

# **Relatório de Projecto Artístico**

Música que se vê

**João Duarte Damas**  
Mestrado em Música

Setembro de 2019

Orientador: Professor Doutor Carlos Caires  
Co-orientador: Professor Doutor António Pinho Vargas



# **Relatório de Projecto Artístico**

Música que se vê

**João Duarte Damas**

Relatório de Projecto Artístico apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Música, conforme Decreto-Lei nº107/2008 de 25 de Junho.

Setembro de 2019

Orientador: Professor Doutor Carlos Caires  
Co-orientador: Professor Doutor António Pinho Vargas



## **Resumo**

Este Projecto Artístico centrou-se na criação de um conjunto de pequenas obras que possuem a capacidade de sugestão emotiva e dramática comum na música para cinema, recorrendo à tecnologia de instrumentos virtuais. O domínio da música e emoções não é consensual, mas, ainda assim, existem estudos científicos que apontam para a possibilidade da música exprimir e induzir emoções através de mecanismos relacionados com associações. Estas relações podem ser feitas ao nível de elementos propriamente musicais, de simbolismos ou recorrendo à memória. A ‘biografia musical’, isto é, o histórico auditivo do sujeito parece ter uma importância fundamental nas associações que podem, efectivamente, ser estabelecidas e, por conseguinte, na interacção entre música e emoções. Tal entendimento será útil para o compositor que queira reforçar a expressão dramática de uma narrativa cinematográfica através da música. Este Relatório aponta alguns motivos pelos quais o minimalismo tem sido usado na música para cinema e, ainda, para a utilidade dos instrumentos virtuais enquanto elemento mediador entre a simultânea expressão e indução de emoções no processo criativo, bem como a importância que têm assumido no meio audiovisual. Mais ainda, procurou-se, com a obra criada, demonstrar certas teorias da psicologia relativa a música e emoções, e também mostrar algumas fragilidades presentes na concepção de ideias que estabelecem ligações pouco flexíveis entre elementos musicais e respectiva expressão emocional. Concluiu-se que, neste domínio, as variáveis existentes quer na música, quer no sujeito que a ouve, são demasiado vastas, pelo que tal deve ser tido em consideração no estudo desta área.

**Palavras-Chave:** música, emoções, música para cinema, minimalismo, instrumentos virtuais

## ***Abstract***

This Artistic Project focused in the creation of a set of short pieces that have the capacity of an emotional and dramatic suggestion that is common in film music, using virtual instruments technology. There is no consensus in the field of music and emotions but, nonetheless, there are scientific studies that point towards the ability of music express and induce emotions through mechanisms related to associations. These relationships can be set at a musical, symbolical or memory level. The ‘musical biography’ , i.e., the hearing past of the subject seems to have a major role in the associations that can be established effectively, thus in the interaction between music and emotions. Such acknowledgment may be useful for the composer wishing to emphasise the dramatic expression of a film narrative through music. This Report points towards some reasons why minimalism has thrived in film music and, furthermore, to the usefulness of virtual instruments as an element that mediates the simultaneous expression and induction of emotions in the creative process, but also the importance they have assumed in the audiovisual media. Moreover, this work was a mean to try to demonstrate some psychology theories relative to music and emotions, and also to point the weakness of those ideas that form rigid connections between musical elements and corresponding emotional expression. It has been brought to a conclusion that the existing variables present in music and each subject are vast to a point that can not be disregarded in any research in this domain.

***Keywords:*** music, emotions, film music, minimalism, virtual instruments

## **Lista de Siglas**

CC – *Control Change*

DAW – *Digital Audio Workstation*

LUFS – *Loudness Unit Full Scale*

MIDI – *Musical Instrument Digital Interface*



## Índice

I – Introdução	1
1. Descrição geral e objectivos do Projecto	1
2. Enquadramento teórico	4
2.1. Revisão de literatura	4
2.1.1. Representação e expressão de emoções através da música	5
2.1.2. Percepção de emoções na música	8
2.1.3. Indução de emoções através da música	10
2.1.4. Percepção da música no cinema	13
2.2. Justificação do Projecto	15
3. Metodologia e técnicas de investigação	16
II – Desenvolvimento	19
1. Descrição detalhada do Projecto	19
1.1. Orientação estética	19
1.2. Processo	20
2. Discussão e principais resultados obtidos	23
III – Conclusões e reflexão final	46
Referências	51
Apêndice	54



## **I – Introdução**

### **1. Descrição geral e objetivos do Projecto**

A primeira vez que a música acompanhou a exibição de uma obra cinematográfica, que se conheça, foi a 28 de Dezembro de 1895, quando a família Lumière testava o valor comercial dos seus primeiros filmes (Pendergast, 1992). A mudez do cinema, até finais da década de 20, causaria sensações desagradáveis de estranheza, e até medo, pela visualização de corpos projectados com vida, mas ao mesmo tempo, inertes de qualquer expressão auditiva, num espaço escuro rompido por luzes que assombravam. Primordialmente, a música terá sido introduzida não com o intuito artístico de embelezar, ou de enfatizar a expressão dramática do filme, como mais tarde foi prática comum, mas, pelo contrário, com a função antagónica de aligeirar a tenebrosidade dessa experiência pouco natural (Adorno & Eisler, 1994) ou, mesmo até, segundo London, na tentativa de neutralizar o ruído dos projectores rudimentares da época (conforme citado em Pendergast, 1992, p. 4). O cinema, enquanto novidade, era também uma forma de entretenimento em espectáculos de variedades ou feiras itinerantes, onde a música serviria de chamariz para espectadores, tocada com veemência dentro dos espaços de exibição (para ser ouvida no exterior) ou à entrada desses mesmos locais (Buhler & Neumeyer, 2015; Cooke, 2008).

À medida que o cinema foi desenvolvendo as suas potencialidades, procurou-se que a música que acompanhava determinado filme fosse escrita especificamente para o mesmo, e não, simplesmente, música improvisada ou proveniente do repertório musical da época. Em 1908, Camille Saint-Saëns compôs aquela que é reconhecida como a primeira obra de música para cinema, para o filme *L'Assassinat du Duc de Guise*. A partir de 1919, começaram a ser criados conjuntos de partituras de música original a ser usada em função de determinados contextos narrativos e dramáticos, com diferente emotividade – *Kinothek*, da autoria de Giuseppe Becce, terá sido o primeiro. Estas obras seriam escolhidas e interpretadas ao vivo, consoante a natureza do filme em exibição e das suas cenas (Pendergast, 1992). Foram as primeiras bibliotecas de música para cinema, utensílio que perdura até aos dias de hoje, embora sob a forma de áudio.

Até à década de 30, era comum que fossem compositores de música para concerto que fizessem a música para um filme; Shostakovich, Prokofiev, Hindemith, Satie ou Milhaud, por exemplo, deram o seu contributo à música para cinema (Cooke, 2008; Pendergast, 1992). Em meados da década, já com Hollywood a assumir algum centralismo no cinema mundial, surgem os primeiros compositores especializados, como Max Steiner ou Erich Wolfgang Korngold, Europeus emigrados para os EUA. Foi nesta época que se solidificaram as formas e estilos a serem usados na música para cinema das décadas seguintes, e foram estes, juntamente com Alfred Newman, os principais responsáveis por esse conjunto de padrões. Terão visto em Wagner, Puccini, Verdi e Strauss, um modo de lidar com a expressão dramática característica do cinema, tal como esses fizeram na ópera, mediante questões semelhantes. Do mesmo modo, as grandes obras sinfónicas do séc. XIX e romantismo tardio, concretamente, a música programática e o poema sinfónico, foram uma das bases da música para cinema (Pendergast, 1992).

O cruzamento da música com o teatro ou a dança, concretizado com excelência numa ópera de Wagner ou num bailado de Tchaikovsky, por exemplo, constitui em si uma forma de arte. Do mesmo modo, a música para cinema não é um mero acessório, mas uma componente indissociável da obra artística e deve ser reconhecida como tal. Esta ideia é corroborada por Pendergast (1992), o qual refere que a ideia de a música na ópera ter um papel primário, enquanto num filme desempenhar uma função secundária ao nível da expressão dramática, revela uma “fundamental má compreensão da ópera, mais do que da função dramática da música para cinema. As similaridades funcionais entre a música na ópera e a música nos filmes são fundamentais e indicam uma ligação directa entre ambas” (p. 40).

