

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 primeiros 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. ANÁLISE COMPOSIÇÃO N.1.....	16
3.3. ANÁLISE COMPOSIÇÃO N. 2	20
3.4. ANÁLISE 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 harmônica¹ 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 inspirações² 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 capítulo, 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 capítulo três, passo à análise das três peças selecionadas, partindo de uma macroanálise musical das peças. Na sequência analiso cada peça

¹A 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 capítulo 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. Atraía-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 vivência 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-musicais³. 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,

³Refiro-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* - Piotrllitch 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 Tonalidade⁴ 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)

The musical score for 'Composição N.1 (c.6-12)' consists of several staves. The top staff shows a sequence of chords: 6 Am7, 7 Gm7, 8 E7(#9), 9 Eb7M, 10 Gm7(sus4), 11 Aø, 12 D7(#9), 13 Gm7. The score includes a piano part with dynamics like *mf* and *mp*.

⁴O 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 acordes 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 harmônicas⁵, 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)

The musical score consists of seven staves. The first four staves show a melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Above the first four staves, the chords are indicated: 23 F#7M, 24 F#m6, 25 F#7M, 26 D7(#9)/F#, 27 Gm7, 28. The fifth staff shows a bass line with notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The sixth and seventh staves are empty, indicating a piano accompaniment that is not shown.

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.

⁵Entendo 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)

12 Gm7 13
 14 Eb6 15 Ab6 16 Db7(9)
 18 Cm7 19 D7(#9) 20 D7(b9)
 21 E7(13) 22

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)

49 ♩ = 100
 50 Rall.....
 51 3
 52

mp mf

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 iniciais 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)

$\text{♩} = 70$

D9 E7(4,9) D9 D13

Flauta *mf* *mp*

Flauta

Clarinetas Bb

Oboé

Fagote

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p* *p*

Violoncello *p*

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)

The musical score for 'Composição N.2 (c.11-14)' is presented on a grand staff. The first system contains a melodic line with the following chords: G6, C.E.F#G.A.D, Am7(9), D7, and G6. The melody is characterized by a hexatonic scale (Sol, mi, fá, sol, lá, ré) and includes triplets and slurs. The dynamic marking is *mf*. The second, third, and fourth systems consist of four empty staves each. The fifth system shows a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. The piano part features a bass line with a triplet and a treble line with a slur.

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)

The musical score for Composição N.2 (c.42-46) is presented in a multi-staff format. The top staff is the flute part, which begins at measure 42 and concludes at measure 46. The piano accompaniment is shown in the lower staves. The score includes various chords: A7M, A/B, C#7, C#7(sus4), and C#7/B. Dynamics such as *mf* and *p* are indicated throughout the piece.

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)

The musical score for Composição N.2 (c.48-53) is presented in a multi-staff format. The top staff is the flute part, which begins at measure 48 and concludes at measure 53. The piano accompaniment is shown in the lower staves. The score includes various chords: A7M, A/B, C#7, C#7(sus4), and C#7/B. Dynamics such as *mp* and *p* are indicated throughout the piece.

Figura n.11" Frase da *cadenza* flauta doce"**Composição N.2 (c. 49-55)**

The musical score for Figure 11 shows a flute solo in measures 49-55. The tempo is marked as quarter note = 100. The flute part begins in measure 49 with a melody in the key of G major. Measure 50 includes a 'Rall.' (ritardando) marking. The flute line continues through measure 55, where it ends with a fermata. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns, including triplets in measures 54 and 55. The score is written for flute and piano.

Além da *cadenza* 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)

11 G6 12 Am7(9) 13 D7 14 G6 15 D7(sus) 16 G7 17 Cm7 F7(13) D7(9) 18 G6

mf *mf* *p* *p* *p*

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"

Time Remembered  Music by Bill Evans

PLAY 6 CHORUSES ♩ = 108

B - CΔ+4 FΔ+4 E - A - D - G -

E♭Δ+4 A♭Δ+4 A - D - G -

C - F - E - B -

E♭ - A - C - F# - B -

G - E♭Δ+4 D - C -

fine

SOLOS

B - CΔ+4 FΔ+4 E - A - D - G -

E♭Δ+4 A♭Δ+4 A - D - G - C -

F - E - B - E♭ - A - C -

F# - B - G - E♭Δ+4 D - C -

fine

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

Composição N.3 (c.1-23)

