

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Centro de Artes**  
**Faculdade de Música**  
**Curso de Bacharelado em Música – Habilitação em Composição Musical**



**Trabalho de Conclusão de Curso**

**Rigidez serial e intuição:**  
**A organização das alturas nas peças “Farol” e “Cortes”**

**Yuri Schmegel Marimon**

**Pelotas, 2015**

**Yuri Schmegel Marimon**

**Rigidez serial e intuição:**

**A organização das alturas nas peças “Farol” e “Cortes”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Música da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música – Habilitação em Composição Musical.

Orientador: Prof. Dr. James Correa Soares

Pelotas, 2015

## Resumo

MARIMON, Yuri Schmegel. **Rigidez serial e intuição:** A organização das alturas nas peças “Farol” e “Cortes”. 2015. xx f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música – Habilitação em Composição) – Faculdade Música, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

Este memorial de composição irá descrever e discutir o processo de organização do parâmetro das alturas em duas peças compostas durante o curso de bacharelado em composição: “Farol”, composta em 2014 para saxofone solo, e “Cortes”, composta em 2013 para quarteto de cordas. Nesse trabalho irei abordar a interação no processo composicional da organização rígida da série dodecafônica e o tratamento intuitivo na escolha e manipulação das séries. Exponho a análise memorial do meu processo composicional na peça “Farol” focando na organização das alturas, desde a escolha serial até a última nota do desenho melódico final na peça. Apresento minhas motivações extramusicais no ato composicional e como lido com expressão em música. Na peça “Cortes” mostro as motivações extramusicais para esta composição, e a análise da formação serial escolhida para esta peça. Relato também as primeiras ideias do meu processo composicional, a importância deste momento inicial na composição, e a etapa da anotação da explosão de ideias, na qual dou o nome de “Rascunho Original”. São apresentados também os procedimentos técnicos de transformação serial adotados. Nas considerações finais exponho a motivação pelo assunto tratado no trabalho, a importância pessoal de refletir sobre o meu processo composicional, e meus interesses futuros na área da composição e da performance musical.

**Palavras-chave:** composição musical; rigidez serial; intuição; altura musical

## Sumário

<b>1</b>	<b>Introdução .....</b>	<b>05</b>
<b>2</b>	<b>Farol .....</b>	<b>07</b>
<b>3</b>	<b>Cortes.....</b>	<b>16</b>
<b>4</b>	<b>Considerações Finais.....</b>	<b>23</b>
	<b>Referências.....</b>	<b>25</b>
	<b>Anexos .....</b>	<b>26</b>

## 1 Introdução

Este memorial de composição irá descrever e discutir o processo de organização do parâmetro das alturas em duas peças compostas durante o curso de bacharelado em composição: “Farol”, composta em 2014 para saxofone solo, e “Cortes”, composta em 2013 para quarteto de cordas. Nesse trabalho irei abordar a interação no processo composicional da organização rígida da série dodecafônica e o tratamento intuitivo na escolha e manipulação das séries.

Durante o curso aprendi a técnica dodecafônica e decidi usa-la, mas a rigidez no tratamento serial não condizia com o que eu estava procurando, então a partir da definição das notas na série dodecafônica e da liberdade de tratar estas escolhas pude criar materiais composicionais satisfatórios e coesos para minhas peças. Sem este planejamento o compositor pode ficar demasiadamente atrelado ao ouvido musical automático na hora de compor, fazendo referências tonais não desejáveis, por estas referências predominarem na música ocidental atual. Também é possível ficar perdido sem uma organização de alturas principalmente trabalhando dentro de uma proposta atonal.

Por outro lado, o compositor pode ficar demasiadamente preso a esta organização serial, tornando o processo composicional rígido e muito controlado, quebrando o dinamismo na hora de compor, ligado à improvisação, intuição e espontaneidade, elementos que considero importantes no meu processo composicional. Abordarei também as motivações extramusicais que justificam este sistema composicional de seguir um direcionamento serial com liberdade de escolha.

Dentro do portfólio de peças compostas durante minha graduação escolhi “Farol”, para saxofone tenor solo e o quarteto de cordas “Cortes”. Essa escolha se

deu porque nos processos composicionais destas peças, desde o início foi conscientemente empregado este balanço, a rigidez serial e as escolhas intuitivas.

Também foi importante para a escolha o fato que essas composições possuem o processo composicional registrado com mais detalhes em meu diário composicional.

No segundo capítulo vou expor a análise memorial do meu processo composicional na peça “Farol” focando na organização das alturas, desde a escolha serial até a última nota do desenho melódico final na peça. Vou discorrer também sobre minhas motivações extramusicais no ato composicional e como lido com expressão em música.

No capítulo três abordarei a peça “Cortes” mostrando as motivações extramusicais para esta composição. Mostrarei a análise da formação serial escolhida para esta peça. Vou relatar também as primeiras ideias do meu processo composicional e refletir sobre a importância deste momento inicial na composição, a etapa da anotação da explosão de ideias, na qual dou o nome de “Rascunho Original”. Os procedimentos técnicos de transformação serial adotados também serão apresentados.

Encerro este trabalho com as considerações finais onde exponho a motivação pelo assunto tratado no trabalho, a importância pessoal de refletir sobre o meu processo composicional e o valor para os ouvintes e interpretes destas peças. Discorrerei também sobre meus interesses futuros na área da composição e da performance musical.

