

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Instituto de Artes

CESAR ANITABLIAN BALTAZAR

ARTEMÍDIA COMPONENTE:

COMPOSIÇÃO AUDIOVISUAL (composition audiovisual)

Intermodulação de sentidos e suportes

São Paulo – SP

2016

CESAR ANITABLIAN BALTAZAR

ARTEMÍDIA COMPONENTE:

COMPOSIÇÃO AUDIOVISUAL (comp. audiovisual)

Intermodulação de sentidos e suportes

Trabalho de conclusão do curso apresentado ao Programa de Graduação em Música do Instituto de Artes – IA, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP - como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Composição.

Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira

São Paulo – SP

2016

AGRADECIMENTOS

Há grandes cimentos

Aos meus pais que, com muito esforço e dedicação, sedimentaram as estruturas da presente obra.

Aos meus amigos e irmã que, com muito carinho, deram aquela mão de massa corrida e rebocaram a auto-estima, em esforço contínuo.

Ao Professor, amigo e orientador “Pel”, por alicerçar a sensação subjetiva de segurança.

RESUMO

O presente trabalho busca experimentar a interação entre o som e a imagem, por meio da elaboração de uma composição audiovisual, observando suas relações existentes. Para tanto, se vale da interdisciplinaridade presente no grupo de pesquisa ARTEMÍDIA & VIDEOCLIP, utilizando fotografias de uma exposição ocorrida no Instituto de Artes da Unesp, somadas à elaboração de um arranjo da música Reverie, composta por Claude Debussy. A metodologia utilizada foi a da “Pesquisa em Artes”, exposta no livro de Silvio Zamboni. Não se tratou de buscar uma transposição direta de uma imagem visual, tampouco traduzi-la musicalmente, mas de explorar livremente as sugestões musicais e visuais existentes. Pelo resultado alcançado, permite-se concluir que há um campo muito vasto de explorações nesse sentido e também que as imagens podem agregar novas forças interpretativas às composições musicais, no momento em que ocorrem simultaneamente no tempo-espço, como mais uma camada polifônica.

Palavras-chave: Artemídia. Som. Imagem. Interdisciplinaridade.

ABSTRACT

This work seeks to experience the interaction between sound and image, through the development of an audiovisual composition, observing their relationships. Therefore, it made use of interdisciplinarity in the research group ARTEMÍDIA & VIDEOCLIP, using photographs of an exhibition held at the Arts Institute of Unesp, together with the development of an arrangement of Reverie music, composed by Claude Debussy. The methodology used was the "Research in Art", exposed in the book of Silvio Zamboni. The purpose was not to seek a direct transposition of a visual image, either translate it musically, but to freely explore the musical and visual cues. Taking into account the result achieved, allows to conclude that there is a very wide field of explorations in this direction and also that images can add new interpretive forces to musical compositions at the time they occur simultaneously in space-time, as another polyphonic layer.

Keywords: Artmedia. Sound. Image. Interdisciplinarity.

ÍNDICE

1. RELATOS DA REALIZAÇÃO DO PROJETO.....	7
1.1. Surgimento da ideia.....	7
1.2. Música, Debussy e a percepção da música como sonoridade.....	7
1.3. Relação que estabeleci entre imagens visuais e sonoras.....	9
1.4. Processos de trabalho das composições audiovisuais.....	12
2. REPERTÓRIO.....	14
2.1. Composição audiovisual - Videoclipel da exposição Resignificações em anexo no DVD – apêndice 6.2.....	14
2.2. Captura da tela do arranjo, gravado, editado, mixado e masterizado no programa Logic Pro X.....	14
2.3. Captura da tela da edição, montagem, animação e efeitos do videoclipe no programa Final Cut Pro.....	15
3. REFLEXÕES SOBRE OS RESULTADOS ALCANÇADOS E CONCLUSÕES.....	15
4. REFERÊNCIAS.....	16
5. ANEXOS.....	18
5.1. Rêverie de Claude Debussy - New York: Dover Publications, 1974.....	18
6. APÊNDICES.....	23
6.1. Partitura do Arranjo para o videoclipe editada no programa Finale.....	23
6.2. DVD com a Composição audiovisual - Videoclipe da exposição Resignificações.....	40
7. TERMO DE RESPONSABILIDADE DE AUTORIA.....	41
8. REGISTRO DE CIÊNCIA DO ORIENTADOR.....	42

1. RELATOS DA REALIZAÇÃO DO PROJETO

1.1 Surgimento da ideia

A ideia para a realização do presente trabalho de conclusão de curso surgiu a partir da matéria optativa “empreendedorismo em artes” lecionada pelo professor orientador. Em uma das aulas sobre plano de negócios (roteiro em anexo) foi proposta uma ação, cuja ideia básica era oferecer serviços/produtos que atendessem às necessidades de registro de visualidades das exposições de Artes Visuais/Plásticas. A atividade escolhida foi a realização de um videoclip poético-conceitual da exposição “Ressignificações” realizada, em abril de 2016, pelo artista plástico e professor Drº Alcindo Moreira Filho na galeria de artes do IA - Unesp/SP.

As fotos da exposição foram tiradas pela pesquisadora Dr^a Claudia Aparecida Garrocini e, gentilmente cedidas, para que eu as manipulasse livremente para a realização do trabalho.