COMPOSIÇÃO N.3
Piano Solo

JAER MORAIS

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

Contrafactum

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)

The musical score is divided into four systems, each with a red box highlighting the first measure of a section:

- System 1 (Measures 1-5):** Labeled "Piano" and "mp". Chords: Bm7, C7M(#11), F7M(#11), Em7, Am7Dm7.
- System 2 (Measures 28-32):** Labeled "Piano" and "mf". Chords: Bm7, C7M(#11), F7M(#11), Em7, Am7.
- System 3 (Measures 6-11):** Labeled "Pno" and "f". Chords: Gm7, Eb7M(11#), Ab7M(#11), Am7, Dm7, Gm7.
- System 4 (Measures 33-38):** Labeled "Pno" and "p". Chords: Gm7, Eb7M(11#), Ab7M(#11), Am7.

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 N° 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)

The musical score for measures 14-17 is presented in three staves: Flauta (top), Violão (middle), and Piano (bottom). The Flauta staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 110$ and a dynamic of *mf*. The Violão staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 90$ and a dynamic of *mp*. The Piano staff also begins with a tempo marking of $\text{♩} = 90$ and a dynamic of *mp*. The score includes chord changes: Fm7, Em7, Bm7, Ebm7, Am7, and Am7. The Flauta part features a melodic line with a blue box highlighting measures 14-16. The Violão part features a melodic line with a red box highlighting measures 14-16. The Piano part features a melodic line with a red box highlighting measures 14-16.

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)

The musical score for measures 27-30 is presented in three staves: Flauta (top), Violão (middle), and Piano (bottom). The Flauta staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 110$. The Violão staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 90$. The Piano staff also begins with a tempo marking of $\text{♩} = 90$. The score includes chord changes: Em7, Bm7, Ebm7, Am7, Bm7, C7M(#11), F7M(#11), and Em7. The Flauta part features a melodic line with a blue box highlighting measures 27-30. The Violão part features a melodic line with a blue box highlighting measures 27-30. The Piano part features a melodic line with a blue box highlighting measures 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. Ao 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 de 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: University of 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
E7(♯9)

Gm7 Am7 Gm7 D7(♯9) Gm7 Am7 Gm7

mp

Composição N.2

JAER MORAIS

G6 Am7(9) D7 G6

mf *mf*

Composição N.3

JAER MORAIS
Am7

Em7 Bm7 E♭m7

Composição N.4

JAER MORAIS

Gm7 Fm7 B♭7(4) B♭ G7(13) G7(13)

mf

Composição N.5

JAER MORAIS

mf

Composição N.6

JAER MORAIS

C♯m7 D♯m7 B7 E7(9) E7(♯5) C♯m7 E° F♯m7

mp

Composição N.7

JAER MORAIS

mp

Composição N.1

JAER MORAIS

$\text{♩} = 80$

Flauta Soprano
mp

Flauta Contralto
mp

Flauta Tenor
mf

Flauta Baixo

Violin I
p

Violin II
p

Viola

Violoncello
p

Contrabass

8

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Composição N.1' by Jaer Morais. The score is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 80. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The instrumentation includes Flauta Soprano, Flauta Contralto, Flauta Tenor, Flauta Baixo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Flauta Soprano and Flauta Contralto parts play a melodic line of eighth notes with slurs, marked *mp*. The Flauta Tenor part is mostly silent, ending with a *mf* dynamic. The Flauta Baixo part is also mostly silent. The Violin I and Violin II parts play a similar melodic line, marked *p*. The Viola part is mostly silent. The Violoncello part plays a melodic line, marked *p*. The Contrabass part is mostly silent. The page number '8' is written at the beginning of the Flauta Soprano staff and at the end of the Contrabass staff.

9 ⁸

Fl. S.

Fl. C.

Fl. T.

Fl. B.

mp *mf*

mp *mf* *mf*

mp

⁸

18 ⁸

Fl. S.

Fl. C.

Fl. T.

Fl. B.

p *mf* *mp*

f *mf* *mp*

p *f* *mf* *mp*

28 ⁸

Fl. S.

Fl. C.

Fl. T.

