

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

UNESP

Gabriel Marques dos Santos

Concerto para Piano e Orquestra em Fá Menor:

Análise e Processo Composicional

São Paulo
2021

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
UNESP

Gabriel Marques dos Santos

Concerto para Piano e Orquestra em Fá Menor:
Análise e Processo Composicional

Monografia apresentada como requisito parcial para a disciplina Trabalho de Conclusão de Curso, do curso Bacharelado em Música: Habilitação em Composição da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui.

Gabriel Marques dos Santos

Concerto para Piano e Orquestra em Fá Menor:

Análise e Processo Composicional

Monografia apresentada como requisito parcial para a disciplina Trabalho de Conclusão de Curso, do curso Bacharelado em Música: Habilitação em Composição da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui.

Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui.

S237c

Santos, Gabriel Marques dos

Concerto para piano e orquestra em fá menor : análise e processo
composicional / Gabriel Marques dos Santos. -- São Paulo, 2021
142 p. : il., tabs.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Música) -
Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Artes, São Paulo
Orientador: Alexandre Roberto Lunsqui

1. Piano. 2. Concerto. 3. Composição. 4. Análise. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Artes,
São Paulo. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Agradecimentos

Primeiramente gostaria de agradecer aos meus pais, Jacinto Donizeti e Suely Maria, por terem me dado as condições emocionais e financeiras durante todo esse período tão conturbado dos anos de 2020 e 2021. Eles, que sempre estiveram ao meu lado me apoiando ao longo de toda a minha trajetória na música;

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui, por aceitar conduzir o meu trabalho de pesquisa, por sua paciência e dedicação durante todo processo de confecção da composição e do trabalho acadêmico em si. Uma pessoa que tenho profunda admiração pelo seu caráter, compromisso e trabalho composicional. Alguém que tenho a quem me espelhar;

À minha amada Tayane Santos, que me aconselhou e me ajudou a suportar emocionalmente, ouviu e tolerou minhas crises e ausências nesta reta final de conclusão de curso;

A todos os meus colegas, amigos e pessoas queridas que sempre me ajudaram e aconselharam, principalmente a Manoel Sanchez, Joabe Guilherme e Vinícius Jaloto;

À UNESP e seus professores de forma geral, que me forneceram condições e estrutura para trabalhar e estudar, sem os quais este trabalho não seria possível.

Concerto para Piano e Orquestra em Fá Menor:

Análise e Processo Composicional

Gabriel Marques dos Santos

Resumo: Este trabalho apresenta o resultado do trabalho composicional que realizei no meu último ano do curso de composição, assim como sua posterior análise. Para isso, optei por dividi-lo em duas partes principais: a primeira sendo dedicada a uma breve análise e contextualização histórica e estilística da obra; e a segunda à demonstração do meu processo composicional, com uma visão mais voltada para um lado didático aos compositores e pessoas interessadas no processo composicional da obra feita.

Palavras-chave: Piano; Concerto; Composição; Análise.

Abstract: This work presents the result of the compositional work that I carried out in my last year of the composition course, as well as its subsequent analysis. For this, I chose to divide it into two main parts: the first being dedicated to a brief historical and stylistic analysis and contextualization of the work; and the second to the demonstration of my compositional process, with a more didactic vision for composers and people interested in the compositional process of the work done.

Keywords: Piano; Concert; Composition; Analysis.

Sumário

Introdução	6
Parte I - Análise Estrutural do Concerto.....	8
Contextualização História e Estruturas Padrões do Concerto:	8
Orquestração:.....	11
Aspectos Gerais dos Movimentos do Concerto:	13
Estruturas Instrumentais e Usos Gerais e Específicos dos Instrumentos:	15
Passagens Específicas do Concerto e sua Estrutura mais Detalhada:	16
Primeiro Movimento:	17
Segundo Movimento	18
Terceiro Movimento	19
Parte II - Processo Composicional.....	22
Concepção sobre a Melodia no Concerto:.....	22
Concepção sobre a Harmonia no Concerto:	24
Passagens Musicais Usadas como Referências Composicionais:	26
Primeiro Movimento:	27
Segundo Movimento:	36
Terceiro Movimento:.....	42
Considerações Finais:.....	52
Bibliografia.....	53

Índice de Figuras

Figura 1: I movimento, compassos 1-6	27
Figura 2: I movimento, compassos 1-2	28
Figura 3: III movimento, compassos 8-12.....	29
Figura 4: III movimento, início do solo da Seção B.....	30
Figura 5: I movimento, compassos 25-29	31
Figura 6: I movimento, compassos 83-89	31
Figura 7: dois compassos após o número de ensaio 45	32
Figura 8: I movimento, compassos 42-44	33
Figura 9: I movimento, compassos 45-48	33
Figura 10: III movimento, número de ensaio 10	34
Figura 11: I movimento, compassos 108-115	35
Figura 12: compassos 120-128	36
Figura 13: II movimento, compassos 42-45	37
Figura 14: II movimento, compassos 72-78	38
Figura 15: II movimento, compassos 50-54	39
Figura 16: compassos do número de ensaio de 4 a 5.....	40
Figura 17: II movimento, compassos 25-30	41
Figura 18: I movimento, compassos 21-25	42
Figura 19: III movimento, compassos 36-49.....	42
Figura 20: I movimento, compassos 25-29	43
Figura 21: III movimento, compassos 1-7.....	43
Figura 22: compassos 49-56	44
Figura 23: III movimento, compassos 1-7.....	43
Figura 24: número de ensaio 6	43
Figura 25: III movimento, compassos 22-25.....	43
Figura 26: III movimento, compassos 35 a 43	43
Figura 27: III movimento, compassos 13-16.....	43
Figura 28: III movimento, compassos 102-115.....	49
Figura 29: I movimento, final da cadência do violino.....	50
Figura 30: III movimento, compassos 126-134.....	51

Índice de Tabelas

Tabela 1: Esquematização da forma de cada movimento.....	16
--	----

Introdução

O início da minha trajetória como compositor se iniciou seis anos atrás, aproximadamente. No começo do curso de composição, eu tinha o desejo de desenvolver um trabalho prático de maior escopo em relação a tudo que vinha fazendo ao decorrer do curso. Para o músico instrumentista, um trabalho prático seria algo envolvendo a performance em seu instrumento, e como compositor vejo que em um trabalho prático envolveria o ato de compor e conseguir com que essa obra seja executada. Essa vem sendo minha visão sobre o trabalho de compositor ao longo dos anos e essa monografia adotará um formato com enfoque na realização da prática de compor e sua posterior exposição.

Ao decorrer dos meus seis anos do curso de composição, tive a oportunidade de praticar diversas formas de composição, seja abordando a música instrumental ou eletrônica. No meio do curso, eu já tinha em mente a vontade de compor uma peça instrumental para solista e orquestra, e como pianista, optei por compor para piano e orquestra. Entre algumas das minhas peças de maior relevância desse período, compus algumas para formações de câmara e também pude orquestrar e realizar uma peça minha originalmente para piano a 4 mãos. Tal experiência me fez concluir que eu teria as ferramentas técnicas para compor uma obra para formação instrumental maior no trabalho de conclusão de curso.

Antes de compositor, sou também pianista há mais de doze anos. Esse foi um dos motivos, mas não somente esse, pela escolha desse instrumento como o solista do concerto. O piano ainda é, na minha e na visão de muitos autores, o instrumento, dos tradicionais, que melhor rivaliza com a orquestra em termos de densidade e volume sonoro e nas possibilidades de escrita (ADLER, 2002, p. 468)¹. Foi então que no tempo de dois anos trabalhando em cima desse trabalho, eu pude concluir meu primeiro *concerto* para piano e orquestra, com a proposta também de trazê-lo aqui para uma posterior análise em um formato acadêmico.

A ideia final do trabalho seria poder realizar a execução e gravação da obra, mas não foi possível em decorrência dos acontecimentos dos anos de 2020 e 2021. Em alternativa, optei por construir um modelo sonoro feito digitalmente com orquestra virtual

¹ Adler comenta no seu livro de orquestração: “Each keyboard instrument has been exploited not for its unique timbre, for its ability to play several melodic lines simultaneously, or for its soloistic capabilities.”

para fins ilustrativos. E esse será um aspecto importante na exposição do trabalho, considerando as vantagens de manipulação do material sonoro que esse processo traz em relação à gravação tradicional com instrumentos reais. Aspecto esse que também me fez propor a segunda parte deste trabalho.

O objetivo do atual trabalho será expor a composição aqui proposta e sua posterior análise. O modelo de composição que escolhi foi: escrever uma peça de concerto seguindo a tradicional forma de concerto para solista e orquestra.

O trabalho é dividido em duas seções principais: na Parte I - Análise Estrutural do Concerto, serão abordados tópicos sobre a forma *concerto* e sua contextualização histórica, e uma análise da estrutura formal e harmônica do meu concerto; a Parte II – Processo Composicional, será reservada para a exposição mais pessoal do processo que usei para compor, as escolhas e referências estéticas, e também para apresentar modelos sonoros de passagens e o processo criativo que segui para quem venha a ter interesse nessa visão.

Ao integrar as questões analíticas e prática-expositivas, e com um viés relativamente didático, estarei me direcionando para propostas não muito convencionais. O mais comum seria optar por ir somente em uma das duas linhas, mas pela natureza desse trabalho, observo a necessidade dessa abordagem como ferramenta de expandir a visão do leitor para o que se quer atingir. Dessa forma, esse trabalho serve também a compositores que se interessam pelo processo composicional e muitas vezes não enxergam um caminho muito claro por onde seguir. Não há a pretensão de mostrar um caminho único ou absoluto, mas uma possibilidade de visão, sobre uma estética e forma específica, de como podemos estruturar e desenvolver uma composição a fim de desmistificar essa prática como algo que ainda é visto, por muitos, como não tendo metodologia ou prática de desenvolvimento, algo que na técnica de instrumento, por exemplo, já é muito mais esclarecido.

Parte I - Análise Estrutural do Concerto

Contextualização História e Estruturas Padrões do Concerto:

O concerto analisado aqui, como uma obra escrita no século XXI, será analisado com descrições e abordagens seguindo uma contextualização histórica e cronológica de cada período. Como descreve Douglass Green (1965, p. 248) em seu livro *Form in Tonal Music*, os concertos escritos no século XX, e por consequência os do século XXI, diferem da concepção que tinham os compositores do período barroco, clássico e romântico sobre a forma e estrutura do gênero.

Green descreve detalhadamente o que era evidenciado quando se escrevia um concerto em cada um dos períodos. O que todos eles têm em comum é que são peças para solista e orquestra. A concepção de concerto no período atual ainda segue essencialmente essa lógica, mas como isso é construído e exposto é o que difere fortemente em cada período.

De forma resumida, no período barroco, Green (1965, p. 227), descreve que um princípio similar dos concertos escritos na época era que eles seguiam uma lógica de obra constituída em movimentos (lento-rápido-lento), com aparição constante de *ritornellos*² orquestrais. Essas passagens, assim como aconteciam também nas *arias da capo*, precediam, interrompiam e seguiam a parte do solista, atuando como um contraste ao solo. Essa era a concepção principal: um contraste onde, em determinados momentos, haveria uma porção da obra sendo feita pelo solista e outra com a orquestra o acompanhando e dando suporte harmônico. A participação era proeminente do solista em relação à orquestra, mas quase sempre permanecia, nem que fosse somente o baixo contínuo, algum tipo de base orquestral dando suporte ao solista.

No período clássico, o concerto assim como outros gêneros orquestrais, tem o seu foco sobre a estrutura e a forma. O primeiro movimento segue o que chamamos de forma *Concerto-Sonata*, que era um tipo de estrutura derivada da forma sonata tradicional, mas com seções adicionais pela necessidade que havia de expor os contrastes

² Por ritornello ou introdução instrumental, entende-se a estrutura que abre os movimentos, e que "retornam" de tempos em tempos entre as sessões musicais que compõem a parte solo. (DAVIE, 1966, p. 77)

entre solista e orquestra. Entre essas seções adicionais, estaria a presença de uma cadência solística; e a alternância entre a exposição, ou ritornelo orquestral (GREEN, 1965, p. 234) sendo mostrada inicialmente pela orquestra somente, e com posterior repetição e desenvolvimento com o solista. Da mesma forma, o seu segundo e terceiro movimento também têm uma estrutura muito delineada, com esse último seguindo uma forma geralmente de *Rondo-Concerto*. O equilíbrio entre as participações orquestrais e solísticas é um dos focos nesse período mais que em qualquer outro.

No período romântico, o concerto ganha um escopo em que o solista tem um papel muito mais virtuosístico. Schumann descreve seu *Concerto Op. 129* como “com o acompanhamento da orquestra” (GREEN, 1965, p. 247)³. O mesmo ocorre no concerto de Chopin, onde solista e orquestra quase sempre estão em papéis opostos, este último grupo sendo por vez acompanhamento ou tocando a estrutura principal em forma de Tutti.

Enquanto dos séculos XVII a XIX o principal foco se dava pela evidênciação entre solista e orquestra como dois grupos orquestrais de densidades distintas, e por consequência uma escrita orquestral mais elaborada principalmente no romantismo, no século XX o solista é muito mais proeminente na maior parte do tempo. Além disso, a forma dos concertos nesse período acaba indo para um lado mais livre e adotando estruturas de preferência do compositor mais do que uma forma pré-imposta estilisticamente, podendo referenciar modelos dos períodos passados. No século XX também surgiram cada vez mais obras concertantes, como a *Sinfonia Concertante* de Prokofiev e *Don Quixote* de Strauss, o que poderia ser visto como uma nova tendência do período.