Vale ressaltar também que, essa atividade foi coordenada pelos monitores da disciplina pertencente ao grupo de pesquisa ARTEMÍDIA & VIDEOCLIP. A ideia trazida pelo professor orientador foi a de realizar um arranjo audiovisual da peça *Rêverie* do compositor Claude Debussy. Tendo como referência a partitura para piano (em anexo), a expectativa da pesquisa é compor um arranjo audiovisual na timeline do editor de vídeo com o detalhamento dos diversos *layers*. Pela proposta, a composição do arranjo musical em si deveria associar os elementos visuais aos elementos sonoro-musicais.

1.2 Música, Debussy e a percepção da música como sonoridade

O entendimento de música que mais se coaduna com o presente trabalho, é o do etnomusicólogo John Blacking, citado pelo Professor Silvio Ferraz em seu

artigo, definindo a música como um comportamento espécie-específico, uma habilidade cognitiva de reconhecer sons, de imitar sons, de reproduzir sequências sonoras, que ganha sentidos diferentes entre grupos sociais diferentes ou para pessoas diferentes de um mesmo grupo social, ou para uma mesma pessoa em momentos diferentes de sua vida. Ela é um modo de ligar pessoas através de sons, ganhando em diferentes ambientes modos distintos de ser elaborada e reelaborada. Diversos povos sequer tem um termo para atividades que associamos a música, outros empregam um termo que pode valer para tocar um instrumento ou cozinhar e caçar, outros para tocar um instrumento ou entrar em transe. Vista deste modo a música, esta que fazemos no ocidente não escapa também de uma falta de disciplina, de um cruzamento de disciplinas.

É especificamente desse modo interdisciplinar de compreender a música que parte o presente trabalho de conclusão de curso, relacionando as imagens sonoras e visuais.

Além de repensar os diversos papéis da música e da composição, cumpre também ressaltar sobre como focalizo a música nesse espectro erudito. Sendo assim, o pensamento da música como “som” e não apenas combinação de notas já vinha sendo explorado por compositores como Debussy, de forma a utilizar procedimentos combinatórios e de superposição de escrita para criar texturas e compor sonoridades complexas, que serviriam como parâmetro primário de sua estruturação musical. Ele foi o primeiro a dar ao som isolado, ou ao grupo de sons, uma importância igual à da melodia, do ritmo e da harmonia.

A evolução das relações entre a música e as outras artes e mídias também contribuiu para o transcorrer dessa história das composições que nos levam do tom ao som. Conforme salienta o professor Makis Solomos no prefácio ao livro de Guige, “do modelo da ópera, onde a música federa as outras artes, passemos às realizações multimídia onde as artes se justapõem, e, para tanto, tornam-se justamente “mídias”, suportes. A dança se torna “corpo” ou “movimento”, qualquer arte do domínio visual leva o nome de “imagem”, etc. Logicamente, aí, a música se denomina, doravante, “som”. (p.21)

Como pode-se constatar da seguinte passagem da musicóloga Michelle Biget, Debussy foi um pioneiro em tornar trazer o “som” em primeiro plano em sua música, sendo que “...para ultrapassar as arquiteturas desgastadas, era preciso ousar transformar as notas em signos acústicos e ninguém outro senão Debussy, naquele momento, foi mais longe nesse caminho, no piano.” (p.27/28).

Por fim, vale salientar que no presente trabalho, pretendo trabalhar com a imagem do som de forma poética, assim como o compositor Giacinto Scelsi, imaginava o som esférico¹ e não relacionando-o com modelos acústicos como preconizado pela música espectral, a qual entende o som como composto por parciais ou mesmo o som composto por grãos, conforme entendimento do compositor Iannis Xenakis.

1.3 Relação que estabeleci entre imagens visuais e sonoras

Muitos dos meus questionamentos enquanto frequentava as aulas de “empreendedorismo em artes” estavam relacionados ao papel do compositor hoje, inserção em algum nicho de mercado de trabalho, bem como quais eram exatamente os rumos que a música contemporânea estava tomando. Repensei questões como essa:

O compositor debater-se-á com problemas de toda ordem, muito mais difíceis que aqueles com que se depararam seus antecessores. Estes problemas obrigá-lo-ão a adquirir uma sólida formação profissional, seja qual for o material sonoro ou organização formal escolhida. **Simultaneamente, deverá optar por uma orientação estética que lhe permita conciliar sua intenção com as possibilidades musicais do momento.** Neste aspecto, tudo indica que durante ainda algum tempo a técnica prevalecerá sobre a estética. Outro aspecto que o compositor do futuro não poderá esquecer é o de escrever em função de um dos fenômenos mais atuais, o dos meios de comunicação de massa, renunciando a

¹ Imaginando o som como esférico, o compositor pode criar um modelo que consiste em se afastar ou aproximar do centro; pode também definir as dimensões desta esfera: altura e duração; a terceira – profundidade – relaciona-se ao conteúdo espectral do som (SCELSI, 2006, p. 126). Siqueira (2006, p. 96) localiza também a exploração da intensidade como modo de provocar flutuações de altura, interferindo nos elementos melódicos. (FICAGNA, p.93).

escrever dentro de um *ghetto* que prescinde do ouvinte e cultiva uma linguagem esotérica. Neste aspecto, é interessante observar que as últimas obras de compositores atuais como Stockhausen e Xenakis causam grande impacto em públicos não preparados tecnicamente, apesar da novidade de seus processos. (ALBET, 1979, p.136 e 137 – grifo meu).