Fl. B.

mf

mf

mf

mf

mp

mp

pizz.

arco

mp

The image shows a page of a musical score, page 28, starting at measure 8. It features four flute parts: Fl. S. (Soprano), Fl. C. (Clarinet), Fl. T. (Alto), and Fl. B. (Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The flute parts are marked with *mf* (mezzo-forte) dynamics. The Fl. B. part includes a *pizz.* (pizzicato) marking in measure 8 and an *arco* (arco) marking in measure 10. Below the flute parts, there are five staves for strings. The first string staff is mostly silent. The second string staff has a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking in measure 10. The third string staff is silent. The fourth string staff has a *mp* dynamic marking in measure 8. The fifth string staff has a *mp* dynamic marking in measure 8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

37 ⁸

Fl. S.

Fl. C.

Fl. T.

Fl. B.

p *mf*

p *mf*

p *mf*

p *mf*

p

p

p

p

47 ⁸ $\text{♩} = 100$ Rall.....

Fl. S. *mp* *mf*

Fl. C

Fl. T. *p*

Fl. B. *p*

mf 7

51 ⁸ ³

Fl. S.

Fl. C.

Fl. T.

Fl. B.

8

54 ⁸

Fl. S. ⁶

Fl. C.

Fl. T.

Fl. B. ⁸

8

60 ⁸ *mp*

Fl. S. *mf* *mp*

Fl. C. *mf* *mp*

Fl. T.

Fl. B. ⁸

mf *mp*

mf *mp*

mf pizz....

mf

70 ⁸

Fl. S.

Fl. C.

Fl. T.

Fl. B.

f

mf

mp

This musical score page contains measures 70 through 77. It features five woodwind staves (Flute Solo, Flute C, Flute T, Flute B) and three string staves. The woodwinds play various melodic lines, with dynamic markings of *mf* and *mp*. The strings provide harmonic support, with the first staff marked *f* and the second *mf*. The bottom staff has a dynamic marking of *mp*. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings.

77 ⁸

Fl. S.

Fl. C.

Fl. T.

Fl. B.

mf

mf

3

3

8

This musical score page contains measures 77 through 80. It features five staves for woodwinds (Flute Solo, Flute C, Flute T, Flute B) and three staves for strings. The woodwind parts are primarily in treble clef, while the string parts are in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in several places. The page number '77' is at the top left, and the measure number '8' is written above the first measure of the woodwind section.

84 ⁸

Fl. S.

Fl. C.

Fl. T.

Fl. B.

f

f

mf

The image shows a page of a musical score for woodwinds, starting at measure 84. The score is divided into two systems. The first system contains four staves: Flute Soprano (Fl. S.), Flute Clarinet (Fl. C.), Flute Tenor (Fl. T.), and Flute Bass (Fl. B.). The Flute Clarinet part features a triplet of eighth notes in measure 87. The Flute Tenor part has a forte (*f*) dynamic marking in measure 86. The second system contains five staves: a Clarinet part (treble clef), a Clarinet part (treble clef), a Clarinet part (bass clef), a Flute Bass part (bass clef), and another Flute Bass part (bass clef). The Clarinet part in the second system has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in measure 88. The Flute Bass part in the second system has a forte (*f*) dynamic marking in measure 86. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

Composição N.2

JAER MORAIS

♩ = 70

1

Flauta *mf* *mp* *p*

Flauta

Clarineta Bb *p*

Oboé

Fagote *p*

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *p* *p*

Violoncello *p*

7

Fl. *mf* *p* *mf*

Cl. Bb *p* *f*

Ob. *p* *mf* *p* *f*

Fgt. *mf* *p* *f*

String Quartet: *p* *mf* *p* *f* *p*

Dynamic markings: *p*, *mf*, *f*

Articulation: accents, slurs, triplets (3)

13

Fl. *mf*

Fl. *p*

Cl. Bb

Ob.

Fgt. *p*

The image shows a page of a musical score for a woodwind quintet and piano. The score is numbered 13 at the top left. It features five staves for woodwinds and one for piano. The woodwinds are Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The piano part is at the bottom. The Flute part begins with a dynamic marking of *mf* and includes a triplet of eighth notes. The Clarinet in Bb, Oboe, and Bassoon parts have dynamic markings of *p*. The piano part consists of several staves with various rhythmic patterns and accidentals.

19

Musical score for woodwinds and strings, measures 19-24. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Oboe (Ob.), Bassoon (Fgt.), and a string section (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass).