O Anexo I contém as partituras das peças discutidas nesse trabalho, e o Anexo II, a gravação da peça Farol interpretada por Otávio Dellevedone e a realização MIDI da composição Cortes para quarteto de cordas.

## 2 Farol

O desafio de escrever esta peça surgiu no primeiro semestre de 2014 durante a disciplina de composição VII onde o professor de composição sugeriu aproveitar o saxofonista Otávio Dellevedove que estava disponível para tocar as peças dos alunos de composição. Como instrumentação eu escolhi o saxofone tenor solo, por facilitar a viabilidade de ensaios e da apresentação da peça e por ser um instrumento de característica sonora desejada por mim, com possibilidades de belos timbres principalmente nos registros médio e grave.

Em seguida escolhi o título, que é a imagem sonora central da peça: Farol. Pensei nesta temática tanto no sentido metafórico de uma luz que guia nossas escolhas e nosso destino na vida, como no sentido específico do farol físico utilizado principalmente por navegadores como auxílio.

Pesquisei os diversos códigos de luzes utilizados nos faróis como ideias de materiais melódicos e rítmicos:

A luz emitida pelos faróis pode ser de vários tipos:

1. Fixa (F) - Luz contínua com intensidade e cor constante
2. Ocultações (Oc) - A duração da luz é maior que a duração da obscuridade
3. Isofásica (Is) - A duração da luz e da obscuridade são iguais
4. Relâmpagos (R) - A duração da luz é menor que a duração da obscuridade
5. Cintilante (Ct) - A duração da luz e da obscuridade são iguais, mas com relâmpagos muito rápidos, (mais de 50 relâmpagos/minuto)
6. Alternada (Alt) - Luz que apresenta alternadamente cores diferentes (WIKIPEDIA, 2014, online).

Após mostrar algumas ideias musicais da peça ao performer, optamos por usar uma notação rítmica mais livre. De acordo com sua sugestão, segui o modelo de algumas peças do compositor e saxofonista japonês Ryo Noda. Como exemplo,

apresento “Improvisation 1” (Fig. 01), peça onde o compositor opta por escrever fermatas em pausas ou em durações de alturas e sem fórmula de compasso.

*à Jean-Marie Londeix*

## IMPROVISATION 1

pour saxophone alto seul

Ryo NODA  
Toronto 1972

Lent et soutenu  $\text{♩} = 80 \text{ environ}$

*pp* *non vibr.* *p* *mf* *ad lib.* *pp* *accel.* *pp* *ff* *très long*

*mp* *doux et expressif* *mf* *dramatique* *mp* *mystérieux*

*Vivo* *accél.* *Più vivo* *accél.* *mf* *toujours bien rythmé* *mf* *très long*

*Tempo I*

Durée: 4' env.

© 1974 by ALPHONSE LÉDUC & C<sup>e</sup>  
Éditions Mouton, 171, Rue St-Henri, PARIS

A.L. 23122

Tous droits d'exécution, de reproduction,  
de transcription et d'adaptation, réservés pour tous pays.

Fig. 01: Exemplo da partitura de Ryo Noda “Improvisation 1”.



**Farol** Yuri Marimon

The musical score for 'Farol' by Yuri Marimon is presented for Tenor Saxophone and T. Sax. The score consists of eight staves. The first staff is for Tenor Saxophone, starting with a tempo marking of quarter note = 68 and the instruction 'Distant'. The dynamics range from *ppp* to *pp* and *p*. The subsequent seven staves are for T. Sax., with dynamics including *mp*, *mf*, *f*, *fff*, and *p*. The notation includes various articulations such as slurs, ties, and accents, as well as dynamic markings like *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *fff*, and *p*.

Fig.02: Exemplo da partitura da peça "Farol".

Isso facilita para que não fique uma leitura muito cansativa e ajude na interpretação, por exemplo, partes que precisam ser juntas como frases ou motivos, usei ligaduras ou pausas sem fermata e outras partes com um intervalo maior ou apenas separadas sem a necessidade de estarem ligadas usei fermatas. Desta maneira esta escrita também sem fórmula de compasso permite ao performer mais flexibilidade na interpretação e decisão, e para o compositor um pensamento musical mais aberto e menos preciso.

Isto foi uma experiência nova e contribuiu para a escolha de alturas, pois o ritmo influencia muito estas escolhas e desta forma senti liberdade de poder seguir a série de notas como fonte de possibilidades e direcionamento para poder expressar o que necessito em cada momento da peça, por isso a expressão é que direciona o meu processo composicional. As técnicas são recursos para sustentar a retórica e a

sonoridade musical ampliando as ferramentas composicionais, refinando assim a minha expressão criativa.

Expressar é ir mais longe. É estar para além da técnica, do aspecto frio e mecânico que uma composição nos pode mostrar, em suma, é aquilo que acrescenta em termos de códigos de leitura emocional e à percepção imediata do literato ou do leigo em música. A música pode levar-nos a sentir algo inesperado, assim como pode provocar em nós lembranças longínquas, entre *outros* aspectos, tem a capacidade de nos fazer *viajar*... (LEONIDO, 2007, online).

Trabalho a expressão nas minhas composições como uma terapia para minhas questões emocionais e filosóficas de vida, por isso a escolha do título é importante para a composição e a compreensão parcial da obra. Porém não é limitante, pois mesmo definindo o assunto que irá motivar a composição, a temática a ser tratada normalmente é muito ampla e pode se transformar durante toda etapa composicional sendo o título uma tentativa de sintetizar esta temática. As minhas motivações composicionais caminham junto com minha vida diária e isto torna a música e a vida entrelaçadas, por isso a composição musical é dinâmica junto à realidade cotidiana.