Uma questão que sempre me incomodou dentro da universidade, também, eram os discursos de legitimidade da arte, bem como a falta de interdisciplinaridade, muito bem exposta em um trecho dessa artigo do Profº Silvio Ferraz, o qual cito:

"A ciência, a filosofia, a matemática, surgindo como discursos autorizados que legitimam alguma estratégia artística, não mais por seu potencial de invenção, mas por uma verdade que faltaria à arte sozinha. Este seria o problema da arte na universidade." E segue mais adiante se questionando "(...) Como manter a força interdisciplinar própria da invenção? Como afastar-se das relações de legitimação de discurso ou ainda das relações ornamentais, entre a ciência, a filosofia e as artes?

Diante do trabalho proposto, e refletindo sobre o papel do compositor hoje, comecei a indagar qual relação poderia propor entre a imagem e o som, desde seu nível mais evidente, qual seja a própria visualidade da partitura, para também levantar ideias de como elaborar um videoclipe erudito com imagens de uma exposição de artes plásticas, seguindo o "roteiro" a partir da própria música criada, de sua partitura e imagem sonora.

Conforme ressalta Silvio Zamboni em seu livro sobre a pesquisa em artes entende-se que,

a criatividade é um processo de busca de soluções interiores, mas não é claro nem ao próprio indivíduo que o exercita; as soluções começam a se tornar conscientes à medida que vão ganhando alguma forma, quer no desenho e cores expressos no cavalete de um pintor, quer nas resoluções e fórmulas de um cientista.(2001,p.29).

Dessa forma, continuei a pendurar questionamentos e o trabalho foi tomando forma, a medida que foi sendo concretizado juntamente com o referencial teórico. A fim de relacionar som e imagem de uma forma integrada, considere a inseparabilidade dos sentidos na nossa própria percepção, estudadas por áreas como a psicologia experimental e neurociências, e a interconexão que existe entre a visualidade e o processo composicional. Por exemplo, ao criar ou manipular sons, tocando ou escrevendo um partitura, ocorre uma integração dos sentidos do tato, visão e audição.

Os suportes visuais como espaço de criação são utilizados há muito tempo na música e tornaram-se modelos e estratégias para se pensar os sons e organizá-los.² Sendo assim, já faz parte da tradição musical criar e manipular imagens sonoras como se fossem imagens visuais, mesmo que, pelo menos até o século XX, o pensamento musical tivesse como fator predominante somente a manipulação de alturas no tempo, não considerando outros aspectos da sonoridade como a densidade, registro, velocidade relativa dos sons, campo de amplitude e timbre.

Importante constatar também que os softwares de edição de áudio e imagem desenvolveram-se de tal maneira no nosso tempo que a visualização de formas de onda, espectros sonoros, superposições de blocos e da própria timeline, também são referenciais composicionais e visuais, validando, portanto, o presente trabalho os printscreens das telas dos programas utilizados para composição, edição e mixagem.

Sobre a relação das imagens visuais com as sonoras o compositor italiano Salvatore Sciarrino profere “não se trata do visual sustentando ou decifrando o sonoro, mas de reconhecer diretamente no visual os critérios com os quais ordenamos e organizamos o sonoro (1998, p. 92).

Para esse compositor, a música não trabalha apenas com conceitos musicais ou acústicos, mas com figuras e princípios de organização encontrados na

² Interessante notar que a partitura, ao mesmo tempo que favorece uma percepção e organização visual da música, também possibilita ao compositor criar em um tempo diferido, possibilitando-o pensar de forma simultânea o presente, passado e futuro para uma realidade de percepção musical que ocorre, de fato, em sucessão.

visualidade que representam nossas próprias estruturas perceptivas e corresponderiam ao funcionamento da mente humana. Essas figuras seriam, então, processos de organização, as quais colocariam os elementos em relação, resultando tanto em imagens visuais quanto em imagens sonoras.

Alguns compositores se utilizaram dessa relação de imagem e som em seus próprio processos criativos como György Ligeti (imagem da teia no processo de composição de *Apparitions*), Edgard Varèse (imagem da formação dos cristais), Giacinto Scelsi (imagem do som esférico), Xenakis (imagem da arquitetura e dos vetores). Nesses três primeiros exemplos os compositores utilizam modelos visuais preexistentes à música, que não são manipulados no decorrer do processo composicional. A visualidade é utilizada somente como modelo para extrair parâmetros de organização ou morfologias do som a fim de se reconstruírem como imagens sonoras. Não se pretende realizar uma transposição direta da imagem, nem traduzi-las musicalmente, de forma descritiva ou com fórmulas matemáticas.

A razão de se falar em intermodulação de suportes é que cada superfície de registro seja partitura, desenho, programa de computador, possuem um espaço de manipulação específicos modulando e sendo modulados pelos outros, em uma via de duas mãos. O que é alterado em um suporte, pode gerar um novo caminho para seguir o processo composicional em outro suporte.