Measure 19: Flute (Fl.) part begins with a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The dynamic changes to *mf* for a sustained note. Clarinet in B-flat (Cl. Bb) and Bassoon (Fgt.) parts have rests. Oboe (Ob.) part has a rest.

Measure 20: Flute (Fl.) part has a rest. Clarinet in B-flat (Cl. Bb) and Bassoon (Fgt.) parts have rests. Oboe (Ob.) part has a rest.

Measure 21: Flute (Fl.) part has a rest. Clarinet in B-flat (Cl. Bb) and Bassoon (Fgt.) parts have rests. Oboe (Ob.) part has a rest.

Measure 22: Flute (Fl.) part has a rest. Clarinet in B-flat (Cl. Bb) and Bassoon (Fgt.) parts have rests. Oboe (Ob.) part has a rest.

Measure 23: Flute (Fl.) part has a rest. Clarinet in B-flat (Cl. Bb) and Bassoon (Fgt.) parts have rests. Oboe (Ob.) part has a rest.

Measure 24: Flute (Fl.) part has a rest. Clarinet in B-flat (Cl. Bb) and Bassoon (Fgt.) parts have rests. Oboe (Ob.) part has a rest. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass) enters with a *f* dynamic and a triplet of eighth notes. The Cello and Double Bass parts have a *mf* dynamic marking.

Fl. *p*

Fl. *p*

Cl. Bb

Ob. *p*

Fgt *p*

gliss. *f* *f* *p* *f*

3 3 3

Detailed description: This page of a musical score, numbered 25, features five staves for woodwinds and strings. The top five staves are for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Oboe (Ob.), Bassoon (Fgt), and a string instrument. The woodwinds and bassoon play melodic lines with various articulations and dynamics, starting with a piano (*p*) dynamic. The string instrument part includes a glissando (*gliss.*) and a forte (*f*) dynamic. The bottom three staves are for a string ensemble, with dynamics ranging from piano (*p*) to forte (*f*). Triplet markings (*3*) are present in the string parts. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

This musical score page, numbered 31, features six staves for woodwinds and strings. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Oboe (Ob.), Bassoon (Fgt.), Violin, and Viola. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The woodwind parts (Fl., Cl. Bb, Ob., Fgt.) are marked with dynamics *p* and *mf*, and include trills and triplets. The Oboe part begins with a *mf* dynamic and a triplet. The Violin part starts with *p* and *mf*, featuring a *Cresc.* marking and a triplet. The Viola part begins with *p* and *mf*, and includes a *f* dynamic and a triplet. The Viola part also contains a *gliss.* marking. The bottom two staves (Violoncello and Double Bass) are marked with *p* and *mf*. The score concludes with a double bar line.

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Cl. Bb *mf*

Ob.

Fgt *p*

p *mp* *p* *p*

mf

p

Detailed description: This page of a musical score, numbered 37, features five staves for woodwinds and strings. The top two staves are for Flute (Fl.), both marked *mf*. The third staff is for Clarinet in Bb (Cl. Bb), also marked *mf*. The fourth staff is for Oboe (Ob.), and the fifth for Bassoon (Fgt), both marked *p*. Below these are five staves for strings. The first string staff has a *p* dynamic. The second string staff has dynamics *p*, *mp*, and *p*. The third string staff has a *p* dynamic. The fourth string staff has a *mf* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The fifth string staff has a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

43

Musical score for woodwinds and strings, measures 43-47. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Oboe (Ob.), Bassoon (Fgt.), and a string section (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass).

Measures 43-47:

- Fl. (Flute):** Measures 43-44: *mf* (mezzo-forte), eighth-note triplet. Measure 45: Rest. Measure 46: Quarter note, quarter note. Measure 47: Quarter note, quarter note.
- Cl. Bb (Clarinet in B-flat):** Measures 43-44: Rest. Measure 45: Rest. Measure 46: Quarter note, quarter note. Measure 47: Quarter note, quarter note.
- Ob. (Oboe):** Measures 43-44: Rest. Measure 45: Rest. Measure 46: Quarter note, quarter note. Measure 47: Quarter note, quarter note.
- Fgt. (Bassoon):** Measures 43-44: Rest. Measure 45: Quarter note, quarter note. Measure 46: Quarter note, quarter note. Measure 47: Quarter note, quarter note.
- Violin I:** Measures 43-44: Rest. Measure 45: Rest. Measure 46: Quarter note, quarter note. Measure 47: Quarter note, quarter note.
- Violin II:** Measures 43-44: Rest. Measure 45: Rest. Measure 46: Quarter note, quarter note. Measure 47: Quarter note, quarter note.
- Viola:** Measures 43-44: Rest. Measure 45: Rest. Measure 46: Quarter note, quarter note. Measure 47: Quarter note, quarter note.
- Cello:** Measures 43-44: Rest. Measure 45: Rest. Measure 46: Quarter note, quarter note. Measure 47: Quarter note, quarter note.
- Double Bass:** Measures 43-44: Rest. Measure 45: Rest. Measure 46: Quarter note, quarter note. Measure 47: Quarter note, quarter note.

Dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). A triplet of eighth notes is marked in measure 47.

48

ritmo livre

Musical score for measures 48-51. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Oboe (Ob.), Bassoon (Fgt.), and a string section (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked *ritmo livre*. The dynamic is *mp*. The Flute part features a melodic line with a glissando in measure 51. The string section provides harmonic support with sustained notes.

53 *a tempo*

Fl.

Fl.

Cl. Bb

Ob.

Fgt

pizz.

arco

f

3

This musical score page contains measures 58 through 62 for a woodwind and string ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Oboe (Ob.), Bassoon (Fgt.), and a string section consisting of Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score features several trills and triplets. Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), mezzo-piano (*mp*), and forte (*f*). The string section includes a *gliss.* (glissando) marking. The woodwinds and strings play in unison for much of the passage, with some parts in octaves. The woodwinds have trills and triplets, while the strings have a steady accompaniment with some triplets and a glissando in the first violin part.

Composição N.3

Piano Solo

JAER MORAIS

♩ = 96

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 96. The first system consists of six measures. The right hand features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 6. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. A dynamic marking of *mp* is present in measure 1. A fermata is placed over the final chord of the system.

Musical notation for measures 7-12. The right hand continues the melodic development with slurs and a triplet of eighth notes in measure 7. The left hand features a series of chords, some with tremolos. A dynamic marking of *p.* is present in measure 10. The system concludes with a fermata over the final chord.

♩ = 110

Musical notation for measures 13-17. The tempo is increased to ♩ = 110. The first system of this section contains five measures. The right hand has a more active melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in measure 17. The left hand has chords with tremolos. A dynamic marking of *mf* is present in measure 14. The system ends with a first ending bracket labeled "1." and a fermata.

Musical notation for measures 18-22. The second system of this section contains five measures. The right hand continues with slurs and a triplet of eighth notes in measure 22. The left hand features chords with tremolos. A dynamic marking of *mf* is present in measure 18. The system concludes with a second ending bracket labeled "2." and a fermata.

44

44

mf

Rall.....

$\text{♩} = 110$

48

f

53

3

Ritard

Cresc.....

56

3

3

3

Composição 3 TCC

JAER MORAIS

♩ = 90

Flauta Doce

Violão

Detailed description: This system contains the first six measures of the piece. The Flauta Doce part (top staff) is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. Measures 2-4 feature a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a half note G4 in measure 4. Measures 5-6 show a descending melodic phrase with quarter notes F#4, E4, and D4. The Violão part (bottom staff) provides harmonic accompaniment with chords and arpeggiated patterns. It starts with a half note F#4 and includes dynamic markings such as *p.* and *f.*

Fl. Doce

Viol.

Detailed description: This system contains measures 7 through 13. The Fl. Doce part (top staff) starts with a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) in measure 7, followed by a half note B4. It continues with a melodic line of quarter notes: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. The Viol. part (bottom staff) continues the accompaniment with chords and arpeggiated patterns, including dynamic markings like *p.* and *f.*

♩ = 100

Fl. Doce

Viol.

Detailed description: This system contains measures 14 through 16. The Fl. Doce part (top staff) begins with a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) in measure 14, followed by a half note B4. The melodic line continues with quarter notes: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. The Viol. part (bottom staff) provides accompaniment with chords and arpeggiated patterns, including dynamic markings like *p.* and *f.*

Fl. Doce

Viol.