Quando se fala em expressão dramática, e do papel que a música para cinema tem nesse domínio, importa referir a necessidade de debater se a música tem, efectivamente, a capacidade de evocar emoções, noção essa que não é consensual (Pannese, Rappaz, & Grandjean, 2016). Nesse sentido, é relevante fazer a discussão segundo pelo menos três conceitos: as emoções que o compositor procura exprimir através da música, a percepção da música e dessas emoções, e a indução de emoções no ouvinte (Craton, Lantos, & Leventhal, 2017; Pannese et al., 2016). Inclusivamente, Craton et al. (2016)

mencionam a possibilidade da visualização mental de imagens ou do desencadeamento de memórias através da música.

Embora uma das referências da música para cinema continue a ser o repertório sinfónico do romantismo tardio, esta sofreu um natural desenvolvimento, desde a década de 30 até aos dias de hoje, influenciado, em parte, pelas diversas correntes da música do séc. XX, incluindo o jazz e as várias formas de música popular e étnica, de tal modo que se pode falar, actualmente, de um estilo característico que acompanhou as necessidades da evolução do próprio cinema. A criação de novas formas, como o documentário, a animação ou a série de ficção, acompanhada pelo surgimento de novos meios, como a televisão e posteriormente os videojogos, teve uma influência na música para cinema. O recurso a elementos orquestrais, electrónicos, populares ou étnicos faz parte deste género desde a década de 80, o qual tem mantido, de certo modo, uma invariância, tendo em conta a sua diversidade (Cooke, 2008).

A música feita em computador com recurso a instrumentos virtuais<sup>1</sup>, que tem evoluído drasticamente nos últimos anos, permite não só a criação de demonstrações da música para um realizador e produtor ouvirem, no sentido de ajuizarem o trabalho do compositor antes deste ser finalizado, como também é uma realidade viável para filmes, programas de televisão ou videojogos que não tenham orçamento suficiente para a contratação de músicos e estúdios de gravação (Borum, 2015).

Os objectivos deste Projecto Artístico centraram-se na composição de um conjunto de 30 pequenas peças, influenciadas por correntes como o romantismo tardio, o neoclassicismo, o impressionismo, o minimalismo ou a música para cinema mais recente, com a alegada capacidade de sugestão emotiva, contextual, descritiva ou visual, e que têm por si só, um valor autónomo da associação com outras artes. No entanto, poderão também ser utilizadas no enquadramento de uma obra cinematográfica, possuindo ainda, portanto, características semelhantes às da música para cinema – mais concretamente, música para um filme, um documentário, ou uma série de ficção. Para que estas obras possam ser aproveitadas nesse contexto, é necessária a transposição das partituras produzidas para o domínio auditivo, a qual, por motivos práticos, foi feita através do recurso à tecnologia musical, nomeadamente, a instrumentos virtuais e

---

1 Recriação de vários instrumentos musicais, ‘tocáveis’ no computador com recurso à tecnologia MIDI.

sintetizadores da mais elevada qualidade actualmente disponível, com posterior utilização de técnicas de aperfeiçoamento sonoro, nas fases de mistura e masterização. A obtenção de um produto final audível, e cujo realismo fosse substancialmente credível, teve o seu devido foco e importância neste projecto.

Este Relatório procura a produção de conhecimento no domínio da criação musical com as aptidões acima referidas, perante a discussão sobre a hipótese de ser possível exprimir e evocar emoções através da música, e respectiva aplicabilidade na música para cinema. Conjuntamente, é feita uma descrição das tecnologias musicais relevantes para um compositor desta esfera, tendo como base o objecto artístico produzido.

No sentido da demanda por uma carreira profissional na composição de música para cinema, este conjunto de obras servirá não só como portefólio, como será publicado *online*, em bibliotecas de música para meios audiovisuais.

## **2. Enquadramento teórico**

### **2.1. Revisão de literatura**

No âmbito dos objectivos anteriormente enunciados, importa rever os conceitos mais relevantes no domínio da expressão, percepção e indução de emoções através da música, bem como das especificidades e natureza da música para cinema, e sua percepção.

“A música é muitas vezes descrita em termos de emoções. Esta noção é suportada por provas empíricas que demonstram como o entrosamento com a música está associada a sentimentos subjectivos e respostas objectivamente medidas ao nível comportamental, fisiológico e neuronal” (Pannese et al., 2016, p. 61). Os mesmos autores acrescentam que a ideia de a música induzir directamente emoções não é, no entanto, consensual.

Por tais motivos, esta revisão de literatura focar-se-á, o mais possível, na validade de estudos científicos, nos campos da psicologia e neurologia. No entanto, dado o carácter subjectivo da criação e escuta musicais, algumas referências filosóficas serão dadas quando estas forem relevantes, consciente que serão sempre debatíveis.

### 2.1.1. Representação e expressão de emoções através da música

O poeta é um fingidor  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama coração.

Pessoa (1935)

Segundo Aristóteles, uma obra de arte representa um processo emocional de expressão e indução (conforme citado em Dowling & Harwood, 1986, p. 203). Para Tolstoy, a arte é a actividade humana através da qual se transmite os sentimentos que um experienciou, para que outros se deixem influenciar por eles, de modo que também os possam vivenciar (conforme citado em Budd, 1992, p. 121).

A associação entre modos ou formas musicais e a expressão de emoções encontra-se em textos datados da Antiguidade Clássica, em culturas como a Grega, Indiana, Persa ou Japonesa (Randel, 2003). Actualmente, é reconhecido que não só um ouvinte tem reacções emotivas à música, como uma peça musical pode, conjuntamente, representar emoções de modo que estas sejam reconhecidas pelo ouvinte (Dowling & Harwood, 1986).

Peirce, filósofo do séc. XIX, desenvolveu um sistema de três categorias de sinais (padrões de estímulo que possuem um significado), segundo o qual tais manifestações podem representar outras coisas e acontecimentos: índice, ícone e símbolo (conforme citado em Dowling & Harwood, 1986, p. 203). Para Dowling e Harwood (1986), este sistema é útil na exploração do modo como a música pode representar emoções.

A representação através do índice envolve a associação directa de um evento musical com um objecto ou acontecimento extra-musicais, por forma a que as emoções previamente associadas com esses sejam transportadas para a música, de um modo semelhante ao do conceito de reflexo condicionado de Pavlov<sup>2</sup>. Exemplo disso é a utilização de canhões, por Tchaikovsky, na *Ouverture 1812*, e dos hinos Russo e Francês, para representar os dois lados da guerra, ou o recurso de Wagner a *leitmotive* nas suas óperas para referenciar elementos do drama, como personagens, locais ou sentimentos. As sirenes em *Poème Electronique*, de Varèse, ou o uso de melodias de pássaros na Sexta Sinfonia de Beethoven estão também nesta categoria (Dowling & Harwood, 1986). “Não é óbvio que o ouvinte tenha uma reacção muito diferente à sirene quando ouvida em *Poème Electronique*, do que na vida real. De facto, supomos que o compositor a tenha usado para evocar a resposta previamente condicionada” (Dowling & Harwood, 1986, p. 205).

A representação por uso de ícones está relacionada com efeitos que dependem dos próprios padrões musicais. Desta forma, uma música pode representar emoções através de correntes de tensão e relaxamento, semelhantes a momentos de tensão e relaxamento emocionais (Dowling & Harwood, 1986). Hanslick, que argumentava veementemente contra a noção de que a música pudesse representar emoções, ainda assim admitia que as propriedades dinâmicas, como o tempo e a intensidade, pudessem parcialmente condicionar o sentimento, embora não o fossem propriamente dito (conforme citado em Dowling & Harwood, 1986, pp. 206–207). Tal como Imberty afirma, o significado emotivo da música perde-se quando este é transposto por palavras. “A música não significa, ela sugere; isto é, cria forças na imaginação que estimulam e orientam associações verbais” (conforme citado em Dowling & Harwood, 1986, p. 207). Embora a representação de emoções através de ícones seja, de certa forma, vaga, existem evidências consideráveis que apontam para uma consistência na caracterização generalista dessas emoções, pelos ouvintes de uma peça musical. Esta foi estudada, empiricamente, por Hevner, em 1935/1936, de acordo com a riqueza da harmonia (simples vs. complexa), do carácter rítmico (firme vs. fluído), do modo (maior vs. menor) e da direcção melódica (ascendente vs. descendente), factores que são

---

2 A famosa experiência de Pavlov (1927), muito sucintamente, levou a que um cão que salivava pela comida e que ouvia determinada campainha antes de comer, começasse a salivar igualmente sempre que ouvia a mesma em qualquer outra altura.

controláveis, naturalmente, pelo compositor. Para determinado trecho musical, fazendo variar apenas um desses padrões, Hevner recolheu uma qualificação feita por ouvintes, segundo uma lista de 66 adjectivos. A direcção melódica teve pouca influência na percepção dos ouvintes, enquanto as três outras variáveis tiveram resultados consistentes. Por exemplo, o modo menor levou os ouvintes a escolher adjectivos como triste ou terno, enquanto o modo maior, feliz ou gracioso. Um ritmo firme foi associado às categorias de sublime ou vigoroso, e um ritmo fluído, de feliz ou terno. Uma harmonia simples (vs. complexa) foi qualificada como feliz ou graciosa (conforme citado em Dowling & Harwood, 1986, pp. 207–208).

