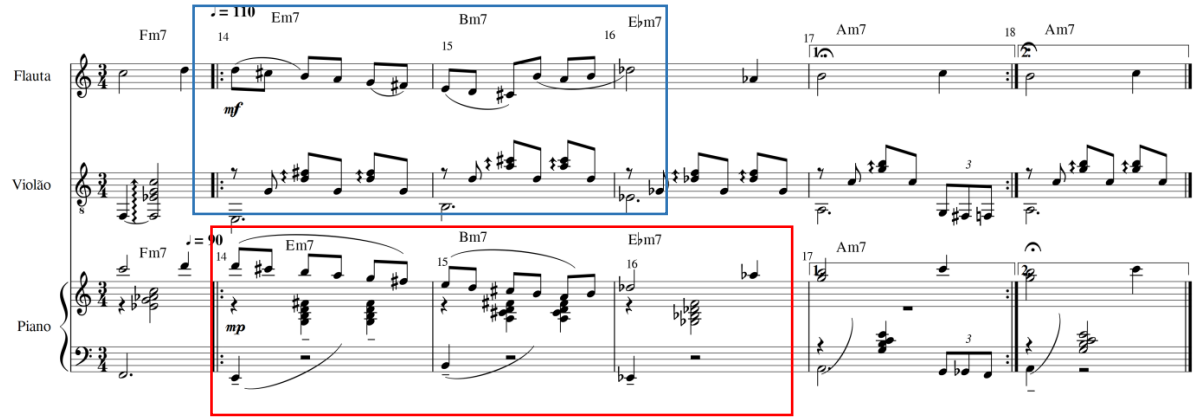
Composição N.3 (c.40-44)"



Posteriormente, surgiu a ideia de uma transcrição para flauta doce tenor e violão. Nesta nova versão, utilizei textura de melodia acompanha, na qual o violão desempenha função de acompanhamento e a flauta doce executa a melodia. Realizei uma mudança significativa na estrutura da versão anterior, para piano. Agora, nesta transcrição, a forma ficou da seguinte maneira: A| Refrão |B| Refrão (variação melódica). A nova versão seguiu com nova roupagem e uma série de desafios de instrumentação e orquestração. Fiz algumas modificações melódicas por meio de mudanças de registros de alturas, para adaptar à extensão da flauta doce tenor. Isto acontece no c.15 onde ocorre mudança de direcionamento de altura a partir do terceiro tempo com a nota si, subindo em 8a, (cf. Figura n.18 c.15). Coloquei no sistema abaixo a versão original do Refrão, escrita para piano solo, para que possamos comparar com a nova versão e visualizar como se deram as modificações de direcionamento melódico, dinâmica, andamento, instrumentação, articulação e textura.

Figura n.18 "(Refrão) Nova versão para Flauta e Violão com mudança de direcionamento melódico, timbre, andamento e textura".

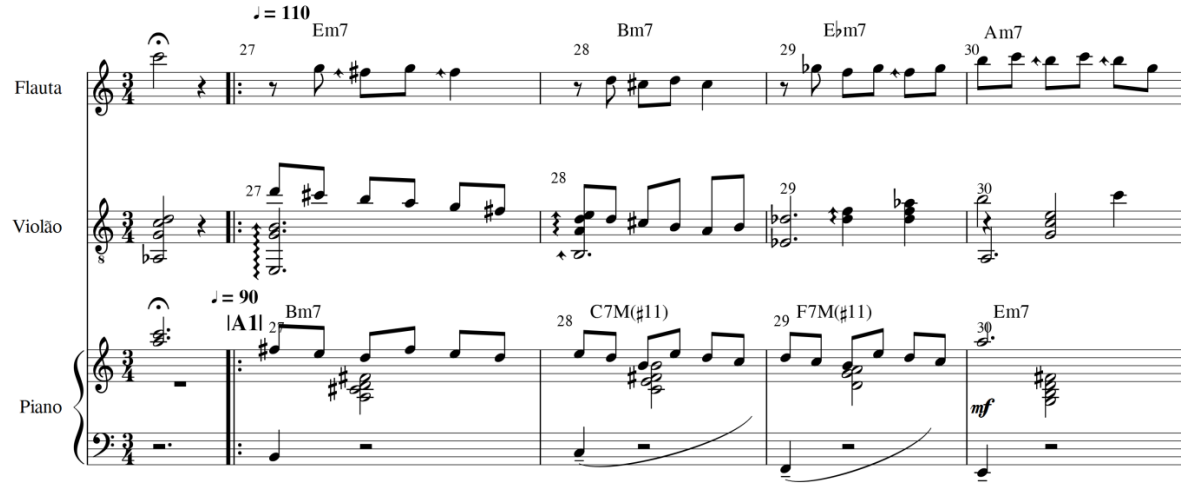
Composição N.3 REFRÃO (c. 14-17)



Nos exemplos que veremos a seguir é possível perceber, na continuação da transcrição para flauta doce e violão, que após a seção B, repeti o refrão, só que desta vez executado pelo violão. Assim, neste trecho, o violão atua em primeiro plano. A flauta doce realiza textura contrapontística em segundo plano (cf. Figura n.19, c.27-30). Em contrapartida, na peça original, após a seção B, temos uma variação melódica da seção |A|, com a mesma estrutura harmônica da seção A, à qual dei nome de Seção |A1|.

Figura n.19 "Refrão com Violão executando melodia temática em primeiro plano e contraponto de flauta doce e no sistema abaixo Variação melódica de |A1| (c.27-30)"

Composição N.3 Transcrição (c. 27-30)



Foi um desafio inspirador escrever a transcrição para duo de flauta doce e violão, que, ao final das contas, tornou-se uma nova versão da Composição N.3. Percebi, nesta particular experiência de composição e transcrição, que a mudança de instrumentação e tessitura possibilita a realização de transformações de natureza obrigatória (como por exemplo questões que envolvem direcionamento melódico em virtude da limitação de alturas) e voluntárias, como a forma, a adição e ampliação da estrutura harmônica, composição de novas estruturas melódicas e variações temáticas. A utilização do princípio de escala *versus* acorde (cf. figura n.16) orientou-me nas composições melódicas desta peça. As características de cada modo das escalas utilizadas possibilitaram uso de expansão vertical e horizontal na harmonia. A expansão vertical consiste no acréscimo de notas aos acordes. A expansão horizontal consiste na introdução de novos acordes a uma estrutura harmônica predeterminada.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas composições que formam este *Portfólio* adotei uma postura investigativa, decorrente da inquietação de encontrar uma diretriz estilística própria. Aos refletir sobre minhas práticas musicais (pautada no repertório de concerto para violão solo e na prática de música popular coletiva) busquei um direcionamento estético no qual pudesse unir as duas experiências. Todas as peças aqui analisadas são resultado da uma investigação estilística por meio de experimentações e perspectivas compositivas. Nas três peças que considerei neste trabalho, busquei, por meio de inúmeras manipulações, a ampliação de recursos harmônicos, de instrumentação e orquestração, além de buscar motivações em fontes externas, com base em trabalhos de outros artistas. Nas composições deste *portfólio,* inclusive aquelas que não foram consideradas nesta análise, experimentei referências na música de concerto e na música popular brasileira, enfatizando processos de composição intuitiva. Fui ao encontro de referências estéticas que pudessem me ajudar a criar pontes entre diferentes gêneros musicais através da hibridização entre aspectos da música popular e da música de concerto.

No decorrer do texto fiz distinção entre os procedimentos técnicos que geraram projeções harmônicas e impulsionaram as tomadas de decisão

compositivas, como experimentos de instrumentação e orquestração, técnicas de composição, de ampliação harmônica e texturas diversas.

Todas as peças do *portfólio* são provenientes de atitudes compositivas pontuais e especulativas, aliadas a uma série de rejeições e aprovações que contribuíram para a resultante sonora. Dessas experiências, acredito ter alcançado, nas peças Composição N.1 e Composição N.2, um direcionamento em busca de um equilíbrio entre atmosferas sonoras oriundas de processos rigorosos de estruturação harmônica e atmosferas sonoras oriundas de processos intuitivos e flexíveis. Dessa forma, acredito que consegui manipular, em vários níveis, a superposição e a justaposição dessas atmosferas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GIL, A. C. Métodos e técnicas de pesquisa social. 5.ed. São Paulo: Atlas, 1999.MACHADO, Israel Kralco. *Três Movimentos Para Orquestra*: Processos de composição*.* 2013. Memorial de Graduação. Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MATTOS, Fernando Lewis de.*Ampliação dos processos harmônicos na música tonal*. Apostila, Porto Alegre, UFRGS, s.d.

MATTOS, Fernando Lewis de. *Teorias sobre o movimento harmônico*, Apostila, Porto Alegre, UFRGS, 1999.

MATTOS, Fernando Lewis. *Considerações sobre Harmonia Modal*. Apostila, Porto Alegre, UFRGS, 2006.

MATTOS, Fernando Lewis de. *Tipologia geral de acordes*. Apostila, Porto Alegre, UFRGS, s.d.

MATTOS, Fernando Lewis de. *Análise musical*, vol. I,II,III, IV. Apostila, Porto Alegre, UFRGS, 2006-2007.

MEINE, Rodrigo. *Restrições e Liberdade em Composição Musical*. 2012. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MOTTO-CONTINUO, Radamés–Gnattaliby Fernanda Canaud& Raphael Rabello

Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=OiMUXcb1TZA. Acesso em 20/12/2017.

SILVA, E. L. MENEZES, E. M. Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação. 3. ed. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001.

YIN, R. K. Estudo de caso: planejamento e métodos. 2.ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADAMI, Felipe Kirst. *Sinfonia Sistêmica: Os Processos Criativos e a Concepção Estética dos Ciclos Vitais, Volume I*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música- UFRGS. Porto Alegre,2010.

ADLER, Samuel. *The Study of Orquestration*. W.W. Norton & Company, Inc. 3rd ed. New York, 2002.

GAMBOGI, Fabricio. *Ecos em Horizonte*: forma, estrutura e processo em um ciclo de composições. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música – UFRGS. Porto Alegre, 2012.

MEYER, Leonard B. *Style and music*: Theory, history and Ideology. Chicago: Universityof Chicago Press, 1989.

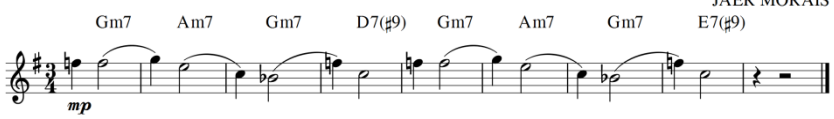
ROCCA, Edgar Nunes. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música – EBM – Europa, 1986.

SCHOENBERG, Arnold. *Nova Música, Música Ultrapassada, Estilo e Ideia*, 1946. Tradução: Rodrigo Meine. http://www.scribd.com/doc/74083978/Schoenberg-Estilo-e-Ideia.Acesso em: 20 /12/ 2017.