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. The Fl. Doce part (top staff) starts with a half note F#4 in measure 17, followed by quarter notes G4, A4, and B4. It features a melodic line with quarter notes: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. The Viol. part (bottom staff) continues the accompaniment with chords and arpeggiated patterns, including dynamic markings like *p.* and *f.*

22 ⁸

Fl. Doce

Viol.

3 3 3 3

27 ⁸

Fl. Doce

Viol.

8

31 ⁸

Fl. Doce

Viol.

8

34 ⁸

Fl. Doce

Viol.

Φ $\text{♩} = 60$

8

COMPOSIÇÃO 4

JAER MORAIS

♩ = 60

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, measures 1-5. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 60. The dynamics are *mf* for Violin I and *mp* for Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I part includes a triplet of eighth notes in measures 1 and 2. The Viola and Violoncello parts also feature triplets in measures 2 and 3. The score concludes with a fermata in measure 5.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, measures 6-10. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Violin I part includes a triplet of eighth notes in measure 10. The Violin II part features a melodic line with slurs and accents. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with slurs and accents. The score concludes with a fermata in measure 10.

11

Musical score for measures 11-17. The score is written for four staves: Treble (top), Treble (second), Bass (third), and Bass (bottom). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. Measure 11 features a treble staff with a half note G4, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Measures 12-13 continue with similar patterns, including a triplet of eighth notes (D5, E5, F#5) in measure 13. Measure 14 has a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 15 has a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 16 has a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 17 has a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Dynamics include *mp* in measures 11, 12, 13, 14, 15, 16, and 17.

18

Musical score for measures 18-21. The score is written for four staves: Treble (top), Treble (second), Bass (third), and Bass (bottom). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. Measure 18 features a treble staff with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 19 has a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 20 has a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 21 has a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Dynamics include *mp* in measures 18, 19, 20, and 21, and *mf* in measures 19, 20, and 21.

22

Musical score for measures 22-25. The score is written for four staves: Treble (top), Treble (second), Bass (third), and Bass (bottom). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. Measure 22 features a treble staff with a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 23 has a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 24 has a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. Measure 25 has a half note G4, a quarter rest, and a half note G4. A tempo marking $\text{♩} = 75$ is placed above measure 22. Dynamics include *mf* in measures 22, 23, 24, and 25.

26

Musical score for measures 26-29. The score consists of four staves. The first two staves are in the treble clef, and the last two are in the bass clef. The music includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings such as *mf*, *mp*, and a triplet in the second treble staff.

30

Musical score for measures 30-32. The score consists of four staves. The music includes a triplet in the first treble staff, a sixteenth-note run with a glissando in the bass staff, and dynamic markings like *mp*, *f*, and *simile*.

33

Musical score for measures 33-35. The score consists of four staves. The music includes a sixteenth-note run with a glissando in the bass staff, and dynamic markings like *mp*.

37

Musical score for measures 37-41. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measures 37-38 are marked with a repeat sign. Measure 37 features a triplet of eighth notes in all staves. Measure 38 features a triplet of eighth notes in the bass staves. Measures 39-41 contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line is present at the end of measure 41.

42

Musical score for measures 42-45. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 42 features a triplet of eighth notes in the second treble staff. Measure 43 features a triplet of eighth notes in the second bass staff. Measures 44-45 contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line is present at the end of measure 45.

Composição N°5

JAER MORAIS

♩ = 70

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, measures 1-5. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The dynamics range from *mf* to *p*. The Violoncello part includes a triplet in measure 2. The Violin I, II, and Viola parts feature triplets in measure 3.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, measures 6-10. The score continues in 4/4 time with the same key signature. The dynamics are marked *mp*. The Violoncello part includes a triplet in measure 6. The Violin I, II, and Viola parts feature triplets in measure 6.

12

Musical score for measures 12-17. The score consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features triplets in measures 12, 13, and 14. Dynamic markings include *mf* at the start, *mp* in measures 15 and 16, and a crescendo leading to *mp* in measure 17. Measure 17 concludes with a fermata.

18

Musical score for measures 18-22. The score consists of four staves. The music features triplets in measures 18 and 19. Dynamic markings include *mf* in measure 18, *mp* in measure 20, and a crescendo leading to *mp* in measure 21. Measure 22 concludes with a fermata.

23

Musical score for measures 23-27. The score consists of four staves. The music features a sextuplet in measure 24. Dynamic markings include *f* in measures 24 and 25, and *mp* in measure 27. Measure 27 concludes with a fermata.