A última categoria de Peirce, a representação de emoções através de símbolos, deriva da relação da música com outros sinais, que poderão ser indexantes ou icónicos. O significado de símbolos musicais surge do seu local na sintaxe da peça musical e, mais amplamente, do seu estilo. O papel da tensão e relaxamento ao longo do tempo de uma peça, que reflectirá o mesmo movimento a nível emocional, depende de relações sintácticas para a sua expressão, fazendo com que um ícone funcione como um símbolo. Do mesmo modo, os *leitmotive* de Wagner introduzidos, inicialmente, como índice de personagens e temas dramáticos, quando ouvidos mais tarde num contexto sinfónico, têm uma conotação simbólica. Um símbolo depende, portanto, da sua colocação no padrão musical, em relação com outros símbolos (Dowling & Harwood, 1986).

Por fim, antes de serem referenciados os estudos científicos no domínio da percepção musical e das emoções associadas a essa percepção, importa referir a possibilidade de haver, ou não, intenção por parte do compositor em exprimir, ou representar, determinadas emoções. Estas poderão, ainda, não coincidir com as emoções que eventualmente sente no momento em que compõe a obra, com as emoções que transmite, nem com aquelas que sente quando ouve a sua música interpretada. Aliás, também o intérprete, na sua subjectividade, terá a sua própria cognição das emoções e intenções do compositor. Durante a interpretação, os seus sentimentos poderão não coincidir com as intenções do compositor, nem com as emoções transmitidas por si enquanto músico, e estas não são necessariamente aquelas indicadas ou experienciadas pelo compositor. Os sentimentos vividos quer por autor, quer por intérprete, através dos actos de criação e interpretação, poderão também influenciar o decurso desses mesmos

processos. Do ponto de vista do ouvinte, é possível que tudo isto seja irrelevante, mas não a emoção que ele possa sentir ao ouvir determinada música (Budd, 1992).

A noção que uma música exprime determinada emoção depende também, portanto, dos ouvintes e como eles a percebem. Havendo um certo consenso poder-se-á dizer que a música exprime essa emoção. Esta ideia de expressão musical de emoções cria um foco mais forte sobre as relações psico-físicas entre características musicais e percepção por meio de impressões. Assim, um meio de caracterizar a expressão musical poderá basear-se na concordância entre ouvintes (Campbell, 1942).

O raciocínio de Budd (1992) sobre expressão de emoções não requer que haja uma correspondência entre o que o ouvinte percebe e as intenções do compositor e intérprete. Em contraste, o conceito de ‘comunicação’<sup>3</sup> já requer a vontade em exprimir determinada emoção, como também o seu reconhecimento pelo ouvinte. Nestes termos, poder-se-á, ainda, estudar a expressão emocional da música em função da sua precisão, tendo em conta que muitos músicos, compositores e intérpretes têm a preocupação que as suas intenções coincidam com a forma como o ouvinte percebe a sua música (Juslin & Timmers, 2010).

### **2.1.2. Percepção de emoções na música**

A relação entre música e emoções não é, como já foi dito, consensual. Hanslick, crítico musical do séc. XIX, estabelece 3 conclusões negativas nesse sentido (conforme citado em Budd, 1992, p. 20): é impossível que determinada emoção seja representada por uma música e o valor musical, ou a sua beleza, não podem estar dependentes da emoção; termos relacionados com emoções não podem ser transpostos para termos musicais, experienciar uma melodia como triste não está directamente relacionado com o sentimento de tristeza; por último, o sentido de uma peça que aspire a ter um valor musical não é evocar emoções no ouvinte – a música é um fim, por si própria<sup>4</sup>.

---

3 N. do A.: O termo ‘comunicação’ (de emoções através da música) parece desapropriado, por poder sugerir uma bidireccionalidade. Neste contexto, a palavra ‘transmissão’ seria mais adequada, mantendo a coerência da linha de pensamento exposta por Juslin e Timmers.

4 N. do A.: Este contraponto deve ser feito, mas no entanto, tendo em conta os objectivos deste Projecto Artístico, a criação de obras com uma componente emotiva que sejam enquadráveis na expressão dramática associada ao cinema, haverá um maior foco nas teses que defendem a relação da música com as emoções, e como esta se processa. Procurar-se-á recorrer a estudos de cariz científico, sem ignorar qualquer tipo de antítese.

Pelo contrário, segundo Juslin (2013a), “a expressão emotiva tem sido considerada como um dos critérios mais importantes para o valor estético da música”. O autor acrescenta que, por isso, vários investigadores tenham estudado se a música pode, efectivamente, transmitir emoções aos ouvintes.

Numa pesquisa em que 141 participantes foram questionados sobre o que a música exprime, de uma lista baseada na literatura sobre a expressão da música, e que incluía a hipótese niilista, 100% dos inquiridos respondeu ‘emoções’ (Juslin & Laukka, 2004).

Não está no âmbito desta revisão aprofundar o conceito de emoção, mas importa referenciar que existem emoções designadas básicas (alegria, tristeza, medo e zanga), que fazem parte do quotidiano de uma pessoa, que advêm do nosso processo adaptativo enquanto espécie, e terão, de acordo com inúmeros autores (ver Juslin, 2013b, p. 5), uma maior importância biológica do que outras emoções. Por isso, será pouco provável que a música seja associável a estas emoções básicas (Konečni, 2008; Scherer, 2004), pois não tem implicações ao nível do instinto de sobrevivência ou da procura de objectivos (Kivy, 1996). Não sendo idênticas às emoções sentidas no dia-a-dia, decorrentes da actividade interpessoal (Noy, 1990), as emoções transmitidas pela música terão, antes, um carácter estético (Scherer, 2004).

Também aqui existe discórdia. Segundo MacDonald et al., um ouvinte pode ter a percepção de qualquer emoção numa música, e não num sentido trivial, pois seria inapropriado dizer que o ouvinte está errado. A impressão subjectiva deste não pode ser posta em causa com fundamentos objectivos (conforme citado em Juslin, 2013b, p. 2).

Mesmo assim, os resultados de mais de uma centena de estudos demonstram que os ouvintes são, geralmente, consistentes na sua percepção da expressão de determinada emoção na música (Juslin, 2013b). Concretamente, Gabrielsson e Juslin (2003), ou Juslin e Laukka (2004), notaram que a maior percentagem de concordância entre ouvintes dizia respeito a emoções do dia-a-dia, como alegria, tristeza, zanga e ternura, e que, em geral, houve uma melhor concordância em respeito a essas emoções básicas, do que a “nuances emotivas” como inveja, pena, crueldade, erotismo, extravagância ou devoção.

Poderá existir, entre músicos, um juízo sobre o conceito de emoções básicas que implique um baixo nível de sofisticação musical (Juslin, 2013b). No entanto, segundo Juslin e Lindström, “as emoções básicas podem ser expressas do modo mais sublime” (conforme citados em Juslin, 2013b, pp. 5–6). O termo apenas indica que as emoções básicas estão no centro das emoções humanas. Estas parecem ser mais facilmente exprimidas e percebidas na música, tal como classificadas pela concordância dos ouvintes (Gabrielsson & Juslin, 2003; Juslin & Laukka, 2004), e pelas avaliações de músicos (Lindström, Juslin, Bresin, & Williamon, 2003).

A suposição que as emoções básicas são ‘privilegiadas’ na expressão musical não implica, contudo, que outras emoções mais complexas não possam ser também transmitidas e percebidas (Juslin, 2013b). No entanto, haverá menor acordo entre os ouvintes sobre a natureza dessas emoções (Laukka, Eerola, Thingujam, Yamasaki, & Beller, 2013; Senju & Ohgushi, 2012). Para Juslin (2013b), parte da razão para esta tendência reside no diferente tipo de codificação das emoções mais complexas, que envolve codificação intrínseca e associativa<sup>5</sup>.