1.4 Processos de trabalho das composições audiovisuais

Como dito no início do trabalho, tendo como referência a partitura para piano (em anexo 6.1), a expectativa dessa pesquisa é compor um arranjo audiovisual na timeline do editor de vídeo com o detalhamento dos diversos *layers*, relacionando os elementos sonoros-musicais da exposição mencionada aos aspectos visuais das

obras. Trata-se de uma obra audiovisual contendo, portanto, uma música acusmática.³

O trabalho foi dividido em três etapas:

- Criação de um vídeo (com o programa Final Cut) relacionando a transição das imagens da exposição citada, com o arranjo criado em torno da instrumentação escolhida (edição da partitura no Finale) e o áudio será uma mistura de instrumentos reais gravados como o violino, guitarra, contrabaixo e sintetizador, mais outros pelo recurso MIDI do próprio programa como a flauta e o clarinete. Tudo a ser gravado e editado no programa Logic Pro X.
- Criar e gravar uma passagem de voz, com efeitos e percussão, recitando o poema “Ressignificações”, que fez parte do cartaz da exposição;
 - o “Brincos pesados
 Leves nas paredes
 Hipérboles tridimensionais
 Ferrugem mutante viva
 Arte do acúmulo
 Do Resignificar”
- Escolher uma imagem mais significativa para mim, do ponto de vista sonoro-visual e gravar improvisos, utilizando guitarra elétrica com efeitos e sintetizadores, a partir das questões levantadas no item 1.3;

³ “O conceito de *acusmatização* tem sua origem em uma técnica pedagógica utilizada por Pitágoras para tornar mais efetivos os ensinamentos que ministrava a seus discípulos. O ilustre sábio grego fez com que seus alunos o escutassem atrás de uma cortina enquanto falava, para que assim o conteúdo de seus discursos adquirisse toda força possível ao ser desvinculado de sua própria imagem.”(RODRIGUEZ, P.39). Música acusmática, hoje, é definida como uma música onde não há contato visual algum dos executores com os ouvintes, não se visualizando a origem dos sons.

Em relação a primeira parte da composição, a instrumentação escolhida para o arranjo foi dimensionada pela quantidade de instrumentistas que tínhamos em sala, resultando numa composição para voz soprano (substituída pela minha própria voz por questões logísticas), flauta, violino, clarinete, violão (mais a frente substituída por guitarra elétrica), pianos, órgão portativo (substituído por sintetizador) e contrabaixo elétrico.

Infelizmente, em razão das greves que ocorreram nesse primeiro semestre no Instituto de Artes, não foi possível gravar os instrumentistas tocando o arranjo composto, assim, tive que me valer do espírito empreendedor e gravar eu mesmo o que consegui, mas também contei com a ajuda da professora de violino Natasha Matsuura que, muito gentilmente, gravou a parte de violino.

2. REPERTÓRIO

2.1 Composição audiovisual - Videoclipel da exposição Ressignificações em anexo no DVD – apêndice 6.2;

2.2 Captura da tela do arranjo, gravado, editado, mixado e masterizado no programa Logic Pro X



2.3 Captura da tela da edição, montagem, animação e efeitos do videoclipe no programa Final Cut Pro



3. REFLEXÕES SOBRE OS RESULTADOS ALCANÇADOS E CONCLUSÕES

Esse trabalho teve por escopo explorar a hipótese de uma relação mais interdisciplinar entre as artes, de modo a tentar uma aproximação relacional entre o som e a imagem, por meio da criação de uma composição audiovisual.

O resultado alcançado pode ser conferido no DVD em anexo (apêndice 6.2).

Em relação às conclusões, enquanto fui elaborando o trabalho, pude constatar o quanto a visualidade enriquece o campo sonoro, auxiliando a percepção do ouvinte em relação à forma e estrutura da música, ao passo que os

sons também moldam a qualidade da atenção do processo cognitivo no campo visual.

Não se tratou de buscar uma transposição direta da uma imagem visual, tampouco traduzi-la musicalmente, mas sim de multiplicá-la, de sujeitá-la a outras forças, possibilitando a emergência de novas relações.

A estacidade ou movimento da imagem, o claro/escuro, a sugestão de movimento das próprias esculturas; tudo contribuiu para agregar novas forças interpretativas ao arranjo, no momento em que ocorrem simultaneamente como mais uma camada polifônica.

A expectativa do início do trabalho era compor um arranjo audiovisual na timeline do editor de vídeo com o detalhamento dos diversos *layers*, relacionando os elementos sonoros-musicais da exposição mencionada aos aspectos visuais das obras. Concluo que, pelo resultado alcançado do experimento audiovisual, a relação entre o som e a imagem pode ser ainda muito aprimorada e, de fato, contribuir para que o compositor repense os signos musicais não só como a relação de notas musicais, mas também aspectos como o movimento, dos gestos, densidade, registro e timbre.

4. REFERÊNCIAS

ALBET, Montserrat. *A música contemporânea*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

BLACKING, John. *Music, culture and experience: selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

BOSSEUR, Jean-Yes. *Do som ao sinal: história da notação musical*. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo :Editora Perspectiva, 1983.

FERRAZ, Silvio. *Composição musical como campo de diálogo: para além das disciplinas*. Revista da Fundarte, Ano 15, nº 29 – Janeiro/Junho 2015.

FICAGNA, Alexandre Remuzzi. *Entre o Visual e o Sonoro: a composição por imagens*, 2014. 268f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

JANSON, Silvio Fernando. A voz como símbolo sonoro no rock. Trabalho de conclusão de curso para graduação em Licenciatura musical. São Paulo: Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Jorge Leite de. *Texto acadêmico: técnicas de redação e pesquisa científica*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2005. P.93-103.