A estrutura em três movimentos rápido-lento-rápido continua a aparecer com regularidade. Em alguns casos ocorrem esquemas de estruturação diferentes, como no Concerto para Piano de Schoenberg, Op. 42 (onde todos os quatro movimentos são tocados como um) e Concerto para Violino de Berg (onde os quatro são tocados como dois). Isso já acontecia no romantismo (como no concerto para Violoncelo de Schumann, onde todos os movimentos são interligados sem interrupção), e por esse motivo, a aparição de estruturações irregulares em si não é uma novidade do século XX.

³ Schumann called his *Op. 129* a concerto for violoncello “with the accompaniment of an orchestra”.

No século atual não há mais a obrigação de se seguir uma estrutura ou estética específica, deixando a cargo do compositor como irá estruturar sua peça. Dessa forma, o concerto que compus e estarei analisando aqui segue uma estruturação mais típica do que seria um concerto da primeira metade do século XX, vezes referenciando tendências de outros períodos. Mais adiante, irei ressaltar elementos que evidenciam essa afirmação.

Orquestração:

A instrumentação escolhida para esse concerto:

- Flauta (com piccolo), oboé, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, tímpanos, percussão, piano solista, cordas.

Entre algumas obras que utilizam a mesma (ou similar) instrumentação, estão os exemplos:

- *Pelléas et Mélisande*, Sibelius - Piccolo, flauta, oboé, corne inglês, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, tímpanos, percussão, cordas.
- Concerto para Piano e Orquestra nº 23, Mozart⁴: flauta, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, cordas.
- Concerto para Piano e Orquestra nº 24, Mozart - flauta, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, tímpanos, cordas.

A escolha da instrumentação (ou orquestração, no caso da orquestra) segue vários parâmetros, e dependendo do momento histórico ou contexto social do compositor, pode ter diversas razões para tal escolha. Entre elas: as necessidades sonoras de uma obra e a concepção do compositor a ela dada, as limitações da quantidade de instrumentistas disponíveis para a realização da obra, a finalidade a qual a peça será escrita ou representada, ou até mesmo as limitações técnicas do compositor em abordar uma gama de instrumentos ao qual ele não possui familiaridade.

Adler, em seu livro *Study of Orchestration* (2002, p. 319), mostra um exemplo do uso das trompas que Handel fez em sua obra *Judas Maccabeus*, onde foram utilizadas duas duplas de trompas em diferentes tons para que fosse possível atender as necessidades da escrita. Se fosse composta atualmente, com trompas modernas, as escolhas da instrumentação e escrita do compositor provavelmente seriam outra.

4 Concerto nº 23 do Mozart é de 1784–86, provavelmente na consolidação do uso do clarinete em orquestras. Nos 22 concertos anteriores, ele não utilizou clarinete em nenhum momento, justificando a questão das “limitações” da época no estabelecimento da instrumentação de cada peça.

Entre todos esses casos, a minha escolha particular na instrumentação desse concerto se deveu pela concepção sonora, pela densidade do conjunto instrumental escolhido e pela minha limitação até o momento em trabalhar com grupos muito grandes. No decorrer da minha formação, eu escrevi gradativamente para grupos maiores, indo de instrumentos solos até duos e trios, e chegando a grandes grupos de câmara. Com isso, eu pude visualizar e ter um maior controle e atenção na escrita para cada um desses instrumentos. Isso não é uma regra, mas é a forma como me vi estruturando um plano de escrita sem que eu me sentisse perdido no meio de tantas possibilidades e densidade instrumental.

Por fim, em um âmbito mais pessoal, a minha escolha foi em não utilizar metais, com exceção das trompas, por não me sentir familiarizado com esse grupo orquestral até o momento e por não sentir a necessidade da magnitude sonora que esse grupo normalmente traz. Claro que com isso, houve perdas de possibilidades, mas também uma limitação “produtiva” do ponto de vista em ter que trabalhar mais com menos recursos. Por conta disso, esse concerto acabou tendo uma sonoridade mais leve, por só possuir basicamente madeiras e cordas, mas também me forçou, no processo de escrita, a ter que utilizar muito de cada grupo instrumental, de forma que não desse ao ouvinte e aos instrumentistas a sensação de subutilização de algum grupo instrumental.

Aspectos Gerais dos Movimentos do Concerto:

A estratégia composicional que usei para estruturar esse concerto foi baseada em uma visão narrativa que me propus, onde eu criei uma linha cronológica de cenas, como em um teatro, filme ou qualquer outra obra narrativa. Durante toda história da forma concerto, ao embarcarmos a quantidade de concertos e o modelo de estruturação ao qual seguem, podemos fazer uma média e concluir que a grande parte deles seguiu a forma sonata ou alguma estrutura similar, assim com as sonatas e sinfonias. Por essa razão, a forma sonata também acabou sendo a principal forma tradicional que usei para estruturar e classificar os movimentos e suas seções, do ponto de vista puramente musical.

I - Allegro Marziale

O primeiro movimento, em Fá menor e tempo moderado, abre com um gesto explosivo do piano com percussão e cordas, inspirado no início de diversos concertos para piano, principalmente os do período romântico.

Seu caráter geral é inspirado numa marcha tercinada com um aspecto mais moderno, nos moldes do Bolero de Ravel. Ele é dividido em sessões mais segmentadas que se alternam de forma quase justaposta, com o intuito de criar uma descontinuidade e variedade da escuta, mas de forma orgânica, sem criar grandes choques.

Sua estrutura se divide num tipo de forma ABA, onde a seção interna tem um grande contraste tanto do caráter quanto da tonalidade, se direcionando para a dominante em Dó maior. No final do A' (reexposição) existe um encaminhamento para a *Coda*, como de padrão no primeiro movimento da forma sonata.

II - Adagio Espressivo

Esse é um movimento mais fantasioso do ponto de vista da estrutura e das ideias temáticas. Não há muito a intenção ou insistência em desenvolver um tema ou ideia predominante, mas sim de intercalar diversos pequenos temas semelhantes numa estrutura maior e contínua. Também em uma estrutura ternária ABA bem mais clara e simétrica que o primeiro, intercala duas seções contrastantes: seção A mais lenta e expressiva e seção B mais dançante, leve e em compassos assimétricos.

Sua tonalidade se encontra na subdominante de Fá menor (Bbm), e possui uma das possíveis estruturas típicas de movimentos internos de sinfonias, com duas seções

principais. A exemplo disso, os segundos ou terceiros movimentos em forma de minueto-trio.

O início do movimento é marcado por um trecho das madeiras já apresentado no primeiro movimento, mas agora encaminhando a um desenvolvimento que vai nortear esse movimento inteiro. Seu caráter é mais introspectivo e com maior participação da orquestra, tendo ela presente a quase todo momento. Na seção interna existe um solo de abertura da viola, com um caráter estético que visa remeter à música cigana. A ideia é que soe algo mais improvisativo, popular e dançante.

III - Allegro Brillante

O terceiro movimento, retornando para a tônica em Fá menor, começa em tutti num gesto explosivo igual o primeiro, mas sem o piano e em um movimento harmônico mais progressivo e modulatório.

Seu caráter remete ao ritmo de marcha do primeiro movimento e seu tema é também uma derivação do tema do primeiro. No seu desenvolvimento, em poucos compassos a música já se encaminha para outros centros tonais, e essa ideia propõe a criação de recortes temáticos usando o motivo principal apresentado no início, com posterior variação desse material.

Sua estrutura é mais complexa e apresenta episódios mais curtos e contrastantes, por vezes lembrando estruturas justapostas, mas sempre com transições cuidadosas para não criar um choque no ouvinte. Sua seção interna tem elementos de improvisação tanto do piano quanto dos instrumentos da orquestra, remetendo à ideia de *Big Band* de jazz. Seu trecho final é constituído por uma *coda* mais longa que o primeiro movimento e usando a mesma ideia, no entanto mais desenvolvido que a do primeiro movimento, já que ele se direciona a um grande *finale* em tutti.

Estruturas Instrumentais e Usos Gerais e Específicos dos Instrumentos:

Quanto ao pensamento do uso orquestral e como estipulei as escolhas dos grupos orquestrais e seus “papéis” na estrutura geral, farei uma breve descrição de cada um deles:

Sobre as cordas, pensei nelas como uma estrutura majoritariamente de sustentação harmônica e por vezes fazendo estruturas texturais, como quando na utilização de *tremollos* ou harmônicos. Há algumas passagens também onde quis explorar solos de cello e viola, para tirar assim a escuta de solista que sempre estaria sobre o piano ou algum instrumento de sopro.

Os sopros, na maioria das vezes estarão fazendo linhas melódicas em solo ou em grupos. Em algumas poucas passagens eles fazem estruturas mais harmônicas ou apoios rítmicos. Por terem relativamente menor volume sonoro nessa formação do que as cordas, houve a necessidade de tomar cuidado com o uso deles como um grupo independente, podendo correr o risco de soarem desequilibrados com as estruturas feitas pelas cordas.

A Percussão teve uma importante função, considerando o espírito sempre rítmico e marcial do concerto, com o papel principal de segurar o caráter rítmico de cada movimento. Além disso, esses instrumentos tiveram também seu uso na criação de uma riqueza timbrística maior, assim como em enfatizar momentos cadenciais e de ápices do concerto, a exemplo dos *tutti* em fortíssimo.

O piano teve sua função de solista, onde o foco de escuta da maior parte do tempo estará sobre ele. Há também alguns momentos onde ele estará sustentando estruturas harmônicas e atuando como acompanhamento para a orquestra, considerando seu potencial de rivalizar sonoramente de igual para igual com ela.

Por fim, as duas trompas mesmo sendo o único grupo de metais da orquestração, fazem o que geralmente fariam numa estrutura orquestral completa. Em alguns momentos fazem camas harmônicas, por terem um timbre doce e não proeminente, na maioria das vezes junto com os fagotes, formando um tipo de quarteto de madeiras graves. Há outros momentos também onde elas fazem a melodia da orquestra, seja em solo, duo, ou em conjunto com outros instrumentos numa passagem em *tutti*.

Passagens Específicas do Concerto e sua Estrutura mais Detalhada:

Nesse capítulo, irei esquematizar a estrutura do concerto de forma mais detalhada, trazendo também observações pessoais minhas sobre a forma. O concerto possui três movimentos, como o mais usual formato da tradição, sendo que eles têm seus andamentos na alternância rápido-lento-rápido. É importante ressaltar o uso do termo “desenvolvimento” não como sendo a ideia restrita da seção que vem após a exposição, encontrada na forma sonata típica do período clássico, mas sim como a ideia primária de desenvolvimento, exploração e expansão de uma ideia musical já apresentada. Abaixo, uma breve esquematização da forma e movimentos harmônicos de cada movimento:

Tabela 1: Esquematização da forma de cada movimento

1º Movimento - Fm								
A - Exposição (rápido)								
Intro.	Solo 1	Tema A (tutti)	Intv. 1	Tema A (solo)	Intv. 2	Codetta	Solo 2	Trans. 1
1-10.	11-16.	17-32	33-36	37-44	45-48	49-58	59-62	63-81
Fm (i)					Db (VI)	Ebm (vi)	Gm (ii)	C lídio (V)
B - Seção Lenta								
Tema B	Desenv. da ideia temática B	Retransição (citação do II mov.)	Cadência					
82-93	94-103	104-106	107-132					
C lídio (V)	Fm (i)							
A' - Reexposição (rápido)								
Tema A' (solo e tutti)	Intv. 1'	Tema A (solo)	Intv. 2'	Trans. 2	Coda			
133-140	141-148	149-156	157-160	161-166	167-193			
Fm (i)	Fm-Bbm (i-iv)	Fm (i)	Gb (Iib)	Fm (i)				
2º Movimento - Bbm								
A - Seção Lenta								
Intro (tutti)	Intro' (tutti)	Frase a (solo)	Desenv. da ideia temática A	Frase b (solo)	Frase b' (tutti)	Codetta		
1-04.	05-08.	09-16.	17-30	31-36	37-40	41-45		
Fm (i)	Ebm (iv)	Bbm (i)	Ebm (iv)	Ab (VII)	Abm (vii)	Bbm (i)		
B - Seção Dançante								
Tema B (tutti)	Tema B (solo e tutti)	Desenv. da ideia temática B	Solo 1	Retransição				
46-57	58-62	63-75	77-84	85-96				
Bbm (i)		Ebm (vi)	Cm (ii)	Gb (VI)				
A' - Seção Lenta								
Intro (tutti)	Intro' (tutti)	Frase a (solo)	Desenv. da ideia temática A'	Frase b (solo)	Frase b' (tutti)	Codetta		
97-100	101-105	106-112	113-131	132-137	138-141	142-146		
Fm (i)	Ebm (iv)	Bbm (i)	Ebm (iv)	Ab (VII)	Abm (vii)	Bbm (i)		
3º Movimento - Fm								
A - Exposição (rápido)								
Tema A (tutti)	Desenv. da ideia temática A	Intv. 1	Codetta					
1-10.	10-24.	25-36	37-41					
F (I)	Fm (i)	E (VII) - Ebm (vii)	Cm (v)					
B - Seção Rítmica								
Tema B (solos instrumentais)	Tema B (tutti)	Desenv. da ideia temática B	Cadência					
42 - 61	62 - 65	66-87	88-129					
Cm (v)		Fm (i)						
A' - Reexposição (rápido)								
Tema A' (tutti)	Desenv. da ideia temática A'	Solo						
130-137	138-155	156-159						
F (I)	Cm (i) - Gbm (iibm)	Cm (v)						
C - Seção Rítmica e Coda								
Tema B'	Transição	Coda						
160 - 167	168-178	179-202						
A (III)	F (I)	Cm (I) - Fm (i)						

Intv: intervenção temática; Intro: introdução; Trans: transição; Desenv: desenvolvimento

Primeiro Movimento:

- Compasso 1 ao 8: Abertura inspirada no Concerto em Lá menor, op. 16 de Grieg, e que também é uma escolha estrutural muito comum em outros concertos. O piano faz um gesto que será utilizado em trechos do primeiro e dos outros movimentos. O tímpano serve nesse e em outros trechos como um reforço cadencial e rítmico do gesto. As cordas utilizam ataques percussivos para realçar o gesto e em seguida tremolos para preencher o espaço sonoro.