A diversidade e complexidade destas emoções poderão estar ligadas a um processo de antropomorfização, pelo qual o ouvinte, por vezes, sente a música como contendo uma “personagem, um agente ficcional ou virtual cujas emoções são expressas pela música, e que esta personagem pode ser percebida como exprimindo emoções complexas, por exemplo, esperança ou resignação, tal como emoções que se desenvolvem e mudam ao longo do tempo” (Robinson & Hatten, 2012, p. 71). A teorização e atribuição de emoções a um agente ficcional poderá facilitar a interpretação da qualidade das emoções expressas, pela sua complexidade e mutabilidade, que seria percebida como um reflexo e dramatização dos estados emocionais multi-facetados e variáveis dos seres humanos, tal como numa trajectória narrativa (Pannese et al., 2016).

### **2.1.3. Indução de emoções através da música**

A noção segundo a qual a música poderá exprimir emoções tem uma história respeitável e a sua validade é raramente posta em causa. Existe, no entanto, menor acordo sobre

---

5 A codificação intrínseca está relacionada com a representação de emoções por meio de ícones, isto é referente à sintaxe musical, enquanto a associativa refere-se a estímulos ocorridos no passado, por meio de índices, conforme proposto, e referido anteriormente, por Dowling e Harwood (1986).

como a música exprime esse conteúdo afectivo e qual, exactamente, será a essência das emoções expressas. A validade da alegada capacidade da música induzir emoções está ainda sob debate, o qual é conduzido com recurso a questionários e análise de respostas fisiológicas e expressões motoras (faciais) dos ouvintes. Neste domínio, não há ainda um padrão generalizado de respostas (Scherer, 2004). Poder-se-á discutir que a indução de emoções básicas é um fenómeno individual, e não colectivo, resultante da interacção de factores na música, no indivíduo e na situação. Nesse sentido, existem estudos que apontam para a evocação de emoções como a zanga, o medo, o choque, o pânico ou a tristeza como resultado da escuta de determinada passagem musical. Contudo, não é sempre claro se essa descrição verbal do ouvinte se refere a emoções que eles efectivamente experienciaram, ou se apenas à impressão do significado expressivo que essas músicas sugeriram (Gabrielsson, 2001). Também na indução de emoções, poder-se-á falar em emoções mais complexas, e não apenas básicas (Juslin, 2013b; Zentner, Grandjean, & Scherer, 2008). Novamente, as evidências que apontam para a possibilidade da música induzir, directamente, emoções no ouvinte são, igualmente, consideradas “recentes e pouco convincentes” (Konečni, 2008, p. 115).

Ainda assim, “evidências empíricas parecem sugerir que a relação entre música e emoção pode ser de uma natureza complexa e mediada. Suporte neste sentido vem do chamado paradoxo de emoção negativa” (Pannese et al., 2016, p. 64), segundo o qual uma música descrita em termos negativos, como exprimindo tristeza, luto ou desespero, pode induzir sensações de prazer. Esta discrepância sugere, segundo Harré, uma distinção entre a ‘percepção’ da emoção, um processo de reconhecimento e identificação sensorial e cognitivo, e o ‘sentir’ da emoção, um envolvimento emocional directo e pessoal (conforme citado em Pannese et al., 2016, p. 64). Ainda que estas possam ocasionalmente coincidir, elas são, claramente, fenómenos distintos, sendo que a percepção não implica a existência de um envolvimento emotivo (Gabrielsson, 2001).

Num extenso artigo, Craton et al. (2017), sugerem 8 processos, com base em estudos de psicologia e neurologia de vários autores, segundo os quais a música pode suscitar diferentes tipos de reacções no ouvinte: (1) Mudanças repentinas na música, como a introdução de uma dissonância num contexto consonante, ou uma mudança brusca de dinâmica (a inesperada batida forte no tímpano, na Sinfonia nº 94, *Surprise*, de Haydn),

podem causar reflexos ao nível do tronco cerebral. (2) O ouvinte pode entrosar o ritmo interno do seu corpo com o batimento da música ouvida, quando esta tenha uma pulsação marcadamente forte. Esta sintonia acontece, por vezes, entre intérpretes, e pode evocar um sentimento de comunhão no ouvinte. (3) A associação de determinada música com um condicionamento prévio poderá induzir emoções relativas a essa associação. Por exemplo, no caso de um ouvinte ter escutado uma música específica num contexto que lhe proporcionou determinada emoção, posteriormente, essa emoção pode ser despertada fora desse contexto, por essa mesma música<sup>6</sup>. (4) O reconhecimento de emoções é o mecanismo cognitivo que identifica as emoções expressas pela música (conforme discutido anteriormente). Poderá ser traduzido através da semelhança com as características acústicas da voz humana (tom, ritmo, timbre ou textura), e quanto maior forem estas semelhanças, mais óbvia será a emoção expressa, a qual será mesmo exagerada pelas potencialidades de um instrumento ir além do que a voz permite fazer. Características específicas da música tendem a ser associadas com determinadas emoções, mas podem sugerir mais do que uma. De igual modo, a mesma emoção pode ser evocada por diferentes características. (5) Após o reconhecimento de uma emoção, o mecanismo de contágio emocional, semelhante também ao da voz humana, poderá provocar a indução dessa emoção no ouvinte, através de um processo de imitação interno. (6) A música parece ser particularmente poderosa em estimular a visualização mental de imagens, sem recurso a estímulos visuais reais e directos, embora ainda não se perceba, concretamente, que características musicais podem activar este mecanismo. Por um lado, existirá a possível indução da visualização de imagens relativas à memória da pessoa quando ouviu determinada música, mas por outro, por exemplo, como um flautim possui características acústicas semelhantes às do canto de uma ave, a visualização de imagens de aves, associada à escuta desse instrumento, poderá ocorrer em alguns ouvintes. (7) O mecanismo de memória episódica é semelhante à da avaliação condicionada descrita no ponto (3), com a diferença de existir uma consciência que determinada música evoca memórias autobiográficas, enquanto na avaliação condicionada tal não acontece. A memória episódica está, assim, associada a uma consciente familiaridade com a música e, podendo não ser responsável pela

---

6 Este tipo de indução depende da denominada 'biografia musical'. Segundo Margulis (2013), cada vez que um ouvinte é exposto a uma peça musical, ele adquire dois tipos de memória relacionados com a música em si, por um lado, e com ele próprio e a situação e contexto em que ouviu essa música, por outro.

indução de emoções, tem um efeito cognitivo relevante. (8) O mecanismo de expectativa musical gera previsões sobre o que irá acontecer, de seguida, em determinada música, e evocará respostas diferentes, consoante essas expectativas sejam, ou não, confirmadas. Este mecanismo será continuamente activado pelas características musicais, em função do seu próprio desenrolar, e está fortemente dependente da ‘biografia musical’ do ouvinte. As respostas poderão ser cognitivas, influenciando o nível de atenção do ouvinte, ou emotivas, resultantes da resposta afectiva proveniente do estímulo emotivo e resposta hedónica. A expectativa musical depende largamente da familiaridade com o estilo musical.

Alguns destes mecanismos dependem, conforme referenciado, da ‘biografia musical’ do ouvinte (Margulis, 2013), por um lado, mas também dos diversos contextos em que a escuta pode acontecer, pelo que o mesmo indivíduo terá diferentes tipos de resposta, consoante a sua situação (Lantos & Craton, 2012).

Para Scherer (2004, p. 250), “o estudo dos efeitos emocionais referentes à música, informado por muitos séculos de especulação sobre o assunto, continuará seguramente a prosperar. É essencial que os investigadores percebam a sua complexidade e tentem desenvolver ferramentas de investigação adequadas a esta tarefa”. Acrescenta que muito do que tem sido feito carece de efectiva validade, pela utilização de instrumentos de medida desapropriados, o que poderá trazer resultados tendenciosos e levar ao perigo de não entender correctamente aspectos essenciais do fenómeno.

#### **2.1.4. Percepção da música no cinema**

Desde os tempos em que a música começou a ser composta em função do filme a que estava associada, que toda uma indústria e disciplinas académicas se desenvolveram para explorar o uso da música no cinema (Costabile & Terman, 2013).

A função da música no cinema poderá ser caracterizada, de um modo geral, segundo três grandes categorias: direcção e gestão da atenção; indução de emoções (a categoria mais saliente e vaga); e a transferência de informação – comunicação auditiva não verbal (Vitouch, 2001). Ao mesmo tempo, e apesar destas funções mais ou menos óbvias, crê-se que a música no cinema tem um efeito, por vezes, subliminal. Exceptuando para os especialistas, com ouvido e olho analíticos, a música e a

montagem podem ser consideradas, lado a lado, como as artes mais invisíveis que contribuem para o cinema (Brown, 1994).