OLIVEIRA, Pelópidas Cypriano de. Videoclip: a imagem que o disco faz. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

_____. Videoclip: artemídia emergente. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

RODRÍGUEZ, Ángel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. Trad. Rosângela Dantas; rev. técnica Simone Alcântara Freitas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

SCIARRINO, Salvatore. *La figura della musica: da Beethoven a oggi*. Milão: Ricordi, 1998.

TRAGTENBERG, Livio. *O ofício do compositor hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. 2ª ed, Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

Rêverie

And^{no} sans lenteur

pp tres doux et très expressif

The musical score for "Rêverie" is written for piano in B-flat major and 3/4 time. It consists of 16 measures. The tempo is marked "And^{no} sans lenteur". The initial dynamic is "pp tres doux et très expressif". The score is divided into four systems of four measures each. The first system shows the beginning of the piece with a flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melody with a triplet in the right hand. The third system introduces a "meno p" (meno piano) dynamic. The fourth system concludes with a "mf" (mezzo-forte) dynamic and a "dim." (diminuendo) marking.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo) in the third measure.

Second system of musical notation. Treble staff features a triplet of eighth notes in the second measure, marked with a '3'. Dynamics include *poco cresc.* (poco crescendo) in the third measure.

Third system of musical notation. Treble staff has sustained chords. Bass staff continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *più cresc.* (più crescendo) in the second measure and *f* (forte) in the fourth measure.

Fourth system of musical notation. Treble staff has rests in the first and third measures. Dynamics include *p* (piano) in the first measure, *f* (forte) in the second measure, *p* (piano) in the third measure, and *dim.* (diminuendo) in the fourth measure.

Fifth system of musical notation. Treble staff has a long melodic line spanning the first two measures. Bass staff continues the eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp espress.* (pianissimo espressivo) in the third measure.

First system of musical notation. The treble staff features a series of eighth-note chords, while the bass staff has a melodic line with a long slur. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in the right-hand staff.

Second system of musical notation. The treble staff continues with eighth-note chords. The bass staff has a melodic line. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in the middle and *mf* (mezzo-forte) in the right-hand staff.

Third system of musical notation. The treble staff features eighth-note chords. The bass staff has a melodic line. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) in the middle and *p rit.* (piano ritardando) in the right-hand staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff features eighth-note chords. The bass staff has a melodic line. Dynamic markings include *p* (piano) in the middle and *più p* (più piano) in the right-hand staff.

Fifth system of musical notation. The treble staff features eighth-note chords. The bass staff has a melodic line. Dynamic markings include *p* (piano) in the middle and *più p* (più piano) in the right-hand staff. The system concludes with a double bar line.

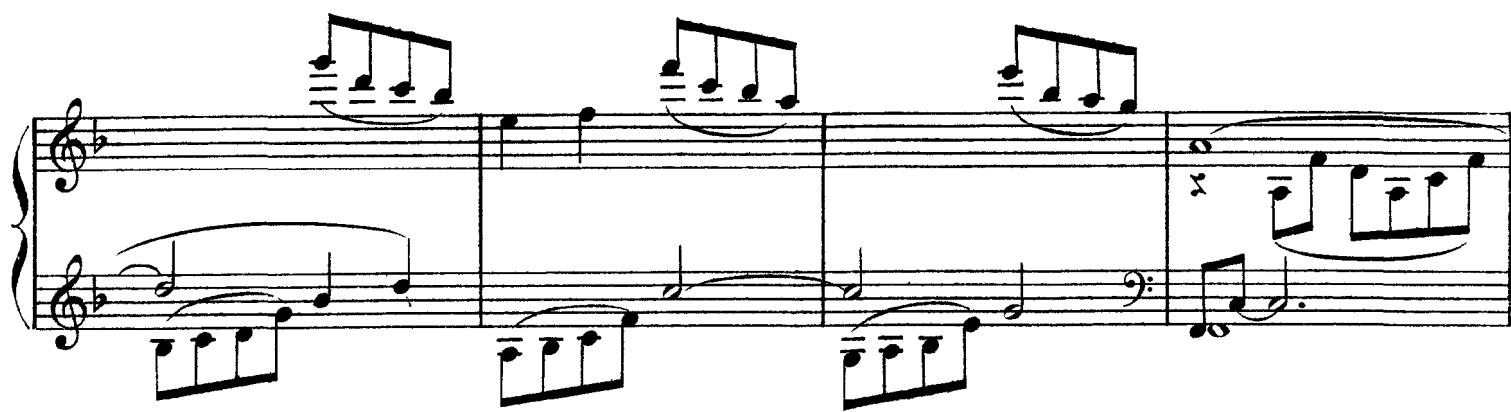
First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *pp* dynamic marking. The music features chords and triplets in the treble, and a steady eighth-note bass line.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *p.* dynamic marking. The system includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The treble staff features triplets and chords, while the bass staff has a steady eighth-note line.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *p* dynamic marking. The system includes a *piu p* (pianissimo) dynamic marking. The treble staff features triplets and chords, while the bass staff has a steady eighth-note line.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *pp* dynamic marking. The system includes a *pp* dynamic marking. The treble staff features triplets and chords, while the bass staff has a steady eighth-note line.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a *pp* dynamic marking. The system includes a *pp* dynamic marking. The treble staff features triplets and chords, while the bass staff has a steady eighth-note line.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a series of eighth-note triplets in the right hand, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a measure containing a whole note chord in the right hand and a half note in the left hand.