Não tenho a expectativa que o ouvinte perceba em uma primeira escuta o que estou expressando, o fundamental é eu expressar o que necessito, para extravasar uma compreensão mais ampla das situações que vivencio, trabalhando questões pessoais através de uma autoterapia musical, poética e artística.

O processo criativo, fundamental na criação artística, tem um grande poder curativo, fazendo com que o processo de criação de arte seja considerado terapêutico. A expressão de si próprio através da arte permite a reparação emocional, o auto-conhecimento e a transformação... (Malchiodi, 1998, apud CTE, 2011, p. 4).

Considero satisfatório quando me identifico com alguma relação emocional na música de outros compositores, ou mesmo quando ouvintes se identificam com sentimentos expressos na minha música, isto é importante para a apreciação das minhas obras e para o meu estudo composicional. Este tema da expressão e do sentimento em música é muito amplo, tratado de modo bastante variado e não será

objeto de aprofundamento no presente trabalho, como exemplo veremos uma opinião controversa a minha, a do compositor Stravinsky sobre o assunto.

O jovem Stravinsky, citado por K. Pahlen (1993:451), expressa o seu conceito de expressão com muita clareza, dizendo:

Sou de opinião que a música, pela sua própria natureza é incapaz de “expressar” algo, o que quer que isso seja: um sentimento, uma postura, um “estado de alma”, um fenômeno da natureza ou qualquer outra coisa. A “expressão” nunca foi uma característica imanente da música e de modo algum seu direito à existência depende da “expressão”. Ele nem precisaria de ter acrescentado: “ Je déteste le “Ausdruck” (“Odeio a expressão”), onde significativamente não usa o termo francês “l’expression”, mas o conceito alemão “Ausdruck”, mais fortemente ligado ao “sentimento”.

A escolha da série nesta peça foi sob a influência de uma mistura simbólica do nome das notas em inglês e em português F A R O L, a série então começa com [F, A, A#], este sustenido simboliza o “R” de farol, [Eb, G, G#] o “O L”, depois vem a nota [E]. Defino a seguir [F#], como “FA” de farol, [D] como “R”, [C] como “O”, [C#, B] para finalizar a série, praticamente escrevendo duas vezes a palavra farol: [F, A, A#, Eb, G, G#, E, F#, D, C, C#, B]. O compositor J.S. Bach utilizou as letras de seu nome relacionadas ao nome das notas aparecendo de forma simultânea em alguns momentos de muitas composições como sendo sua assinatura. Alban Berg também usou em algumas obras associações simbólicas correspondentes as iniciais de seu nome na ordem das notas.

Percebi certa tendência ao escolher minhas séries nesta e em outras peças que é a de agrupar as notas principalmente em grupos de três, pois dessa maneira fica mais claro para ouvir os intervalos entre as notas e os grupos, abaixo cito Anton Webern a respeito da formação serial:

Como nasce a série? Ela não é fruto do acaso e do arbitrário, mas organizada a partir de certas reflexões. Nos propomos determinadas questões formais. Por exemplo, tentamos obter o maior número possível de intervalos distintos, ou certas correspondências no interior da série: simetria, analogia, agrupamentos (três vezes quatro ou quatro vezes três sons, por exemplo). Nossas séries – as de Schoenberg, de Berg e as minhas, são na sua maioria o resultado de uma ideia relacionada a uma visão intuitiva da obra como um todo. (WEBERN, 1984, p. 145-146)

Concordo com Webern sobre a visão ser intuitiva da obra como um todo no momento da escolha da série, nessa etapa defino a sonoridade em relação a intervalos que serão privilegiados na peça e dessa forma se imagina e define como a peça irá soar. No caso de “Farol” faço uma analogia às letras dos nomes das notas e trabalho com agrupamento dentro da série. O pensamento nos intervalos também é muito importante durante estas definições, gosto de tocar lentamente no violão os intervalos da série para definir basicamente a sonoridade que vou trabalhar durante a composição da obra.

Minha primeira ideia musical sobre a peça Farol foi utilizar a luz como som e a escuridão como silêncio. Partindo daí escrevi o início tendo como base o farol 4 Relâmpagos (R) buscando transmitir uma sensação de distância, escuridão, por isso a peça começa com o B grave do sax tenor com longa duração seguido por pausas longas.

No terceiro e quarto sistema vou até a nota [Eb] da S0 e volto para [F], pois quis dar a sensação da distância estável e permanente do farol 2- Ocultações (Oc), depois prossigo direto para o [G, G#] para movimentar a série e no quinto sistema volto para a segunda nota [A], continuo a série a partir do [A] segunda nota e pulo a nota [G] indo direto para [G#], a partir daí sigo a ordem da série até conclui-la.

No sexto sistema após recomençar a série escolhi as alturas do final e do início da mesma por serem em graus próximos e expressar com durações curtas o farol 5- Cintilante (CT) [C, C# B] [A#, B, E] [B, C#, G] com gestos rápidos e pausas abruptas como para a sinalização deste tipo de farol, para mais tarde reaproveitar este motivo e poder abrir mais os intervalos.