PORTFÓLIO DE COMPOSIÇÕES - Temas

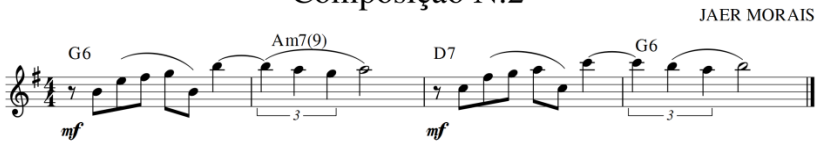
Composição N.1

JAER MORAIS



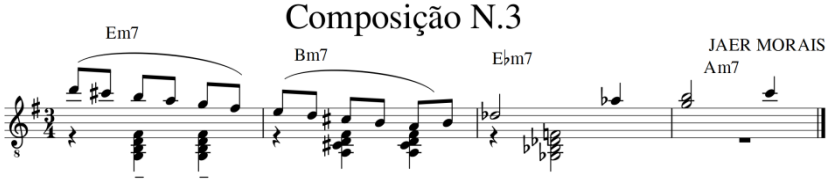
Composição N.2

JAER MORAIS



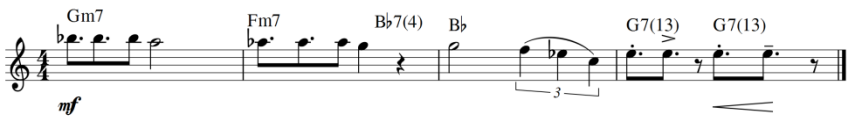
Composição N.3

JAER MORAIS



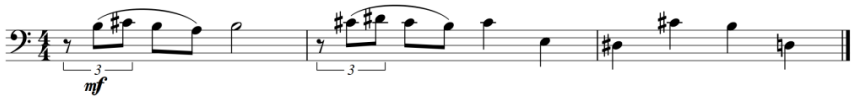
Composição N.4

JAER MORAIS



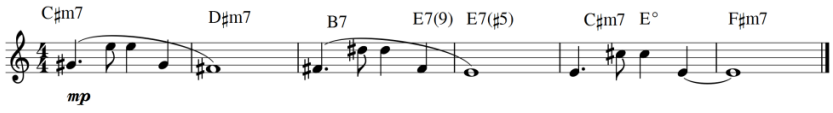
Composição N.5

JAER MORAIS



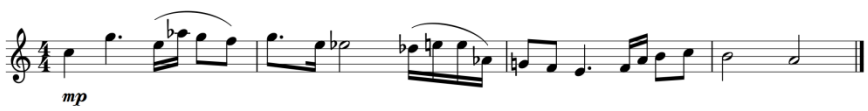
Composição N.6

JAER MORAIS



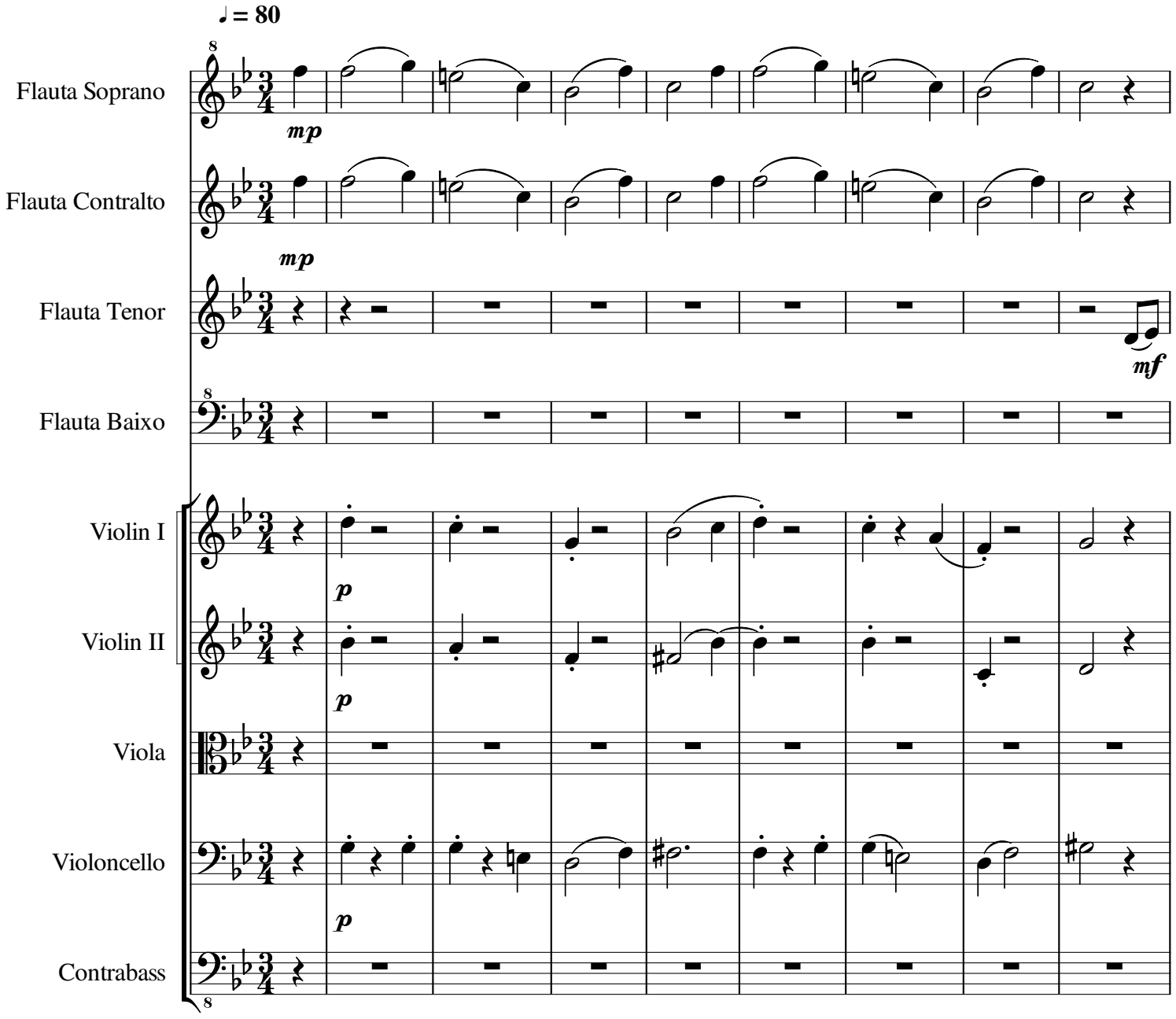
Composição N.7

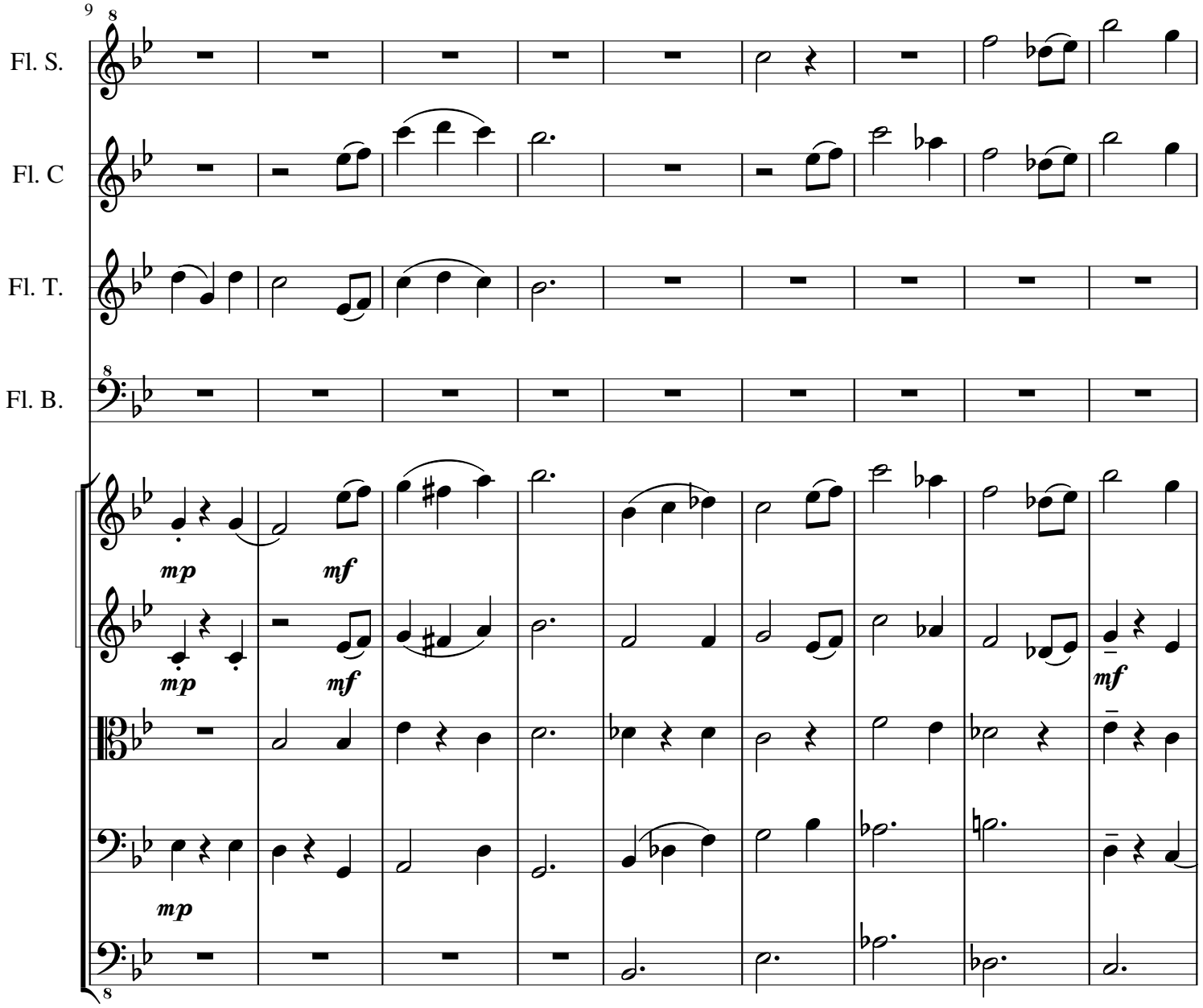
JAER MORAIS

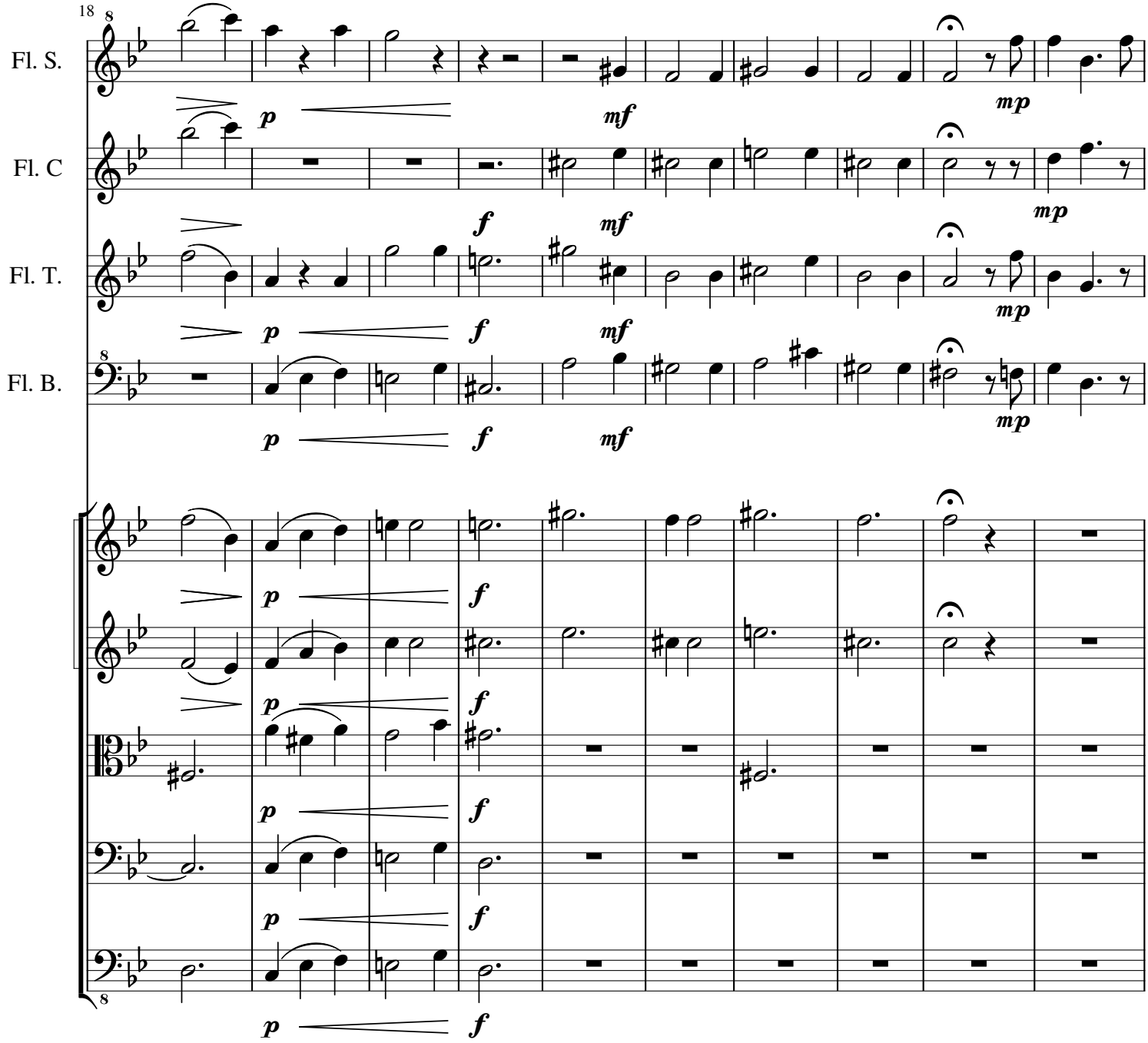


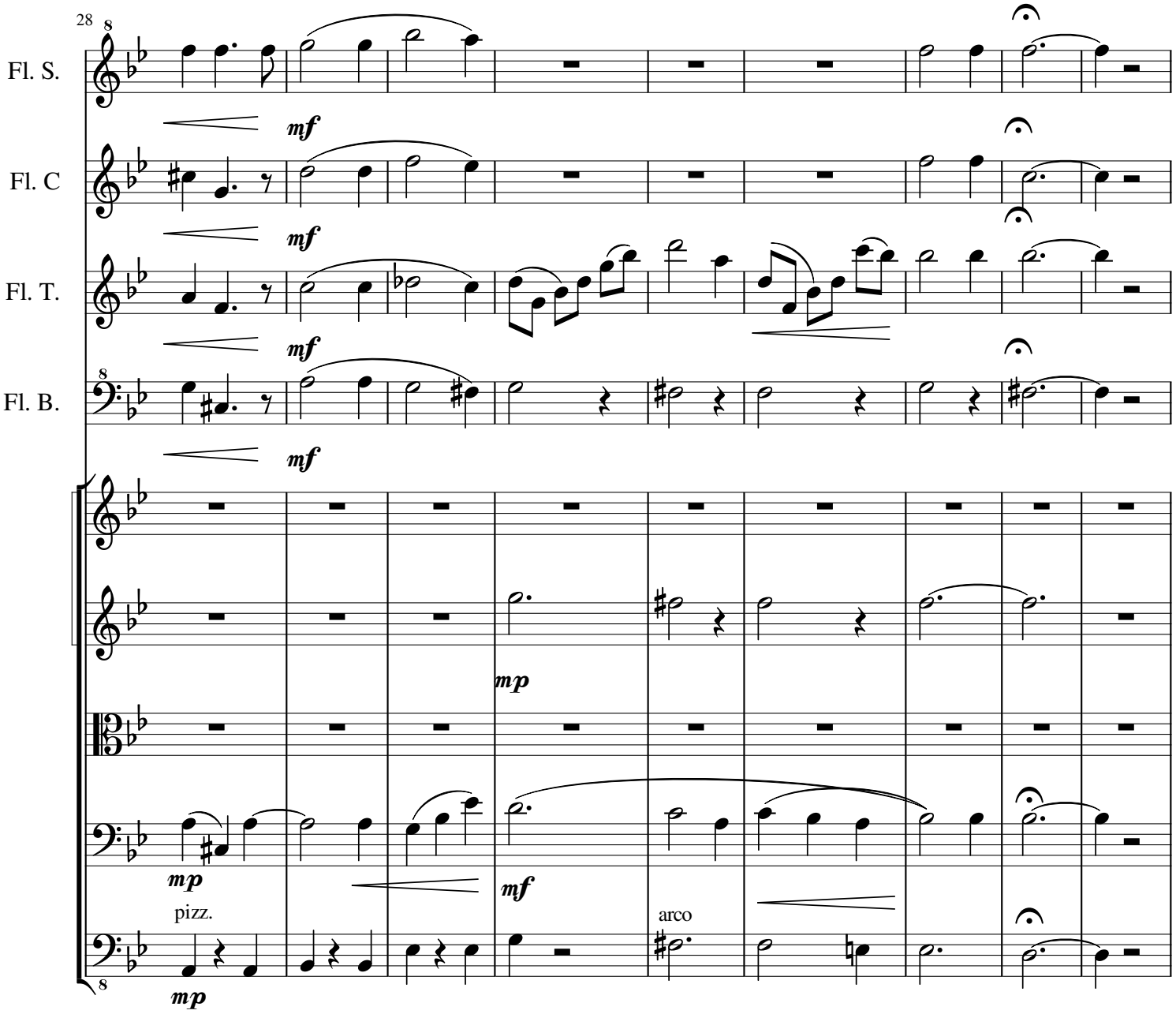