O modelo de transporte e visualização mental de Green e Brock (2000, 2005) aponta para a ocorrência de uma persuasão da narrativa, quando o membro da audiência é ‘transportado’ para o mundo descrito, num processo mental em que o mundo real é temporariamente abandonado em favor do mundo criado pela narrativa. Segundo uma série de experiências conduzidas pelos mesmos investigadores (2000), foram medidos, através de questionários, os níveis de entrosamento cognitivo, resposta emotiva e visualização mental fruto da leitura de uma narrativa. Aqueles que se sentiram ‘transportados’ obtiveram níveis mais elevados. Os resultados de duas experiências indicaram que os espectadores sentem um maior ‘transporte’ para determinado filme e uma maior concordância com as opiniões por ele expressas, quando existe música, mas só se esta for congruente com o tom afectivo do mesmo (Costabile & Terman, 2013).

Alguns académicos defendem que a música pode ser conceptualizada como uma narrativa. Embora tal seja debatível, uma série de indícios empíricos apontam para o papel fundamental da música no cinema como factor facilitador na percepção da narrativa pelo espectador (Costabile & Terman, 2013). Segundo Lipscom e Kendall (1994), a música no cinema pode, em certos casos, fornecer mais informação sobre a narrativa do que a cena visual em si própria. Nesse estudo, a classificação de uma cena através de diversas dimensões (beleza, interesse, tensão, etc.) variou largamente quando a componente visual se manteve constante e a música foi sendo modificada – um efeito que não foi duplicado na mesma proporção quando, para uma música constante, a cena visual sofreu variações.

No seguimento desta ideia, numa pesquisa em que 48 participantes foram convidados a escrever uma breve continuação do enredo de um mesmo excerto cinematográfico, com a banda sonora original, ou com outra música diferente a acompanhá-lo, concluiu-se após análise quantitativa e qualitativa, que o desenvolvimento narrativo, a antecipação de futuros desenvolvimentos, foram sistematicamente influenciados pela música presente no filme, a qual determinou, implicitamente, a realidade psicológica da cena (Vitouch, 2001).

## 2.2. Justificação do Projecto

A pesquisa científica nos domínios da psicologia e neurologia não é contundente no estabelecimento de uma relação inequívoca entre música e emoções, conforme anteriormente apresentado. Mesmo num futuro em que as funções cerebrais sejam inteiramente conhecidas, não é garantido que a ciência possa criar uma associação evidente entre música e emoções. Existirá, sempre, lugar para a subjectividade na obra artística. Esta começa no autor e termina no receptor. Cada compositor é livre, dentro de princípios éticos e de honestidade intelectual, de dizer que a sua música exprime determinadas emoções, ou nenhuma. Do mesmo modo, ainda que a ciência venha a clarificar este campo, os ouvintes podem ter percepções e sofrer indução de emoções diversas para determinada passagem musical, consoante a individualidade de cada um e, por exemplo, o seu estado de espírito ou a sua ‘biografia musical’, tal como referido previamente.

Tendo em conta que a maioria dos estudos sobre música e emoções são provenientes da área da psicologia, esta investigação é relevante, à partida, por ser da autoria de um músico, de um compositor. Importa assim, sob este ponto de vista, que é inerentemente subjectivo e artístico, procurar conhecer, ou até que ponto se pode conhecer, as qualidades presentes numa obra que lhe atribuam determinada capacidade de sugestão emotiva, contextual, descritiva ou visual. Estas características musicais poderão ser examinadas segundo as três categorias de índice, ícone e símbolo, tal como proposto por Dowling e Harwood (1986), ou classificadas como intrínsecas ou associativas, conforme Juslin (2013b). Embora o cruzamento da análise musical com a psicologia seja importante para a produção de conhecimento científico e artístico, este último pede, por princípio, à luz da subjectividade tão enraizada na arte, que uma útil distinção seja feita, isto é: à ciência o que é da ciência, e à arte o que é da arte<sup>7</sup>. Assim, a experiência pessoal de criação deste Projecto Artístico não deve ser desvalorizada, nomeadamente, aquilo que foi procurado exprimir em cada uma das 30 peças produzidas, o que eu percepciono enquanto ouvinte das mesmas, e eventuais emoções que eu possa sentir, quer no decurso da sua criação, quer durante a sua audição. Este processo, analisado sob

---

<sup>7</sup> A delimitação do raio de acção da neurologia (ciência positiva), psicologia (ciência social) e arte será importante para a produção de conhecimento válido em cada uma das áreas, caso contrário cair-se-á nos paradoxos da objectividade ‘subjectiva’ e da subjectividade ‘objectivada’, algo mais apropriado para reflexões de ordem filosófica.

o ponto de vista de compositor, é igualmente relevante na formação de conhecimento artístico, tal como é a apreciação das emoções associadas a diferentes passagens musicais, sejam elas básicas, complexas, ou puramente estéticas e hedónicas.

Nesse sentido, a vantagem que a tecnologia musical oferece ao compositor contemporâneo, de poder ouvir a sua obra traduzida, com qualidade, por instrumentos virtuais, é absolutamente fundamental no desenrolar deste Projecto. Não só permite obter um resultado final, ainda que não tenha as mesmas características ou qualidade daquele produzido por músicos reais, como também proporciona ao compositor, no acto de criação, interligar as três fases de expressão, percepção e indução de emoções, com o que daí pode resultar, e que será alvo da devida reflexão.

Como tal, procurar-se-á saber de que modo a tecnologia musical influenciará, positiva ou negativamente, o trabalho do compositor contemporâneo, e que competências deverá este possuir para tirar o melhor resultado dela, quando o objectivo for um produto resultante da utilização de instrumentos virtuais, mais concretamente, na criação de música para meios audiovisuais.

Por fim, levando em consideração os objectivos deste Projecto, importa falar da linguagem actual da música para cinema. Se, por um lado, a influência do romantismo tardio é inegável, por outro, dadas as posteriores correntes do minimalismo, do jazz, da música popular e étnica, é relevante reflectir sobre como estas moldaram a música para cinema, e até que ponto o romantismo tardio é ainda influente. Da mesma forma que se discutirá a relação entre música e emoções, far-se-á, necessariamente, a ponte com a função da música na expressão dramática do cinema.

### **3. Metodologia e técnicas de investigação**

A imposição de certos e diferentes tipos de limites na criação de uma obra musical está, inevitavelmente, presente no trabalho de um compositor. Desde a instrumentação disponível à capacidade dos intérpretes, ou a utilização de determinado sistema teórico, várias são as limitações presentes no quotidiano de um autor musical – voluntárias ou

impostas. Neste Projecto Artístico, três linhas foram traçadas no sentido do cumprimento dos objectivos inicialmente traçados.

A primeira traduziu-se na duração, forma e essência de cada obra. Dado o interesse na publicação das 30 peças em bibliotecas *online* de música para audiovisuais, tal implicou que a duração de cada uma delas fosse curta (rondando 2 a 3 minutos), que tivessem uma estrutura com partes bem definidas (de modo ao áudio final ser facilmente editável por quem o venha a usar (Henson, 2018)), e que fossem peças de carácter, isto é, que abordassem um único tema – uma emoção, um contexto, um personagem, um local, etc. (Borum, 2015).

A segunda imposição – apesar de ter sido levado em consideração que cada uma das obras deveria ter as características necessárias para ser apresentada em ambiente de concerto, sem recurso a imagem – passou por compor em função de um enquadramento numa produção cinematográfica. Como tal, adoptou-se uma metodologia semelhante à da composição de música para cinema, isto é, música com uma forte componente sugestiva. Tão importante como a estética da música em si, foi a preocupação pela criação de peças que facilmente pudessem acompanhar uma imagem em movimento: pela atmosfera que sugerissem através de melodias, texturas, instrumentação ou outros elementos icónicos (Dowling & Harwood, 1986). Sem ir ao encontro de ideias preconcebidas sobre como determinados elementos musicais poderão sugerir certas emoções (Huron, 2006), pelo contrário, fez-se o caminho inverso: partindo de estados imaginativos influenciados por contextos narrativos, cada peça foi composta em resultado da simbiose entre imaginação e percepção, possibilitada pelo recurso a instrumentos virtuais. Serve este Relatório para analisar, dentro da subjectividade possível, as funções de elementos musicais em cada peça que possam sugerir determinadas emoções úteis à definição de um contexto dramático. Houve, assim, a necessidade de imaginar diversos contextos narrativos – algo mais natural num escritor literário ou argumentista – para compor em função dos mesmos, ou sempre que necessário, o recurso à visualização de filmes e escuta das respectivas bandas sonoras, por forma a servirem de complemento ou ponto de partida para a criação desses contextos. Embora a familiaridade seja reconhecida como um dos factores mais importantes na indução de emoções através da música (Pereira et al., 2011), e como tal,

útil para a função da música na expressão dramática de um filme, o risco de cair num *pastiche* evidente foi tido em consideração e evitado. Assim sendo, houve a necessidade de imaginar-se contextos dramáticos, sempre que a criatividade extra-musical o permitiu<sup>8</sup>. As várias categorias de géneros de cinema<sup>9</sup> foram, do mesmo modo, úteis como mote para a criação. Por tais motivos, este Projecto Artístico não é de natureza experimental, nem tão pouco o é, em geral, a música para cinema. Esta existe, aliás e no geral, em torno de certos hábitos e *clichés* (Adorno & Eisler, 1994). Não quer isto dizer, no entanto, que a experimentação e a originalidade sejam conceitos sinónimos.