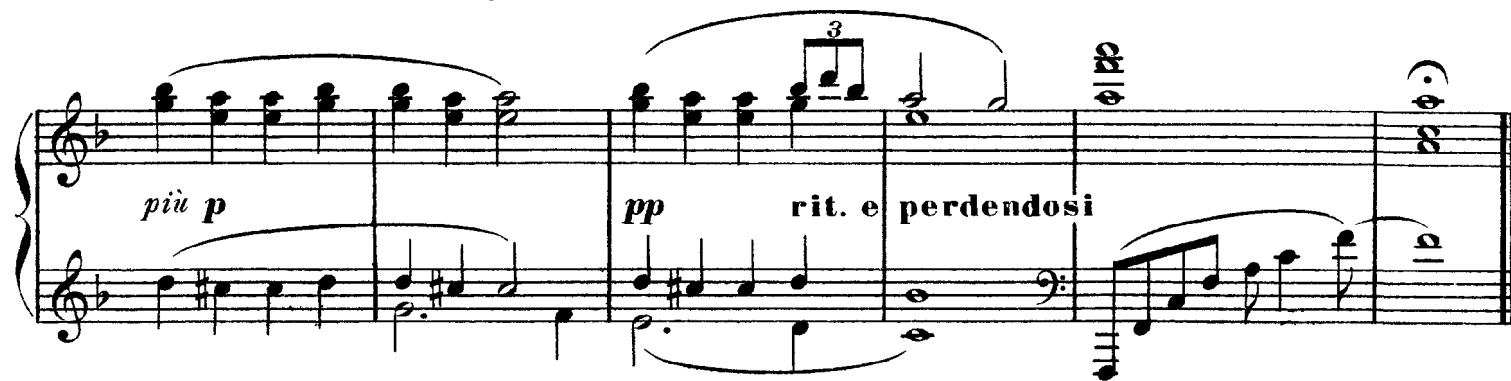
The second system continues the musical piece. It begins with a measure marked *meno p* (diminuendo piano), followed by a measure marked *p* (piano). The right hand plays a melodic line with slurs, and the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.



The third system features a *p* (piano) dynamic marking. The right hand plays a series of eighth notes, and the left hand plays a more complex accompaniment involving sixteenth notes and slurs.



The fourth system includes the instruction *un peu retenu* (slightly held back) above the staff. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a melodic line. A *p* (piano) dynamic marking is present. The system ends with a double bar line and a repeat sign.



The fifth system begins with a *più p* (even more piano) dynamic marking. It includes a triplet of eighth notes in the right hand. The system concludes with the instruction *rit. e perdendosi* (ritardando and fading away), followed by a double bar line and a repeat sign.

Reverie

Arranjo para videoclipel

Claude Debussy

Cesar Anitablian

♩ = 90

Violin

Flute

Clarinet in B $\flat$

Acoustic Guitar

Electric Bass

Organ

p

f

pp

3

3

7

Vln.

Fl.

B $\flat$ Cl.

Ac.Gtr.

E.B.

Org.

mf

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Reverie'. The score is written for six instruments: Violin (Vln.), Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B $\flat$ Cl.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Organ (Org.). The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The Violin part begins with a melodic line in the first measure, followed by a long note in the second measure, and then a sustained note in the third measure. The Flute part enters in the first measure with a melodic line, followed by a rest in the second measure, and then a sustained note in the third measure. The B-flat Clarinet part enters in the third measure with a melodic line. The Acoustic Guitar part enters in the first measure with a melodic line, followed by a rest in the second measure, and then a melodic line in the third measure. The Electric Bass part enters in the first measure with a melodic line, followed by a rest in the second measure, and then a melodic line in the third measure. The Organ part enters in the first measure with a melodic line, followed by a rest in the second measure, and then a melodic line in the third measure. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated in the third measure of the Acoustic Guitar part.

11

Vln. *p* *dim.*

Fl. *mf*

B $\flat$ Cl. *p* *mf* *dim.*

Ac.Gtr. *p* *mf* *dim.*

E.B. *p* *p* *mf* *dim.*

Org. *p* *mf* *dim.*

The musical score is for a piece titled 'Reverie' on page 3. It features six staves: Violin (Vln.), Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B $\flat$ Cl.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Organ (Org.). The key signature has one flat (B-flat). The score begins at measure 11. The Violin part starts with a long melodic line marked *p* (piano) and ends with a *dim.* (diminuendo) marking. The Flute part has a melodic line starting in measure 13, marked *mf* (mezzo-forte). The B-flat Clarinet part has a rhythmic pattern starting in measure 11, marked *p*, then *mf* in measure 13, and *dim.* in measure 15. The Acoustic Guitar part has a melodic line starting in measure 13, marked *p*, then *mf* in measure 15, and *dim.* in measure 17. The Electric Bass part has a melodic line starting in measure 11, marked *p*, then *p* in measure 13, *mf* in measure 15, and *dim.* in measure 17. The Organ part has a melodic line starting in measure 11, marked *p*, then *mf* in measure 15, and *dim.* in measure 17.

16

Vln.

16

Fl.

dim.