Composição N.1

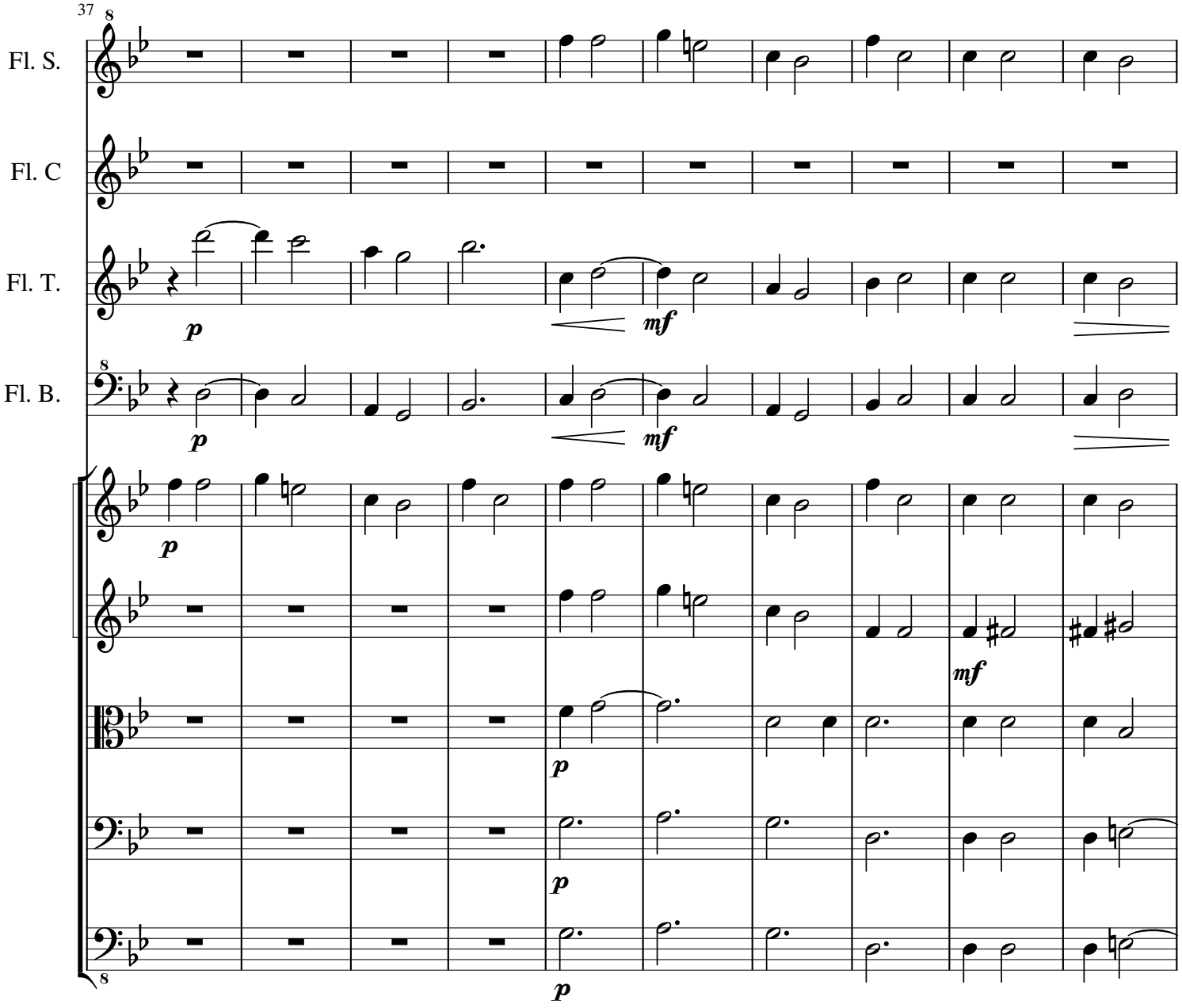
JAER MORAIS

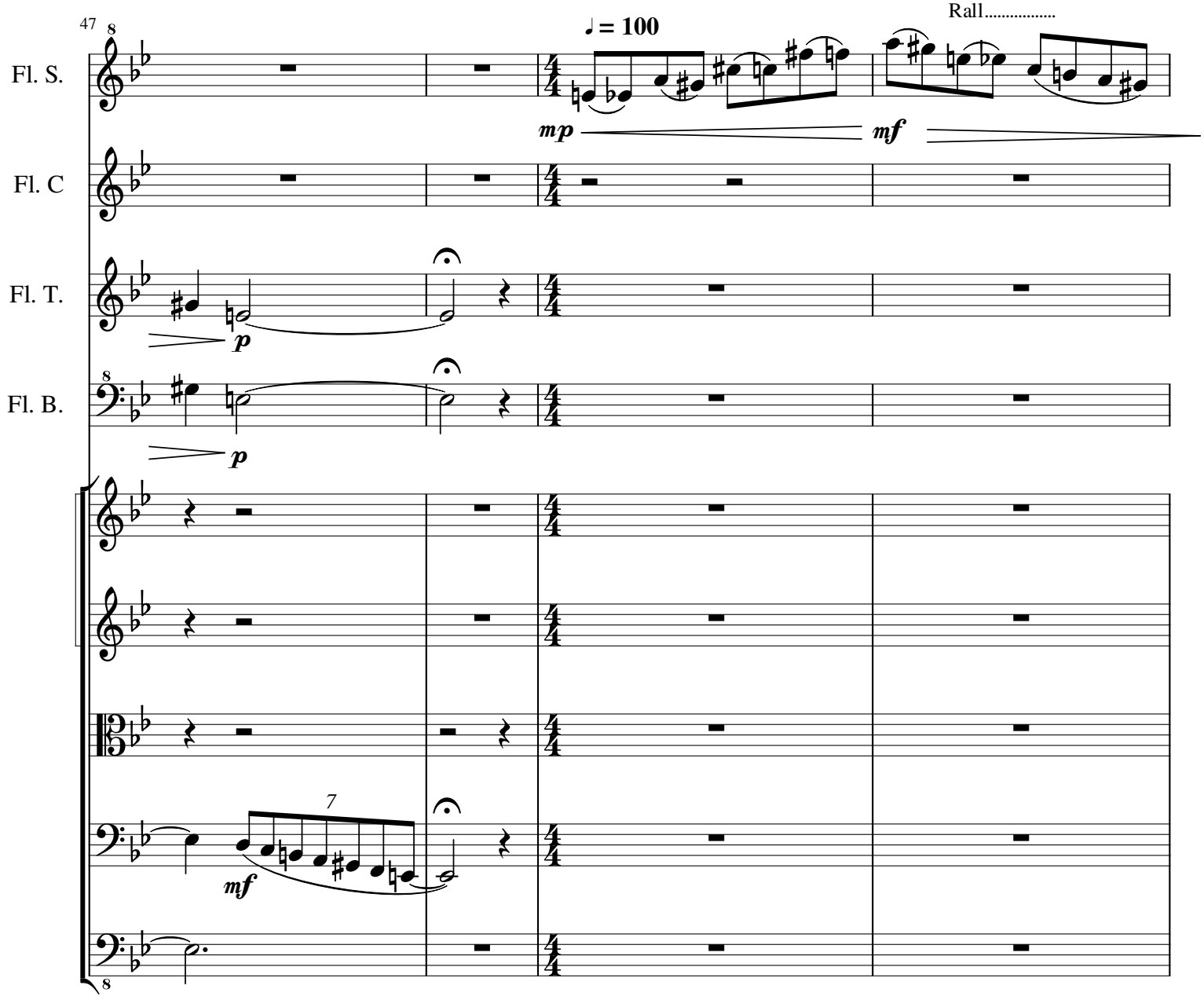


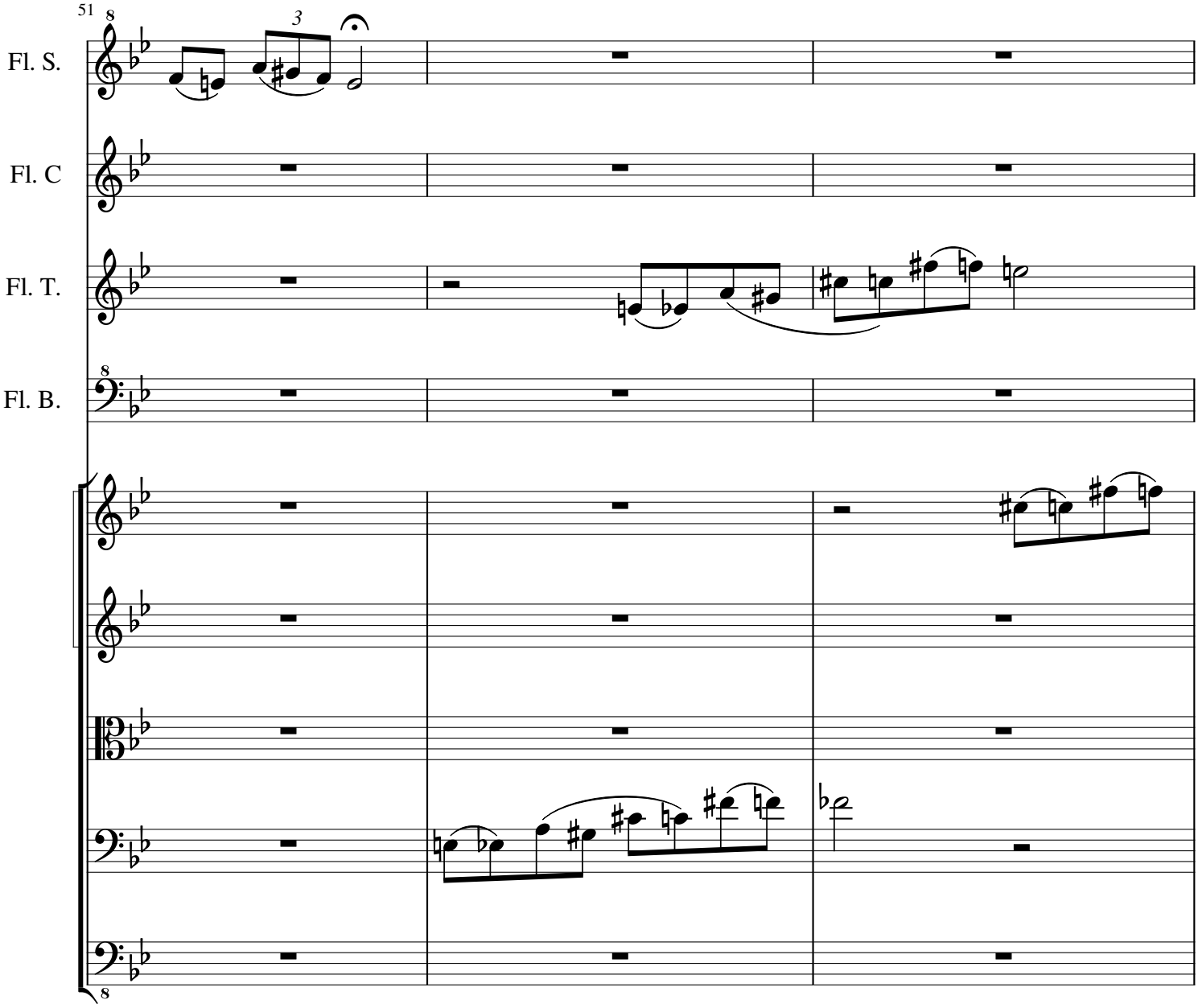

9
8
Fl. S.
Fl. C
Fl. T.
8
Fl. B.
mp
mf
mp
mf
mf
mp
8

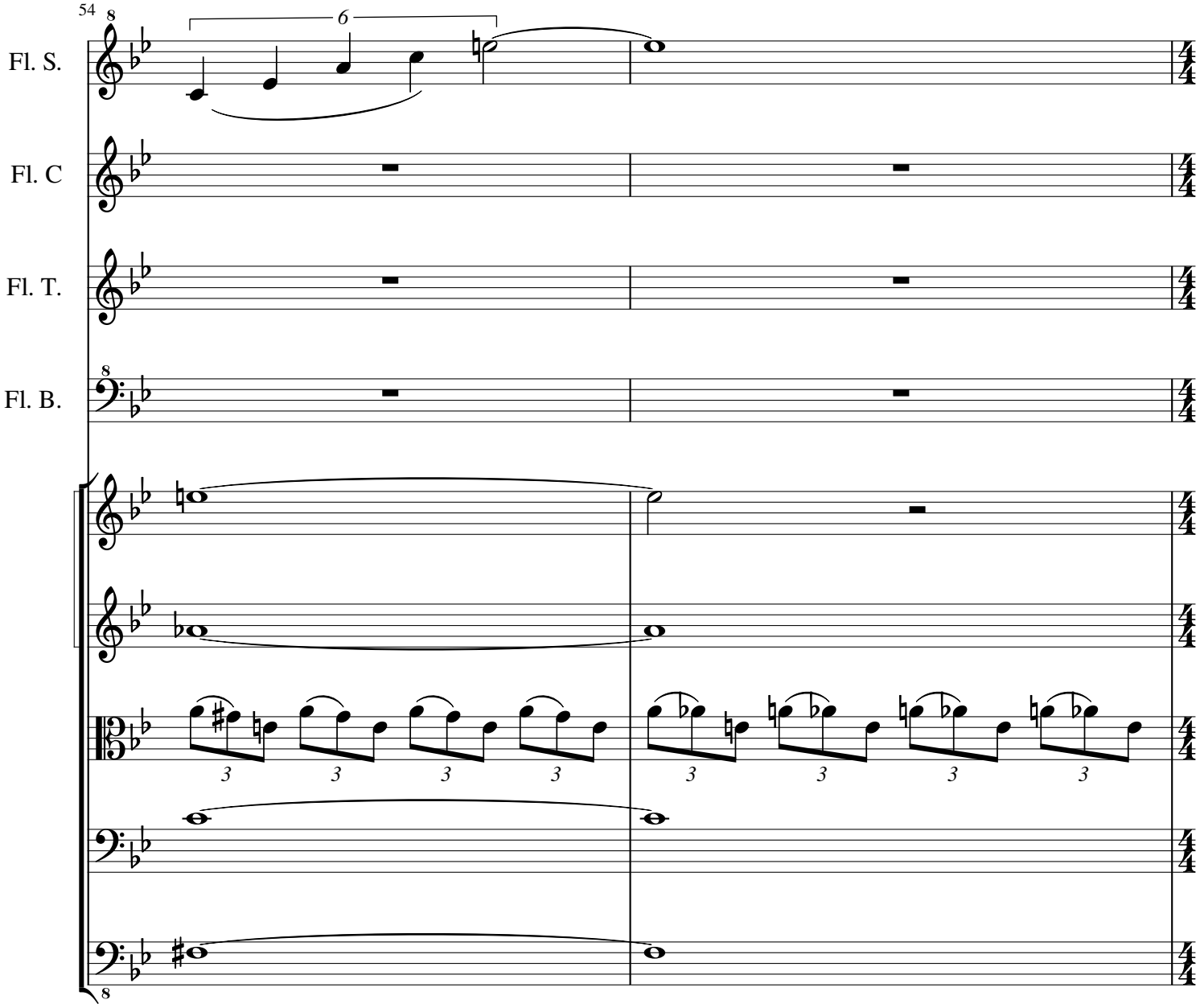

18
Fl. S.
Fl. C
Fl. T.
Fl. B.
p
f
mf
mp

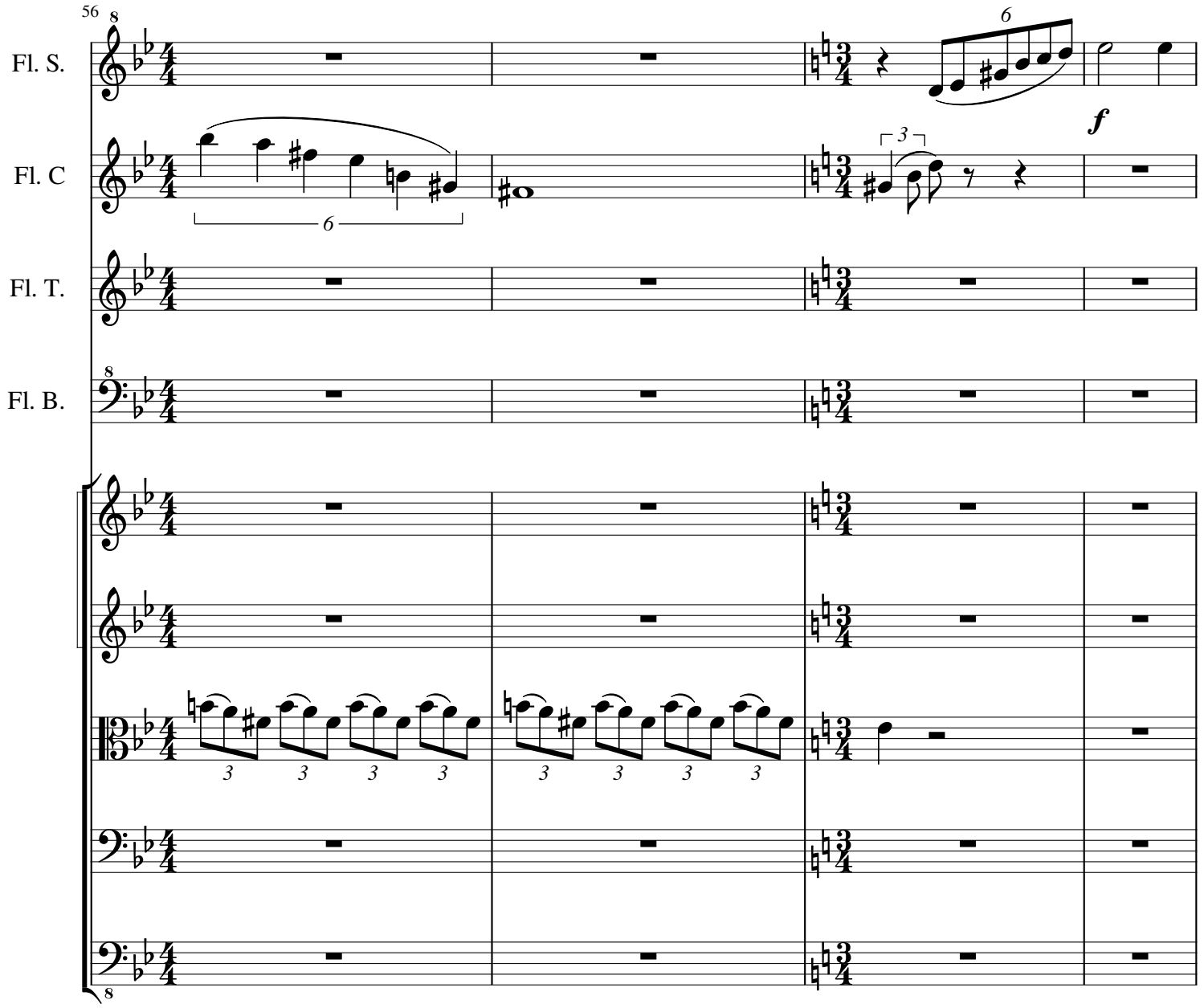

28
Fl. S.
Fl. C
Fl. T.
Fl. B.
mf
mp
pizz.
arco

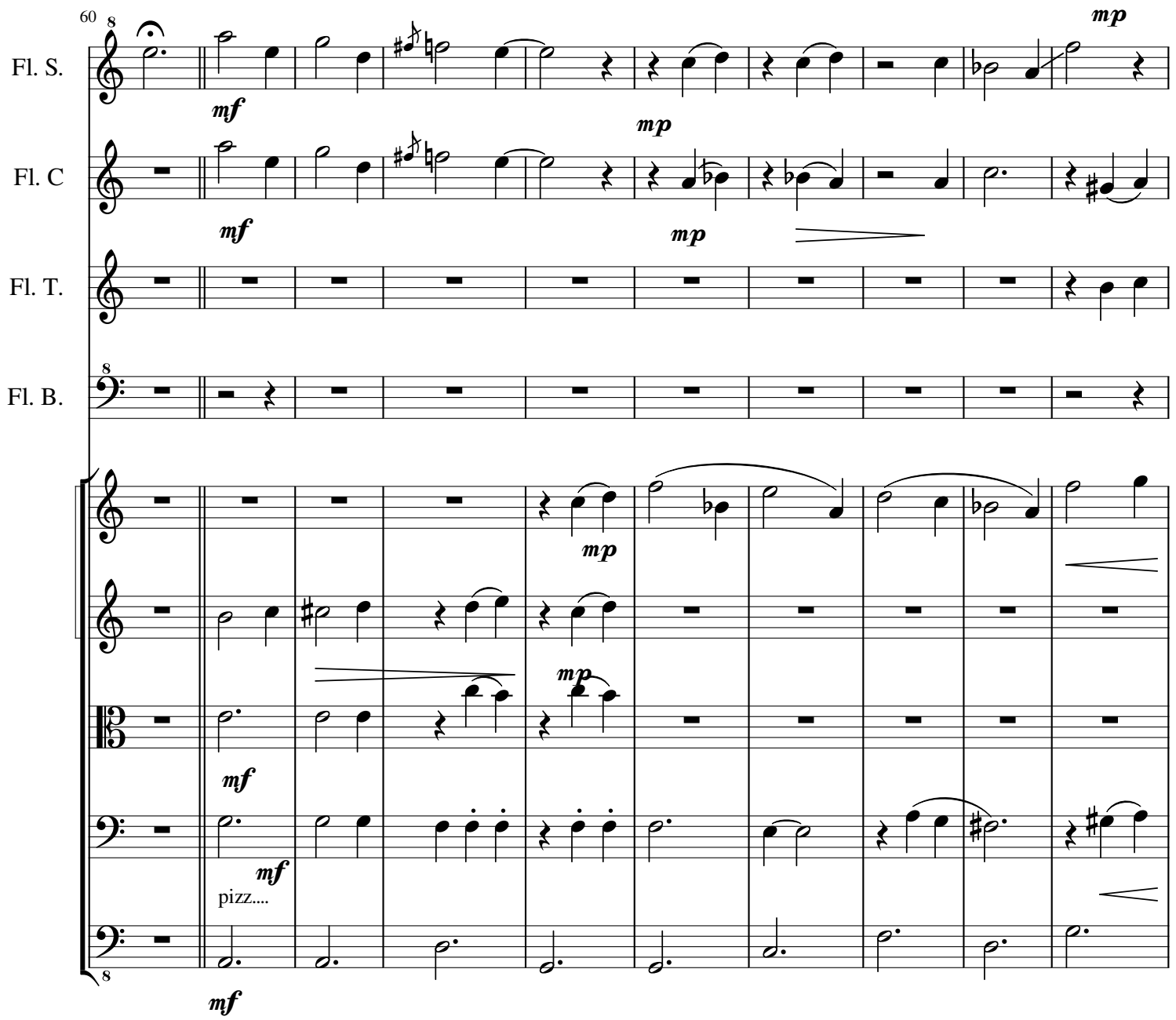

37
Fl. S.
Fl. C
Fl. T.
Fl. B.
p
mf
p
mf
p
mf
p
p
p

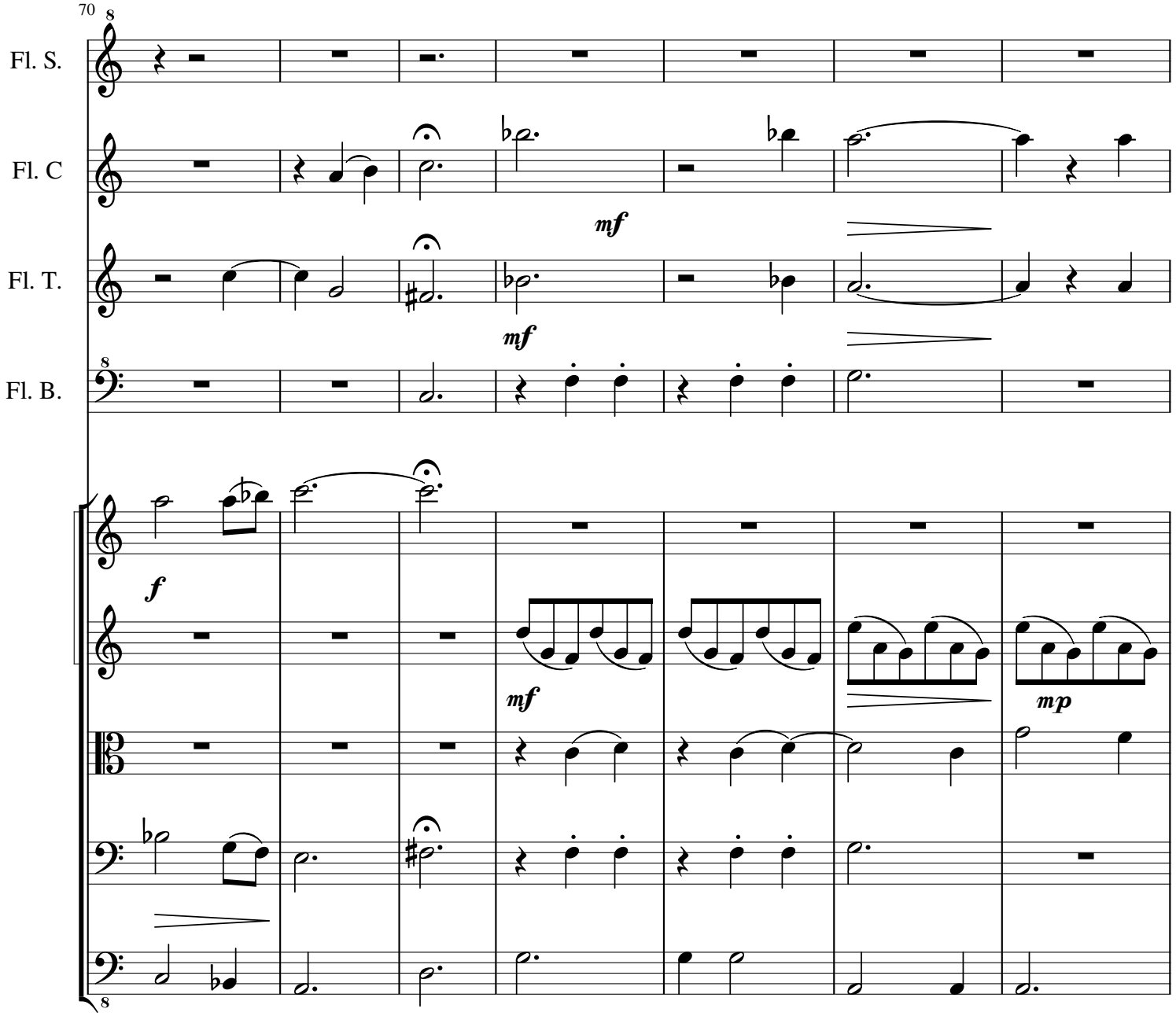

47
Fl. S.
Fl. C
Fl. T.
Fl. B.
♩ = 100
Rall.....
mp
mf
p
p
7
mf

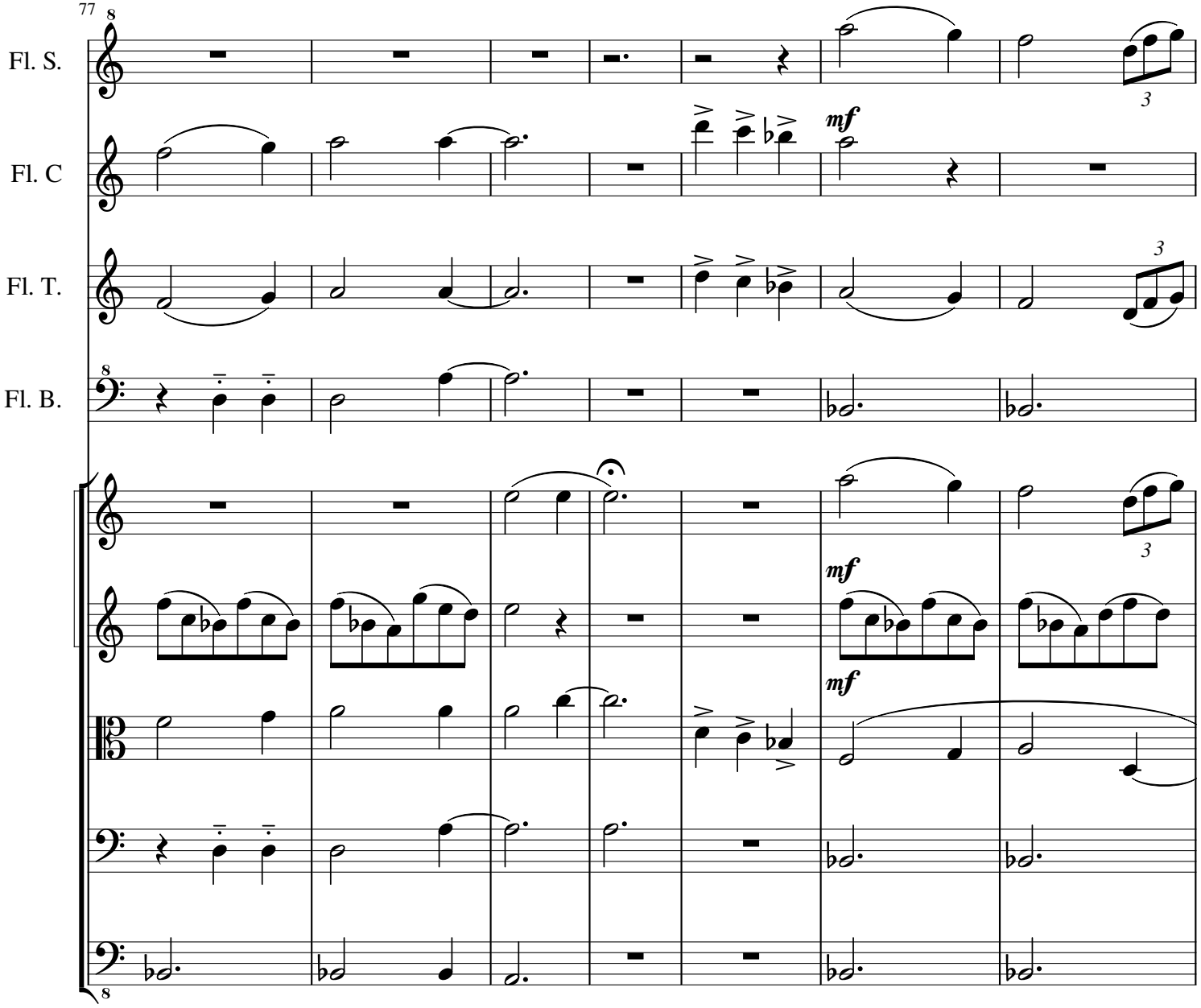

51
Fl. S.
Fl. C
Fl. T.
Fl. B.
3