- Nesse início também é utilizada uma ideia de abertura de movimento, onde o piano segue uma ideia solística. Esse trecho foi pensado na impactação da escuta e também em ir apresentando um pouco da orquestração de forma gradual, para assim ressaltar ao ouvinte quais instrumentos fazem parte da peça de forma mais clara.

- Compasso 9 ao 16: Há uma ideia de filtragem da orquestração para só ficar o piano. Ele então faz um tipo de introdução do tema principal numa roupagem mais introspectiva.

- Compasso 17 ao 24: ocorre uma entrada súbita da orquestra (cordas) com solos alternados de sopros. A ideia aqui foi ir apresentando um a um dos sopros, como a entrada de personagens ainda não apresentados em uma cena, até o tutti no compasso 25.

- Compasso 25: Tutti. Apresentar primeiro tema em uníssono para depois abrir vozes. Aqui também quis respeitar uma certa natureza de alguns instrumentos em relação a outros. A trompa nesse caso não faz o ornamento como nos outros naipes, pois além de mais complicado, não daria a clareza adequada para um momento de tanta informação.

- Compasso 33: entrada do solista após a exposição do tema, trazendo agora a ideia de começo real. Desse ponto até o final dessa grande seção, no compasso 58, há uma construção em alternância do material temático principal e intervenções de outras ideias temáticas.

- Do compasso 59 até parte B desse movimento, há uma ponte ou transição que irá servir para modular para o novo centro tonal e modificar gradativamente o caráter da primeira para a segunda parte.

- Compasso 82: inserção de pouco a pouco das cordas para uma entrada mais gradual do tema B, solado inicialmente pelas madeiras, e posteriormente repetido pelas cordas.

- Ao final do tema B no compasso 103, há a utilização de uma “citação” do que será o começo do segundo movimento, utilizado aqui de forma mais resumida e com a função de retransição.

- No compasso 108 há a cadência desse movimento, onde foi utilizado o material do início de forma mais expandida. Houve a intenção de fazer com que essa cadência fosse mais curta, servindo também como ponte para a reexposição em tutti de forma mais densa que na primeira vez.

- Do compasso 138 até o 160 é a ideia de reexposição com mudanças pontuais, que levarão agora para a *coda*. Nesse trecho, a *codetta* que foi feita na exposição é substituída por uma transição que irá levar até a *coda*, no compasso 167.

- Do compasso 167 até o fim do movimento, será a *coda* desse movimento, de duração intermediária e utilizando o motivo do tema principal como ideia base. Ele acaba em um decrescendo orquestral para que no movimento seguinte entre em uma densidade de textura parecida, sem causar grande nuance.

Segundo Movimento

- Os oito primeiros compassos são a reapresentação da retransição do primeiro movimento, no qual foi utilizado como citação do que será desenvolvido aqui. A frase é tocada nos quatro primeiros compassos somente pelos sopros e depois repetido um tom abaixo pelas cordas.

- No compasso 9 entra uma linha de solo do piano com o acompanhamento da orquestra, e que se encaminha para uma intensificação da densidade orquestral ao compasso 17.

- Do compasso 18 ao 30 há uma construção de desenvolvimento do que estava sendo apresentado até então. Essa ideia é interrompida no final desse trecho, onde na repetição dessa seção (A') será concluída a ideia completa.

- Do compasso 31 até o 45 há a conclusão dessa seção com uma ideia musical nova e curta, como um tipo de *codetta*. É concluída essa seção com as cordas em harmônicos no agudo para trazer uma sonoridade leve e etérea.

- No compasso 46 há o início de uma nova grande seção, contrastante com a primeira. Ela tem caráter mais dançante e em compassos irregulares e se inicia com um solo de viola, criando assim uma variedade sonora na escuta que antes estava focada no

piano solando. Essa seção, diferente da primeira, tem um tema mais bem delimitado e intuitivo do ponto de vista da escuta.

- No compasso 58, esse tema é reapresentado em tutti e piano juntos. A partir daí, essa ideia vai sendo desenvolvida até o compasso 76, onde fica somente o piano fazendo um solo que servirá também de início do trecho que finalizará essa seção.
- No compasso 86 há um tutti final que servirá de retransição para voltar para a primeira seção, no compasso 97.
- Na reexposição, do compasso 97 até o final, ela é quase idêntica à primeira vez, mas com pequenas mudanças no final, que encaminhará agora ao fechamento desse movimento. É feita a expansão de algumas ideias temáticas, como foi mencionado anteriormente, para trazer a ideia de conclusão.

Terceiro Movimento

- O início desse movimento, do compasso 1 até o 8, é marcado pela abertura feita por um *rullo* de tímpano, parecido com o primeiro movimento, mas começando mais subitamente já no tema inicial sem introdução. Esse é um movimento onde haverá modulações harmônicas frequentemente e em um curto espaço de tempo, estabelecendo assim quase que a linguagem estética desse movimento. Diferentemente também do primeiro movimento, a orquestra começa em tutti em um volume orquestral grande e sem o piano. Há uma crescendo orquestral até o compasso 9, quando ocorre a entrada do piano.
- Do compasso 10 ao 24, agora com o piano solando e desenvolvendo o tema principal, há novamente uma construção de crescendo orquestral e o desenvolvimento do tema, onde no compasso 22 terá o seu ápice, com o máximo de volume e densidade da orquestra ainda em cima desse tema inicial.
- Do compasso 26 até o 36 haverá novamente a utilização da ideia de intervenção utilizada no primeiro movimento. No entanto, agora ela é mais longa e tem um desenvolvimento próprio, praticamente se desdobrando como uma ideia temática nova.
- No compasso 37 há o retorno ao tema inicial depois da intervenção, mas agora já se direcionando ao final dessa seção, que terminará tendo um tamanho mais curto. Nesse trecho há, portanto, a intenção de servir como *codetta*.
- No compasso 42 se inicia uma nova seção, com um caráter diferente, com uma sugestão de tema mais simples. Ele é mais rítmico e improvisado, com solos instrumentais sendo expostos de forma alternada. É também um trecho onde ocorrem ciclos harmônicos

repetidos, como em um *chorus* de improviso de *jazz*, onde os solistas utilizariam tais harmonias e estruturas para improvisar em cima. Entre esses solos estão solos de baixo, cello e flauta, onde o piano fica fazendo um tipo de acompanhamento.

- No compasso 54 o piano tem o protagonismo solístico desse trecho, com agora a orquestra o acompanhando. Esse solo vai até o compasso 61, onde a seguir a orquestra, em tutti, faz o tema citado antes pelos solos. Essa primeira parte da seção é finalizada no compasso 65.

- No compasso 66 entra uma ideia nova, agora como desenvolvimento do material apresentado anteriormente, mas de forma muito mais densa e variando com esses materiais. Esse grande trecho de desenvolvimento vai até o compasso 87, onde finaliza essa segunda seção, dando início a uma cadência do piano.

- No compasso 88 inicia um solo/cadência de piano, dessa vez maior e mais importante do que no primeiro movimento. Aqui são expostas e desenvolvidas ideias já apresentadas, assim como ideias novas que só tiveram espaço, do ponto de vista acústico, em contexto de piano solo. Fiz uso também de modulações para diversos centros tonais antes de voltar para a tônica.⁵

- No compasso 122, ainda na cadência do piano, começam a entrar os primeiros grupos instrumentais, que desempenham um papel de transição para a reexposição no compasso 130.

- Do compasso 130 ao 137 ocorre a reexposição da primeira seção, mas agora com o piano em conjunto rivalizando em trechos alternados com a orquestra. Esse tutti teve o papel de ser a um dos ápices sonoros e orquestrais de todo concerto.

- Do compasso 138 até o 155 há novamente o desenvolvimento do primeiro tema, mas agora com modulação no meio e com uma resolução que não tinha na primeira vez. Essa parte se encaminha para um solo do piano no compasso 159, que também será uma citação do primeiro movimento. Essa parte serve de ponte para o que será um tipo de repetição da segunda seção modificada (B').

5 Houve a intenção de deixar a cadência do piano no meio do movimento, para que ela se emende com a construção orquestral que virá adiante, uma ideia utilizada pela primeira vez por Mendelssohn em seu Concerto para Violino em Mi menor. Até então, a cadência era um momento de exploração virtuosística e improvisativa do instrumentista, e os compositores nem escreviam esse trecho da peça, ficando a cargo do intérprete. O que geralmente faziam esses intérpretes era reutilizar ideias temáticas do concerto e variar e desenvolver em cima disso. E essa foi a ideia básica que utilizei quando escrevi essa cadência: ter um trecho onde os materiais previamente apresentados ao longo do concerto seriam expandidos ao máximo nas possibilidades do solista, ao mesmo tempo que demonstrassem seu desempenho técnico e virtuosístico.

- Do compasso 160 até o 178 ocorrerá um trecho inspirado no caráter da segunda seção, e que encaminhará até a *coda* final. Nesse trecho há diversos movimentos e modulações harmônicas, para que se retorne do centro tonal, até então presente, para o tom principal, Fá menor.

- Do compasso 179 ao final é a *coda* desse movimento, dessa vez mais longa que do primeiro movimento. Essa *coda* tem a retomada das ideias da *coda* do primeiro movimento, mas agora com um crescendo orquestral constante para uma finalização mais impactante.

Parte II - Processo Composicional

Concepção sobre a Melodia no Concerto:

Durante meus anos de estudo de composição na busca de encontrar uma escolha estética e esclarecimentos pessoais sobre diferentes parâmetros da música e do som, eu hoje concluo alguns pontos que são também discutidos por autores como Schoenberg, Rameau e outros. Um desses parâmetros que acho relevante ressaltar é a melodia, um tema sempre muito debatido na música, e como eu a pensei para esse concerto que escrevi.

Não só nessa obra, mas a melodia é uma estrutura composicional de muita relevância para minha busca sonora, talvez não só mais que a harmonia. Ainda hoje, mesmo depois de muitas escolas composicionais deixarem em voga o que é melodia e como ela precisaria se comportar para ser caracterizada como tal, eu tenho para mim um conceito mais próximo do romantismo. Esse conceito seria de que a melodia, assim como descrevem inúmeros autores tradicionais (RINGER, 2001, p. 3)⁶, é uma linha ou sequências de intervalos que se comportam mediante a uma harmonia subjacente. Sobre a sua forma, duração ou desenho, a história mostra que tudo isso é muito variável de acordo com cada período ou escola composicional.

Alguns autores também ressaltam as propriedades da melodia comentando sobre o impacto na escuta em relação ao sentido de memória e sensação de estruturas (RINGER, 2001, p. 3)⁷. De acordo com essa descrição, a melodia, como uma sequência de intervalos, tem o potencial de carregar a escuta adiante, ao mesmo tempo que cria cesuras (ou a percepção de frases musicais) com base na limitação da nossa escuta em guardar uma quantidade específica do material que foi ouvido. Baseado nisso, a melodia acaba ganhando um papel importante em criar uma identidade e relembração do ouvinte sempre

⁶ Rameau, in the 18th century, regarded melody as a product of harmony; but Rousseau claimed priority for autonomous melody. Hegel, in the early 19th century, thought of harmony and melody 'as one compact whole, and a change in the one necessarily involves a change in the other'. For the acoustician Helmholtz, melody was the incarnation of motion in music, expressed 'in such a manner that the hearer may easily, clearly, and certainly appreciate the character of that motion by immediate perception'.

⁷ Nesse artigo, o autor cita uma descrição de melodia por Watt no meio dos anos 1920, em um estudo comparativo das propriedades intervalares de canções de Schubert selecionadas e melodias ameríndias: "Every interval carries its motion farther along, so that another group of conditions must exist which modify and arrest its motion. One very natural condition of arrest is the ordinary limit of memory. No doubt the lengths of primitive melodies, if not of all melodies, are largely determined by this. But this is a condition of ending, not of arrest of motion in the musical sense."

que ela for reouvida em determinados pontos da obra, seja na sua totalidade ou de forma fragmentada.

O conceito e a visão de melodia do ponto de vista mais pessoal meu, é que essa estrutura mudou no seu aspecto, principalmente tonal, durante a história. O que no classicismo tinha-se como imprescindível a necessidade da melodia se apoiar sobre as notas da tríade, no século XX é possível dizer que de forma geral isso foi sendo cada vez mais abandonado. Esse é um ponto que acredito ser muito relevante quando tentamos caracterizar sonoramente de que período histórico alguma melodia se situa. Schoenberg cita em seu livro Fundamentos da Composição, o exemplo de *Carmem* de Bizet, onde ele situa a melodia principal da obra como baseada na totalidade expandida. “O ouvido do músico moderno adquiriu gradualmente a capacidade de compreensão das mais longínquas harmonias como elementos coerentes de uma tonalidade.” (2015, p. 128).