A nota [B] grave reaparece para causar a sensação de imprecisão e incerteza quanto à direção de caminho representada pelo farol cintilante, por isso também nessa parte busco uma inconstância de alturas agudas e graves e a série está sem uma rota definida.

No fim do sistema 9 eu escrevo uma melodia partindo da segunda nota da serie [A], indo até a quarta [Eb] e voltando para a terceira [Bb] num registro agudo. Esta melodia foi composta sob a ideia de que se pode viver um flash de lirismo

mesmo durante o caos e a indecisão. No sistema 11 este flash se completa e a série é utilizada como um guia aparecendo de forma não literal.



Fig.03: Exemplo da partitura Farol sistema 9 a 11.

No sistema 12 oculto a nota [A], que já havia sido exposta fora da ordem da série e completo a série até o fim como a relatar rapidamente todo o drama vivenciado metaforicamente.

Continuei criando melodias sem seguir a série rigidamente, trabalhando com registros extremos e abrindo os intervalos nesta primeira parte.

Na segunda parte, com o caráter agressivo e com o aumento do andamento busquei através do som a aproximação com a força da luz do farol, com isso é uma parte com pouco silencio como se fosse o farol 1- Fixa (F) - Luz contínua com intensidade e cor constante. Uma parte tensa como um mar revolto e a aproximação à luz com muita força. Esta seção privilegia os intervalos de trítonos, segundas e sétimas e utiliza o [B, F] como notas centrais.

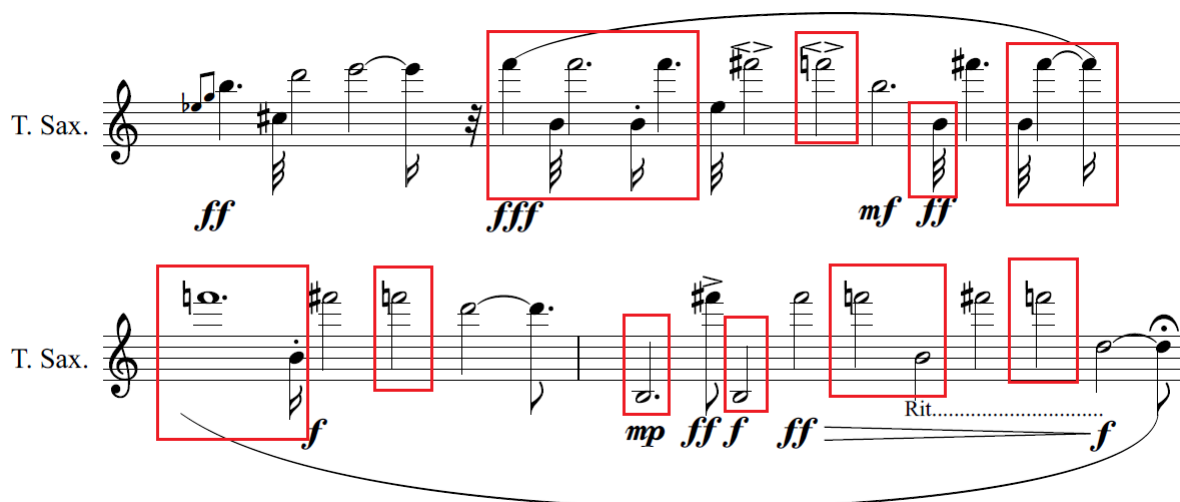


Fig.04: Exemplo da partitura Farol destacando notas centrais

Escolhi a nota [B] por ser uma nota que pode ser tocada no registro mais grave do saxofone tenor e o [F] por ser um intervalo de trítone em relação com o [B] e ser a nota inicial da série.

Fiz algumas transformações na série para usar como material nesta parte, como por exemplo, transposição de 2ª maior, [A, C#, F#, B, A#, G, G#, F, D, E], retrogradação [E, D, F, G#, G, A#, B, F#, C, C#, A] e permutação [E G# G C# F# F D D# C A B], porém utilizei como critério definidor para a composição o resultado auditivo das sequencias de notas e trabalhando assim de forma não literal as séries.

No final desta peça busquei representar a grandeza da luz, a altura do farol, como se a visão estivesse mirando para o alto finalizando com as notas [A, F] em movimento ascendente, retrógrado das primeiras duas notas da S0, referindo-me aos ciclos naturais correspondentes a início e fim.



Fig. 05: Exemplo partitura Farol parte final.

A explicação de Kozu para o pensamento composicional pós-tonal em relação à escolha de alturas vem ao encontro dos procedimentos adotados por mim no meu processo de criação nas peças deste memorial:

(...) ao liberar as notas dos princípios unificadores das leis da tonalidade. O compositor é então impulsionado a se guiar por normas intuitivas de ordem psicológica, a uma intervalística empregada de maneira quase arbitrária e a uma temática extremamente fragmentada, da qual são geradas as harmonias e as derivações melódicas subseqüentes. Prolifera-se o uso de um conteúdo intervalar de maior tensão (KOZU, 2003, p. 28).

### 3 Cortes

Esta peça foi composta entre 2013 e 2014 na disciplina de composição VI. A proposta daquele semestre de composição foi o de escrever uma peça para quarteto de cordas.

As primeiras ideias do projeto composicional da peça foram em relação ao título, a temática, a forma estrutural da peça e as articulações, depois disso busquei definir a série de notas.