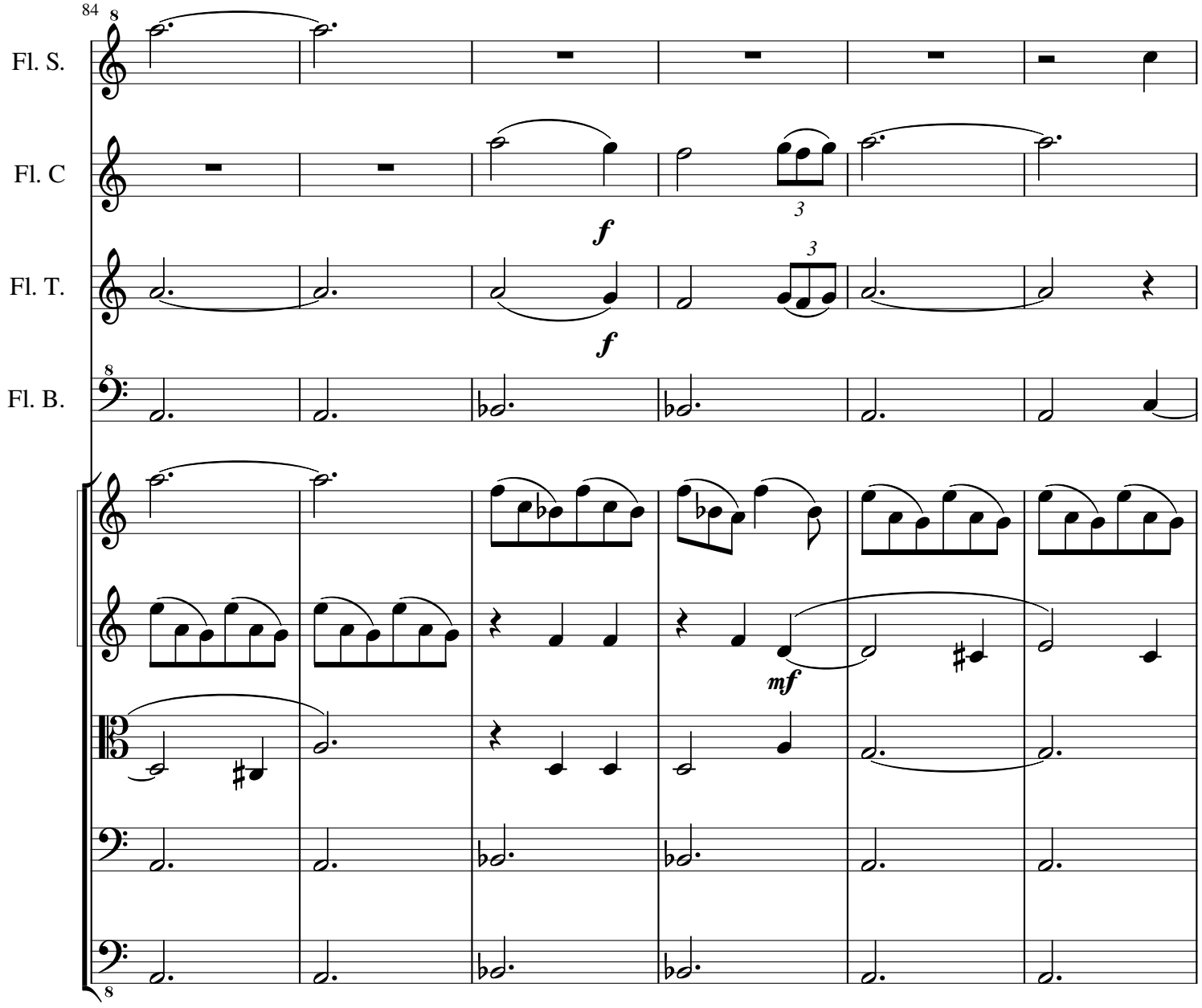

54
Fl. S.
Fl. C
Fl. T.
Fl. B.
6
3
3
3
3
3
3
3
3

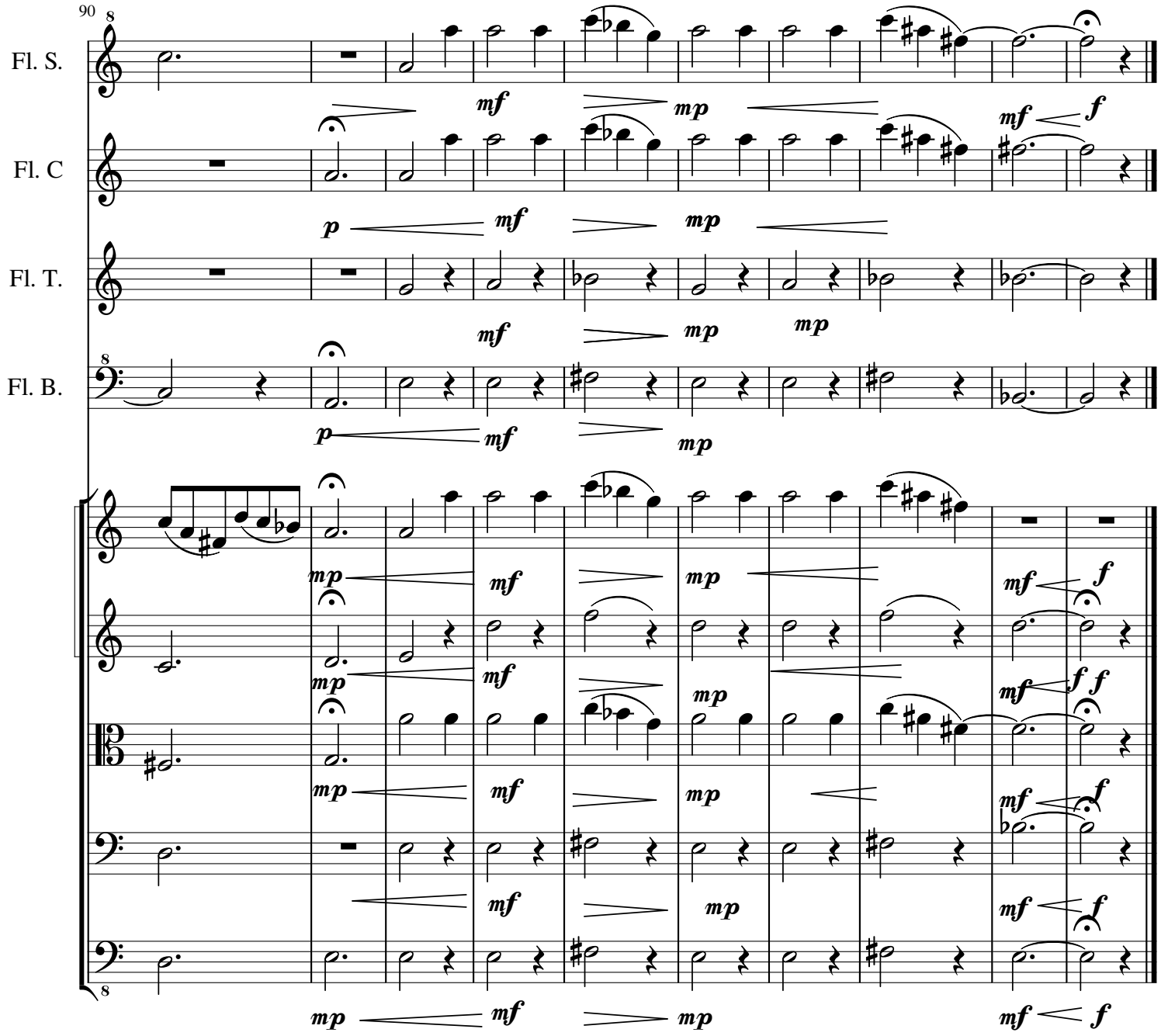

56
Fl. S.
Fl. C
Fl. T.
Fl. B.
f


60
Fl. S.
Fl. C
Fl. T.
Fl. B.
mf
mp
pizz....


70
Fl. S.
Fl. C
Fl. T.
Fl. B.
mf
mf
f
mf
mp

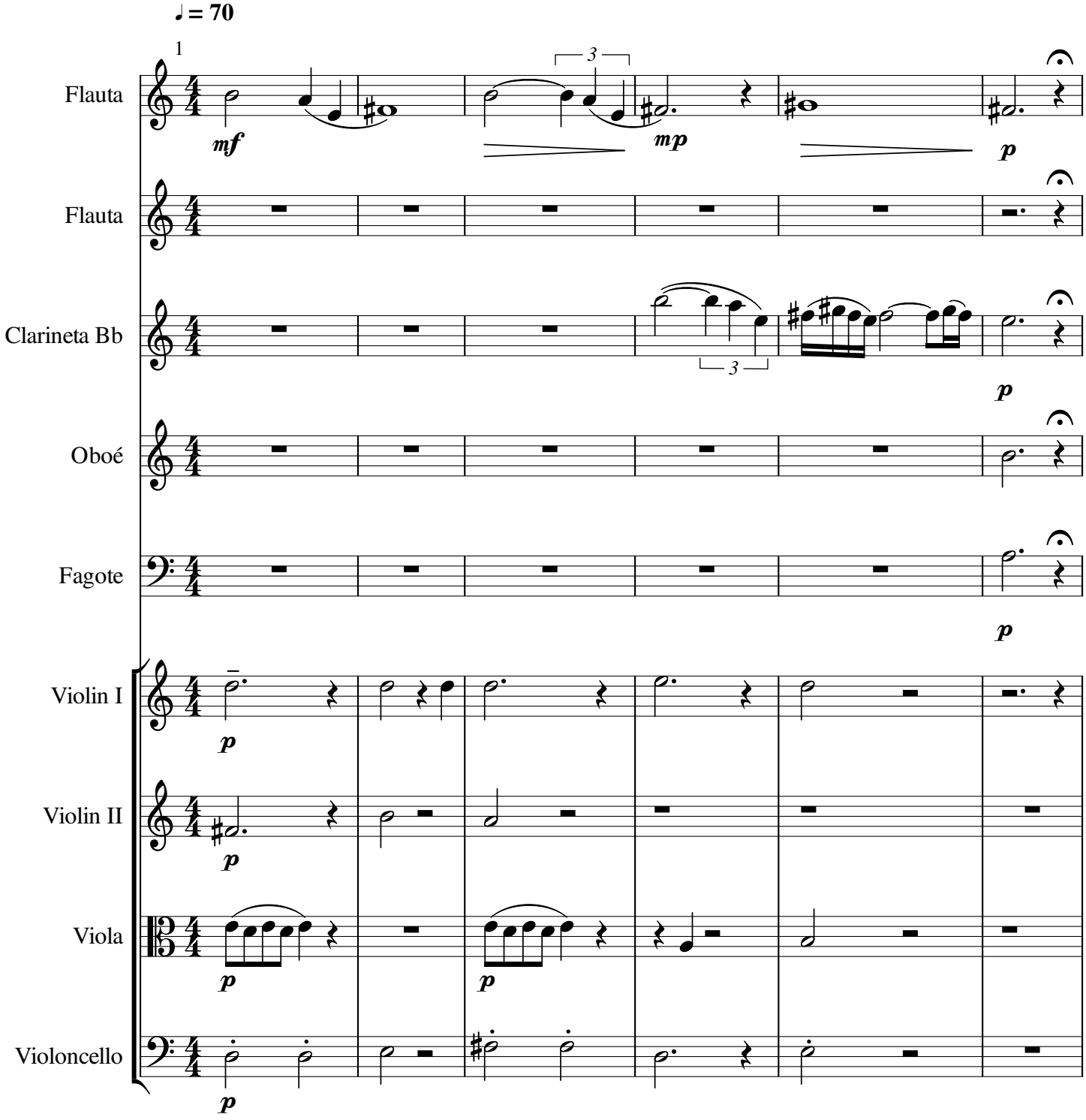

77
Fl. S.
Fl. C
Fl. T.
Fl. B.
mf
mf
mf
3
3
3

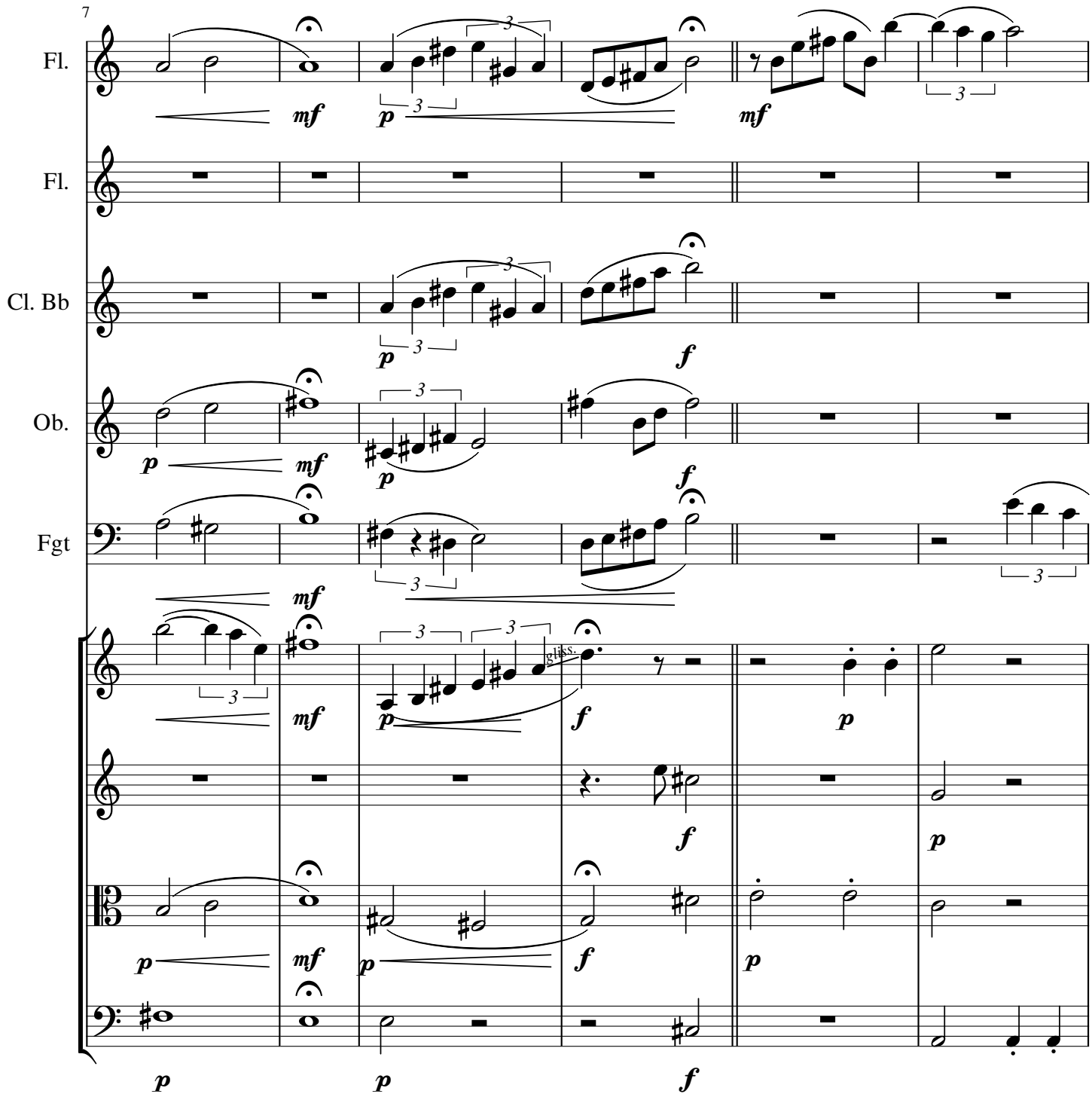

84
Fl. S.
Fl. C
Fl. T.
Fl. B.
f
f
3
3
mf

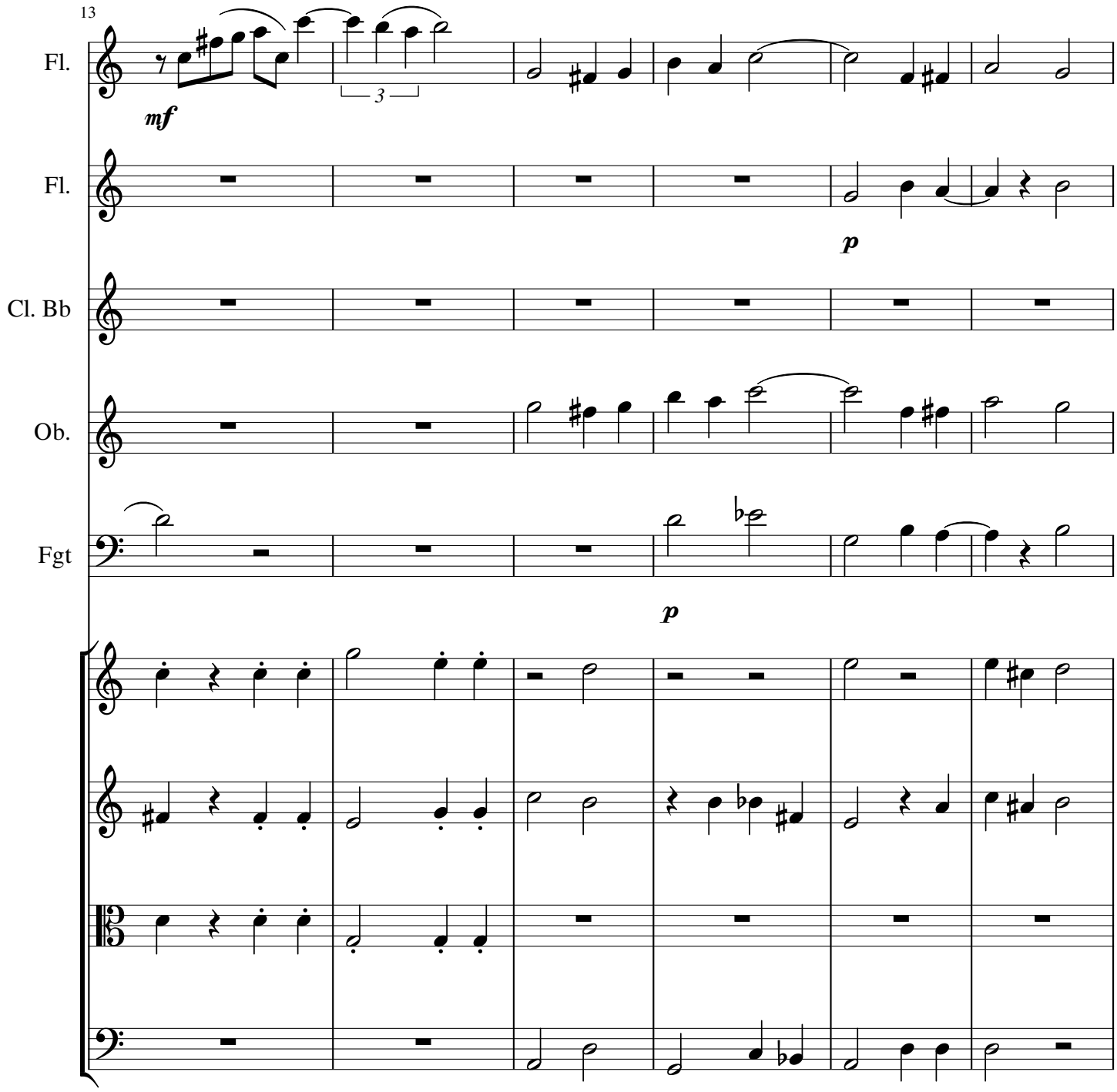

90
Fl. S.
Fl. C
Fl. T.
Fl. B.

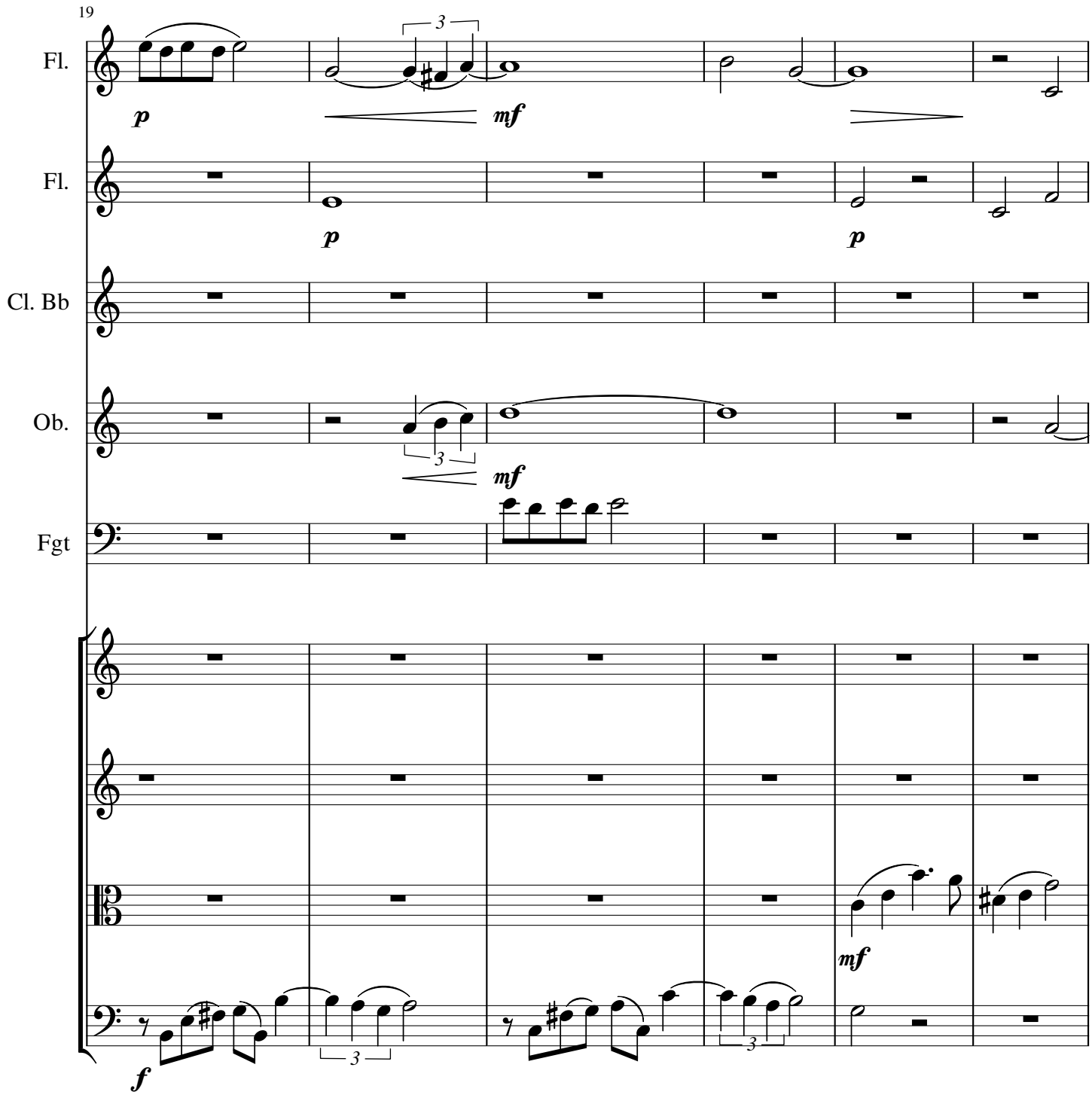
Composição N.2

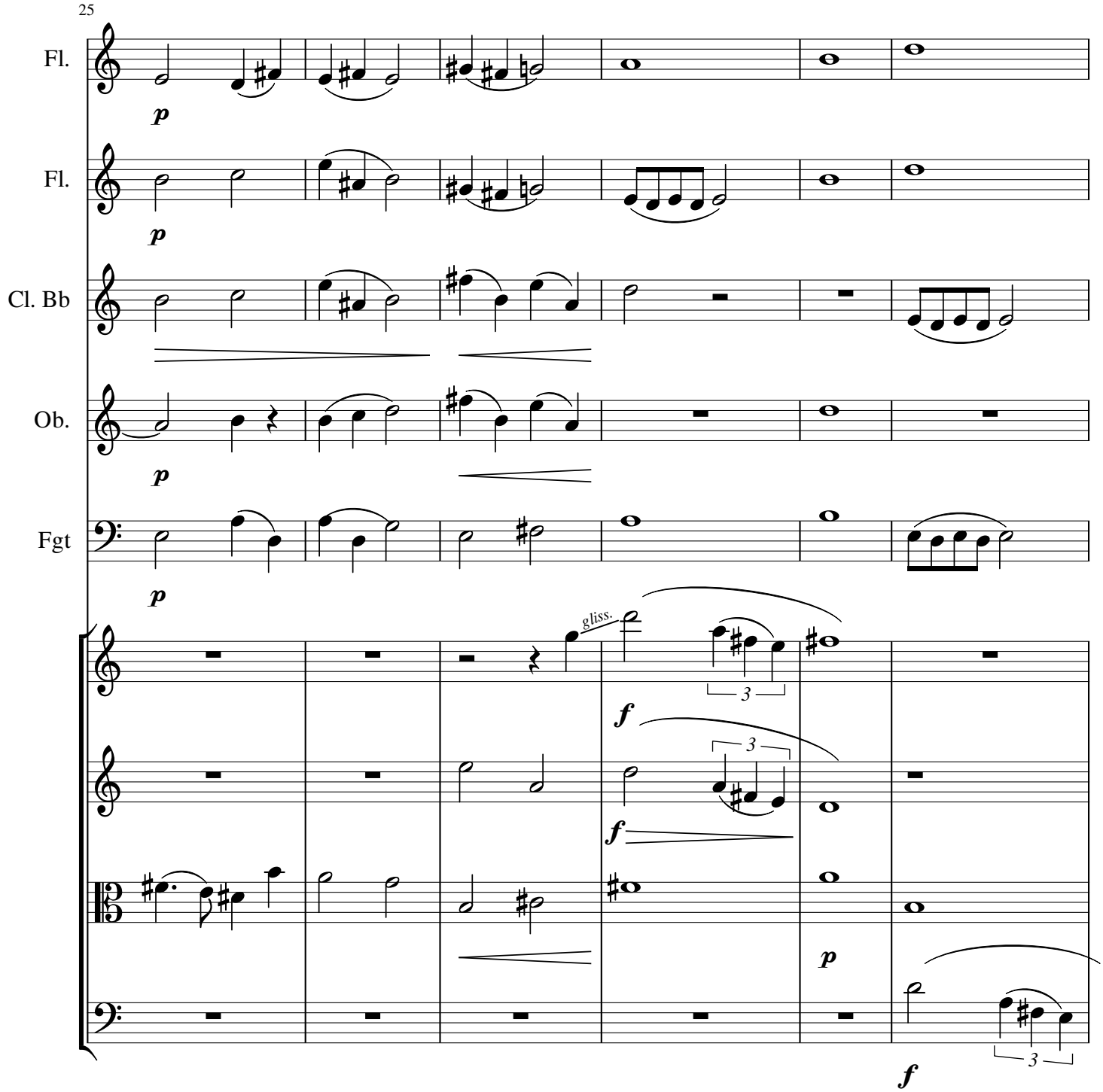
JAER MORAIS

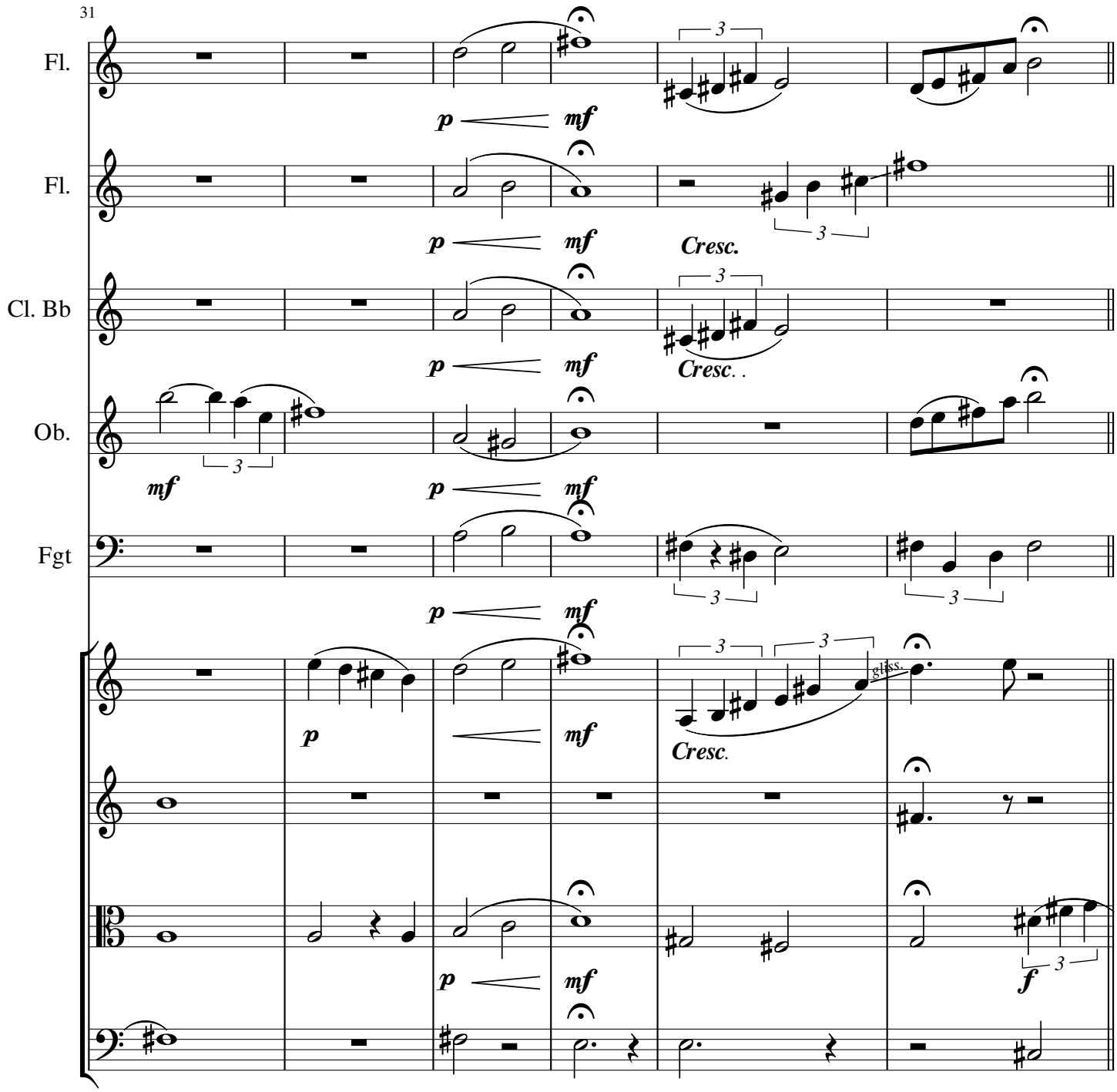