Dessa mesma forma, podemos dizer que o nosso ouvido atual, já influenciado pela música popular, eletrônica e as mais diversas estéticas contemporâneas, é capaz de aceitar de quase tudo como melodia. Por escolha própria, no entanto, eu escolhi situar minha atual estética sobre a escuta típica de algumas das práticas musicais da primeira metade século XX, tanto para o tratamento harmônico como melódico. Entre algumas dessas estéticas composicionais, vale destacar as escolas francesas e russas, o pós-romantismo, o *jazz* e a música popular brasileira. Ao apoiar a melodia em graus distantes das notas triádicas, mas em vez disso, sobre os outros quatro graus diatônicos, eu acredito aproximar a escuta melódica para uma estética mais próxima do modernismo.

Concepção sobre a Harmonia no Concerto:

Sobre os aspectos harmônicos nessa e nas minhas obras de forma geral, adotei como uma linguagem particular o grande uso de modalismo como pensado por compositores do neoclassicismo e do *jazz*, mediantes, e a não aderência do movimento de dominante-tônica como o principal foco de discurso harmônico. Esse último ponto principalmente é o que traz nas obras que usam essa lógica, a previsibilidade diatônica (ou cromática) da harmonia e a sensação de hierarquização dos graus da escala, quando usada. Eu tento trabalhar a harmonia para que não haja essa referência exata da escuta, mas de forma que os graus da escala tenham diferentes pesos baseados na repetição e distâncias tonais entre si, e não sobre um campo tonal principal vigente. Ainda que eu tenha usado no título da obra o tom dela, e tenha seguido também a tradicional padronização dos tons de cada movimento ligado pela relação de tônica e subdominante, eu tento redirecionar o que acontece no meio dessa narrativa, não seguindo à risca o que os compositores típicos do classicismo e romantismo faziam. Compositores esses que buscavam na sua maioria sempre uma grande clareza dos movimentos harmônicos nesses moldes.

Os acordes e harmonias usados nessa minha peça de forma geral, são acordes carregados de extensões e dissonâncias, mas ainda dentro de uma lógica vezes tonal, vezes modal, como ocorre por exemplo no *jazz*. Há muito mais movimentos cíclicos harmônicos do que uma intenção em direcionar sempre a harmonia para outro campo tonal ou para modulações, como ocorre em músicas típicas do período clássico e romântico. Há também muitos movimentos cíclicos, que não são geralmente enquadrados como uma prática de um pensamento mais puramente tonal tradicional típica desses períodos.

Há uma mistura entre escolhas modais e tonais. Por exemplo, no segundo movimento, do compasso 9 a 16, no campo harmônico de Bbm, fiz a seguinte sequência harmônica: Bbm11 - Fadd4/G - Gbmaj9 - Ebm11 - Cbmaj9 - Gbmaj9 - Ebm11 - F7sus4 - F6/G. Nesse ciclo, o acorde Cbmaj9 estaria fora do campo tonal, se enquadrando talvez como um acorde de IIb de Bbm, típico do modo frígio. Isso, ao meu ver, acaba criando maior imprevisibilidade e interesse na escuta, ao mesmo tempo que possibilita uma melodia mais cromática por conta desses acordes distantes de um ciclo tonal mais restrito.

Há também a intenção de usar acordes com mais extensões e dissonâncias para desenvolver o material sonoro de forma a ficar mais enriquecido e colorido, enquanto reservo o uso de acordes mais simples e “limpos” para movimentos cadenciais e trechos onde o movimento harmônico tem que ser muito claro. Um exemplo disso ocorre no compasso 137 do terceiro movimento, onde depois de vários acordes de F^{sus}13, eu usei um F7 para caracterizar uma cadência V-I bem polarizada. Esse uso da harmonia se deve principalmente pela minha intenção em referenciar a escuta à escolha estética baseada na música do período moderno e no *jazz*.

Sobre o comportamento melódico dentro da harmonia, há também um pensamento parecido. Se pensarmos na melodia como sendo uma nota integrante da harmonia, ou como um grau da harmonia naquele momento específico, eu sempre tentei dar preferência em colocar pontos de apoio melódico, ou seja, tempos fortes em graus da harmonia também fora do pensamento triádico. Por exemplo, em vez de colocar o começo ou final de uma frase melódica sobre a fundamental, terça ou quinta, eu priorizava colocar sobre os outros graus (segunda, quarta, sexta, sétima). Isso também criou um interesse e maior colorido melódico em cima da harmonia vigente. E da mesma forma, essa melodia também confirmava as extensões usadas nos acordes. Um exemplo desse uso é o acorde final da música, no compasso 202, que é uma síntese do pensamento harmônico e do acrescentamento de tensões no acorde. Em um espaço de seis compassos, eu acrescento todas as tensões diatônicas do acorde de Fá menor, indo de um Fm para Fm7/9/11/13.

Passagens Musicais Usadas como Referências Composicionais:

Os trechos que listarei aqui, colocando lado a lado concertos e peças diversas e trechos do meu concerto, terão a intenção de mostrar algumas visões particulares em que me baseei, mas claramente não todas. De forma consciente e inconsciente estamos em constante referência do que ouvimos e estudamos, portanto não seria exagero dizer que todo o meu concerto tem um pouco do histórico musical que tenho e continuo a construir todos os dias. O objetivo dessa parte do trabalho é, portanto, mostrar como uma ideia retirada de um contexto específico acabou se transformando em algo novo dentro do contexto da minha obra.

Os áudios que irei apresentar das obras de referência são de gravações tocadas por instrumentos acústicos reais, mas os áudios do meu concerto são retirados do modelo sonoro que fiz com orquestração virtual. Esse foi um trabalho prático bastante denso e que me possibilitou a experiência de praticamente tocar e construir cada linha instrumental nas suas particularidades. E apesar de eu ter tido a intenção de fazer o melhor trabalho sonoro possível para ter um bom material de referência, alguns aspectos sonoros, principalmente em relação à organicidade das articulações instrumentais, acabaram soando mais limitados.

Primeiro Movimento:

- 1- No Concerto para Piano em Lá menor de Grieg, ele é iniciado pelo tímpano, tendo um ataque posterior do tutti e com um solo do piano logo a seguir.⁸

Figura 1: I movimento, compassos 1-6

The image displays the first six measures of the first movement of Grieg's Piano Concerto in A minor, Opus 16. The score is written for a full orchestra and piano. The tempo is marked 'Allegro molto moderato' with a metronome marking of 84. The key signature is one flat (A minor). The score shows the initial attack by the timpani, followed by the woodwinds and strings. The piano enters with a solo in measure 5, marked 'poco rit.' and 'a tempo'.

Allegro molto moderato $\text{♩} = 84$ Opus 16

Flauti
Oboi
Clarineti in A
Fagotti
I II
Corni in E
III IV
Trombe in C
I II
Tromboni
III
Timpani in A E
Pianoforte
Violini I
II
Viola
Violoncello
Basso

pp - molto fz
pizz.
poco rit.
a tempo
stringendo

Fonte: Grieg (1980, p. 1).

⁸ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:

<https://drive.google.com/file/d/1zEqUCARjn-pfEzhnhXihM-Bk1Y0cvaeX/view?usp=sharing>

1-1. Concerto em Fá menor - Exemplo 1: início com um gesto explosivo do tímpano e cordas, e com solo do piano solo a seguir. ⁹

Figura 2: I movimento, compassos 1-2

Timpanos F, C, D, F

Percussão

Prato Sup.
Chimbal
Cabaça

Piano

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Allegro Marziale ♩ = 120

ff

pp

ff

pizz.

ff

pizz.

ff

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

⁹ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
https://drive.google.com/file/d/1odkaOswFectbAUeF4lxCiNCUtEP-b_Wg/view?usp=sharing

- 2- Seções A e B do último movimento do Concerto de Grieg são contrastantes, não tendo uma seção de desenvolvimento como em sonatas tradicionais.¹⁰

Figura 3: III movimento, compassos 8-12

The image displays a musical score for the third movement of Grieg's Concerto, specifically measures 8 through 12. The score is arranged for a full orchestra and piano. Measures 8-11 show a sustained chord in the woodwinds and strings, with the piano playing a descending scale. Measure 12 begins a new section marked 'Poco animato' with a forte (f) dynamic. The piano part in measure 12 features a complex rhythmic pattern with accents and a crescendo leading to a forte (f) dynamic.

Fonte: Grieg (1980, p. 43).

¹⁰ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
<https://drive.google.com/file/d/1V8Orz3H0qc2alq1-hPOG1GQukiuQPVGn/view?usp=sharing>

Figura 4: III movimento, início do solo da Seção B

The image displays a musical score for the beginning of the solo in Section B of the third movement. The score is written for a piano (Pfte) and a cello (Vcello). The piano part features a complex, flowing melody with many slurs and ties, indicating a continuous, intricate line. The cello part provides a simple, sustained accompaniment, consisting of a few long, horizontal notes. The score is organized into measures, with the piano part occupying the upper staves and the cello part occupying the lower staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs, all rendered in a clear, black-and-white format.

Fonte: Grieg (1980, p. 57).

2-1. Concerto em Fá menor - Exemplo 2: o contraste de caráter entre as duas seções no primeiro movimento, assim como ocorre no Grieg.¹¹

Figura 5: I movimento, compassos 25-29

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

Figura 6: I movimento, compassos 83-89

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

¹¹ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
https://drive.google.com/file/d/1OyJEiZ9dxpLashjwGrq_OOLGQ4tJ_k5I/view?usp=sharing

- 3- Nesse trecho do Concerto para Piano nº 3 de Prokofiev, ele propõe uma ideia de justaposição de ideias e temas.¹²

Figura 73: Dois compassos após o número de ensaio 45

The image displays a page from a musical score, specifically page 317 of Prokofiev's Piano Concerto No. 3. The page is titled 'Poco più mosso' and 'solo'. It shows two measures of music for various instruments. The instruments listed on the left are Picc., Fl., Ob., Cl., Fag., Tr-be, Cor., Tr-ni, Timp., Cast., Piano, and Archi. The Piano part is prominent, featuring a complex, rapid passage. The Strings (Archi) play a rhythmic pattern marked 'col legno'. The score includes dynamic markings such as 'ff' and 'f ma non troppo'.

Fonte: Prokofiev (1957, p. 317).

12 O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
<https://drive.google.com/file/d/1UdHBfvBziif0z5w9HtmHBcbRMmGR1Fr2/view?usp=sharing>

3-1. Concerto em Fá menor - Exemplo 3: No meu concerto essa ideia de justaposição acontece alternando entre uma seção rítmica e outra mais melódica e expressiva.¹³

Figura 8: I movimento, compassos 42-44

Fonte: elaborada pelo autor

Figura 9: I movimento, compassos 45-48

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

¹³ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:

https://drive.google.com/file/d/1-GPN_MF0ykwIvd1PMAm1NUa8CqXo-XJq/view?usp=sharing

- 4- No Concerto para Piano nº6, 3º mov. de Guarnieri, ele escreve oitavas do piano com a mão direita e esquerda de forma alternada.¹⁴

Figura 10: III movimento, número de ensaio 10

The image shows a handwritten musical score for the third movement of the Concerto for Piano No. 6 by Guarnieri. The score is written on two systems of staves. The top system has a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The bottom system has a bass clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A box containing the number '10' is placed between the two systems of staves.

Fonte: Guarnieri (1987).

¹⁴ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
<https://drive.google.com/file/d/1xbtyScMrc5DMLaNA39UBxOkCZ3ZBTXP1/view?usp=sharing>

4-1. Concerto em Fá menor - Exemplo 4: textura da seção inicial feita pelo piano em oitavas alternadas entre as duas mãos.¹⁵

Figura 11: I movimento, compassos 108-115

The image displays a musical score for the first movement, measures 108-115. The score is for piano (Pno.) and features a 'Solo (Tempo primo)' section starting at measure 108. The texture is characterized by alternating octaves between the two hands. The score includes dynamic markings such as 'ff' and 'fp'.

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

¹⁵ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
https://drive.google.com/file/d/1bmRKCxjg9aQpyUrrq_cUJZNtmIVLMkoe/view?usp=sharing

Segundo Movimento:

- 5- Nessa peça de Joe Hisaishi, Nausicaä of the Valley of the Wind, ele usa a combinação orquestral de fagotes e cellos fazendo um acompanhamento grave de arpejos. ¹⁶

Figura 12: compassos 120-128

The musical score for measures 120-128 of the second movement of Nausicaä of the Valley of the Wind. The score is written for a full orchestra. The woodwind section (Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Alto Saxophone, Bassoons 1 & 2) plays a melodic line with accents and dynamics like *mf* and *p*. The string section (Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, Contrabass) provides a low, arpeggiated accompaniment, with cellos and contrabasses playing a prominent role. The score includes various musical notations such as accents, dynamics, and articulation marks.

Fonte: Hisaishi (apud AHSAN, 2018).

¹⁶ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
<https://drive.google.com/file/d/1gaScKIwv2KQ15qHmVEF80SHPAd1ELD5C/view?usp=sharing>

5-1. Concerto em Fá menor - Exemplo 5: no meu concerto eu usei a mesma ideia, buscando nessa combinação um som mais ligado e sonoramente presente.¹⁷

Figura 13: II movimento, compassos 42-45

The musical score for measures 42-45 of the second movement is presented. The score includes parts for Flute I (Flg. I), Cor I, Timp., Perc., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one flat (F minor). The score shows various dynamics (pp, f, mp, p, fp) and articulations (unif., div., arco). A box labeled '15' is present above the Vln. I staff in measure 45.