Em relação ao título da peça ser “Cortes” o motivo foi que no período de sua composição eu estava passando por um momento de reorganização pessoal. Com isso percebi que vivenciava rupturas no cotidiano em relação a antigos hábitos, relações sociais e ideais. E essa carga emocional me motivou durante o processo composicional da peça.

Soares (2004, p. 13) define a primeira etapa do processo composicional como pré-composição: “é a fase que precede a composição propriamente dita, pode abranger motivações extramusicais, planejamento da forma, definição de materiais de alturas e ritmos, definição da instrumentação, além da leitura de textos analíticos.”

Já Correa denomina esta etapa de impulso gerador:

Engloba as ideias, as imagens ou os conceitos que instigam a elaboração de uma nova composição. A escolha do seu título é feita nesta fase. Durante o processo de composição das obras deste memorial, observei que a ausência de um título resulta de uma falta de clareza na definição do impulso gerador, o que impede o desenvolvimento do processo composicional como um todo. Dessa forma, a escolha do título representa o primeiro estágio na materialização de uma composição (CORRÊA, 2003, p.11).

Baseado nas definições de Soares e Correa, denomino esta etapa no meu processo de Rascunho Original, pois escrevo uma verdadeira explosão de ideias,



algumas musicais, outras poéticas, filosóficas ou temáticas, e escrevo estas ideias da forma como surgem sendo um rascunho que depois terei que revisar, organizar e readequar para as minhas necessidades composicionais impulsionadas pela composição intuitiva que, para Soares (2004, p.11), é “o *procedimento composicional que envolve improvisação, experimentação ou ajustes que transcendem as predeterminações. As resultantes composicionais advêm de repetidas tentativas e aprimoramentos*”. Ainda segundo o autor, a rigidez estrutural, em contraste, caracteriza-se pelo “*rigor com que materiais previamente determinados são utilizados na composição, incluindo a determinação de critérios e limites para variações e transformações dos mesmos*” (Soares, 2004, p.14).

Então defino esta etapa como Rascunho Original por ser no meu processo algo que está muito ligado à composição intuitiva, sendo principalmente um impulso para compor, é uma etapa em que as ideias não estão muito definidas, e sim surgindo. No caso desta peça é a partir da temática da separação, do rompimento com situações que não proporcionem felicidade, de antigos modelos vivenciados muitas vezes inconscientemente e desta dificuldade que é a transformação pessoal, que pensei o material musical:

Parte 1-pensamentos, fluxo fragmentado, desordenado, indecisão.

Parte 2-ruptura, dor, sangramento.

Parte 3 -liberdade, emoção.

Tipos de articulação:

Parte 1- frases curtas, *staccatos*.

Parte 2- longos *legatos*.

Parte 3-mistura de articulações.

Ideias para o início da peça:

Fazer eventos espaçados intercalando simultaneamente registros graves e agudos, com silêncio recorrente.

Trabalhei estes aspectos utilizando fragmentação motívica e de materiais, através do uso de *staccatos* na articulação e melodias de caráter dramático. As alturas estão organizadas serialmente, porém a série é utilizada como ponto de

partida e como um guia para a construção do discurso, fazendo uma analogia extra-musical, seria referente a não ter o controle consciente a todos os fatos da vida, então utilizo-a adaptando de forma livre com o resultado sonoro desejado.

A escolha da série de notas nesta peça resultou de uma experimentação direta no violão em que busquei a característica sonora mais próxima a desejada em minha imaginação. O início cromático [Bb, B, C] foi uma busca de sensação de indefinição, inquietação, [F#, G, F] continuam os intervalos de segundas porém com movimentação diferente e a primeira nota deste grupo como um trítono do grupo anterior para gerar tensão, [D, E, Db] se repetem os intervalos de segundas porém com conexão de sexta maior entre a última nota deste conjunto e a primeira do anterior para suavizar e enriquecer de possibilidades intervalares a série.

Depois defini uma quinta aumentada para tensionar um pouco, uma segunda como cromatismo recorrente na série e uma quinta justa para finalizar com uma característica típica de um *power chord* de rock [A, G#, D#]. A série inicial ficou assim [Bb, B, C, F#, G, F, D, E, Db, A, **G#, D#**], estas duas últimas notas em negrito seriam as notas fixas.

Utilizei como ideia para transformar a série as permutações cíclicas de Pousseur<sup>1</sup> que se resume em escolher dentro da série seis notas fixas sendo que as outras seis serão transpostas doze vezes sempre por um mesmo intervalo. Depois pode-se usar transposição, retrogradação, testando sonoridades e notas fixas. Apresento aqui algumas séries que usei durante o processo composicional da peça além da S0:

[D#, G#, A, C#, E, D, F, G, F#, C, B, Bb]

[Bb, F#, C, C#, G, C, A, B, Db, A, Eb, Eb]

[F, E, D, D#, F#, G#, G, C#, C, B]

As primeiras notas executadas na peça foram escolhidas por características de timbre e intervalos com sonoridades não tonais em que busquei a fragmentação aleatória, indefinida, inquieta. Então quis que a série fosse entrando aos poucos e

1 . Para mais informações sobre a técnica de permutações cíclicas ver: Menezes 2002.

não de maneira direta logo no início, pois minha busca foi sonora e espontânea e não calculada e rígida sobre a série. Então utilizei a série para me guiar dentro de uma sonoridade sem reprimir intenções musicais que fujam desta série.