B $\flat$ Cl.

16

Ac.Gtr.

E.B.

16

Org.

4/4

20

Vln. *p* *cresc.*

Fl. *p* *cresc.*

B $\flat$ Cl. *pp*

Ac.Gtr. *pp*

E.B. *f* *mf* *f* *mf*

Org. *8vb* *pp*

The musical score for 'Reverie' is written for a six-piece ensemble. The Violin (Vln.) and Flute (Fl.) parts begin with a piano (*p*) dynamic and feature a crescendo (*cresc.*) towards the end of the phrase. The B-flat Clarinet (B $\flat$ Cl.) part is marked *pp* and includes triplet figures. The Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) part is also marked *pp* and features triplet patterns. The Electric Bass (E.B.) part starts with a forte (*f*) dynamic, marked with an accent (>) and a triplet, then moves to mezzo-forte (*mf*). The Organ part is marked *8vb* (8va below) and begins with a pianissimo (*pp*) dynamic, featuring a long, sustained note.

24

Vln.

24

Fl.

B $\flat$ Cl.

24

Ac.Gtr.

E.B.

24

Org.

3

3

Reverie

7

[illegible]

32

Vln.

32

Fl.

f

B $\flat$ Cl.

32

Ac.Gtr.

mf

8^{va}

p

E.B.

32

Org.

The musical score for 'Reverie' begins at measure 32. The Violin (Vln.) part features a melodic line with a long note at the end. The Flute (Fl.) part has a short melodic phrase marked 'f'. The B-flat Clarinet (B $\flat$ Cl.) part has a short melodic phrase marked 'p'. The Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) part has a complex melodic line with a long note at the end marked '8va'. The Electric Bass (E.B.) part has a simple melodic line. The Organ (Org.) part has a simple melodic line.

36 *sp*

Vln. *p*

36 *p*

Fl.

B $\flat$ Cl. *p*

Ac.Gtr. *pp*

E.B.

36

Org. *8^{vb}*

40 *st*

Vln.

40 *sf*

Fl.

B $\flat$ Cl.

40 *sf*

Ac.Gtr.

E.B.

40 *f*

Org.

8vb

44

Vln. *mf* *dim.* *p* *rit.*

Fl. *mf* *dim.* *p*

B $\flat$ Cl. *mf* *dim.* *p*

Ac.Gtr. *p* *dim.* *p*

E.B.

Org. *8^{va}* *8^{vb}*

 = 70
a tempo

rit.

53

Vln.

53

Fl.

B $\flat$ Cl.