Fonte: elaborada pelo autor

¹⁷ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
https://drive.google.com/file/d/1vkPb6kX7uCZ9eAaR0Y_P4mY2bh350jhM/view?usp=sharing

- 6- No Concerto para Marimba de E. Sejourne, ele faz um acompanhamento da orquestra em 11/8, enquanto o solista faz uma linha mais improvisativa em cima.¹⁸

Figura 14: II movimento, compassos 72-78

The image displays a musical score for the second movement of the Concerto for Marimba by E. Sejourne, measures 72-78. The score is in 11/8 time and features a marimba soloist and an orchestra accompaniment. The marimba part is marked 'leggero, più rapido' with a tempo of 128 minimum. The orchestra part is marked 'rubato, leggero, quasi cadenza' and 'mf'. The marimba part has a 'p' dynamic marking and a 'simile' instruction. The score is in B-flat major and 11/8 time.

Fonte: Séjourné (2015, p. 26).

¹⁸ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
<https://drive.google.com/file/d/1OVf0II2EDMoI5um3B3BGqZWA6N6Hy8yp/view?usp=sharing>

6-1. Concerto em Fá menor - Exemplo 6: na segunda seção do 2º movimento do meu concerto, eu faço um acompanhamento da orquestra com pensamento parecido, mas em 10/8.¹⁹

Figura 15: II movimento, compassos 50-54

The musical score for measures 50-54 of the second movement of a concerto in F minor. The score includes parts for Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Measure 50 starts with a percussion part and a violin I part. Measure 51 has a violin I part with 'arco' and 'p' markings. Measure 52 has a violin I part with 'pizz.' and 'pp' markings, and a violin II part with 'arco' and 'p' markings. Measure 53 has a violin I part with 'solo arco' and 'mf' markings, and a violin II part with 'gli altri arco' and 'p' markings. Measure 54 has a violin I part with 'pizz.' and 'mp' markings, and a violin II part with 'pizz.' and 'mp' markings.

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

¹⁹ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
<https://drive.google.com/file/d/1W9uS344S49G04sWS8KxvzN-v6JQR-apL/view>

- 7- Samuel Barber, em seu *Adágio for Strings*, faz uma construção das cordas indo cada vez mais para o agudo e tensionando a harmonia.²⁰

Figura 16: compassos do número de ensaio de 4 a 5

Fonte: Barber (1939, p. 6).

²⁰ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
<https://drive.google.com/file/d/1nCED5MSDp-CxPZsqc2cKkeWmJOCra6G4/view?usp=sharing>

7-1. Concerto em Fá menor - Exemplo 7: na primeira seção desse movimento, uso as cordas indo também cada vez mais para o agudo e tensionando a harmonia. Pensei na ideia de “implosão” da dinâmica.²¹

Figura 17: II movimento, compassos 25-30

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

²¹ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
<https://drive.google.com/file/d/1wc95fr-AKXdLzmkj-WpKkLHnvYedGEVv/view?usp=sharing>

Terceiro Movimento:

- 8- No Concerto para Violoncelo em Dó Maior de Haydn, há a semelhança temática entre todos movimentos, principalmente entre o primeiro e último.²²

Figura 18: I movimento, compassos 21-25

Fonte: Haydn (2015, p. 3).

Figura 19: III movimento, compassos 36-49

Fonte: Haydn (2015, p. 19).

²² O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:

https://drive.google.com/file/d/14Y_J9B7Tqg8GEZq8PSHrO4Zva_m3ynCb/view?usp=sharing

8-1. Concerto em Fá menor - Exemplo 8: houve a intenção minha também em fazer com que o material temático do primeiro e terceiro movimento fossem semelhantes para criar no ouvinte a ideia de reconhecimento e unidade sonora do todo.²³

Figura 20: I movimento, compassos 25-29

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

Figura 21: III movimento, compassos 1-7

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

²³ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:

https://drive.google.com/file/d/1MY4SPW-7TO2VEoUn_hrNaKRu-h5n8o4V/view?usp=sharing

- 9- Nesse arranjo de Giant Steps de John Coltrane por Mark Taylor, a melodia é feita de forma “acordal”, como grandes blocos harmônicos andando de forma paralela. Isso é algo bastante característico de arranjos de *big bands*, com as vozes distribuídas entre os metais.²⁴

Figura 22: compassos 49-56

Fonte: Coltrane, arr. Mark Taylor (2009, p. 7).

²⁴ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
<https://drive.google.com/file/d/1xOwbP65OLcO8mx1JDfLBcitMna8FneNz/view?usp=sharing>

9-1. Concerto em Fá menor - Exemplo 9: dessa mesma forma, fiz com que o tema inicial desse terceiro movimento fosse feito de forma “blocal” paralela, a fim de criar uma sonoridade mais colorida e brilhante.²⁵

Figura 23: III movimento, compassos 1-7

Allegro Brillante $\text{♩} = 65$

Vln. I: *f*, *unis.*, *div.*, *ff*

Vln. II: *f*, *div.*, *ff*

Vla.: *f*, *arco*, *div.*, *ff*

Vc.: *f*, *arco*, *div.*, *ff*

Cb.: *f*, *arco*, *ff*

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

²⁵ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
<https://drive.google.com/file/d/15ZiHS1hEiPm60H885U5ix2PXSWwUSeNU/view?usp=sharing>

- 10- Na obra *The Song of a Nightingale* de Igor Stravinsky, ele usa a ideia de harmonias muito coloridas e carregadas de tensões, assim como a riqueza timbrística feita por diversas construções texturais diferentes em cada naipe.²⁶

Figura 24: número de ensaio 6

Fonte: Stravinsky (1921, p. 43).

²⁶ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
https://drive.google.com/file/d/1DmKiKEx_iSkFAh2j9mKGgLuIpXCPhcK3/view?usp=sharing

10-1. Concerto em Fá menor – Exemplo 10: no meu concerto, essa foi uma parte ápile da construção orquestral que estava sendo feita. Utilizei a mesma ideia, buscando variedade das texturas orquestrais e harmônicas.²⁷

Figura 25: III movimento, compassos 22-25

The musical score for measures 22-25 of the third movement features a complex orchestral texture. The Piano (Pno.) part begins with a forte (f) dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I (Vln. I) part starts with a forte (f) dynamic and a 'poco rit.' marking, followed by a '3' measure rest. The Violin II (Vln. II) and Viola (Vla.) parts have 'div.' markings and 'mf' dynamics. The Violoncello (Vc.) part has a 'pizz. div.' marking and 'f' dynamic. The Contrabasso (Cb.) part has a '(pizz.)' marking and 'f' dynamic. The score concludes with a 'Poco Meno mosso' marking and a 'p' dynamic.

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

²⁷ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
https://drive.google.com/file/d/1ZokLt7BnmT95yCF-hdPjzd9ywHX_XoRP/view?usp=sharing

- 11- Na Sonatina de M. Ravel, a construção do último movimento segue uma textura no piano de uma ideia mais próximo de uma *toccata*, na estética típica do estilo neoclássico.²⁸

Figura 26: III movimento, compassos 35 a 43

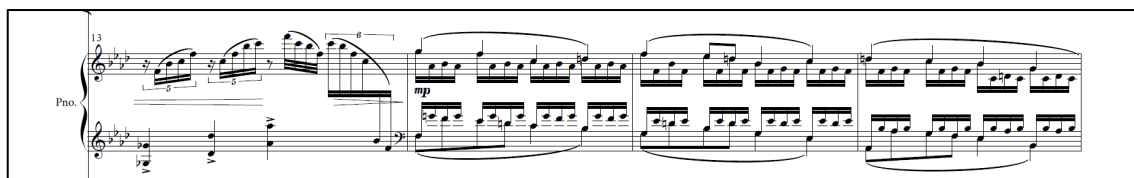
The musical score for the third movement of Maurice Ravel's Sonatina, measures 35 to 43, is presented in three systems. The first system shows a piano (p) and right-hand (RH) staff. The piano part begins with a forte (f) dynamic and a 'sans ralentir' instruction. The right-hand part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system is marked 'Même Mouvt Tranquille' and 'p' (piano). The third system includes 'Plus lent', 'Rall.' (ritardando), and 'a Tempo très doux et expressif' markings, ending with a 'pp subito' (pianissimo subito) instruction.

Fonte: Ravel (1905, p. 8).

²⁸ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
https://drive.google.com/file/d/1mPQ8voYsFQGHxe9ek-yapquthpS_P3ym/view?usp=sharing

11-1. Concerto em Fá menor - Exemplo 11: em diversos trechos do último movimento do meu concerto eu também utilizei a mesma ideia de textura no piano, com células muito curtas e ao mesmo tempo leve.²⁹

Figura 27: III movimento, compassos 13-16



Fonte: elaborada pelo autor (2021)

Figura 28: III movimento, compassos 102-115

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

²⁹ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
<https://drive.google.com/file/d/1L6QtJM1EcM8em8VjnQkTVLd4oAZGdnOF/view?usp=sharing>

12- Mendelssohn, no seu Concerto para Violino em Mi menor, faz a construção da cadência como parte estrutural do concerto e que irá emendar com a orquestra a seguir fazendo a reexposição, e não só como nas finalizações de movimento, como era antes utilizada normalmente nos concertos do classicismo.³⁰

Figura 29: I movimento, final da cadência do violino

The image displays two pages of a musical score. The top page, labeled 'M.B. 18.', features the violin part with a cadence marked 'a tempo'. The bottom page, labeled '18', shows the orchestral re-exposition starting with the strings and woodwinds, marked 'pp' (pianissimo). The score is in E minor and 4/4 time.

Fonte: Mendelssohn (1874-82, p. 17-18).

³⁰ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:

<https://drive.google.com/file/d/1MiwOgHErAQzaYn18kRZZbOfKQcGS8jzY/view?usp=sharing>

12-1. Concerto em Fá menor - Exemplo 12: na reexposição do primeiro e do último movimento do meu concerto, eu utilizo a mesma ideia, com instrumentos entrando gradativamente após a cadência do piano para assim rerepresentar o tema. ³¹

Figura 30: III movimento, compassos 126-134

The musical score for measures 126-134 of the third movement. The piano part (Pno.) begins at measure 126 with a complex rhythmic pattern. The woodwinds (Fl., Ob., Cl. I) enter at measure 130 with a melodic line marked 'mf poco a poco cresc.' and 'Piccolo'. The percussion (Perc.) and timpani (Timp.) provide a steady rhythmic accompaniment.

Fonte: elaborada pelo autor (2021)

³¹ O áudio do trecho apresentado está disponível no seguinte link:
<https://drive.google.com/file/d/1vzbwolQQ1r0Hr5AvSDJg9Rat6UugcHnz/view?usp=sharing>

Considerações finais:

Em conclusão, esse atual trabalho teve o papel de não somente estipular uma prática de composição sobre uma forma tradicional pré-definida, mas também em expandir a capacidade de análise e compreensão sobre outras obras de mesma estrutura. O ato de compor envolve não somente o trabalho da criação, mas um constante exercício de análise e reapropriação de ideais que já foram utilizados na história, numa ideia similar à de aprendizado e replicação de um produto através de engenharia reversa.

Não tive a pretensão neste trabalho de apresentar um guia completo de composição de concertos, mas uma possível visão sobre uma composição de minha autoria e os passos que tomei para conseguir concluí-la de forma estruturada. Dessa mesma forma, acredito que esse trabalho possa valer de material didático para quem se propuser a compor um concerto e não souber por onde começar ou tenha dúvidas pontuais no meio do processo.

Quis trazer também uma melhor visão técnica sobre as obras composicionais de outros compositores, e uma possível ideia inicial de metodologia de composição a se seguir. Há muitas possibilidades que não foram tratadas aqui, com diferentes abordagens e focos, mas propus principalmente uma conversa de compositor para compositor de forma mais simplificada.

Temos ainda a ideia de que para compor é necessário ter dom ou talento nato e que não há maneiras de desenvolver isso se a pessoa não o tiver. Isso é um grande mito, pois como qualquer outra técnica, é necessário estudar e praticar com constância e consciência. Do ponto de vista da atuação como compositor, eu ainda estou no início desse processo, que será também de eterna evolução. Sendo assim, estou certo de que essa composição, como todas as outras que já fiz, não é ainda o ideal de melhor trabalho possível que farei na minha vida. E também tenho certeza que ela possui falhas como qualquer obra humana, por mais perfeita que seja. Por fim, considero esse trabalho como o marco de um momento composicional e acadêmico que me encontro atualmente, na conclusão de uma graduação.

Bibliografia

ADLER, S. **The Study of Orchestration**. 3^a. ed. New York: W.W. Norton & Company, 2002.

AHSAN, A. 1 Vídeo (10:20). Joe Hisaishi - **Nausicaä of the Valley of the Wind** - Joe Hisaishi in Budokan (with score). Publicado pelo canal AA, 4 agosto 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/IB-IRAQDFG0>>. Acesso em: 20 outubro 2021.

AUGUSTYN, A. Clarinet. **Britannica**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/clarinet>>. Acesso em: 1 novembro 2021.

BARBER, Samuel. **Adagio for Strings**: Op.11. USA: G. Schirmer, Inc, 1939.

COLTRANE, J. **Giant Steps, Arranged by Mark Taylor**. USA: Hal Leonard Corporation, 2009.

DAVIE, C. T. **Musical Structure and Design**. New York: DOVER PUBLICATIONS, 1966.

GREEN, D. M. **Form in Tonal Music_ An Introduction to Analysis-Schirmer**. 1. ed. New York: Holt, Reinehart and Wiston, Inc., 1965.

GRIEG, Edvard. **Piano Concerto**: A minor Op.16. London: Frankfurt: C.F. Peters, 1980.

GUARNIERI, C. **Concerto no. 6 [manuscrito]**. Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, 1987.