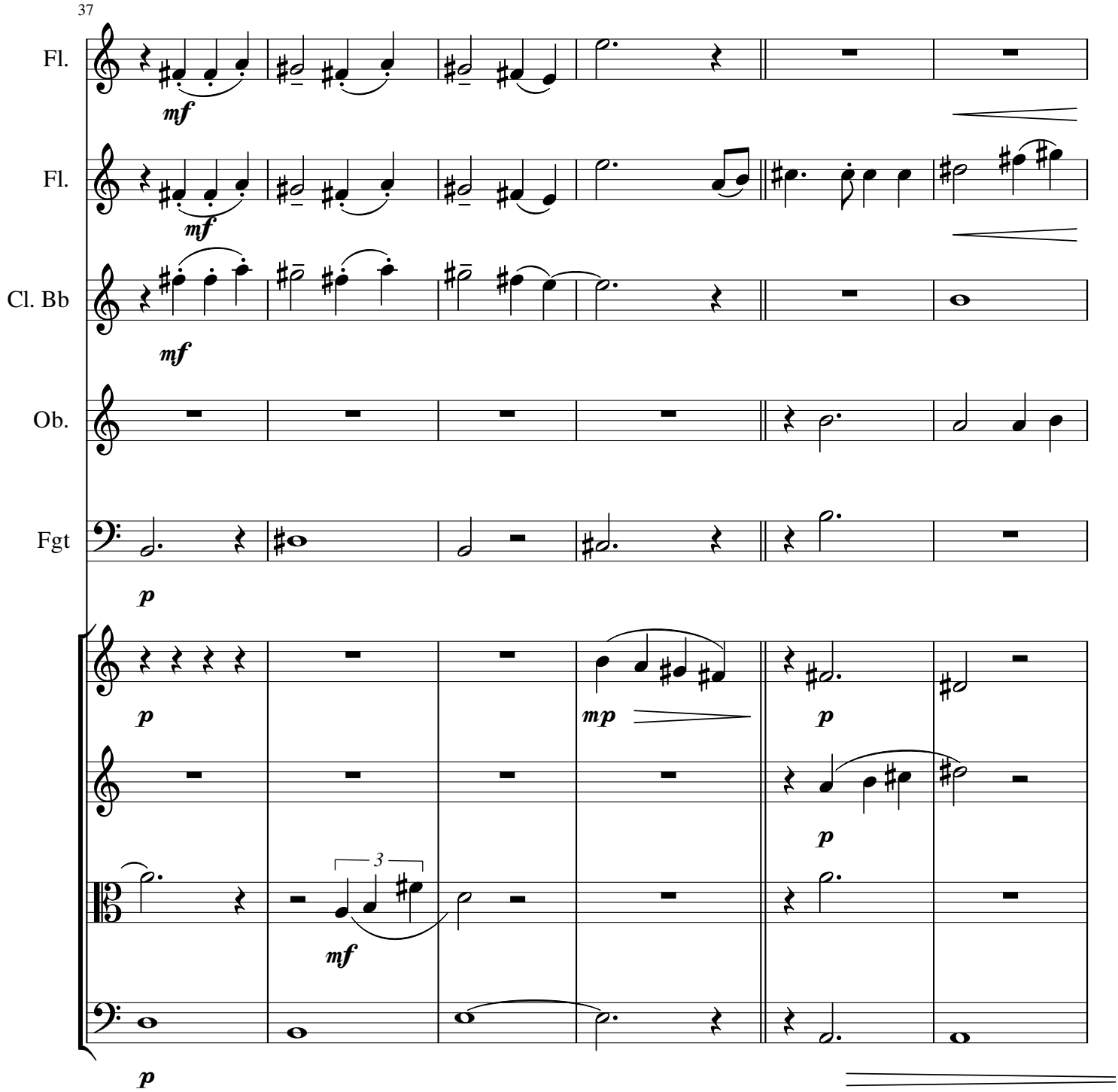

7
Fl.
Fl.
Cl. Bb
Ob.
Fgt
gliss.

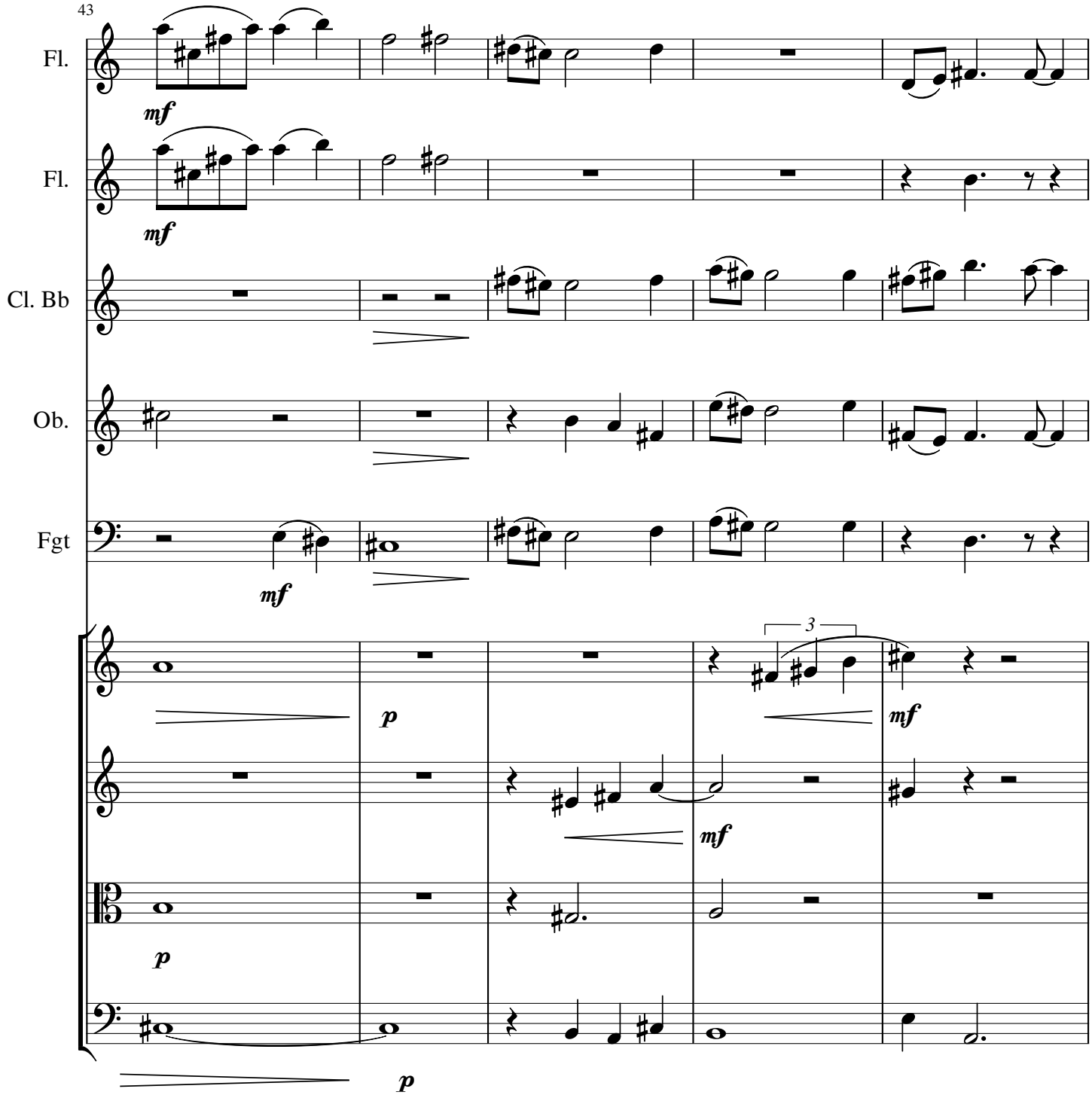

13
Fl.
mf
3
Fl.
p
Cl. Bb
Ob.
Fgt
p

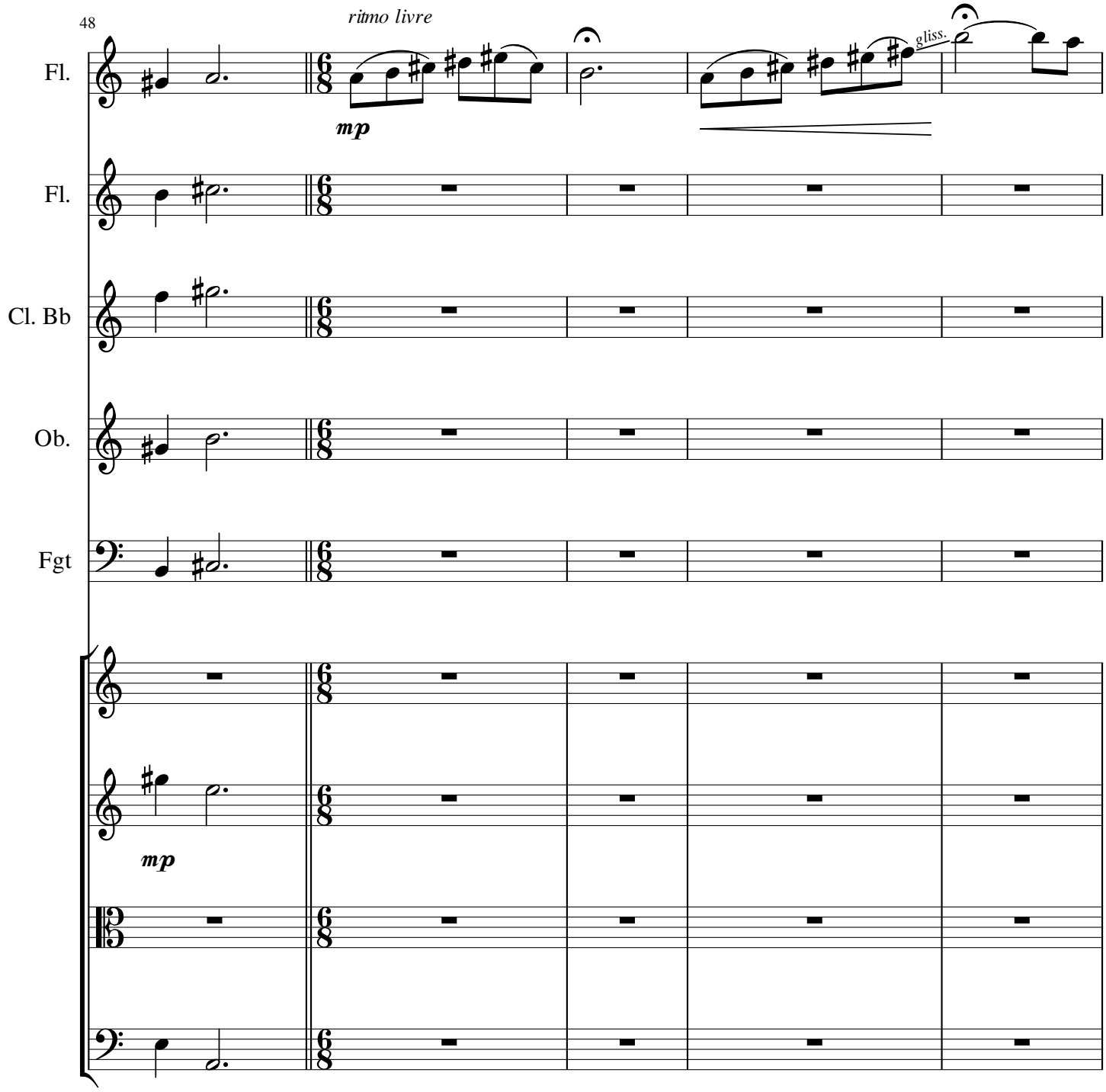

19
Fl.
Fl.
Cl. Bb
Ob.
Fgt
p
mf
p
p
mf
mf
f
3
3
3
3

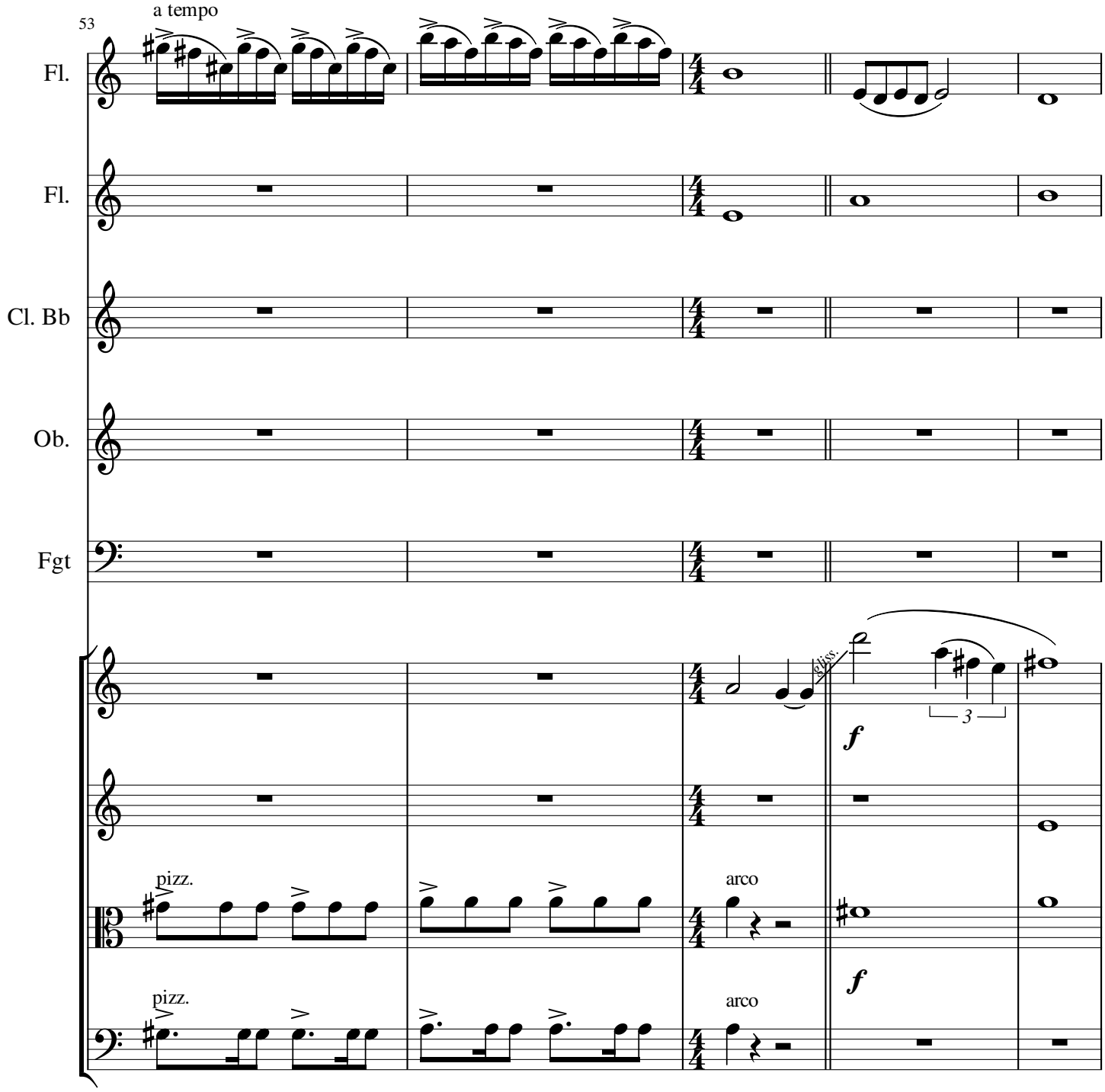

25
Fl.
Fl.
Cl. Bb
Ob.
Fgt
p
gliss.
f
3
p

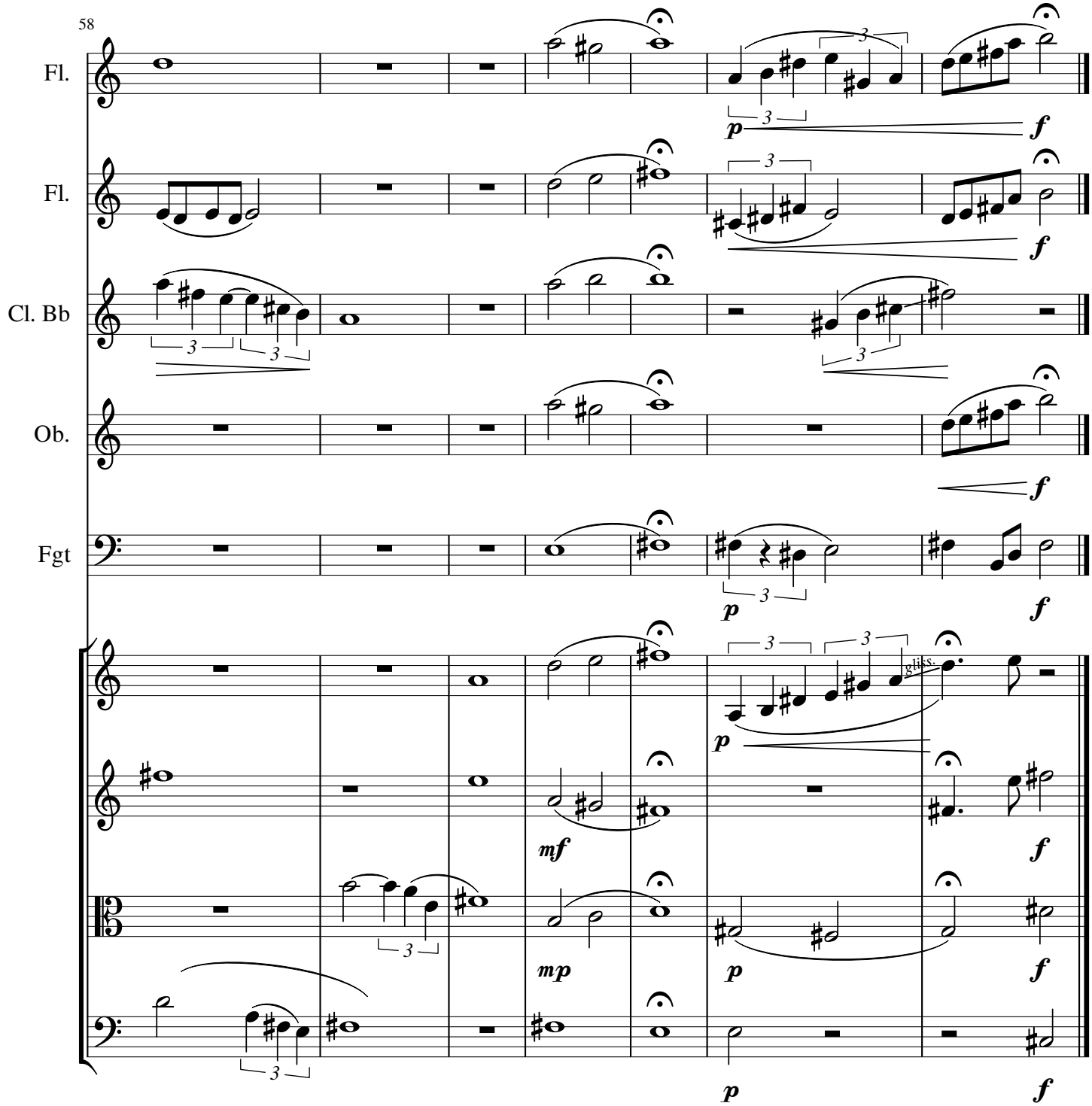

31
Fl.
Fl.
Cl. Bb
Ob.
Fgt
p
mf
Cresc.
Cresc..
Cresc.
gliss.
f
3


37
Fl.
mf
Fl.
mf
Cl. Bb
mf
Ob.
Fgt
p
p
mp
p
p
3
mf
p


43
Fl.
mf
Fl.
mf
Cl. Bb
Ob.
Fgt
mf
3
p
mf
mf
p
p


48
ritmo livre
Fl.
mp
gliss.
Fl.
Cl. Bb
Ob.
Fgt
mp

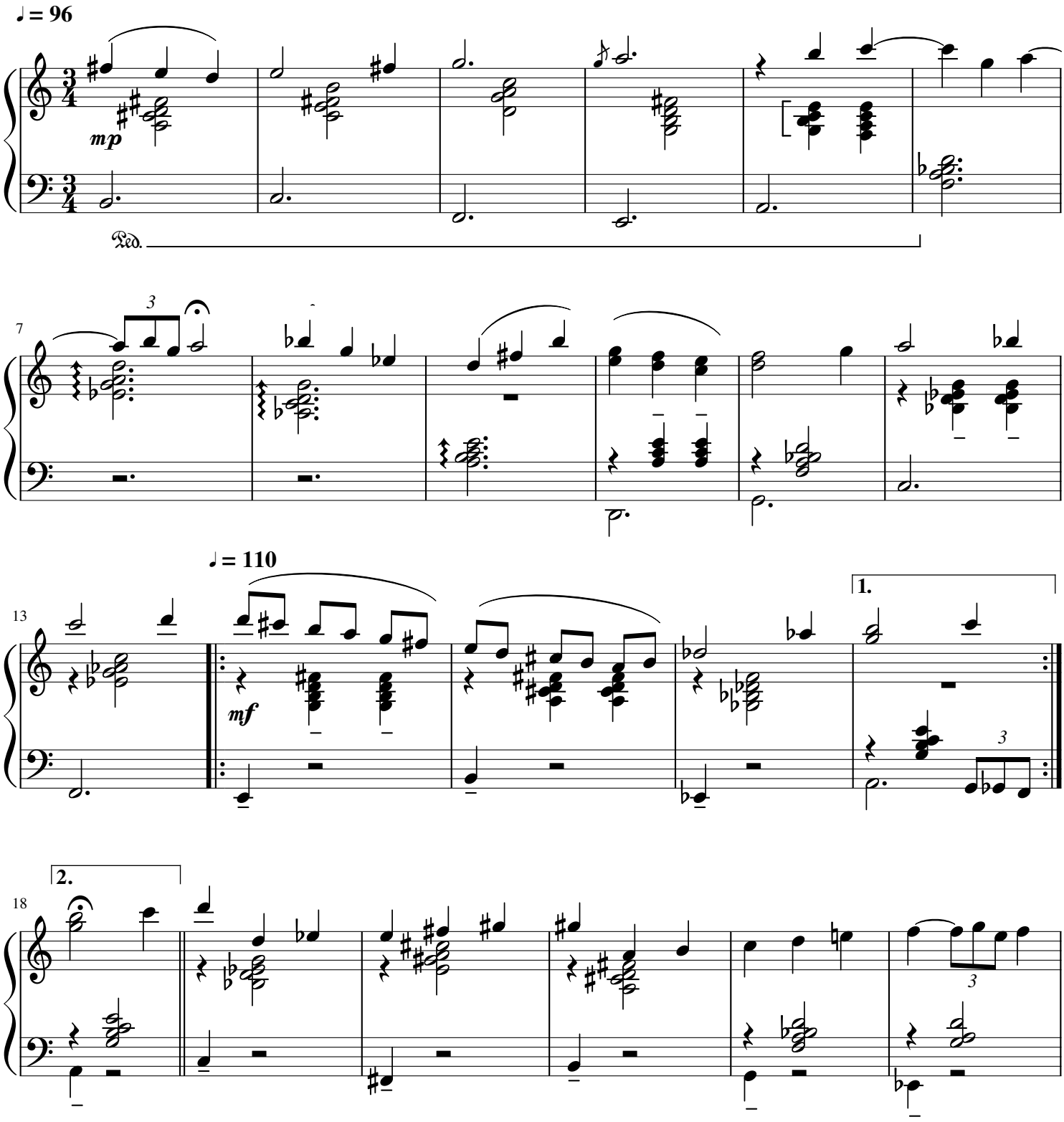

53
a tempo
Fl.
Fl.
Cl. Bb
Ob.
Fgt
gliss.