The musical score is for a piece titled 'Cortes'. It is written for a string quartet (Violins 1, Violins 2, Viola, and Violoncello) in 4/4 time. The tempo is marked as '♩=85 Inquieto'. The key signature has one sharp (F#). The Violins 2 staff includes a 'pizz.' (pizzicato) marking. Dynamics include pp, f, p, mp, and mf. The Viola and Violoncello staves show a crescendo leading to a forte (f) dynamic.

Fig. 06: Exemplo da partitura, início da peça *Cortes*.

No [14] o violino 2 toca uma frase rápida e aguda com característica descendente sem utilizar uma lógica rígida da série, existem características dela mas não é literal, enquanto os demais instrumentos seguem a So mas também há uma versatilidade na apresentação das notas na ordem pois o quarteto de cordas me possibilitou trabalhar com independência e sincronismo entre os instrumentos e a série. Ocorre nesta parte da peça em relação à série um atraso, no [14] pulo a nota [C] da série substituo pela nota A no violino 2 por ser um movimento descendente e no [15] utilizo a nota C em todos os instrumentos.

No [16] repito no violino 1 o início da série como à resumir e direcionar o que já foi apresentado em relação as alturas, dou sequencia a série passando-a intercalada por todo o quarteto e finalizo a série. Depois começo o retrógrado para firmar ainda mais sua sonoridade e completo no [18] depois relacionando também com a série na ordem original para reaproveitar a ideia do [16] no [21] e também fazendo modificações na ordem da série escolhendo as notas de acordo com o resultado sonoro, utilizando a série como um guia. No [28] a série encerra sincronizada com um gesto de corte súbito.

Fig.07: Exemplo da partitura Cortes, compasso 16 ao 28, série completa e ataque de corte conclusivo da série.

Na sequência desta parte após a finalização da série recomeço-a de forma literal com as três primeiras notas, mas desvio da série para manter a mesma característica de proximidade intervalar.

Fig.08: Exemplo do início da série e da continuidade da característica intervalar.

Depois abandono a série de forma literal buscando de modo intuitivo resultados sonoros que me agradem criando motivos e desenvolvendo-os, porém muitas vezes busco alguma referência, ideia intervalar de alturas com base na série, como por exemplo:

Fig.09: Exemplo da partitura Cortes retrógrado e rotação

No [40] fiz um retrógrado literal isolado de uma parte da S0 com as notas [F#, C], aproximando assim à sonoridade da série original, porém mantendo respectivamente as características intervalares que vinham ocorrendo, como o intervalo de segunda menor aproveitando todo o quarteto de cordas, desta forma equilibrando a série com a necessidade composicional do momento. Para Soares (2004, p. 13), momentos “são entidades musicais autônomas e auto-sustentadas, que conservam durante um período de tempo, características regulares, tais como dinâmica, registro, caráter e instrumentação.” No meu caso me refiro principalmente ao foco nas alturas e seus intervalos. Nos [42 e 43] faço um movimento de retrógrado e rotação da S0 com as notas [D, F, E] seguindo os mesmos princípios.

Do [44 ao 46] utilizo todas as 12 notas da série de forma desordenada seguindo por vezes o critério de intervalos de segunda e partindo da nota [A] fazendo o retrógrado da S0. Nesta parte usei a intuição, experimentando utilizar os 12 sons em um curto espaço de tempo gerando tensão, junto com diversos materiais.

The image shows a musical score for four staves: Vlns. 1, Vlns. 2, Vla., and Vlc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures 44, 45, 46, and 47. A red box highlights measures 44 and 45. Dynamics include *f*, *mf*, *fff*, and *mp*. Performance instructions include *arco*, *pizz.*, and *arco*.

Fig.10: Exemplo da partitura Cortes, série completa [44 ao 47].

No restante da peça, utilizei por vezes referências da série, pois para cada momento da peça me foquei mais em aproveitar algumas nuances das sequências de alturas, como por exemplo, aproveitar um intervalo de duas notas na sequência da série e ir modificando, ou principalmente utilizar algum material ou característica que compoñho de forma intuitiva com o auxílio da sonoridade já estabelecida durante a escolha das séries e das alturas e buscar desenvolve-la e aproveita-la como ideia para continuar a composição. Desta forma o meu processo composicional não possui uma pré- determinação estática, sendo que a elaboração de um material intuitivo pode resultar em outro e assim este processo se torna dinâmico e mutável, porém com possibilidade de seguir o meu **rascunho original** como um mapa para direcionar o meu discurso musical, e as técnicas composicionais adotadas durante a composição da peça para auxiliar na elaboração de materiais que não se alcançariam de forma intuitiva.

#### **4 Considerações Finais**

Neste trabalho abordei o processo composicional de duas peças compostas durante minha graduação no bacharelado em composição musical da Universidade Federal de Pelotas, tendo como foco a organização das alturas e a intuição no meu processo composicional. Fiz a análise do processo e apresentei a importância de trabalhar composicionalmente tendo uma organização serial dodecafônica, porém com flexibilidade de escolhas criativas. Desta forma tenho um suporte estrutural, mas também dinamismo de poder mudar o rumo desta organização de acordo com minhas motivações emocionais e interiores vivenciadas durante o período da criação musical.