HAYDN, Joseph. **Cello Concerto No.1**: C major, Hob.VIIb:1. Vienna: Orfeo Mandozzi, 2015.

MENDELSSOHN, Felix. **Violin Concerto**: E minor, Op.64. Berlin: Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874-82.

PISTON, W. **Orchestration**. 5^a. ed. London: Victor Gollancz LTD, 1969.

PROKOFIEV, Sergey. **Piano Concerto No.3**: C major opus 26. Moskow: Muzgiz, 1957. Número de ensaio 45.

RAVEL, Maurice. **Sonatine**: M.40. Paris: Durand & Fils, 1905.

RINGER, A. L. Melody. **Grove Music Online**, 20 January 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18357>>.

SALLES, P. D. T. Análise Musical II. **USP**, 2014. Disponível em: <<https://edisiplinas.usp.br/course/view.php?id=4979>>. Acesso em: 1 novembro 2021.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman. 3^a. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

SÉJOURNÉ, E. **Concerto for Marimba and Strings**. 1^a. ed. Oslo: Norsk Musikforlag, 2015.

STRAVINSKY, Igor. **Chant du Rossignol**: K026. Berlin: Editions Russes de Musique, 1921.

WHITE, John D. *The Analysis of Music*, p.62. Prentice-Hall Inc, 1976.

Gabriel Marques

Concerto N°1 para Piano e Orquestra em Fm

I - Allegro Marziale

II - Adagio Espressivo

III - Allegro Brillante

ÍNDICE

Movimento..... Página

I - Allegro Marziale 4

II - Adagio Espressivo 33

III - Allegro Brillante 58

INSTRUMENTAÇÃO

1 Flauta e Piccolo

1 Oboé

2 Clarinetes em Bb

2 Fagotes

2 Trompas em F

*(2 percussionistas)

4 Tímpanos

Percussão - Caixa, Pandeiro Sinfônico,
Cymbal (Hit-Hat), Prato Supenso (Crash)

Piano Solista

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Concerto N°1 para Piano e Orquestra em Fm

I

Gabriel Marques

Allegro Marziale ♩ = 120

Flauta

Oboé

Clarinete I em B♭

Clarinete II em B♭

2 Fagotes

2 Trompas em F

Tímpanos F, C, D, F

Percussão

Piano

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Prato Susp.
Chimbal
Caixa

ff

fp

pp

ff

fp

ff

pizz.

pizz.

ff

3

Timp. *f* *ff* *fp*

Perc. *f* *pp*

Pno. *ff* *fp*

Vln. I div. *fp* *f*

Vln. II div. *fp* *f*

Vla. div. *fp* *f*

Vc. arco *fp* *f* pizz. *ff*

Cb. *ff*

7

Timp. *f*

Perc. *f*

Pno. *ff* *rit*

Vln. I *fp* *f*

Vln. II *fp* *f*

Vla. *fp* *f*

Vc. arco *fp* *f*

Cb.

11

1

Pno. *p* *lento e espress.*

15

2 **Tempo primo**

FL. 17 *f*

Ob. *f*

Timp. *f*

Perc.

Pno. 17 *f*

Vln. I 2 **Tempo primo**
unis. *mf* *p* *mf* *p*

Vln. II *mf* *p* *mf* *p*

Vla. *mf* *p* *mf* *p*

Vc. *mf* *p* *mf* *p*



21

FL. *mf*

Ob. *mf*

Cl. I *f* *mf* *mf*

Cl. II *f* *mf* *mp*

Fg. 1 2 *mf* *mp*

Cor. 1 2 *mf* *mp*

Timp. *fp*

Perc.

Vln. I *mf* *p* *mf*

Vln. II *mf* *p* *mf*

Vla. *mf* *p* *mf*

Vc. *mf* *p* *mf*

3

25

Fl.

ff

Ob.

ff

Cl. I

ff

Cl. II

ff

Fg. 1

2

ff

Cor. 1

2

ff

Timp.

f

fp

f

fp

f

Perc.

mf

p

mf

p

mf

Vln. I

25

3

f

mp

f

mp

f

Vln. II

unis.

f

mp

f

mp

f

Vla.

unis.

f

mp

div.

f

mp

unis.

f

Vc.

f

mp

f

mp

f

Cb.

arco

f

fp

f

fp

f

FL.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg. 1
2

Cor. 1
2

Timp.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

30

f

mf

p

mp

fp

p cresc.

8va

pizz.

arco

3

38

Timp.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

42

poco rit.

Timp.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

div.



6 A tempo rubato (meno mosso)
F-G, Bb-C

45

p

pp

mp 3

p cresc.

6 A tempo rubato (meno mosso)

mp espress. mf

cresc.

unis.

mp espress. mf

cresc.

unis.

mp espress. mf

cresc.

unis.

mp pizz. mf

cresc.

arco

mp

cresc.

7 Tempo primo

49

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Fg. 1 *mf*

2

Perc. *mp*

Pno. *f* *marcato*

49

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *f* pizz.

Cb. *f* pizz.

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony or concert suite. The score is written for a full orchestra and includes solo voices. The instruments and parts shown are:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. I (Clarinet I)
- Cl. II (Clarinet II)
- Fg. 1 & 2 (Bassoon 1 & 2)
- Tim. (Timpani)
- Perc. (Percussion)
- Pno. (Piano)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Cello)
- Cb. (Double Bass)

The score is written in 3/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (e.g., *f*, *p*, *pp*, *mp*), articulation (e.g., *acc.*, *stacc.*), and phrasing (e.g., *8va*, *pizz.*). The music is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments or parts.

59 **8**

Pno. *mp* *ad libitum, molto lento* *pp poco ad libitum* *Lentamente* $\text{♩} = 40$ *poco rit.*

Vln. I *Lentamente* $\text{♩} = 40$ *arco div. a3* *poco rit.*

9 *Andante* $\text{♩} = 42$

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. I

Fg. 1 2 *pp* *mf* *p* *mf* *mf*

Cor. 1 2 *pp*

Timp. *pp*

Pno. *pp*

Vln. I *div. a2* *fp* *pp* *fp* *pp*

Vln. II *div.* *fp* *p*

Vla. *div.* *fp* *pp* *p*

Vc. *arco* *fp* *div.* *arco* *p*

Cb. *p* *p*

10

69

Fl.

f

mf

Ob.

f

mf

Cl. I

f

mf

Cl. II

f

mf

Fg. 1

f

mf

Cor. 1

fp

f

fp

f

fp

f

Timp.

f

ppp

Perc.

mf

f

Pno.

f

mf

Vln. I

mp

mf

Vln. II

mf

mf

Vla.

mf

mf

Vc.

mf

mf

Cb.

mf

mf

[illegible]

90

Fl.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

12

pp

p *mp*

pp

pp

mp *tre corde*

mp *espress.*

mp *espress.*

mp *espress.*
unis.

mp *espress.*

mp *espress.*



98

Fl.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

98

mp

div.

pp

pp

101

Perc. **rall.** **pp**

Pno. **rall.** **pp** *8^{va}*

Vln. I **rall.** **pp**

Vln. II *div.* **rall.** **pp**

Vla. **rall.** **pp**

Vc. **rall.** **pp**



13 **Meno mosso** ♩=65

104

Fl. **pp**

Ob. **pp**

Cl. I **pp**

Cl. II **pp**

Cor. 1 **pp**

Cor. 2 **pp**

Pno. **pp** *(8)* **ff**

13 **Meno mosso** ♩=65

Vln. I **pp** *unis.*

Vln. II **pp** *unis.*

Vla. **pp**

Vc. **pp**

14 Solo (Tempo primo)

108

Pno.

112

Pno.

15 A Tempo

117

Pno.

16

124

Cor. 1

Perc.

124

Pno.

16

div.

Vln. II

div.

Vla.

arco

Vc.

arco

Cb.

145

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. I *pp*

Cl. II *pp*

Fg. 1 *a2* *mf* *3*

Perc. *p* *3*

Pno. *mp*

Vln. I *mp*

Vln. II *div.* *mp*

Vla. *div.* *mp*

Vc. *f* *3*

Cb. *f* *3*

22

149

19

Fl.

mp

Ob.

mp

Cl. I

mp

Cl. II

mp

Fg. 1

2

Timp.

mf

Perc.

mp

Pno.

149

f

3

3

19

arco

Vln. I

mp

arco unis.

Vln. II

mp

arco unis.

Vla.

mp

Vc.

mf

(non div.)

mp

Cb.

mf

153

poco rit.

Timp.

Perc.

Pno.

153

3

3

3

3

7

7

7

7

Vln. I

div.

poco rit.

Vln. II

div.

Vla.

div.

Vc.

div.

Cb.

21 A tempo

161

Fl. *f* *mf*

Ob. *f* *mf*

Cl. I *f* *mf*

Cl. II *f* *mf*

Fg. 1 *f*

Cor. 1 *fp* *f* *fp* *fp*

Timp. *f* *ppp*

Perc. *mf*

Pno. *f*

21 A tempo

Vln. I *f*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* unis.

Cb. *f* arco

178

Fl.

mp 3 *f*

Ob.

mp 3 *f*

Cl. I

mp 3 *f*

Cl. II

f

Fg. 1
2

mp 3

Cor. 1
2

178

Pno.

mf 3 3 3 3 3 3 3 3

Vln. I

unis. *f*

Vln. II

f

Vla.

unis. *mf* 3 *f*

Vc.

3 3 3 3 3 3 3 3 *f*

Cb.

3 3 3 3 3 3 3 3 *f*

[illegible]

1 Poco più mosso

19

Fl.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg. 1
2

Cor. 1
2

Timp.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

31

22

Fl.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg. 1
2

Cor. 1
2

Timp.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1.

ff

gliss.

(8)

div.

unis.

25

Fl.

mp

p

f

poco rit.

Ob.

mp

p

f

Cl. I

mp

p

f

Cl. II

mp

p

f

Fg. 1

2

mp

p

f

Cor. 1

2

p

f

Timp.

pp

p

f

mp

Perc.

pp

f - pp

f

Pno.

mp

f

mp

Vln. I

3

f

poco rit.

unis.

mp

pp

Vln. II

f

mp

pp

unis.

Vla.

div.

f

mp

pp

unis.

Vc.

div.

f

mp

pp

Cb.

f

4

Poco meno mosso

31

Fl.

Ob.

Cl. II.

Pno.

p

pp

mp

37

5

Fl.

Ob.

Cl. II.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

pp

pp

pp

div.

41

Fl.

pp

Ob.

pp subito

Cl. I

pp

Cl. II

pp subito

Pno.

pp

6 **Tranquilo**

Vln. I

pp subito

Vln. II

pp subito

Vla.

pp subito

pizz.

Vc.

pizz. unis.

pp subito

Cb.

pizz.

p

rit.

35

Perc. **ppp** **mp**

Vln. I 46 **7** **Scherzando** $\text{♩} = 225$ **pizz. div.** **pp**

Vla. **pizz.** **pp**

Vc. **pizz.** **p**

Cb. **pizz.** **p**

50

Perc.

8

p

Vln. I

50

8

p

Vln. II

pizz.

pp

p

Vla.

solo arco

mf

gli altri arco

p

Vc.

pizz.

mp

Cb.

pizz.

mp

10

55

9

Fl.

mp

Ob.

mp

Cl. I

mp *p*

Cl. II

mp *p*

Fg. 1
2

a2
p

Timp.

pp

Perc.

pp *pp*

Pno.

55

mp

7

9

Vln. I

mp unis. div.

Vln. II

mp

f

Vla.

tutti
mp

Vc.

Cb.

[illegible]

This page of the musical score contains the following staves and parts:

- Fl.** (Flute): Measures 63-69. Dynamic markings: *mf*, *fp*.
- Ob.** (Oboe): Measures 63-69. Dynamic markings: *mf*, *fp*.
- Cl. I** (Clarinet I): Measures 63-69. Dynamic markings: *fp*, *mf*, *fp*.
- Cl. II** (Clarinet II): Measures 63-69. Dynamic markings: *fp*, *mf*, *fp*.
- Fg. 1** (Bassoon): Measures 63-69. Dynamic markings: *f*, *fp*.
- Cor. 1** (Horn I): Measures 63-69. Dynamic markings: *fp*, *p*, *mf*, *fp*.
- 2** (Horn II): Measures 63-69. Dynamic markings: *fp*, *p*, *mf*, *fp*.
- Timp.** (Timpani): Measures 63-69. Dynamic markings: *f*, *pp*.
- Perc.** (Percussion): Measures 63-69. Dynamic markings: *f*, *mp*.
- Pno.** (Piano): Measures 63-69. Dynamic markings: *f*.
- Vln. I** (Violin I): Measures 63-69. Dynamic markings: *fp*, *pp*, *mf*, *fp*.
- Vln. II** (Violin II): Measures 63-69. Dynamic markings: *fp*, *pp*, *mf*, *fp*.
- Vla.** (Viola): Measures 63-69. Dynamic markings: *fp*, *pp*, *mf*, *fp*.
- Vc.** (Violoncello): Measures 63-69. Dynamic markings: *mp*, *f*, *p*, *arco*.
- Cb.** (Contrabass): Measures 63-69. Dynamic markings: *mp*, *f*, *p*, *arco*.

The score includes a rehearsal mark **11** at the beginning of the section. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 8/8.

40

67

12

13

Fl.

p

Ob.

p

pp

pp

Cl. I

mp *f*

mp *f*

mp *f*

mp *f*

Cl. II

mp *f*

mp *f*

mp *f*

mp *f*

Fg. 1
2

mp *f*

mp *f*

mp *f*

mp *f*

Cor. 1
2

a2

f espress.

f

Timp.

mf

Perc.

p

Pno.

p

f

mp

Vln. I

12

col legno div.

p

pizz.