Por fim, a última limitação passou por fazer música pensada para instrumentos virtuais. Embora todas as peças possam ser executadas por músicos, a partir das partituras apresentadas, por questões práticas, assumiu-se que o objectivo seria que estas fossem concretizadas com recurso a tecnologia musical, e que tal seria relevante no contexto deste Relatório. Uma vez que os instrumentos virtuais não têm o mesmo tipo de qualidades que um ser humano oferece (nalguns aspectos são melhores, noutros são piores<sup>10</sup>), optou-se por escrever cada peça no ambiente de trabalho de um sequenciador (também designado por DAW). Deste modo, cada peça foi efectivamente composta em função daquilo que melhor resultou quando traduzida por instrumentos virtuais, tal como um compositor compõe para determinado intérprete tendo em conta o nível de dificuldade de execução que este lhe permite. A prática de escrita em sequenciadores (directamente em notação ou *piano roll*, quer por gravação de um teclado MIDI em tempo real) é comum na composição de música para cinema, precisamente pela maior adequação à escrita com instrumentos virtuais, e pelo facto destes oferecerem um ambiente de trabalho mais apropriado para a pós-produção sonora (Borum, 2015)<sup>11</sup>.

O compositor de música para cinema deve estar preparado para escrever depressa, em quantidade e variedade (Borum, 2015). Estas 30 peças permitiram experimentar géneros dramáticos muito diversos. Ao invés de uma focalização em apenas alguns contextos dramáticos, ou da composição de peças mais longas, esta opção será mais adequada no sentido da preparação para a vida profissional de um compositor desta esfera.

---

8 À semelhança de um compositor de música programática ou de um poema sinfónico.

9 Por exemplo: acção, aventura, comédia, crime, drama, épico, fantasia, ficção científica, romântico, suspense, terror, etc..

10 No decurso do Relatório, haverá um aprofundamento desta ideia.

11 O processo de composição e tratamento sonoro numa DAW, bem como a passagem para notação musical, serão descritos na secção relativa ao 'processo' neste Relatório.

## II – Desenvolvimento

### 1. Descrição detalhada do Projecto

#### 1.1. Orientação estética

Música para cinema e música de concerto poderão parecer, à partida para alguns, categorias exclusivas. Não necessariamente, embora existam motivos que sugiram uma divisão. Historicamente, principalmente ao nível da génese da música para cinema, houve, quer pela influência da música programática e da ópera, quer pelo recurso a compositores de música de concerto, um cruzamento grande entre os dois géneros. Durante o tempo do cinema mudo, a estética da música para cinema, dependendo da mestria do compositor e da expressão dramática do filme em causa, não seria muito diferente da música de concerto de finais do século XIX/inícios do século XX.

A introdução do som no cinema criou imposições ao nível da música composta. Os diálogos necessitam de um plano sonoro que não deve ser ocupado pela música. Ao contrário da ópera, salvo as devidas excepções<sup>12</sup>, o diálogo no cinema não é cantado, pelo que a interacção com a música é reduzida, ou mesmo nula. O desenvolvimento da sonoplastia no cinema também teve repercussão no espaço sonoro do filme. Embora a música possa, nalguns casos, interagir com a sonoplastia<sup>13</sup>, o normal é haver uma certa independência. A música foi vendo, de certa maneira, o seu espaço reduzido no domínio sonoro do filme.

Assim, um aspecto também importante na música para cinema é o efeito da cor musical<sup>14</sup>, precisamente por ser flexível e menos intrusivo do que a composição temática, não competindo com a acção dramática (Pendergast, 1992). A música para cinema costuma, deste modo, alternar entre momentos mais marcantes (à base de temas) e alturas menos invasivas (fundamentadas em cor), estados que dependem da coexistência de outros elementos sonoros.

---

12 Casos do *sprechstimme* ou do musical.

13 Como na banda sonora do filme *Dunkirk* (2017), onde a música chega a ‘fundir-se’ com o som dos motores dos aviões. O efeito *Mikey Mouse* é também exemplo disto.

14 Consiste no resultado de elementos musicais que conferem um poder de sugestão – a criação de uma atmosfera – sem estarem ligados ao conceito de forma.

Compor música que seja simultaneamente apresentável em concerto e em cinema surge, aparentemente, como uma tarefa diferente, agora, em comparação com a primeira metade do século XX. O estilo assumiu uma identidade própria, diferente da música do romantismo. O desenvolvimento sonoro impôs novos desafios. Por outro lado, durante o século XX, várias estéticas musicais foram surgindo, que influenciaram a música para cinema de diferentes maneiras. O minimalismo, por recorrer a poucos e simples elementos musicais, geralmente diatónicos e pouco intrusivos, teve o seu sucesso, através de compositores como Philip Glass, ou mais recentemente, Max Richter, ambos compositores de música de concerto e cinema.

Este Projecto Artístico baseou a sua estética no cruzamento de música minimal com elementos neoclássicos ou românticos, por forma a manter os traços da música de concerto, mas que, pelo recurso a efeitos sugestivos, como a cor, é, efectivamente, uma música que pode ser considerada cinematográfica. Esta divisão entre música de concerto e cinema, que será tão útil quanto a importância que se queira dar, estará dependente da futura associação directa com imagens ou uma narrativa, as quais poderão ter o efeito de confirmação da intenção da sugestão musical. Existirá, pois, uma intensificação da expressão dramática, ficando a música com um carácter mais relacionável com o cinema do que com o palco. Esta associação com ideias extra-musicais poderá ser irreversível, pois os mecanismos que serão responsáveis por conferir o poder de sugestão à música, serão muitas vezes também eles de cariz associativo.

## **1.2. Processo**

O resultado final deste Projecto Artístico foi um conjunto de peças apresentado sob a forma de ficheiros de áudio, acompanhados pelas respectivas partituras para documentação, análise ou futura interpretação por músicos. Os ficheiros áudio foram criados, conforme anteriormente referido, através da concretização de informação MIDI por instrumentos virtuais. Houve uma reflexão inicial e optou-se por criar cada peça num sequenciador, e não num editor de partituras, para poder compor em função do que os instrumentos virtuais de melhor poderiam oferecer: por exemplo, as notas de curta duração, sejam *staccato* ou percutidas, tendem a soar melhor do que notas longas ou *legato*, pois não só a duração da gravação do *sample* mais facilmente corresponderá ao pretendido, como as deficiências ao nível das transições entre notas, e do lirismo do

fraseado (algo difícil de simular) são tanto menos perceptíveis quanto menor for a duração das notas. Assim, foi possível perceber logo se determinada ideia musical funcionaria quando interpretada pelo instrumento virtual que se pretendeu usar<sup>15</sup>.

O sequenciador é, deste modo, o ambiente mais apropriado para tirar o máximo partido nestas circunstâncias<sup>16</sup> e permite, também, a aplicação de técnicas de mistura e masterização para aperfeiçoamento sonoro do resultado final<sup>17</sup>.

Cada peça foi exportada do sequenciador, em formato MIDI, para ser importada para um editor de partituras. Estes ficheiros não contêm informação utilizável sobre dinâmicas ou articulações<sup>18</sup>. Geralmente, são só aproveitáveis as notas (sendo que convém sempre conferir os ritmos mais complexos), e mesmo os acidentes são muitas vezes mal interpretados no domínio da função harmónica, pelo que houve um trabalho duplicado a este nível (no sequenciador e no editor de partituras).