Pude perceber mais claramente como foi o meu processo composicional nestas peças e com isto posso a partir de agora estruturar mais outros parâmetros musicais além das alturas, como os ritmos e a forma por exemplo, mas sempre junto com o processo intuitivo que considero dinâmico e por isso mais interessante. Este trabalho contribui também para um melhor entendimento das peças por parte das pessoas interessadas em meu trabalho composicional.

Vou continuar me aprofundando em expressar ideias e sentimentos através da música. Descobrindo outras possibilidades de manter conectados os meus ideais pessoais com minhas ferramentas composicionais, desenvolvendo minha retórica musical e ampliando a diversidade estética da minha obra. Irei experimentar mais o uso de instrumentos acústicos com sons eletrônicos no campo da música de concerto dando seguimento a um projeto que participei em 2014 de escrever uma peça para grupo de câmara formada por soprano, barítono, dois violinos, piano e bandolim, e sons eletrônicos, intitulada “Rio das Pedras”. Paralelamente à minha atividade acadêmica, vou me dedicar mais ao trabalho como performer na área do

Rock, estabelecendo coesão da música com o texto na área da canção na qual trabalho desde 2008, como compositor e anteriormente como guitarrista.



## Referências

CORRÊA, James Soares. **Jardim dos caminhos que se bifurcam: Processos composicionais**. 2003. 230 f. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração: Composição) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

CTE. **Arte Terapia: Texto de Apoio**. 2011.

FAROL. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Farol&oldid=42347444>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

KOZU, Fernando Hiroki. **A complexidade em Brian Ferneyhough: Aspectos de comunicação e inteligibilidade musical**. 2003. 110 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

LEONIDO, Levi. Da expressão e expressividade geral à música em particular. **Sinfonia virtual**: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical. Vila Real, n. 3, Abril, 2007. Disponível em: <[http://www.sinfoniavirtual.com/revista/003/expressao\\_e\\_expressividade\\_musica.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/003/expressao_e_expressividade_musica.php)>. Acesso em: 28 out. 2014.

MALCHIOLDI, Cathy. **The Art Therapy Sourcebook**. Mcgraw-Hill Professional Plubishers, Nova Iorque, 1998.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas**. Ateliê Editorial, São Paulo, 2002.

SOARES, Carlos Walter Alves. **Maja Nua: Processos Composicionais**. 2004. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração: Composição) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

WEBERN, Anton. O Caminho para a Música Nova. Traduzido por Carlos Kater. Novas Metas, São Paulo, 1984.

## **Anexos**

## **Anexo I – Partituras das peças “Farol” e “Cortes”**

# Farol

Yuri Marimon

**Tenor Saxophone**

$\text{♩} = 68$   
Distant

*ppp* *pp* *p* *pp*

**T. Sax.** *mp*

**T. Sax.** *mp* *mf* *f*

**T. Sax.** *p* *f* *mf*

**T. Sax.** *f* *ff* *fff* *mp* *fff* *f*

**T. Sax.** *mf* *mp* *ff* *f* *mf*

**T. Sax.** *mp*

**T. Sax.** *f* *ff* *fff* *mf* *ff* *p*

T. Sax. *mp* *mf* 3

T. Sax. *f* *ff < fff* *f*

T. Sax. *fff ff mf* *fff* *f* *mp*

T. Sax. *mf* *f*

T. Sax. *mf* *f*

T. Sax. *ff* *f* *ff*

T. Sax. *fff* *p < mp*

T. Sax. *mf* 3

T. Sax.

9

*ff*

*p*  $\leftarrow$  *f*

T. Sax.

5

*ff*  $\leftarrow$  *fff* *mf* *mp* *f*

T. Sax.

*ff* *mf* *mp*  $>$  *p*

T. Sax.

*mp* *mf* *f* *pp*

Agressivo

$\text{♩} = 137$

T. Sax.

*ppp*  $\leftarrow$  *ff* *fff* *ff*<sup>3</sup> *fff* *f* *ff*

T. Sax.

*f* *ff* *fff* *ff*

T. Sax.

*fff* *mp*  $\leftarrow$  *fff*

T. Sax.

*ff* *f* *ff*  $\leftarrow$  *f*

T. Sax. *fff* *mf* *ff* *f* *ff* *f*

T. Sax. *ff* *fff* *mf* *ff*

T. Sax. *f* *mp* *ff* *f* *ff* *f* Rit.....

T. Sax. *ff* *f*

T. Sax. *ff* *f* *mf* *ff* *p* *f*

T. Sax. *mp* *mf* *ff* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *fff* *f*

T. Sax. *fff* *f* *mf* *ff* *f* *mp* *mf* *fff* *mf* *ff*

# Cortes

Yuri 2013

**♩=85 Inquieto**

**Violins 1**  
Measures 1-6: Rest, Rest, Quarter note G4, Quarter note A4, Quarter note B4, Quarter note C5. Dynamics: *pp*, *f*, *p*.

**Violins 2**  
Measures 1-6: Pizzicato. Quarter note F#4, Quarter note G4, Quarter note A4, Quarter note B4, Quarter note C5, Quarter note B4. Dynamics: *p*, *mp*, *mf*, *mp*.

**Viola**  
Measures 1-6: Rest, Rest, Rest, Rest, Quarter note B3, Quarter note A3, Quarter note G3, Quarter note F#3. Dynamics: *mf*, *f*.

**Violoncello**  
Measures 1-6: Rest, Rest, Rest, Rest, Quarter note G2, Quarter note F#2, Quarter note E2. Dynamics: *f*.