13

arco

pp

Vln. II

col legno

p

pizz.

arco

pp

Vla.

col legno

p

pizz.

arco

pp

Vc.

f espress.

f

p

Cb.

f espress.

f

pizz.

77 **14** **Meno mosso poco a poco accel.**

Pno. *mf* *espress.*

Vc. *pp*

This musical score page contains measures 82 through 85 of a symphony. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon (Fg. 1/2), Cor Anglais (Cor. 1/2), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 82: The woodwinds (Fl., Ob., Cl. I, Cl. II) and Bassoon (Fg. 1/2) are silent. The Cor Anglais (Cor. 1/2) plays a half note G4. The Timpani (Timp.) plays a half note G2. The Percussion (Perc.) plays a half note G2. The Piano (Pno.) plays a half note G2. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) play a half note G4. The Viola (Vla.) plays a half note G4. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) play a half note G2.

Measure 83: The woodwinds (Fl., Ob., Cl. I, Cl. II) and Bassoon (Fg. 1/2) play a half note G4. The Cor Anglais (Cor. 1/2) plays a half note G4. The Timpani (Timp.) plays a half note G2. The Percussion (Perc.) plays a half note G2. The Piano (Pno.) plays a half note G2. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) play a half note G4. The Viola (Vla.) plays a half note G4. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) play a half note G2.

Measure 84: The woodwinds (Fl., Ob., Cl. I, Cl. II) and Bassoon (Fg. 1/2) play a half note G4. The Cor Anglais (Cor. 1/2) plays a half note G4. The Timpani (Timp.) plays a half note G2. The Percussion (Perc.) plays a half note G2. The Piano (Pno.) plays a half note G2. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) play a half note G4. The Viola (Vla.) plays a half note G4. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) play a half note G2.

Measure 85: The woodwinds (Fl., Ob., Cl. I, Cl. II) and Bassoon (Fg. 1/2) play a half note G4. The Cor Anglais (Cor. 1/2) plays a half note G4. The Timpani (Timp.) plays a half note G2. The Percussion (Perc.) plays a half note G2. The Piano (Pno.) plays a half note G2. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) play a half note G4. The Viola (Vla.) plays a half note G4. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) play a half note G2.

86

Fl.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg. 1
2

Cor. 1
2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

div.

div.



90

Cl. II

Fg. 1
2

Timp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

16 poco rall.

16 poco rall.

div.

p

p

44

44

94

Meno mosso

17

Tempo primo

Timp.

94

Pno.

94

Cb.

Meno mosso

17

Tempo primo

ppp

pp

arco

pp

101

Ob.

18

pp

p

pp

Timp.

p

101

Pno.

p

18

Vln. I

unis.

pp

Vln. II

unis.

pp

Vla.

unis.

pp

Vc.

div.

unis.

div.

unis.

solo

pp

Cb.

pp

46

113

19

Fl.

f

Ob.

f

Cl. I

f

Cl. II

f

Fg. 1

2

f

Cor. 1

a2

2

f

Timp.

f

Perc.

mf

mf

3

3

3

3

3

3

Pno.

113

f

7

7

7

7

7

7

7

7

7

19

div.

Vln. I

mf

Vln. II

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

arco

Cb.

f marcato

116

Fl.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg. 1
2

Cor. 1
2

Tim.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cresc.

8va

116

117

118

119

Fl.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg. 1
2

Cor. 1
2

Timp.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

p

f

pp

mf

ff

gliss.

8va

unis.

div.

20

20

125

Fl. *mp* *poco rit.* *fp*

Ob. *p* *fp*

Cl. I *mp* *p* *fp*

Cl. II *p*

Fg. 1 *mp*

2

Timp. *pp*

Perc. *pp*

Pno. *mf*

Vln. I *mf* *mp* *p* *unis.* *poco rit.* *div.* *fp*

Vln. II *mf* *mp* *pp* *fp*

Vla. *mf* *mp* *pp* *unis.* *p*

Vc. *mf* *mp* *pp*

Cb. *mf* *mp* *pp* *pizz.*

[illegible]

13

Timp.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

p

2

17

Fl.

Ob.

Fg. 1

2

Cor. 1

2

Timp.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mp

pp

ppp poco cresc.

mf

poco cresc.

unis.

div.

fp

p poco cresc.

p poco cresc.

mf

fp

pizz.

p poco cresc.

22

Fl.

f

mf

poco rit.

3 Poco Meno mosso

Ob.

f

mf

Cl. I

mf

Cl. II

mf

Fg. 1
2

f

Cor. 1
2

f

Timp.

f

Perc.

f

p

22

Pno.

f

mp

Vln. I

f

poco rit.
unis.

3 Poco Meno mosso

Vln. II

div.

mf

unis.

p

Vla.

div.

mf

unis.

p

Vc.

f

p

Cb.

pizz.
div.

f

(pizz.)

unis.

p

26

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. I *mp*

Cl. II *mp*

Fg. 1 2 *mf*

Cor. 1 2 *mf* 1. 2.

Pno. *mf*

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

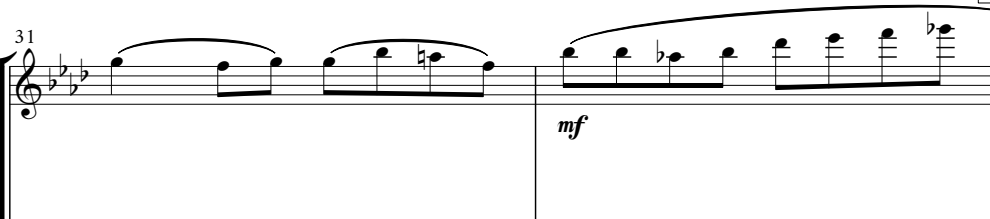
Vc. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

div.

31

Fl.



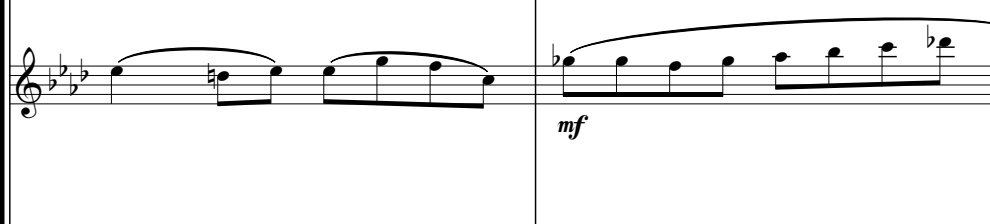
mf

rit.

4

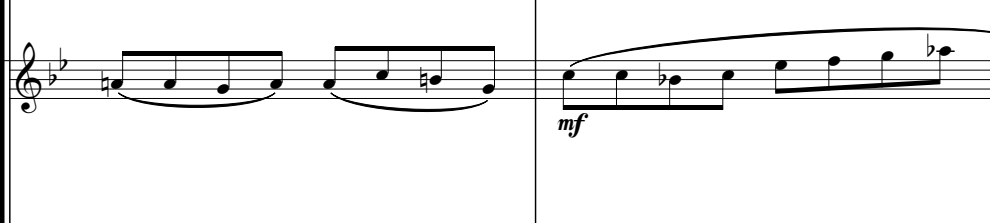
Pesante

Ob.



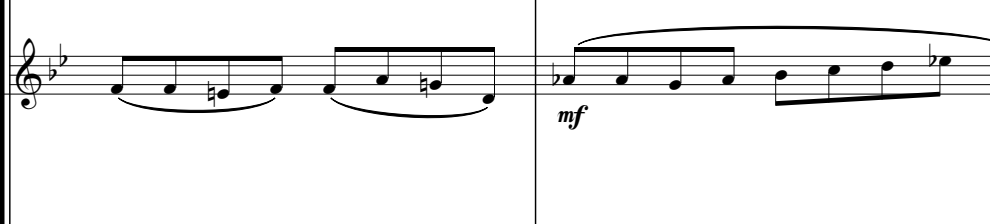
mf

Cl. I



mf

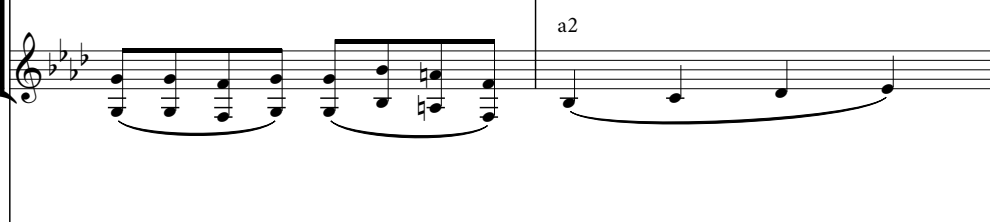
Cl. II



mf

Fg. 1

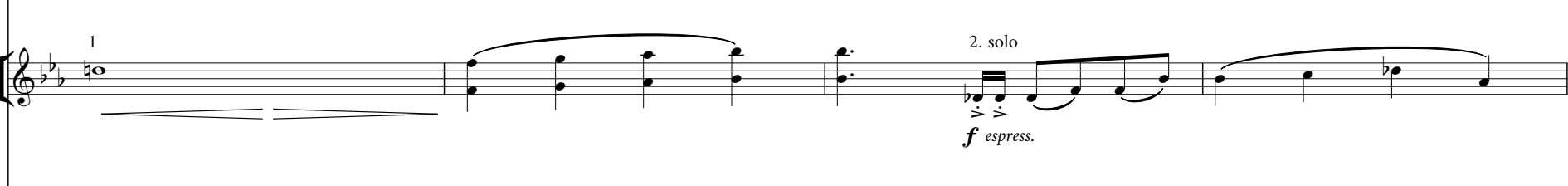
2



a2

Cor. 1

2

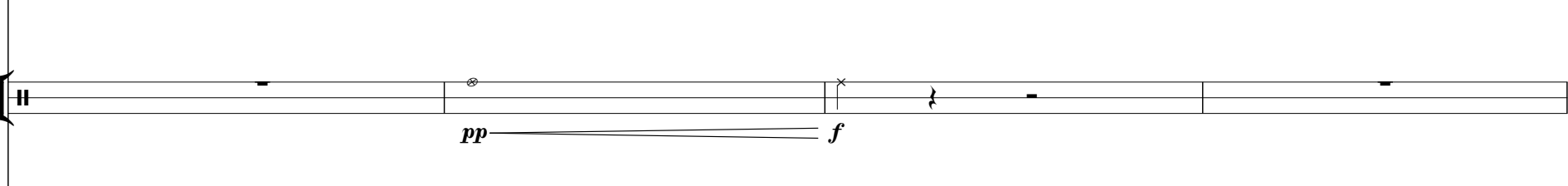


1

2. solo

f espress.

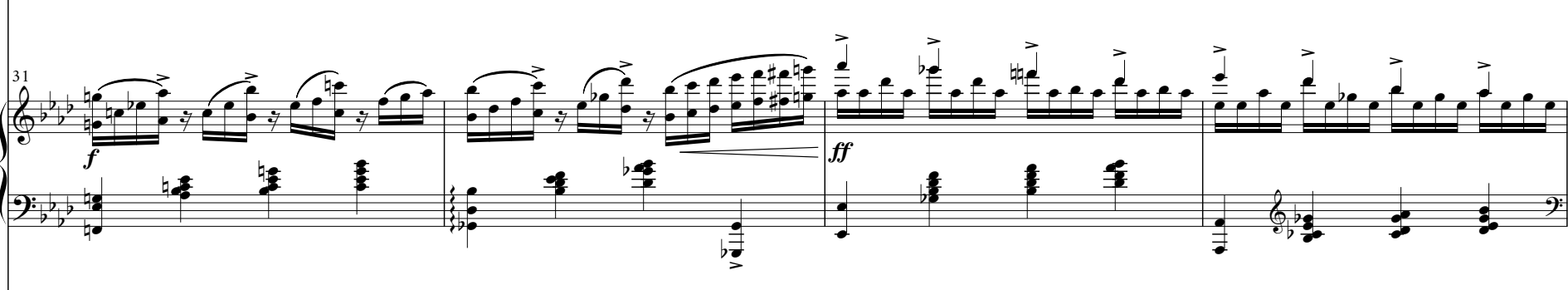
Perc.



pp

f

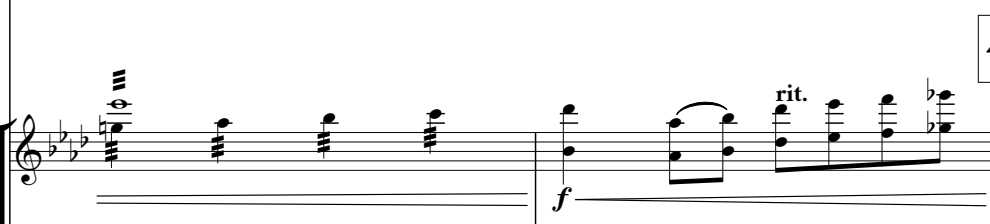
Pno.



f

ff

Vln. I



f

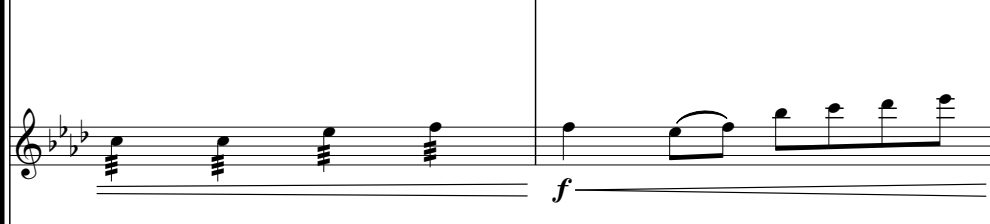
rit.