Geralmente, as bibliotecas de instrumentos virtuais mais avançadas têm um tratamento sonoro bastante cuidado, pelo que apenas é necessário fazer algumas correcções, na fase de mistura, em função da interacção de uns instrumentos com outros (particularmente, quando partilham a mesma gama de frequências), ou por questões estéticas<sup>19</sup>. Os processos de mistura tipicamente utilizados em cada instrumento/pista foram a saturação (que permite fazer variar o conteúdo harmónico de modo a ter um som mais presente – com mais conteúdo espectral nas frequências médias – ou mais distante), a equalização (para correcções, nomeadamente excesso de frequências graves ou médio-graves que ‘sujam’ a mistura, ou de agudos que poderão ‘ferir’ o ouvido) e compressão (quando ainda foi necessário um controlo pontual sobre a dinâmica de um instrumento). Algumas bibliotecas oferecem também a possibilidade de escolha de microfones usados na captação, o que permite uma maior liberdade na criação de um ambiente acústico

---

15 Por exemplo, um violoncelo virtual soará diferente consoante a biblioteca de *samples* que se utilizar.

16 É importante referir que a programação de instrumentos virtuais passa não só pelas notas e sua duração, como também por mensagens CC que controlam a dinâmica e parâmetros como o *vibrato*. Este tipo de programação tem o sequenciador como anfitrião de eleição.

17 Para mais informação sobre técnicas envolvendo MIDI e instrumentos virtuais, ver Pejrolo (2017) e Gilreath (2010). Na apresentação dos resultados, haverá incidência sobre as técnicas aplicadas com maior relevância.

18 As articulações são normalmente referenciadas por notas MIDI de valor entre 0 e 12 (C-1 e C0) e as dinâmicas são valores de *velocity* atribuídos a cada nota, entre 0 e 127, mas que não contemplam mudanças graduais. São, portanto, inúteis quando se edita uma partitura.

19 Para aprofundamento sobre técnicas de mistura, ver, por exemplo, Izhaki (2011) ou Owsinski (2017).

credível<sup>20</sup>, tendo sido, por isso, muitas vezes dispensável a realização de panorâmicas em cada pista, à excepção daquelas de instrumentos sintetizados, que não possuem um espaço acústico directamente associado. A utilização de reverberação artificial foi reduzida no caso de instrumentos acústicos, uma vez que foram usados os microfones de ambiente da sala, em equilíbrio com o *Decca Tree* e os pontuais – apenas para dar um efeito de uniformização, principalmente quando em coexistência com sintetizadores.

A masterização foi efectuada com normalização de *loudness* a -14 LUFS<sup>21</sup>, recorrendo a processadores de manipulação do espaço estereofónico, equalização, compressão, saturação e limitação.

Evitou-se, a todos os níveis, o excessivo processamento digital de sinal, fosse por uma equalização que alterasse o timbre característico de um instrumento, ou uma compressão que tirasse a vida, a dinâmica, do mesmo. A utilização de instrumentos virtuais é uma condicionante em comparação com a vivacidade e o humanismo que a gravação de músicos reais pode oferecer. Como tal, exagerar a equalização de um instrumento virtual que já se procurou perfeita, ou comprimir a *performance* de notas escritas com a dinâmica pretendida poderá contribuir para uma sensação de ‘esterilidade’ do resultado final.

Embora os sequenciadores tenham processos de ‘humanização’ da informação MIDI<sup>22</sup>, achou-se mais eficaz e rápido escrever as notas em notação *piano roll*<sup>23</sup> – em vez de as gravar tocando num teclado – e usar uma biblioteca de instrumentos virtuais com imperfeições propositadas, isto é, que na sua génese não procurou um conjunto de sons com pouca presença, ou marca, humana<sup>24</sup>.

A ordem do processo foi a composição acompanhada de uma pré-mistura que desse uma ideia do resultado final, seguida da edição da partitura, a mistura e masterização.

---

20 Sobre técnicas de captação sonora, ver, por exemplo, Huber & Runstein (2018).

21 A tendência de normalização na masterização tem vindo a fixar-se no *loudness* e não no pico, devido à normalização aplicada pelos serviços de *streaming*, caminhado-se, assim, para o fim da chamada *loudness war*. No entanto, isto implica que uma peça com uma dinâmica fraca tenha o mesmo *loudness* que uma com dinâmica mais forte, a não ser que sejam dois andamentos de uma mesma obra. O nível de *loudness* mais comum, hoje em dia, deverá rondar os -14 LUFS (ver Katz, 2015).

22 Através da introdução de um grau de aleatoriedade na posição, duração e dinâmica das notas.

23 De facto, não é muito diferente da escrita em pauta musical, com a vantagem de não ser necessário escrever as pausas, pelo que se torna num método mais rápido.

24 Onde não se rejeitaram ruídos de respirações ou notas menos bem tocadas, por exemplo.

## 2. Discussão e principais resultados obtidos

Apresentam-se, de seguida, considerações sobre as 30 peças produzidas no contexto do Projecto Artístico.

1. *Journey to the Unknown* (vd. Apêndice, p. 54) – ‘Viagem ao Desconhecido’ – é uma peça que sugere um contexto de ficção científica ligada à exploração espacial. A instrumentação é baseada numa orquestra de cordas, útil na criação de uma atmosfera emotiva, neste caso ligada à saudade, que por sua vez poder-se-à associar à busca pelo desconhecido, enquanto factor integrante da dicotomia origem/destino. As várias suspensões e notas sem resolução, juntamente com as antecipações e as pausas que antecedem o final dos compassos, conferem uma ideia de deambulação. O sintetizador, que completa a instrumentação juntamente com o tímpano, é responsável pelo *drone*<sup>25</sup> que é também parte fundamental na criação desta atmosfera ligada à ficção científica e ao Universo. Este som acaba igualmente por colmatar o espaço sonoro deixado livre pelas pausas nas cordas. A peça divide-se em cinco momentos: um primeiro mais introdutório, preparativo e expectante, com pouco movimento melódico. Um segundo, de transição, com a entrada dos violinos que conferem um maior movimento e preparam o terceiro momento, este num registo sobretudo agudo, com maior tensão, completado com movimento no registo grave, pelos *tremolos* nos contrabaixos e a entrada do tímpano que cria o clímax e anuncia o quarto momento. Este reintroduz, de forma variada, o motivo inicial dos violoncelos, ligado à ideia de expectativa. O momento é caracterizado sobretudo pelas frases com *portamento* que simbolizam algo estranho ao nosso vulgar conhecimento, ao mesmo tempo que acompanhadas por um movimento melódico descendente nos primeiros violinos, que por sua vez marcam a tonalidade e actuam como contraste, funcionando como âncora. O último momento consiste na continuação do motivo inicial dos violoncelos, agora como conclusão, havendo por isso uma ideia de forma circular, de regresso ao início. Esta peça vive de momentos de tensão e relaxamento, à semelhança de muitas das histórias de ficção científica neste domínio. A biblioteca de sons usada permitiu que algumas articulações, como o *portamento*, soassem mais reais, pois foram gravados tal como se ouvem. O processo de composição e notação foi, neste caso, feito em função do que tinha sido gravado.

---

25 Nota pedal gerada por um sintetizador.

2. *Quietly Flowing Along* (vd. Apêndice, p. 57) – ‘Calmamente Fluindo’ – é uma obra para piano solo ao estilo Francês impressionista. Sendo relacionável com a música de Erik Satie ou Yann Tiersen, esta peça consiste numa melodia acompanhada, com ambos os elementos a revelarem simplicidade e sentido de espaço, o que contribui para a desejada sensação de tranquilidade. A melodia é composta por pequenas frases em formato de discurso contínuo. As pausas que as separam contribuem para que este seja também um discurso pausado e, novamente, tranquilo. Por sua vez, a regularidade do acompanhamento assegura um fluxo musical constante. Melodia e acompanhamento encontram-se em harmonia, fundamental para a ideia sugerida pelo título da obra. Quem possua a banda sonora do filme *Amélie* (2001) como parte da sua ‘biografia musical’ poderá fazer uma associação de semelhança e, como tal, ter a sensação de um certo romantismo presente nesta peça, por contágio da história do filme. Quase um nocturno, encontra-se dividido ao meio, em duas secções marcadas pela mudança de métrica – que se sente sobretudo ao nível do acompanhamento e do tempo – e por uma modulação da tonalidade, que provoca uma mudança da ‘cor’ do discurso, conjuntamente com o acompanhamento, ficando um pouco mais sombrios. Utilizou-se uma biblioteca de sons de um piano vertical abafado pela acção de um pano de feltro entre os martelos e as cordas. Este som atribui uma maior intimidade, que pareceu adequada ao contexto desta peça. A mistura foi feita usando vários microfones, incluindo um próximo do pedal, pelo que este é perceptível ao longo da gravação. A presença de outros ruídos e ressonâncias – imperfeições da biblioteca – contribuem também para um maior realismo. A programação MIDI teve em conta o modo como um pianista interpretaria esta peça, pelo que o acompanhamento tem uma dinâmica inferior à melodia.