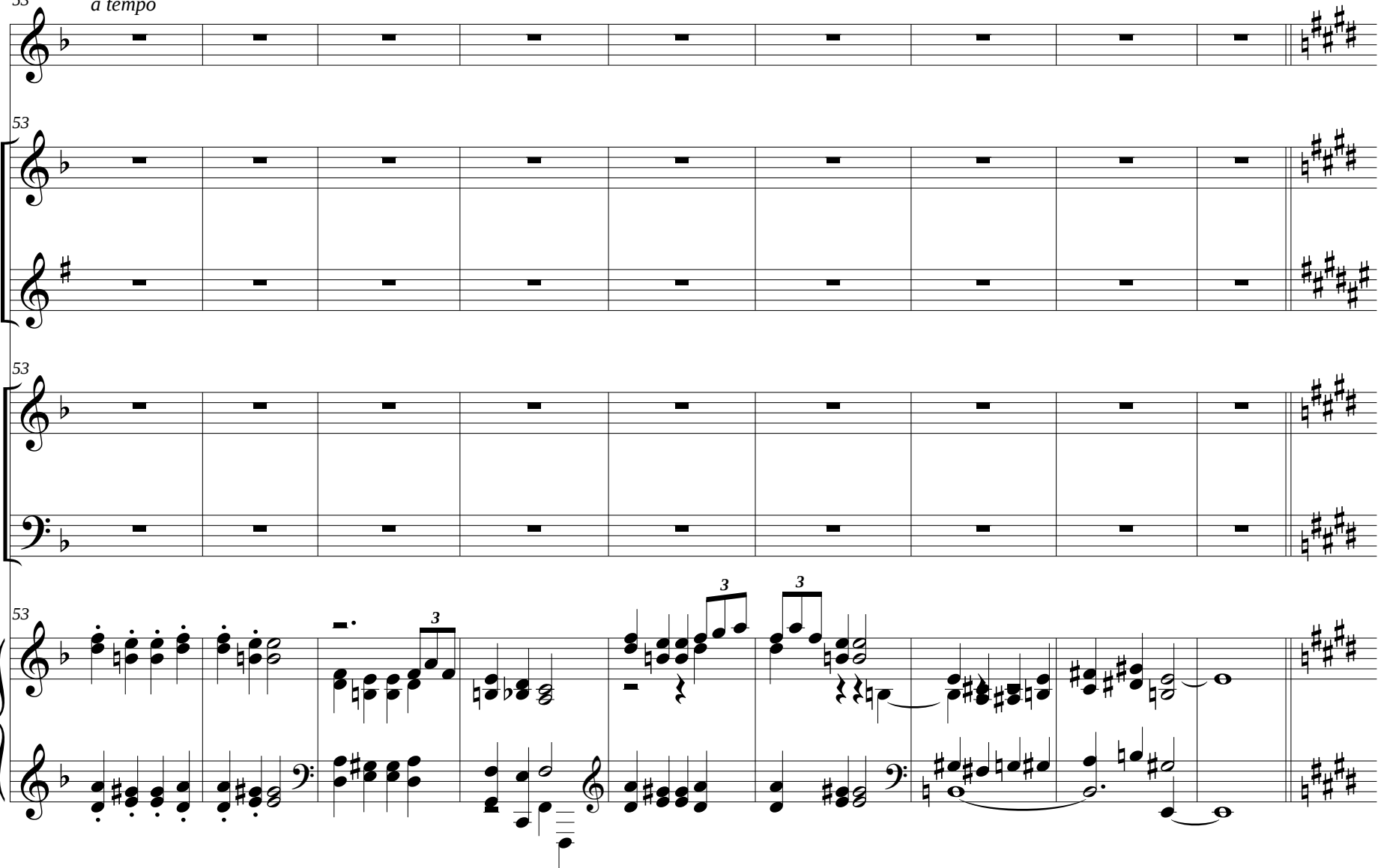
53

Ac.Gtr.

E.B.

53

Org.



Reverie

13

♩ = 80

This musical score is for measures 62 through 68 of the piece 'The Swan' from 'The Nutcracker'. The score is written for a full orchestra and includes parts for Violin (Vln.), Flute (Fl.), Bassoon (B♭ Cl.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Organ (Org.). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 62, marked with a rehearsal mark. The Violin, Flute, and Bassoon parts feature a melodic line starting on a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) beamed together. This is followed by a half note E5 and a quarter note D5. The Acoustic Guitar, Electric Bass, and Organ parts provide harmonic support. The Acoustic Guitar and Electric Bass parts feature a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Organ part features a melodic line starting on a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) beamed together. This is followed by a half note E5 and a quarter note D5. The score ends at measure 68.

68

Vln.

68

Fl.

cresc.

mf

B $\flat$ Cl.

cresc.

mf

3

mf

3

E.B.

cresc.

68

Org.

cresc.

mf

72

Vln.

72

Fl.

B♭ Cl.

72

Pno. 1

p

72

Pno. 2

p

This musical score page, titled 'Reverie', shows measures 72 through 75. The instrumentation includes Violin (Vln.), Flute (Fl.), B-flat Clarinet (B♭ Cl.), Piano 1 (Pno. 1), and Piano 2 (Pno. 2). Measures 72 and 73 feature a dense texture with triplets in the right hands of both pianos and sustained notes in the strings and woodwinds. Measure 74 continues this texture. Measure 75 marks a transition, with the right hands of both pianos playing a triplet of eighth notes and the woodwinds and strings providing harmonic support. The dynamic marking *p* (piano) is present for the piano parts in measures 72 and 73.

Reverie

♩ = 94

16

Reverie

76

♩ = 94

Pno. 1

pp

p

Pno. 2

p

The image shows a musical score for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2, spanning measures 81 to 86. Pno. 1 is in the upper system, and Pno. 2 is in the lower system. Both are in G major (one sharp) and 4/4 time. Pno. 1's right hand plays a melody of eighth notes with slurs, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Pno. 2's right hand features a triplet of eighth notes followed by a half note, then a melodic line with slurs. The left hand plays a simple bass line with eighth notes and quarter notes.

Pno. 1

87

pp

p

Pno. 2

87

pp

p

Pno. 1

91

Pno. 2

91

LINK PARA A COMPOSIÇÃO AUDIOVISUAL:

- <https://vimeo.com/185316490>;

Conselho dos Cursos de Bacharelado em Música e de
Licenciatura em Música (CCBM/LeM)

TERMO DE RESPONSABILIDADE DE AUTORIA

Eu, Cesar Amitablian Balfazar

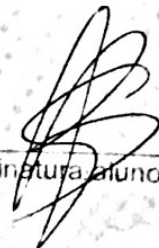
aluno(a) do Curso de Música - Composição

orientado(a) pelo(a) Professor(a) Pro. Leopoldo Cyprino de Oliveira

, declaro que o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é de minha autoria e atende às normas técnicas e científicas exigidas na elaboração de textos previstas no Manual para elaboração do TCC.

As citações e paráfrases dos autores pesquisados estão indicadas e apresentam as respectivas referências bibliográficas obrigatórias. Caso não apresentem estas especificações, estou ciente das implicações legais decorrentes deste procedimento e da atribuição da nota zero ao TCC e de minha consequente reprovação na disciplina.

São Paulo, 26 de setembro de 2016


Assinatura aluno/a

REGISTRO DE CIÊNCIA DO ORIENTADOR

Eu, Cesar Anitablian Baltazar, aluno do Curso de Composição Musical, orientado pelo professor Drº Pelópidas Cypriano de Oliveira, declaro que o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é de minha autoria e atende às normas técnicas e científicas exigidas na elaboração de textos prevista no Manual para elaboração do TCC.

As citações e paráfrases dos autores pesquisados estão indicadas e apresentam as respectivas referências bibliográficas obrigatórias. Caso não apresentem estas especificações, estou ciente das implicações legais decorrentes deste procedimento e da atribuição da nota zero ao TCC e da minha consequente reprovação na disciplina.

DE ACORDO,

Orientador: Professor Doutor Pelópidas Cypriano de Oliveira

São Paulo, 30 de setembro de 2016.