4

Pesante

ff

Vln. II



f

ff

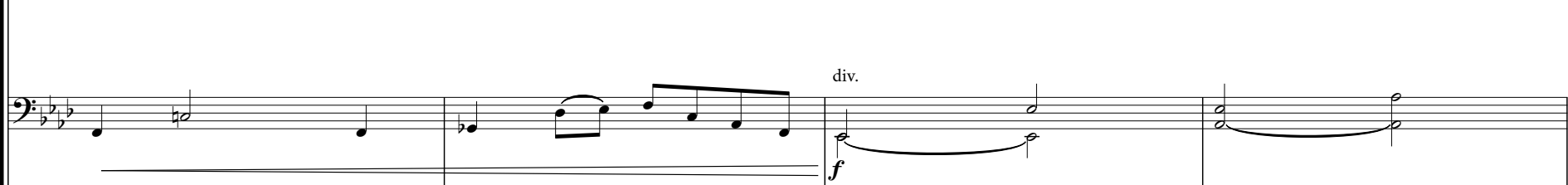
Vla.



f

ff

Vc.



f

div.

Cb.



f

5 A tempo

57

35

Fl.

Ob.

Cl. I

Fg. 1
2

Cor. 1
2

Pno.

35

Vln. I

unis.

mp

p

Vln. II

p

Vla.

p

Vc.

unis.

p

Cb.

pizz.

mp

58

Fl. *mp* *mf* *mp*

Ob. *mp* *mp* *mf* *mp*

Cl. I *mp* *mf* *mp*

Cl. II. *mp* *mf* *mp*

Fg. 1. *mp* *mf* *mp*

2. *mp* *mf* *mp*

Cor. 1 *p* *mf* *mp*

2. *p* *mf* *mp*

Timp. *p*

Pno. *mp* *mf* *mp*

Vln. I *mf* *mp*

Vln. II *mf* *mp*

Vla. *mf* *mp*

Vc. *mf* *mp*

42

6 Improvisato

Pno. *mp*

45

7

7 pizz. solo

Pno. *mf*

Cb. *mf*

48

Pno. *mf*

Cb. *mf*

8

Fl. *mf*

Pno. *p*

Vc. *mf* arco solo

Cb. *p* arco tutti

gli altri sul tasto *pp*

9 10

Ob. *p*

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Fg. 1 a2 2 *p*

Perc. *pp* *mf* *pp*

Pno. *mf*

Vln. I *p* arco div.

Vln. II *p* arco

Vla. *pp* sul tasto

Vc. *mp* arco tutti

Cb. *mp* pizz.

ord. unis. spiccatissimo

ord. spiccatissimo

ord. spiccatissimo

[illegible]

This page of the musical score contains the following staves and musical details:

- Fl. (Flute):** Staff 1, measures 62-65. Dynamics: *f*. Includes a triplet of eighth notes in measure 63.
- Ob. (Oboe):** Staff 2, measures 62-65. Dynamics: *f*. Includes a triplet of eighth notes in measure 63.
- Cl. I (Clarinet I):** Staff 3, measures 62-65. Dynamics: *f*.
- Cl. II (Clarinet II):** Staff 4, measures 62-65. Dynamics: *f*.
- Bs. (Bassoon):** Staff 5, measures 62-65. Dynamics: *f*.
- Hr. I (Horn I):** Staff 6, measures 62-65. Dynamics: *f*.
- Pno. (Piano):** Staff 7, measures 62-65. Dynamics: *mf*.
- Vln. I (Violin I):** Staff 8, measures 62-65. Dynamics: *f espress.*. Includes a triplet of eighth notes in measure 63.
- Vln. II (Violin II):** Staff 9, measures 62-65. Dynamics: *f espress.*.
- Vla. (Viola):** Staff 10, measures 62-65. Dynamics: *f espress.*. Includes a triplet of eighth notes in measure 63.
- Vc. (Violoncello):** Staff 11, measures 62-65. Dynamics: *f*.
- Cb. (Contrabass):** Staff 12, measures 62-65. Dynamics: *f*.

The score is written in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The page number 61 is located in the top right corner.

[illegible]

This musical score page contains measures 68 through 71 of a symphony. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon (Fg. 1/2), Cor I (Cor. 1/2), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 68: The woodwinds (Fl., Ob., Cl. I, Cl. II) play a half note G4 (F#4 in the key signature) with a forte-piano (*fp*) dynamic. The strings play a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The timpani plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The percussion plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The piano plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The violins play a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The viola plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The cello and contrabass play a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic.

Measure 69: The woodwinds (Fl., Ob., Cl. I, Cl. II) play a half note G4 (F#4 in the key signature) with a forte-piano (*fp*) dynamic. The strings play a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The timpani plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The percussion plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The piano plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The violins play a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The viola plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The cello and contrabass play a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic.

Measure 70: The woodwinds (Fl., Ob., Cl. I, Cl. II) play a half note G4 (F#4 in the key signature) with a forte-piano (*fp*) dynamic. The strings play a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The timpani plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The percussion plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The piano plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The violins play a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The viola plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The cello and contrabass play a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic.

Measure 71: The woodwinds (Fl., Ob., Cl. I, Cl. II) play a half note G4 (F#4 in the key signature) with a forte-piano (*fp*) dynamic. The strings play a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The timpani plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The percussion plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The piano plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The violins play a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The viola plays a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic. The cello and contrabass play a half note G3 (F#3) with a forte (*f*) dynamic.

71

Fl.

fp

fp

Ob.

fp

fp

Cl. I

fp

fp

Cl. II

fp

fp

Fg. 1
2

fp

fp

fp

Cor. 1
2

Timp.

Perc.

Pno.

Vln. I

div.

Vln. II

div.

Vla.

Vc.

Cb.

74

Fl. *f* 3

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg. 1 2 *f* 3

Timp.

Perc.

Pno. *mp*

14

Vln. I *tr*

Vln. II *p* tranquillo

Vla. *p* tranquillo

Vc. *p* tranquillo

Cb. pizz. *mp*

77

15

Fl.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg. 1

2

Cor. 1

2

77

Pno.

77

15

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

[illegible]

82

16

Fl.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg. 1
2

Cor. 1
2

Perc.

Pno.

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

[illegible]

88

17 Cadenza

Pno.

fp

21

31

Pno.

90

f

p

pp *espress.*

Liberamente

A tempo (poco rubato)



Pno.

97

smorz.

f *deciso*

18 **Marziale** (♩ = 120)



Pno.

102

p

19



Pno.

107

p

mp



Pno.

111

f

20



Pno.

116

cresc.

ff

122

21

71

Cor. 1

2

Timp.

Perc.

Pno.



126

22

Cor. 1

2

Timp.

Perc.

Pno.

23

Tempo primo

130

Fl.

Musical staff for Flute (Fl.). The staff shows a melodic line starting at measure 130, marked with *mf* poco a poco cresc. and featuring a piccolo part in the final measure.

Piccolo

Ob.

Musical staff for Oboe (Ob.). The staff shows a melodic line starting at measure 130, marked with *f* brillante and *mf* poco a poco cresc.

Cl. I

Musical staff for Clarinet I (Cl. I.). The staff shows a melodic line starting at measure 130, marked with *f* brillante and *mf* poco a poco cresc.

Cl. II

Musical staff for Clarinet II (Cl. II.). The staff shows a melodic line starting at measure 130, marked with *f* brillante and *mf* poco a poco cresc.

Fg. 1
2

Musical staff for Bassoon (Fg.). The staff shows a melodic line starting at measure 130, marked with *mf* poco a poco cresc.

Cor. 1
2

Musical staff for Horn (Cor.). The staff shows a melodic line starting at measure 130, marked with *f* brillante, *fp*, *mf*, *fp*, and *mf* poco a poco cresc.

Timp.

Musical staff for Timpani (Timp.). The staff shows a melodic line starting at measure 130, marked with *f* brillante, *ppp*, and *mf* poco a poco cresc.

Perc.

Musical staff for Percussion (Perc.). The staff shows a melodic line starting at measure 130, marked with *f* brillante, *ppp*, and *mf* poco a poco cresc.

130

Pno.

Musical staff for Piano (Pno.). The staff shows a complex melodic and harmonic line starting at measure 130, marked with *f* brillante and *mf* poco a poco cresc.

23

Tempo primo

arco

Vln. I

Musical staff for Violin I (Vln. I.). The staff shows a melodic line starting at measure 130, marked with *f* brillante, *mf* poco a poco cresc., and *div.*

div.

Vln. II

Musical staff for Violin II (Vln. II.). The staff shows a melodic line starting at measure 130, marked with *f* brillante and *mf* poco a poco cresc.

Vla.

Musical staff for Viola (Vla.). The staff shows a melodic line starting at measure 130, marked with *f* brillante, *mf* poco a poco cresc., and *unis.*

unis.

Vc.

Musical staff for Violoncello (Vc.). The staff shows a melodic line starting at measure 130, marked with *f* brillante and *mf* poco a poco cresc.

Cb.

Musical staff for Double Bass (Cb.). The staff shows a melodic line starting at measure 130, marked with *f* brillante, *mf* poco a poco cresc., *pizz.*, and *arco*.

pizz.

arco

[illegible]

140

Fl. Flauta

Ob.

Cl. II.

Cor. 1 2

Timp.

Perc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla. unis.

Vc.

Cb.

mf

p

f

mp

mf

mp

25

144

Fl.

mf

Ob.

Cl. I

mf

Cl. II

mf

Fg. 1

2

a2

mf

Cor. 1

2

mf

mp

Timp.

Perc.

Pno.

144

Vln. I

div.

mf

Vln. II

unis.

mp

Vla.

unis.

mp

Vc.

mf

pizz.

♩

mf

Cb.

mf

arco

149

Fl.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg. 1
2

Cor. 1
2

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

f

p

ff

f

mf

mf

f

f



154

Pno.

affrettando

mf

26

Lento

pp

12+4
8

12+4
8



160

Cl. I

Pno.

p poco a poco accel.

12+4
8

12+4
8

[illegible]

Ob. 170 *f*

Fg. 1 2 1. *f* 3

Timp. *pp* *f* *maestoso* 3 3

Perc. *pp* *f* *maestoso* 3 3

Pno. 170 *f* *maestoso* 6 6 6 6 6 6 6 6

Vln. I 29 *f* *maestoso* 3 3

Vln. II *f* *maestoso* 3 3 *f* *maestoso* 3 3

Vla. arco *f* *maestoso* 3 3

Vc. arco *f* *maestoso* unis.

Cb. *fp* *fp* *f* *maestoso* arco arco div.

174 79

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. I *f* *ff*

Cl. II *f* *ff*

Fg. 1 *ff*

Cor. 1

Timp. *fp*

Perc. *fp* *f*

Pno. *ff*

Vln. I *f* *fp*

Vln. II *fp* *fp*

Vla. *fp* *fp*

Vc. *fp*

Cb. *fp*

177

rit.

30 Allegro, come prima

Fl.

Ob.

Fg. 1

2

Cor. 1

2

Timp.

p

Perc.

Pno.

177

(8)

6

6

6

6

6

6

6

f

Vln. I

p

rit.

30 Allegro, come prima

unis.

mp

Vln. II

p

p

Vla.

p

div.

mp

div.

Vc.

p

unis.

mp

3

3

3

3

Cb.

unis.

p

f

181

Picc. *mp* *mf*

Ob. *mp* *mf*

Cl. I *mp* *mf*

Cl. II *mf*

Fg. 1 *mp* *mf*

Cor. 1

Perc. *p*

Pno. *mp*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf* arco

187

Picc. *f* *mp*

Ob. *f* *mp*

Cl. I *f* *mp*

Cl. II *f* *mp*

Fg. 1 *f* *mp*

2

Cor. 1 *f* *mp*

2

Perc. *mf*

Pno. *f*

Vln. I *f* *div.* *f*

Vln. II *f* *un.* *mp*

Vla. *f* *un.* *mp*

Vc. *f* *un.* *mf*

Cb. *f* *un.* *mf*

31

191

Picc.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg. 1
2

Cor. 1
2

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

a2

div.

3

32

This musical score page contains measures 191 through 194, with rehearsal mark 32 appearing at the beginning of measure 193. The score is for a full orchestra and piano. The woodwinds (Piccolo, Oboe, Clarinets I and II, Bassoon) and strings (Cor Anglais, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) all play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The piano part features a complex texture with triplets and sixteenth notes in both hands. Dynamics include mezzo-forte (mf) and forte (f). The key signature has three flats, and the time signature is 4/4. Rehearsal mark 32 is enclosed in a box above the Piccolo staff in measure 193.

33

195

Picc.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Fg. 1
2

Cor. 1
2

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

199

Picc. *f* *fff*

Ob. *mf cresc.* *fff*

Cl. I *mf cresc.* *fff*

Cl. II *mf cresc.* *fff*

Fg. 1 *mf cresc.* *fff*

2 *mf cresc.* *fff*

Cor. 1 *mf cresc.* *fff*

2 *mf cresc.* *fff*

Timp. *fff*

Perc. *fff*

Pno. *f molto marcato* *cresc.* *fff*

Vln. I *mf cresc.* *fff*

Vln. II *mf cresc.* *fff*

Vla. *mf cresc.* *fff*

Vc. *mf cresc.* *fff*

Cb. *mf cresc.* *fff*

8va