f
3
pizz.
arco
f
pizz.
arco

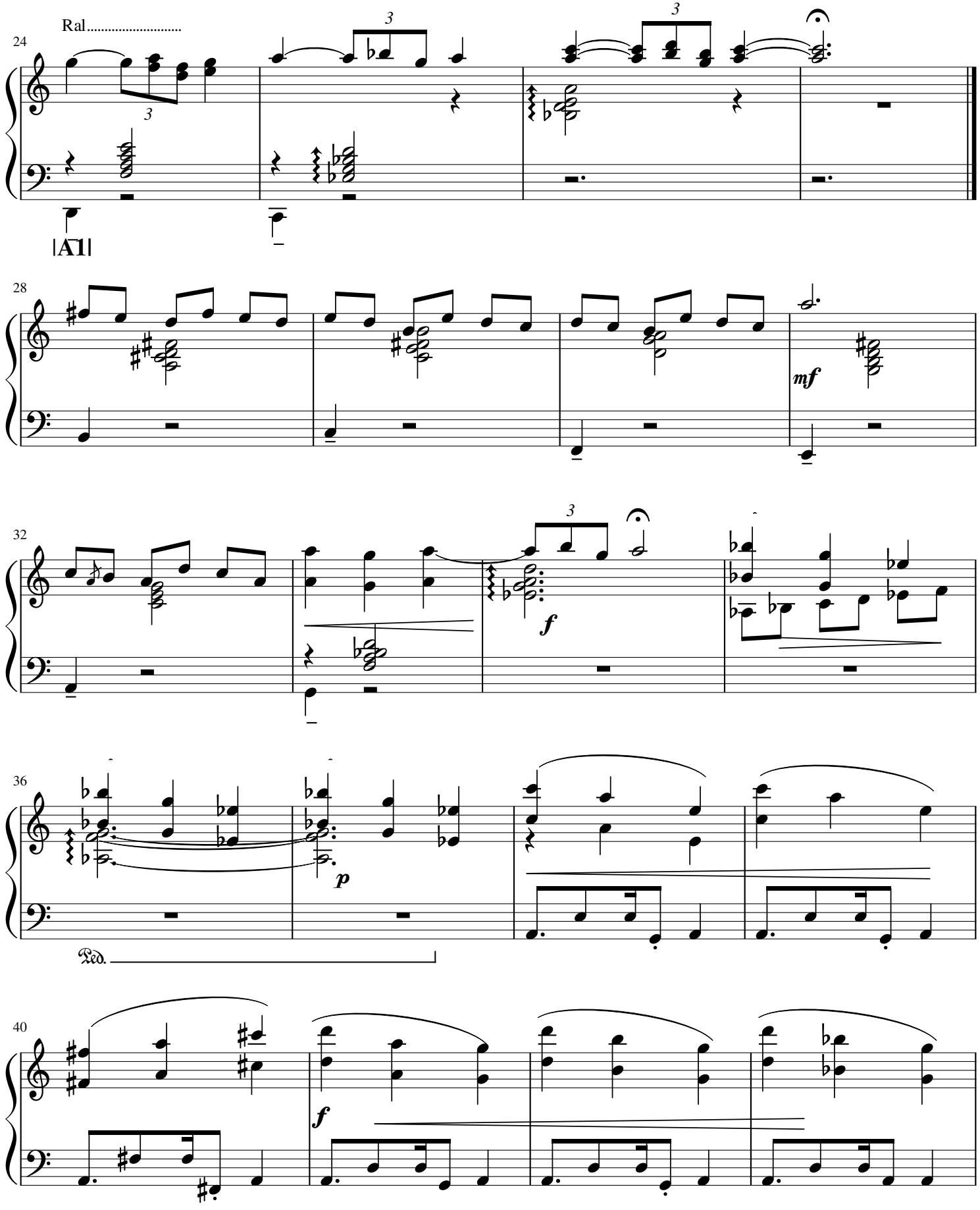

58
Fl.
Fl.
Cl. Bb
Ob.
Fgt
gliss.

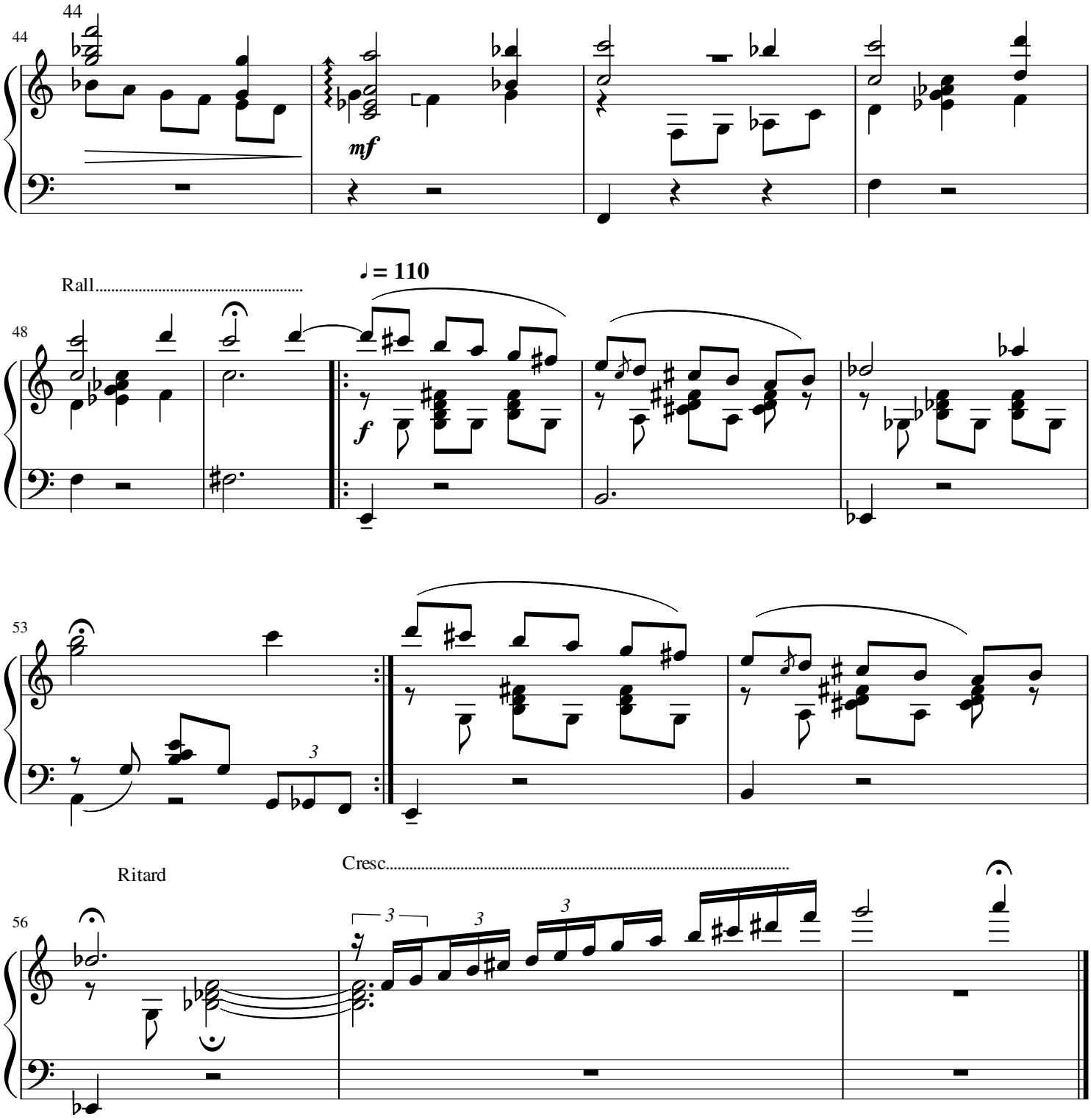
Composição N.3

Piano Solo

JAER MORAIS

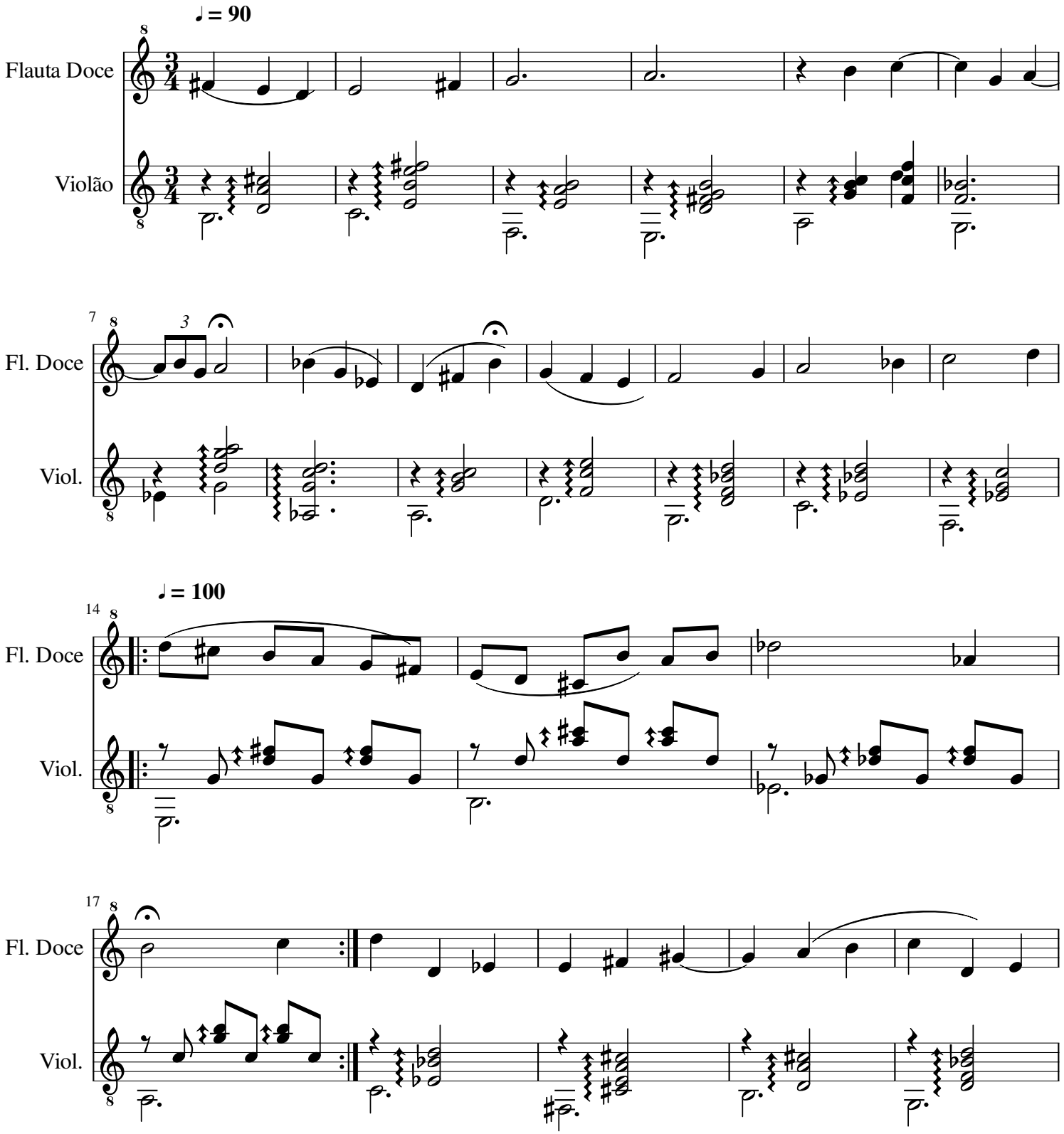


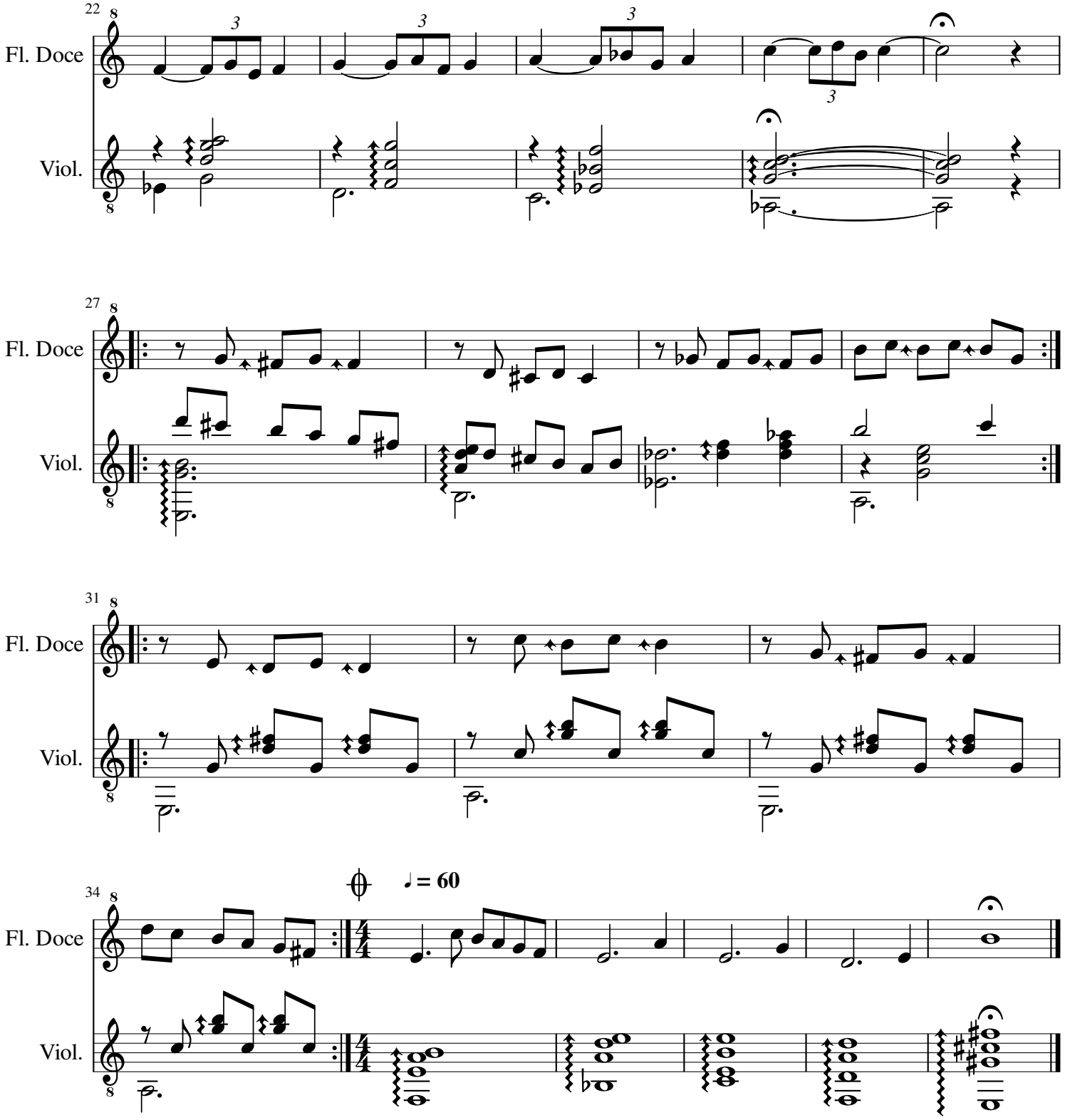

Ral.....
24
3
3
|A1|
28
mf
32
3
f
36
p
Ped.
40
f


44
mf
Rall.....
♩ = 110
48
f
53
3
Ritard
Cresc.....
56
3
3
3

Composição 3 TCC

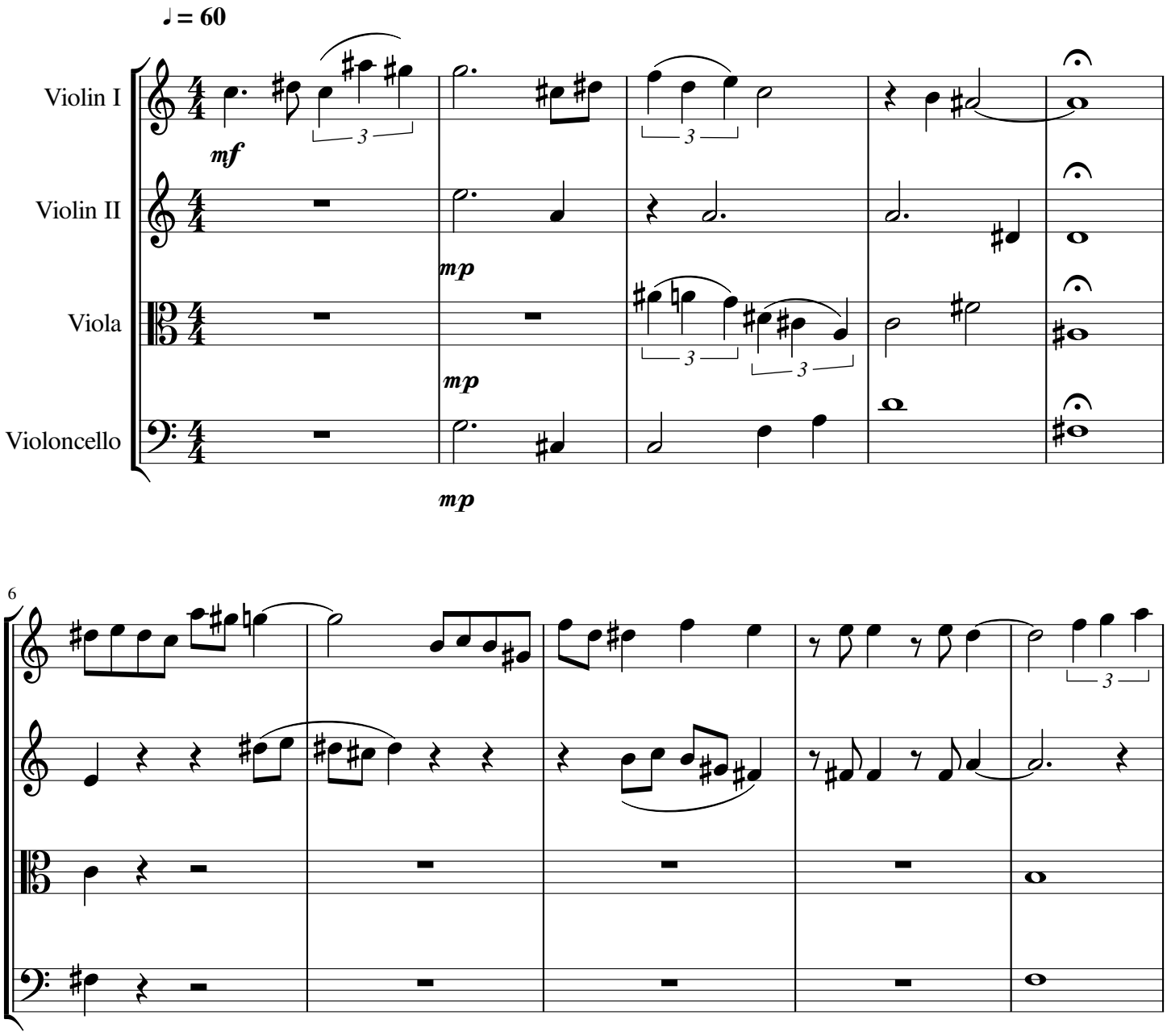
JAER MORAIS

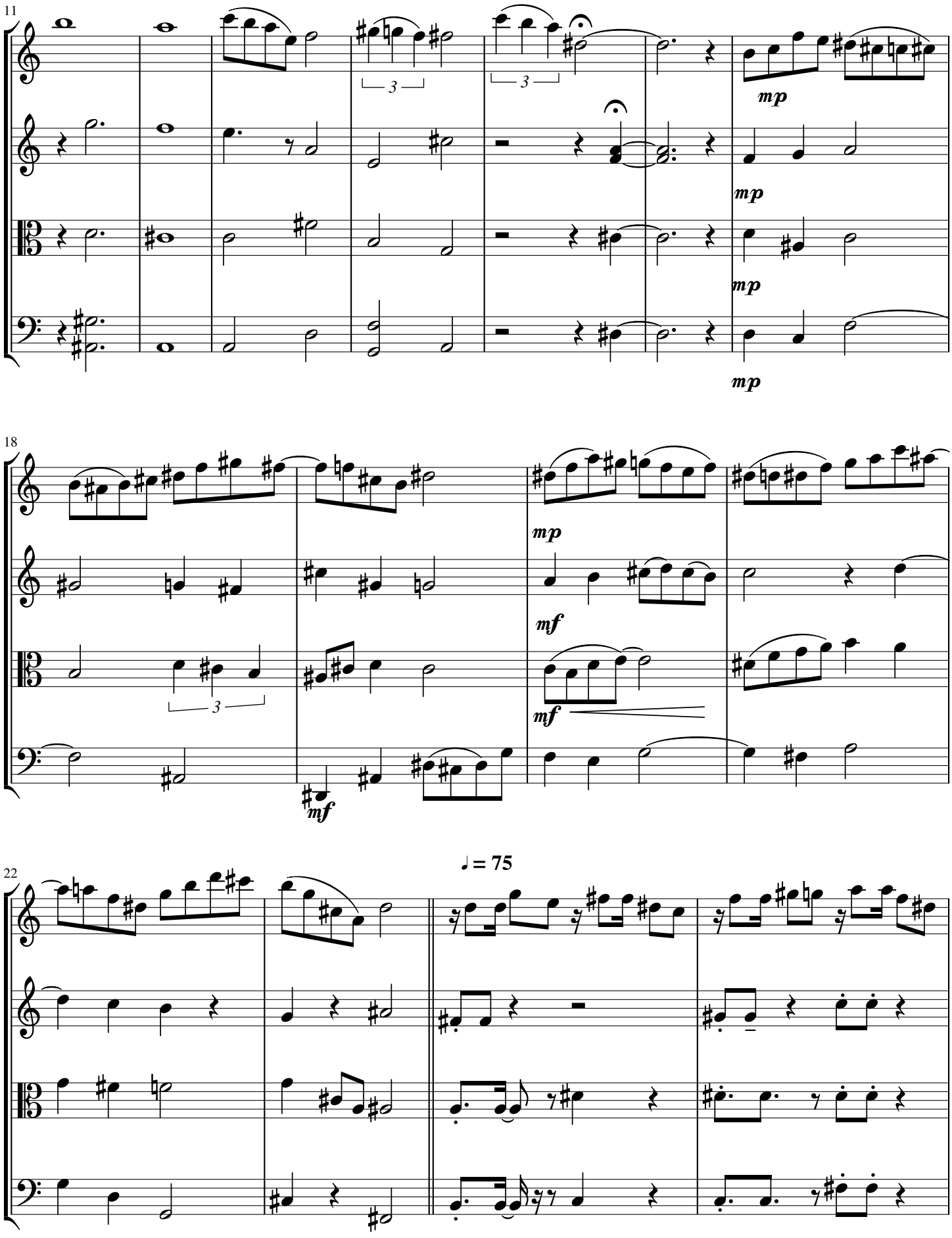


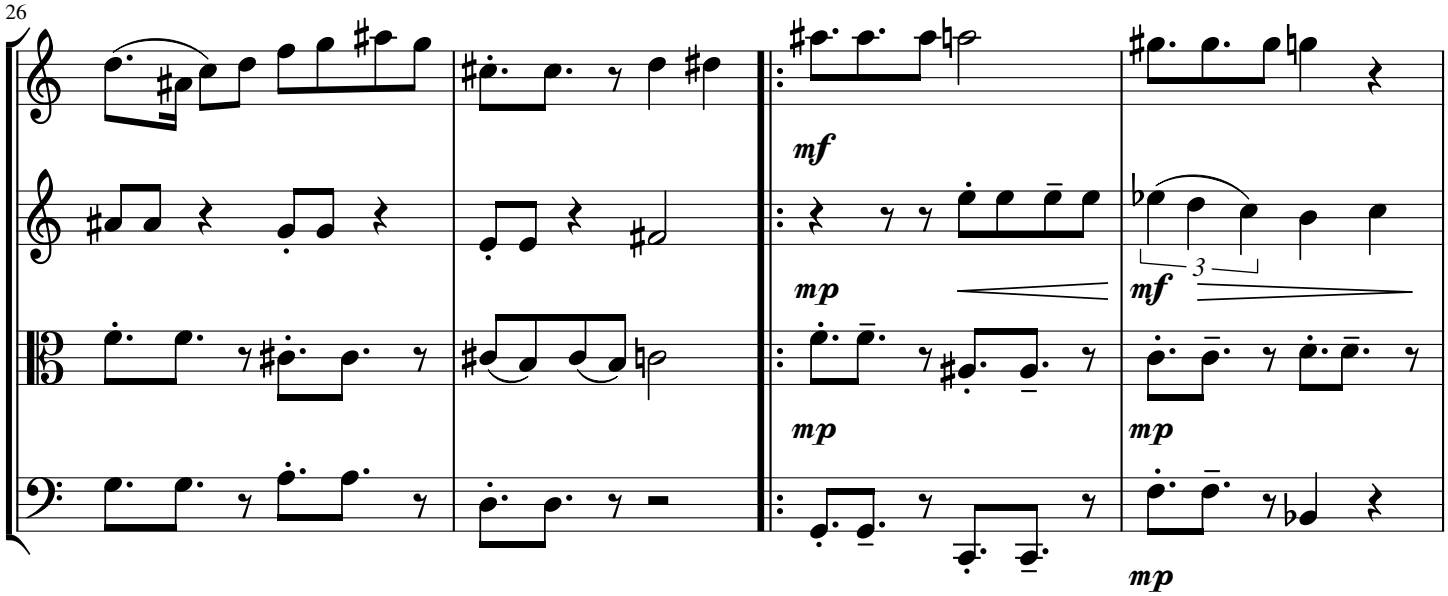

22
Fl. Doce
Viol.
27
Fl. Doce
Viol.
31
Fl. Doce
Viol.
34
Fl. Doce
Viol.
♩ = 60

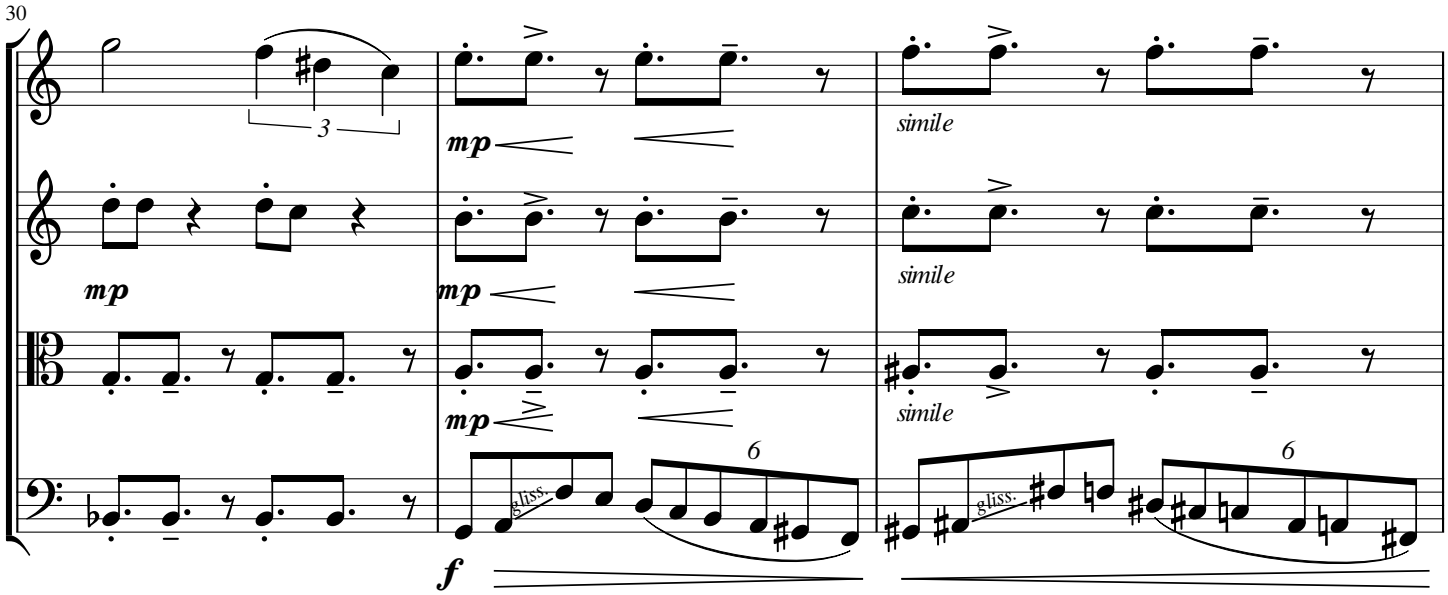