28

Musical score for measures 28-30. The score consists of four staves. The first two staves are in the treble clef, and the last two are in the bass clef. The music features eighth notes, quarter notes, and triplet markings. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure of the bass clef section.

31

Musical score for measures 31-33. The score consists of four staves. The first two staves are in the treble clef, and the last two are in the bass clef. The music features eighth notes, quarter notes, and triplet markings. Dynamic markings of *mp* are present in the first measure of the first two staves.

34

Musical score for measures 34-36. The score consists of four staves. The first two staves are in the treble clef, and the last two are in the bass clef. The music features eighth notes, quarter notes, and triplet markings. Dynamic markings of *mf* and *mp* are present.

harmônicos

37

Musical score for measures 37-39. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measure 37 features a melodic line in Treble 1 with a slur over a sequence of notes, and Treble 2 with a whole note. Measure 38 shows a triplet of eighth notes in Bass 1 and Bass 2, marked *mf*. Measure 39 includes a natural sign above the Treble 1 staff and a triplet of eighth notes in Bass 1 and Bass 2.

40

Musical score for measures 40-41. Measure 40 features a melodic line in Treble 1 with a slur and a '6' below it, and Treble 2 with a whole note. Measure 41 shows a melodic line in Treble 1 and Bass 1, and Treble 2 with a melodic line.

42

Musical score for measures 42-43. Measure 42 features a melodic line in Treble 1 and Bass 1, and Treble 2 with a melodic line. Measure 43 shows a melodic line in Treble 1 and Bass 1, and Treble 2 with a melodic line. The score includes dynamic markings *mp* and *mf*, and triplet markings in Bass 1 and Bass 2.

44

p
p
mf
p

46

mf
mf
mf
mf
f
f

48

p
p
p
p

Composição N.6

JAER MORAIS

♩ = 95

Flauta

Musical notation for the Flute part, measures 1-4. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The melody consists of quarter notes and half notes, with a slur over the first two measures and a fermata over the final note of the fourth measure.

Piano

Musical notation for the Piano part, measures 1-4. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4. The accompaniment features eighth-note patterns in the left hand and chords in the right hand, with a slur over the first two measures.

5

Fl.

Musical notation for the Flute part, measures 5-8. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4. The melody includes a triplet of eighth notes in measure 7 and continues with eighth-note patterns.

Pno.

Musical notation for the Piano part, measures 5-8. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4. The accompaniment features chords and eighth-note patterns, with a triplet of eighth notes in measure 7.

10

Fl.

Musical notation for the Flute part, measures 10-12. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4. The melody consists of eighth-note patterns. Measure 11 includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'.

Pno.

Musical notation for the Piano part, measures 10-12. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4. The accompaniment features chords and eighth-note patterns, with a triplet of eighth notes in measure 11.

14 $\text{♩} = 60$

Fl.

Pno.

19

Fl.

Pno.

23

Fl.

Pno.

26

Fl.

Pno.

Fine

30

Fl.

Pno.

33

Fl.

Pno.

37

Fl.

Pno.

41

Fl.

Pno.

Composição N.7

JAER MORAIS

$\text{♩} = 70$

Flauta *mp*

Flauta *mp*

Violão *mp* *mf* *f*

Violoncello *mp*

5

Fl. *mf*

Fl.

Viol. *p* *mf* *f*

Vc. *mf*

71. 1.

Fl. *mf* *f* *gliss.*

Viol. *mf* *f*

Vc. *mp* *mf* *mp* *f*

Detailed description: This system contains measures 71 through 74. Flute 1 (top staff) has a first ending bracket over measures 71-74. Flute 2 (second staff) has a first ending bracket over measures 71-74, with a glissando (gliss.) in measure 74. Violin (third staff) has a first ending bracket over measures 71-74. Viola (bottom staff) has a first ending bracket over measures 71-74. Dynamics are marked as mp, mf, and f.

15. 2.

Fl. *p*

Viol. *f* *ff*

Vc.

Detailed description: This system contains measures 75 through 78. Flute 1 (top staff) has a second ending bracket over measures 75-78. Flute 2 (second staff) has a second ending bracket over measures 75-78. Violin (third staff) has a second ending bracket over measures 75-78. Viola (bottom staff) has a second ending bracket over measures 75-78. Dynamics are marked as p and ff.