**Vlns. 1**  
Measures 7-12: Quarter note F#4, Quarter note G4, Quarter note A4, Quarter note B4, Quarter note C5, Quarter note B4, Quarter note A4, Quarter note G4, Quarter note F#4, Quarter note E4, Quarter note D4, Quarter note C4. Dynamics: *ff*, *fff*, *f*, *ff*, *mp*, *p*, *mf*. Articulations: *pizz.*, *arco*.

**Vlns. 2**  
Measures 7-12: Rest, Rest, Quarter note G4, Quarter note A4, Quarter note B4, Quarter note C5, Quarter note B4, Quarter note A4, Quarter note G4, Quarter note F#4, Quarter note E4, Quarter note D4. Dynamics: *mp*.

**Vla.**  
Measures 7-12: Rest, Rest, Rest, Quarter note B3, Quarter note A3, Quarter note G3, Quarter note F#3, Quarter note E3, Quarter note D3, Quarter note C3. Dynamics: *p*, *fff*, *pp*, *ff*. Articulations: *arco*, *pizz.*.

**Vlc.**  
Measures 7-12: Rest, Quarter note G2, Quarter note F#2, Quarter note E2, Quarter note D2, Quarter note C2, Quarter note B1, Quarter note A1, Quarter note G1, Quarter note F#1, Quarter note E1, Quarter note D1. Dynamics: *ff*, *mf*, *mp*, *f*, *f*, *p*, *fff*. Articulations: *arco*.



**13** **arco** **mp** **fff** **fff** **fff** **pizz.** **pizz** **arco**

Vlns. 1

Vlns. 2

Vla.

Vlc. **f** **fff**

**=140 Súbito**

**16** **pizz.** **mf** **f** **fff** **mp** **f**

Vlns. 1

Vlns. 2 **pizz.** **mf** **f** **fff** **mp** **f**

Vla. **pizz.** **f** **mf** **mf** **f**

Vlc. **pizz.** **mf** **f** **fff**

**21** **mf** **mp** **fff** **pizz.** **fff** **pizz.** **fff**

Vlns. 1

Vlns. 2 **p** **fff** **pizz.** **fff**

Vla. **p** **p** **fff**

Vlc. **pizz.** **mf** **p** **pp** **p** **f** **fff**

29

Vlns. 1

Vlns. 2

Vla.

Vlc.

*ff* *mf* *arco* *mp* *mf* *pizz.* *mf*

*f* *mp* *ppp* *mp* *pp* *ppp*

*f* *mp* *mf* *p* *pp*

**Cortante** 85

38

Vlns. 1

Vlns. 2

Vla.

Vlc.

*ppp* *mf* *arco* *ff* *fff* *8va* *mp* *f* *fff* *pizz.* *arco* *pizz.*

*ff* *fff* *8va* *f* *mf* *ff* *fff* *f* *mf* *arco*

*mf* *ff* *fff* *f* *ff* *fff* *f* *ff* *fff*

44

Vlns. 1

Vlns. 2

Vla.

Vlc.

*f* *arco* *fff* *mf* *fff* *arco* *fff* *pizz.* *arco* *mp*

*f* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff*

*mf* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff*

58

Vlns. 1 *f* *mf* *mp* *f* pizz. arco Ligado

Vlns. 2 *mp* *f* pizz. arco

Vla. *mp* *f* pizz. arco

Vlc. *mp* *f* pizz. arco

64

Vlns. 1

Vlns. 2

Vla.

Vlc.

*f*

*ff*

*p*

*f*

*mf*

*ff*

*f*

3

5

3

68

Vlns. 1

Vlns. 2

Vla.

Vlc.

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

*ff* pizz.

*ff* arco

*ff* arco

*ff*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

♩ = 100  
pizz.

Violins 1 and 2, Viola, and Violoncello, measures 74-81. The score shows complex rhythmic patterns and dynamic markings (f, ff, fff, mf, p) across four staves.

Andante  $\text{♩} = 96$

81

Vlns. 1 arco

Vlns. 2 pizz. arco *mf* pizz. arco *ff* *fff* *ff* 3 pizz.

Vla. pizz. arco *f* 3 *ff* *fff* *ff* pizz. 3

Vlc. arco *f* pizz. arco 3 *ff* *fff* *ff*

85

Vlns. 1 arco 6 *ff* pizz. arco

Vlns. 2 arco *ff* pizz. arco

Vla. arco *ff* pizz. arco

Vlc. pizz. 5 arco *ff* arco

88

Vlns. 1 3 3 arco pizz.

Vlns. 2 *mf* pizz. arco

Vla. 5 *mf* arco

Vlc. pizz. arco 6 *f* *mp* *ff*

91

Vlns. 1

Vlns. 2

Vla.

Vlc.

*fff*

*fff*

93

Vlns. 1

Vlns. 2

Vla.

Vlc.

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

corte súbito

pizz.

pizz.

pizz.

Detailed description: The image shows a musical score for a string ensemble. Measures 91 and 92 are marked with a forte (fff) dynamic. Vlns. 1 and 2 play long, sustained notes. Vla and Vlc play a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 93 begins with a change in texture. Vlns. 1 and 2 play sixteenth-note patterns, with Vlns. 1 marked with a '3' (triple). Vla and Vlc play a rhythmic pattern of eighth notes, marked with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The section ends with a 'corte súbito' instruction, followed by a final measure marked with 'pizz.'.