COMPOSIÇÃO 4

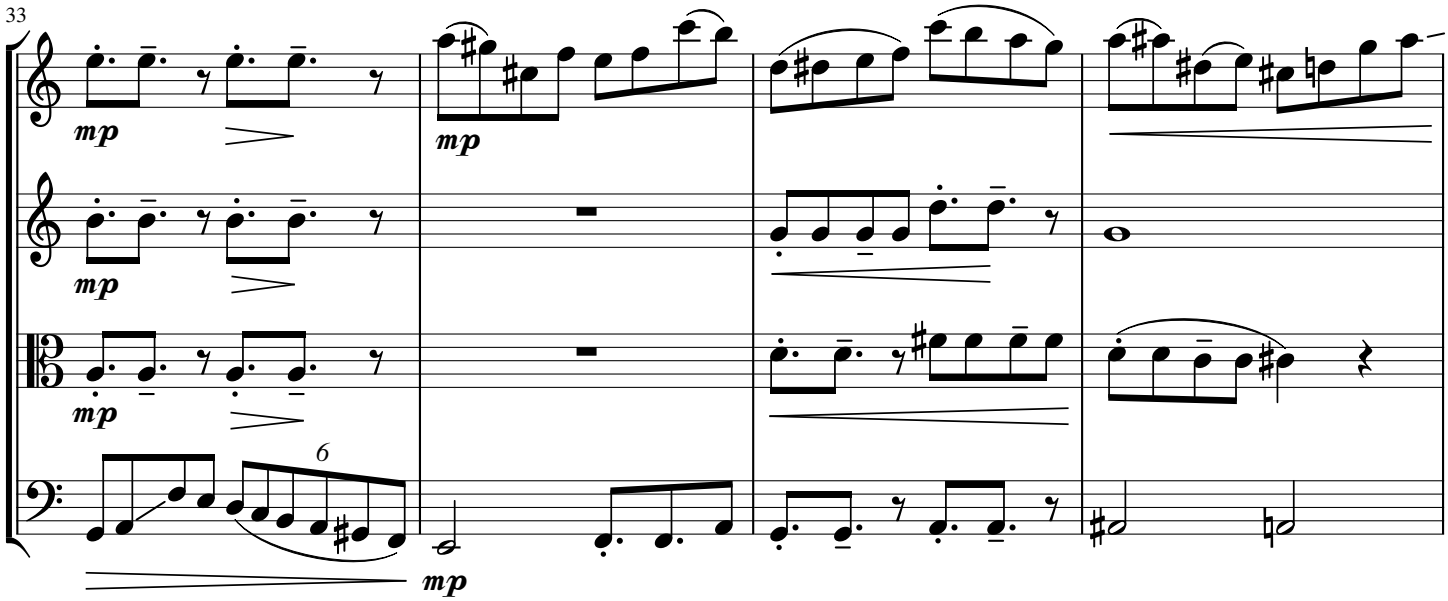
JAER MORAIS



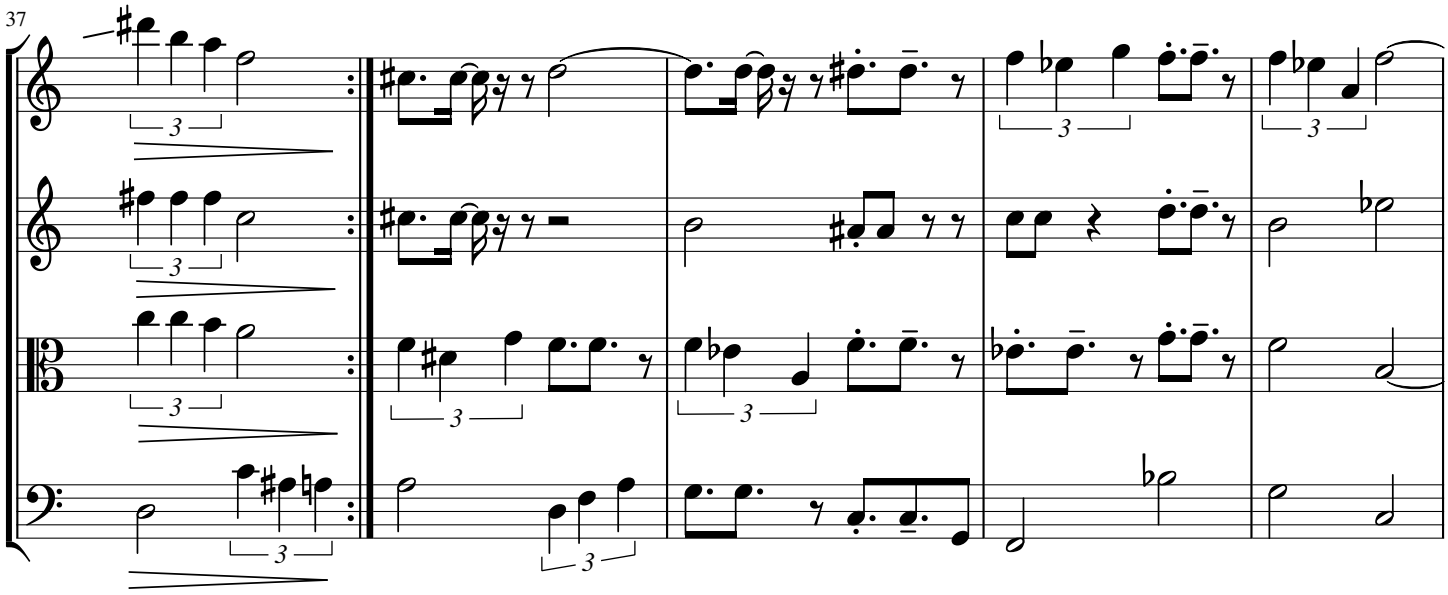

11
mp
mp
mp
mp
18
mp
mf
mf
mf
22
♩ = 75


26
mf
mp
mp
mf
3
mp

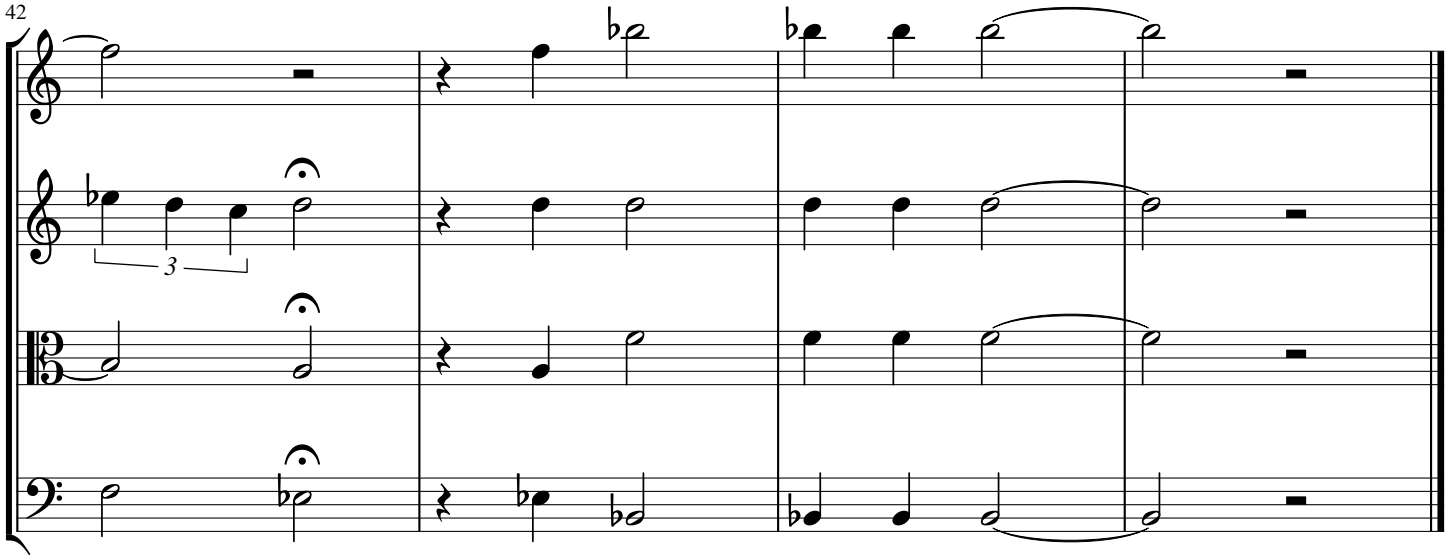

30
3
mp
mp
mp
mp
simile
simile
simile
6
6
gliss.
gliss.
f


33
mp
mp
mp
mp
6
mp

37

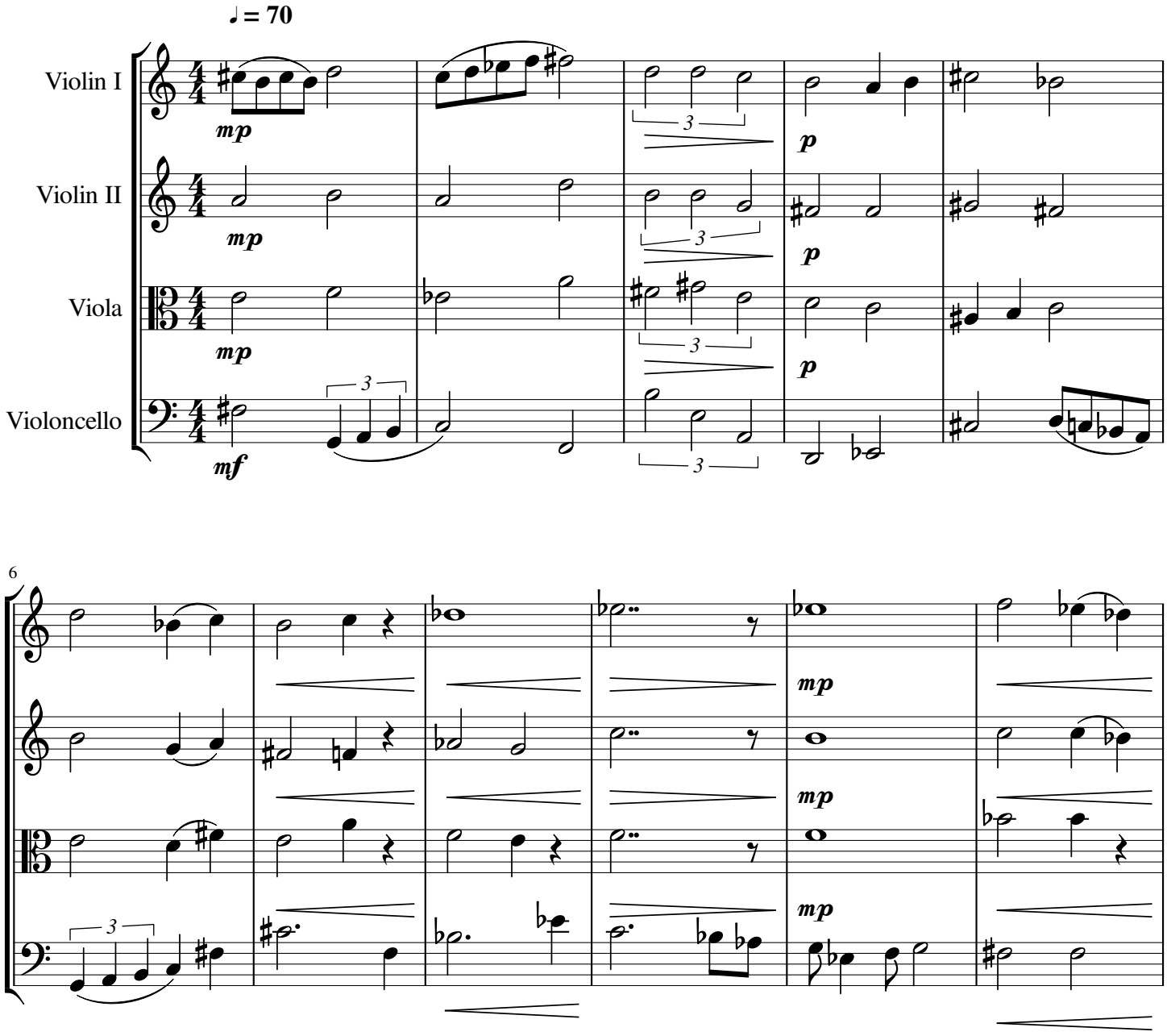


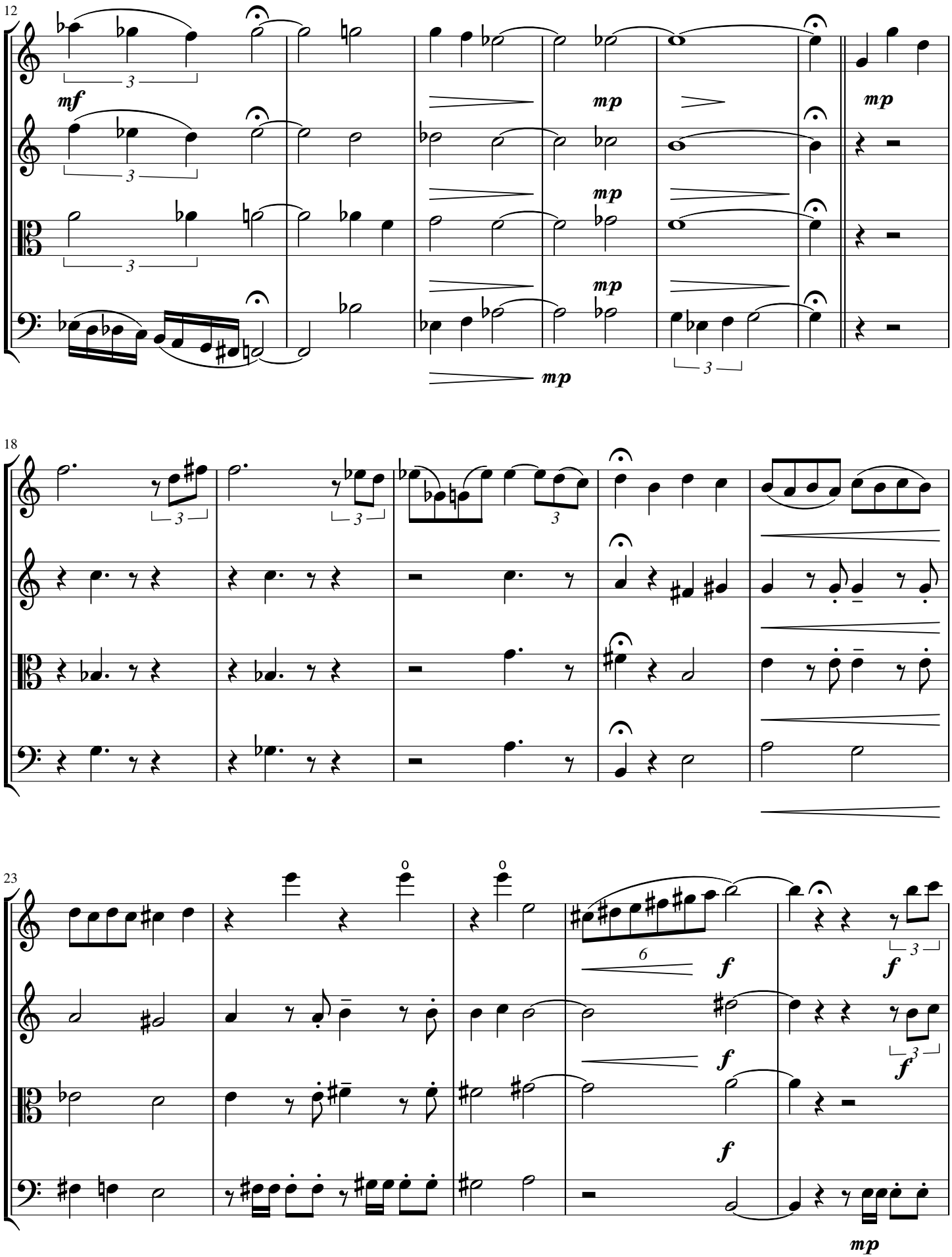
42

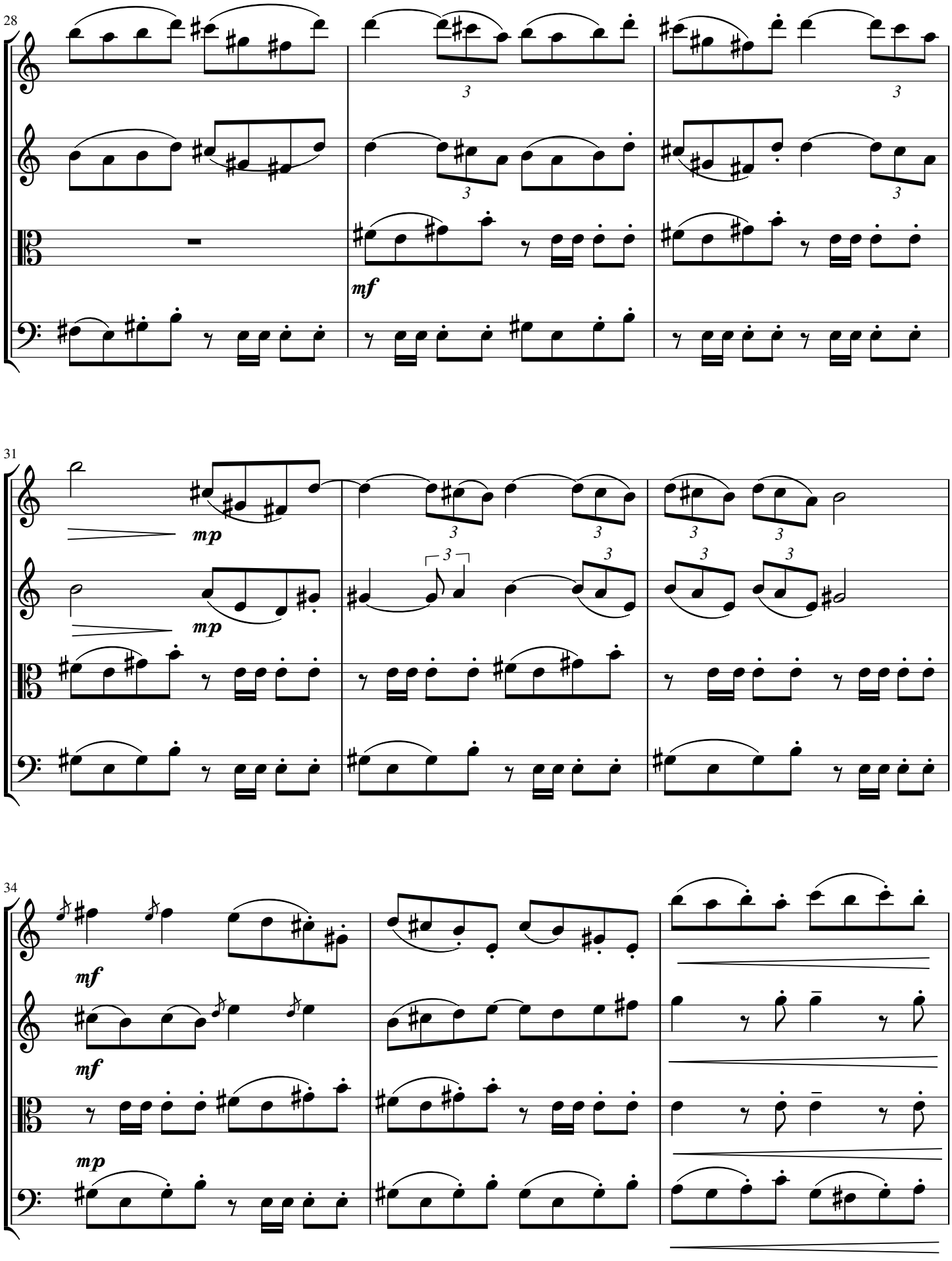


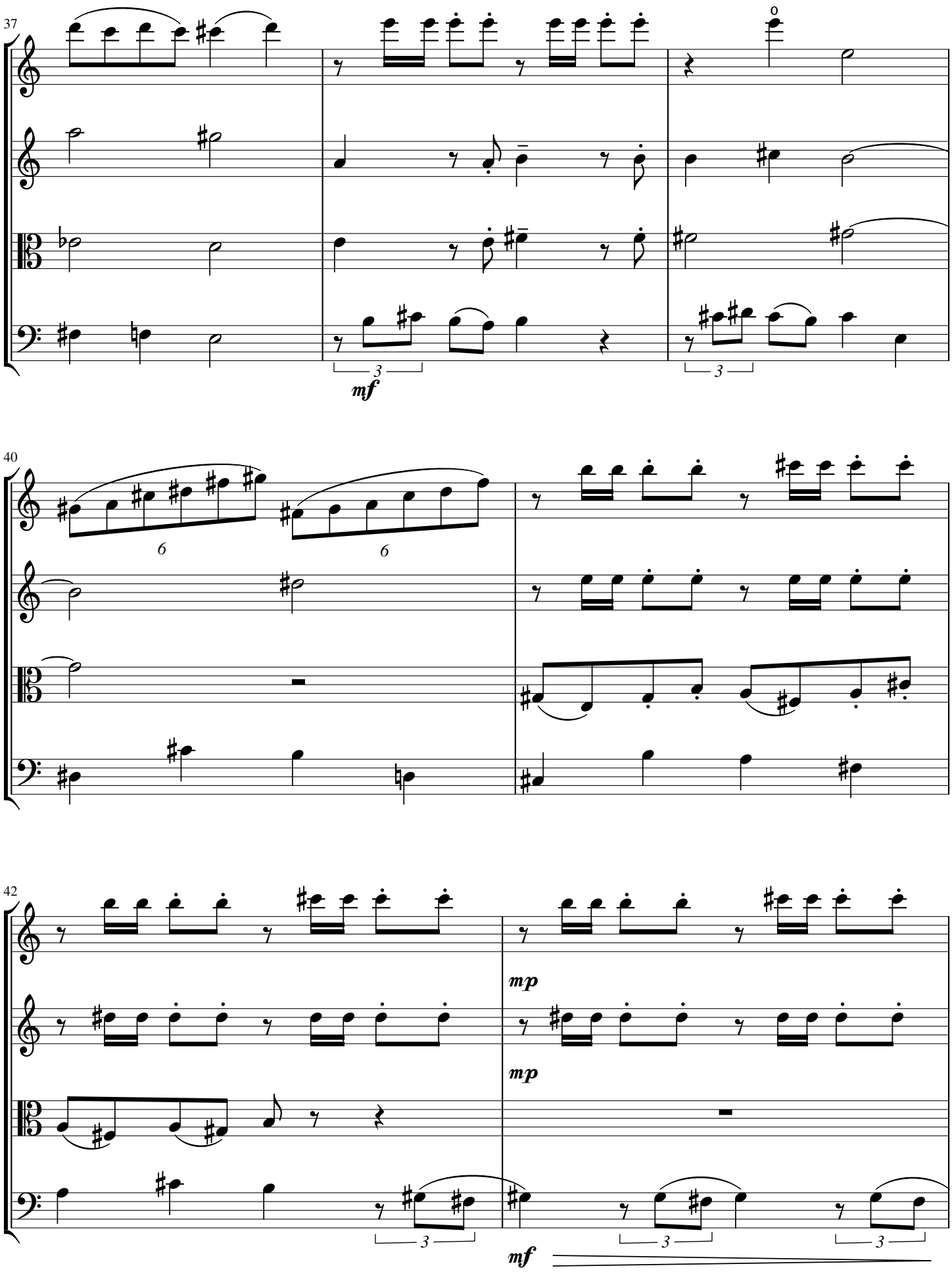
Composição N°5

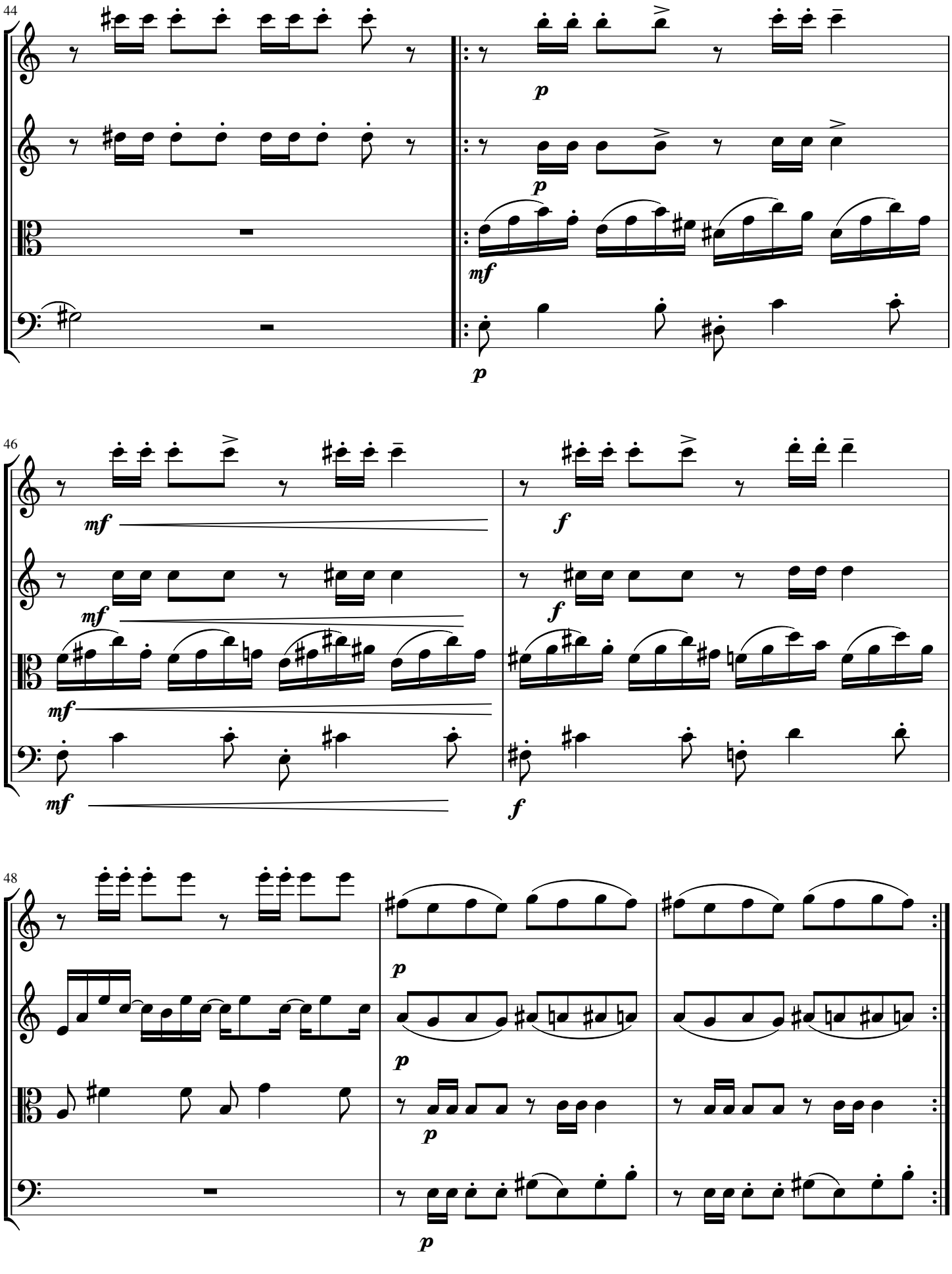
JAER MORAIS

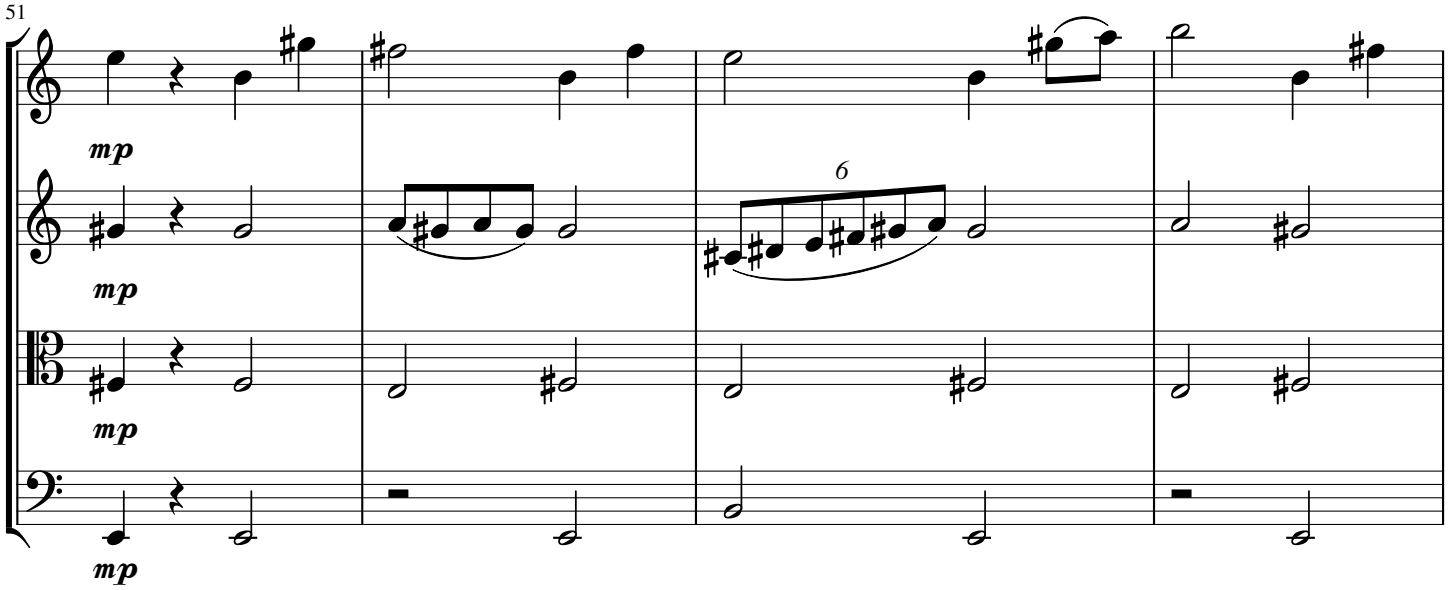


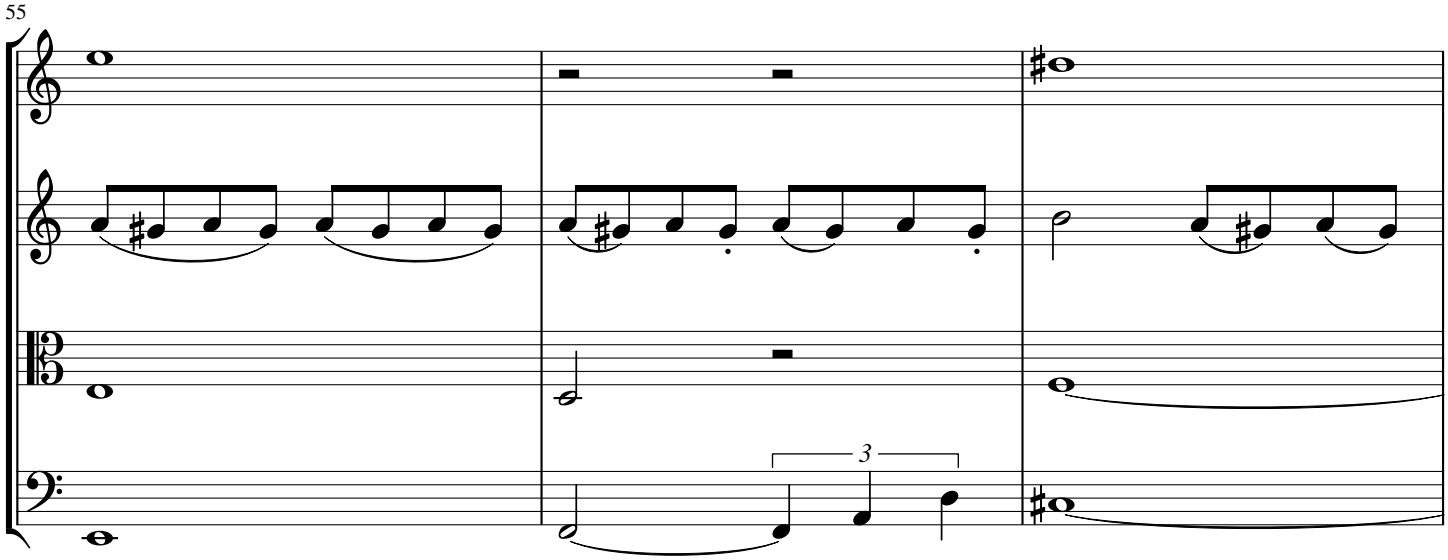

12
mf
mp
mp
mp
mp
18
23
f
f
f
f
mp

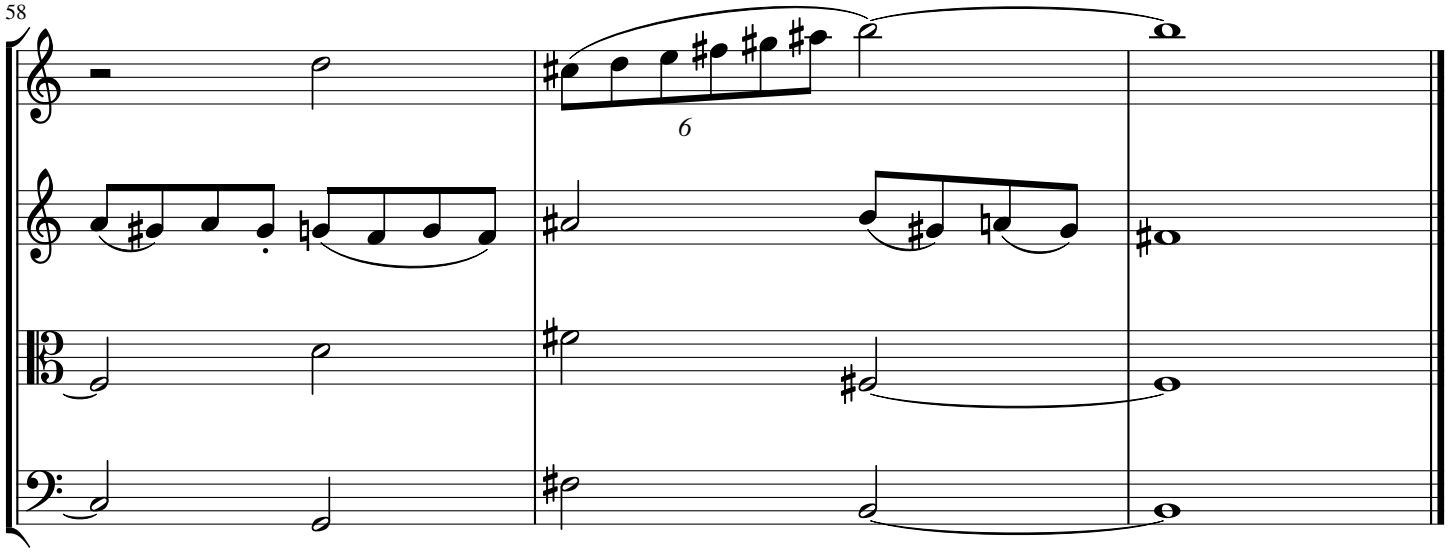

28
3
3
3
3
mf
31
mp
mp
3
3
3
3
3
3
3
3
34
mf
mf
mp


37
3
mf
40
6
6
42
mp
mp
3
3
3
mf


44
p
p
mf
p
46
mf
mf
mf
f
f
48
p
p
p
p

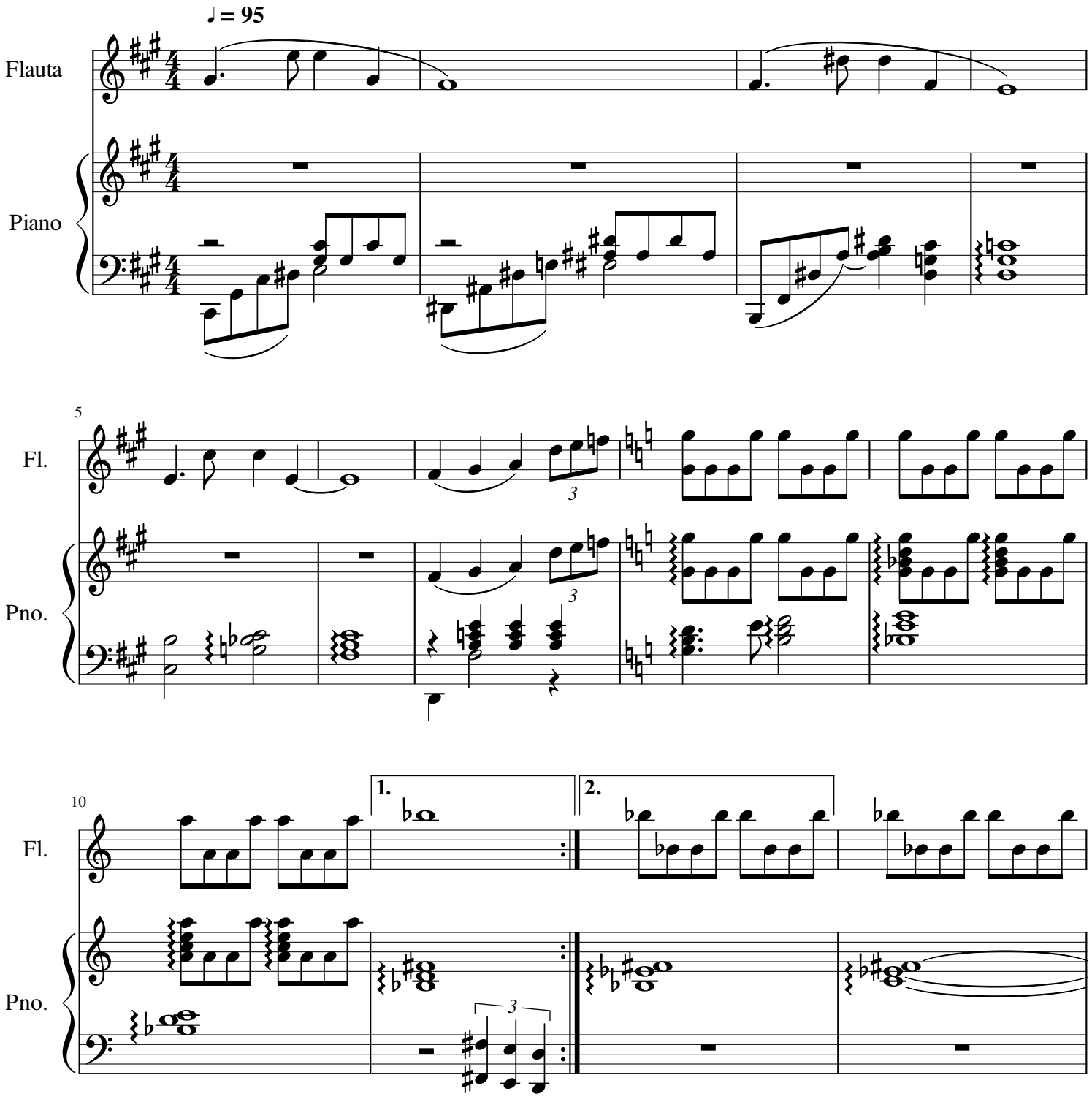

51
mp
mp
mp
mp
6

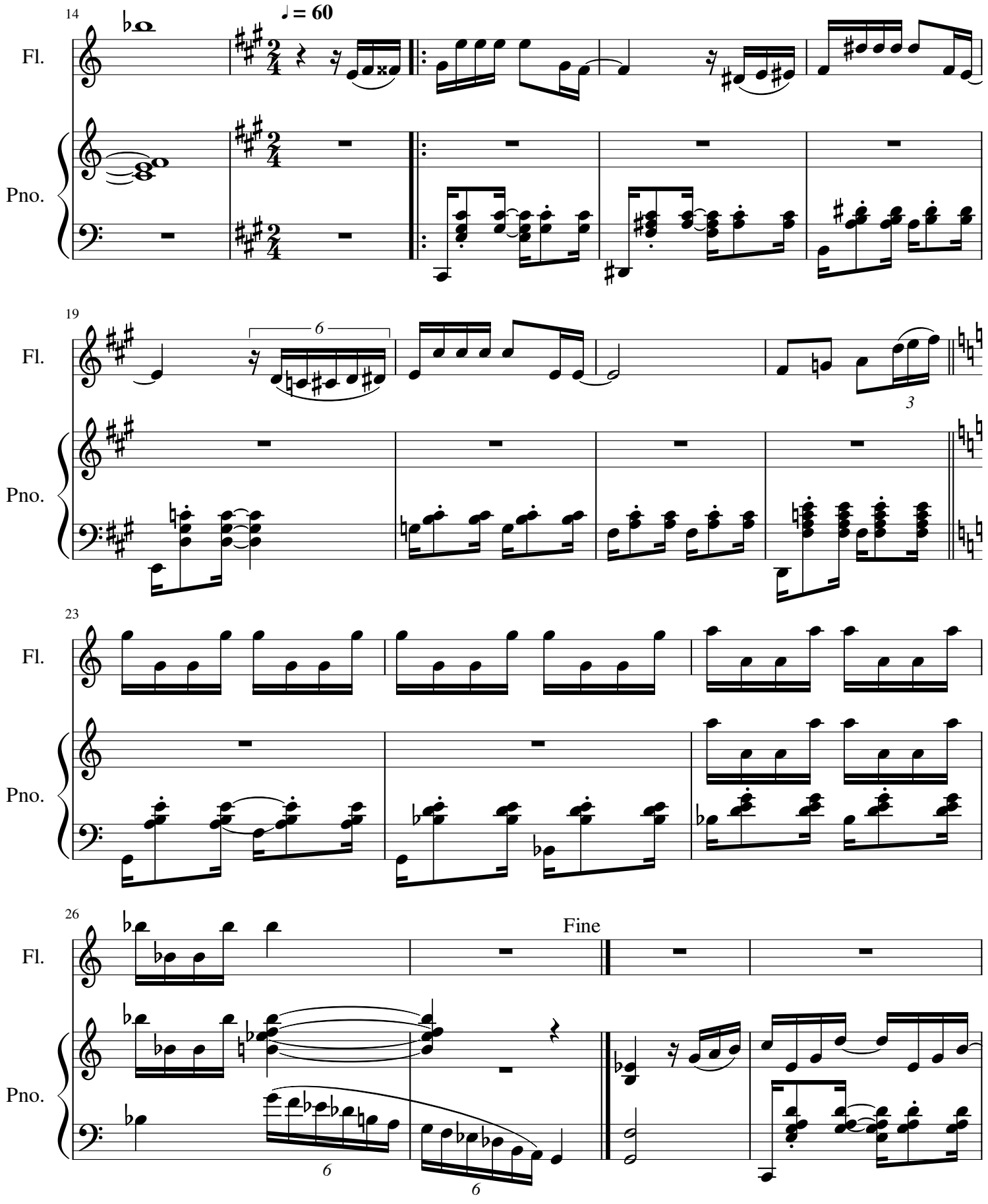

55
3

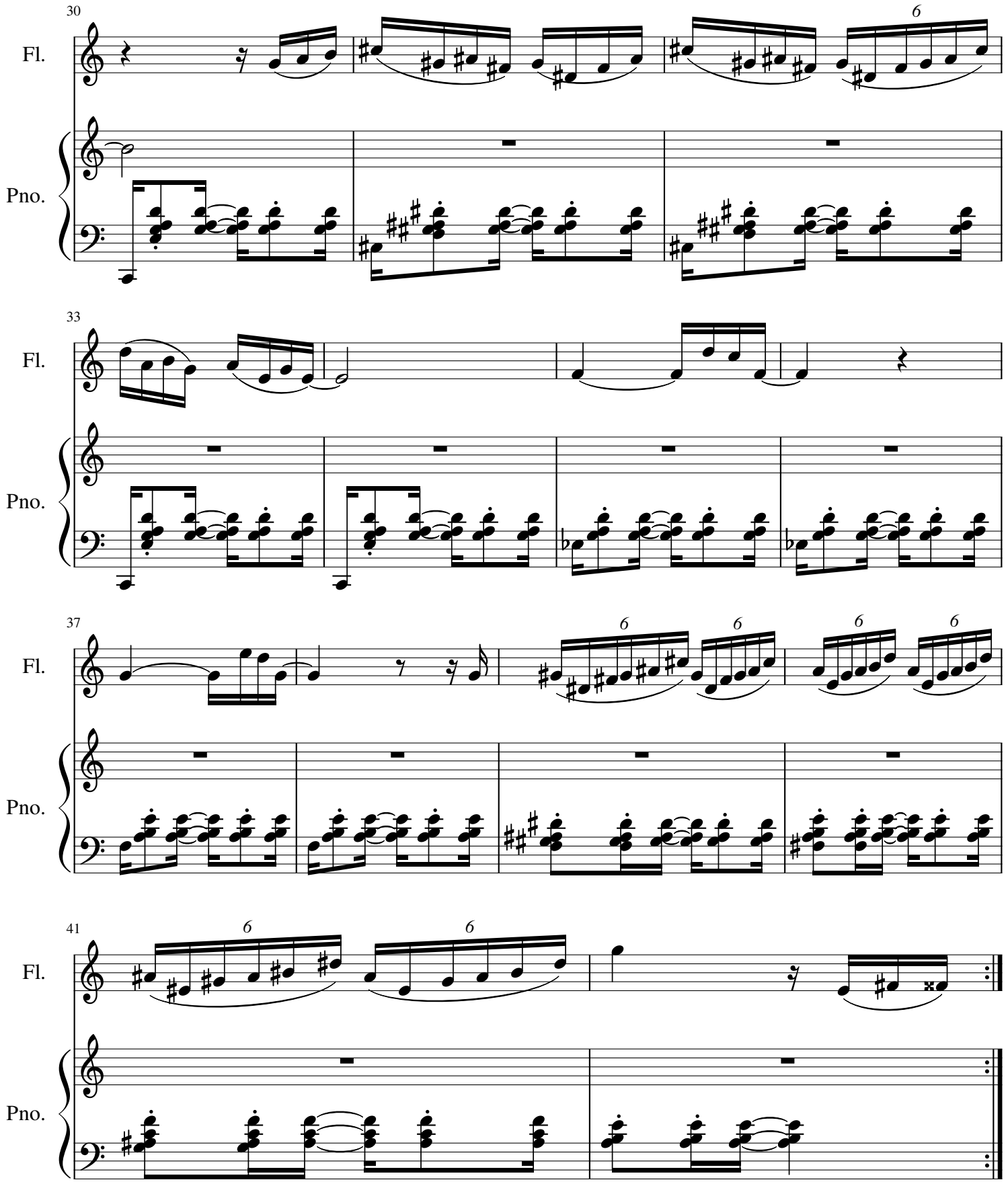

58
6

Composição N.6

JAER MORAIS

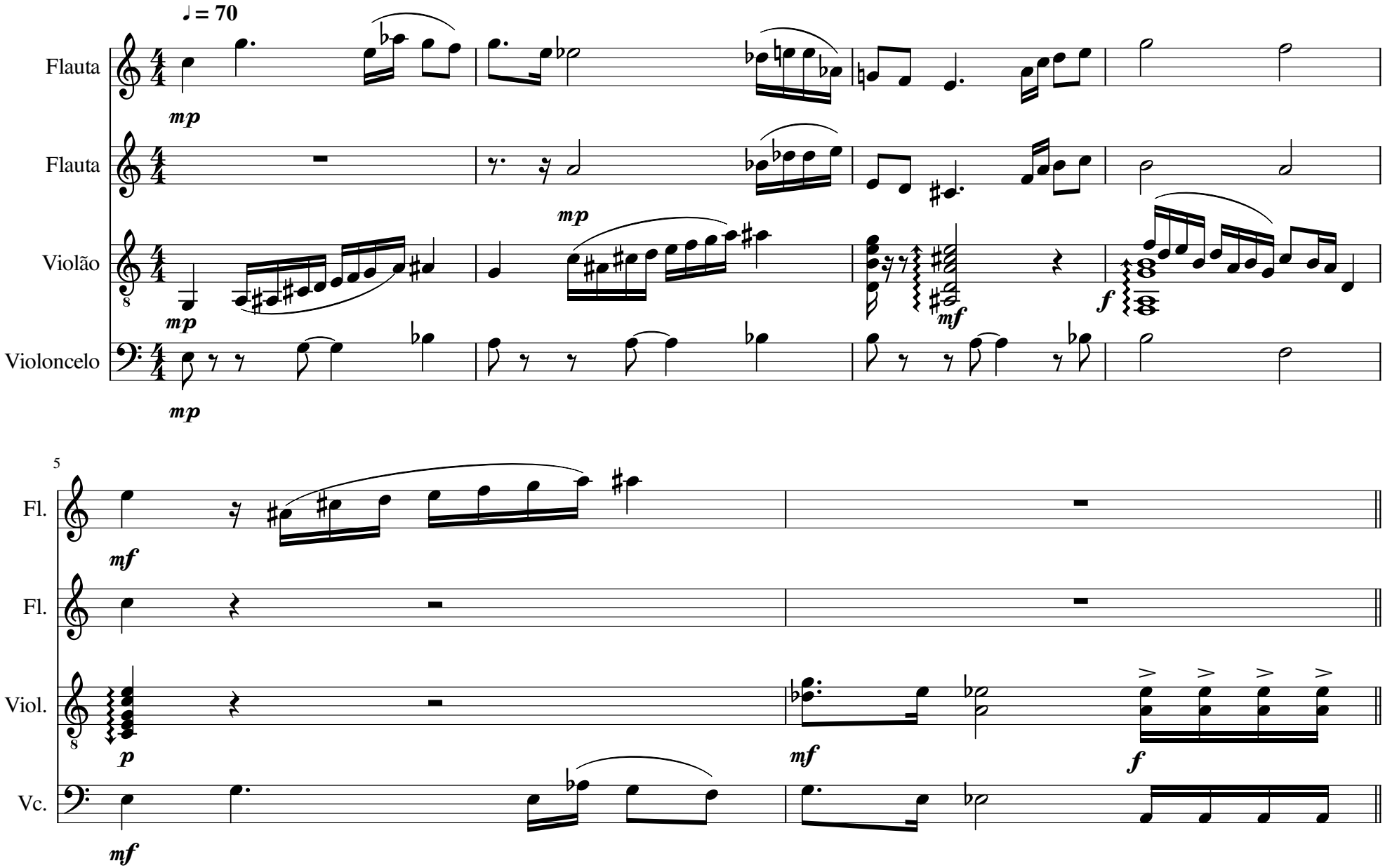


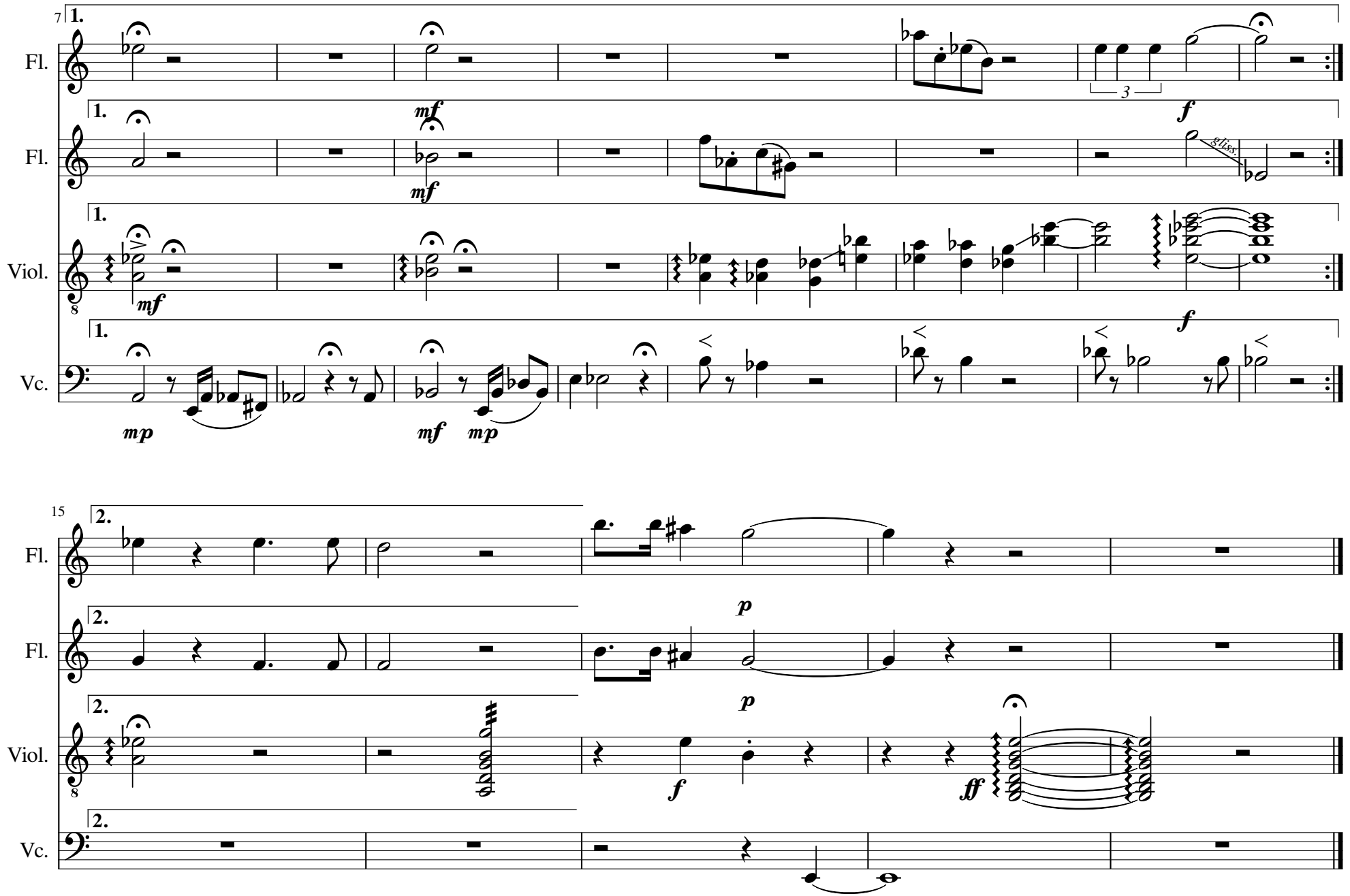

14
♩ = 60
Fl.
Pno.
19
6
3
23
26
Fine


30
Fl.
Pno.
6
33
Fl.
Pno.
37
Fl.
Pno.
6
6
6
6
41
Fl.
Pno.
6
6

Composição N.7

JAER MORAIS




7
1.
Fl.
Fl.
Viol.
Vc.
mf
mf
f
gliss.
mf
mp
mf
mp
f
15
2.
Fl.
Fl.
Viol.
Vc.
p
p
f
ff