3. *Left in Ruins* (vd. Apêndice, p. 58) – ‘Deixado em Ruínas’ – é uma peça para orquestra de cordas, percussão (celesta, bombo de orquestra e *wood block*) e sintetizador, que procura recrear um ambiente trágico de pós-guerra, inclusivamente procura evocar imagens de época (a preto e branco) de edifícios em ruínas após terem sido bombardeados. A orquestra de cordas é, outra vez, útil na criação de um contexto emotivo forte, desta feita, gera-se uma atmosfera de tensão e críspação através de dissonâncias como a segunda menor e o trítone. Esta é reforçada ao longo da peça pela ambiguidade entre modos maiores e menores, marcada logo desde o início quando no quinto compasso surge uma terceira menor mi/sol nas violas contra uma terceira maior

mi/sol# nos segundos violinos. A sensação de peso e tragédia surge reforçada por violoncelos e contrabaixos que tocam sempre no registo mais grave, sendo que os *tremolos* nos contrabaixos contribuem para uma percepção de agressividade. Ambos são complementados por um *drone* que preenche o espaço vazio deixado pelas pausas e interage com as caudas de reverberação das notas que terminam, numa alusão ao vazio e ao eco de uma cidade em ruínas. O *wood block* cria uma pulsação constante ao longo de toda a peça e funciona como um elemento gerador de tensão, quer pela repetição, quer pela ideia associada ao tempo que está a passar. A celesta tem um valor meramente estético, enquanto o bombo contribui para ser criado um ligeiro clímax no final. Poder-se-á considerar que esta peça não tem secções marcadamente definidas, mas sim que é um contínuo com alguns momentos ligeiramente diferenciados pelo fraseado dos primeiros violinos, fraseado esse que na partitura não está marcado como *legato*, pois deve ser interpretado em função das restantes cordas, mas não totalmente *detaché*.

4. *Isolated Beauty* (vd. Apêndice, p. 62) – ‘Beleza em Isolamento’ – é uma obra para orquestra de cordas de câmara e electrónica que pretende explorar, simultaneamente, a beleza e a tristeza. A sua simplicidade, conseguida sobretudo por uma harmonia diatónica assente em intervalos perfeitos, é um ponto chave para a associação com algo belo e puro. As alterações de dinâmica por meio de crescendos e diminuendos são relacionáveis com o efémero, característica que por vezes acompanha a beleza na sua fraqueza poética. Por outro lado, os intervalos de terceira menor e sexta maior (terceira menor invertida) são associáveis ao sentimento de tristeza, neste caso, de isolamento. A electrónica, por meio de quatro sintetizadores de sons ‘delicados’, ajuda a criar um ambiente circundante de beleza e fragilidade. Esta peça divide-se em três momentos caracterizados pelas diferentes sensações de movimento. O primeiro, mais calmo, com notas mais longas e alterações de dinâmica mais lentas. O segundo, mais rápido e esperançoso, é marcado pelos crescendos mais rápidos nos primeiros violinos. Este movimento vai sendo dissipado até entrar o terceiro momento, mais espaçado e conclusivo, triste e caído no isolamento. A biblioteca utilizada é composta por uma orquestra de cordas de câmara 4,3,3,3,3 que permite uma delicadeza inatingível por um grupo de grandes dimensões e uma riqueza que um quinteto não teria. Os três contrabaixos permitem ter um maior peso na voz inferior. Os crescendos e diminuendos são gravados na biblioteca, pelo que têm um maior realismo, pois não recorrem a *cross-*

*fades* entre *samples* de dinâmicas contíguas, e os *vibratos* foram executados pelos músicos em função da respectiva mudança de dinâmica. Teve de haver um compromisso na fase de composição, para ajustar o tempo da peça em consideração pela duração da gravação dos crescendos e diminuendos.

5. *Knights of the Carnation* (vd. Apêndice, p. 65) – ‘Cavaleiros do Cravo’ – é uma peça para violino, violoncelo, tímpanos e orquestra de cordas de câmara que pretende ser uma expressão da luta pela liberdade. O ritmo do acompanhamento, de divisão ternária por vezes intercalado com divisão binária, atribui à peça um movimento a fazer lembrar o de uma cavalgada. Os tímpanos fazem uma marcação que acentua o efeito. Por outro lado, o violino e o violoncelo solo, nas suas intervenções, atribuem um certo lirismo à peça, que vive deste modo, da alternância entre ritmo/vivacidade e o discurso lírico. As melodias são constituídas essencialmente por mínimas, ou mínimas divididas em semínima pontuada mais colcheia. Estes valores longos permitem uma intensificação do ‘sabor’ de cada nota, enquanto as colcheias dão ao discurso um carácter também ele rítmico, à semelhança do acompanhamento. Também aqui, a escolha da dimensão do grupo de cordas foi relevante no sentido de não obter uma sonoridade com uma grandeza desproporcionada para esta peça. Nesta realização MIDI pode sentir-se um aumento do realismo das frases melódicas dos instrumentos solo por contágio das notas *staccato* do acompanhamento. Conforme dito anteriormente, as simulações MIDI têm maior dificuldade em fazer soar reais as frases melódicas e líricas, por causa das transições entre notas, algo que não se sente em notas desligadas umas das outras. Nesta peça, o acompanhamento soa mais convincente do que as melodias, mas estas, em contexto, ganham algum desse realismo. Isolando essas frases, isto é, ouvindo-as sem acompanhamento, percebe-se melhor as limitações do MIDI ao nível da transição entre notas ligadas e do controlo do *vibrato*, que é responsável em grande parte pela expressividade do fraseado.

6. *No Sarcasm* (vd. Apêndice, p. 72) – ‘Sem Sarcasmo’ – é uma obra para octeto de sopros mais percussão, de estilo cómico e sarcástico. As notas *staccato* em instrumentos de sopro, nomeadamente de palheta dupla e mais concretamente no fagote, têm potencialmente um efeito jocoso. Acresce, neste caso, uma série de efeitos que contribuem para que esta peça tenha uma expressão de humor *nonsense*. Em primeiro

lugar, logo ao início, um acompanhamento na caixa, ao estilo militar, entra em contradição com uma melodia calma no oboé, ao mesmo tempo que, por outro lado, toca um fagote em esforço. A entrada dos tom-tons acentua o ridículo ao alternar a nota num intervalo de quarta perfeita descendente (movimento típico no baixo de alguns estilos populares). Em segundo lugar, são várias as notas cromáticas que saem fora da harmonia e se fazem notar sobretudo na melodia, através de notas auxiliares como as notas de passagem e escapadas, por exemplo. Em determinadas alturas existem mesmo pontos de desequilíbrio tonal, provocados por essas notas que assumem alguma preponderância, mas não a suficiente para se instalar uma sonoridade dissonante típica do atonalismo. Apenas soam estranhas, quase como se fossem notas erradas, o que acentua a ideia de humor despropositado. Depois de um primeiro momento mais caótico, onde existe também a exposição de um tema que sofre variações, desenvolvimento esse que assume o tal despropósito tonal, surge um interlúdio mais calmo, mas onde a falta denexo é mantida com o recurso às mesmas técnicas ‘dissonantes’ (a caixa, por exemplo, conserva igual ritmo ao longo de toda a peça). Num terceiro momento existe uma alusão ao tema inicial, que conduz à sua efectiva reintrodução, sob a forma variada, e que por sua vez termina na conclusão da peça. Representar musicalmente o sarcasmo será algo de difícil concepção, mas o recurso a elementos musicais e formas estruturais que tão cedo são totalmente coerentes, como de repente perdem completamente a ligação a uma referência, é um modo de representar o humor e, particularmente, o humor sem sentido.

7. *Platonic Tragedy* (vd. Apêndice, p. 81) – ‘Tragédia Platónica’ – é uma peça para orquestra de cordas, que pretende ser a expressão de um drama/tragédia romântica ao estilo italiano ou latino em geral – algo, portanto, bastante intenso. A orquestra de cordas, de dimensão sinfónica, foi a instrumentação escolhida para dar esta forte conotação emotiva. Os momentos em que os violinos tocam em oitavas são geralmente mais expressivos. Essa expressividade aumenta com o desenrolar da peça, quando tal acontece e o registo dos violinos sobe, acompanhado de um *vibrato* mais intenso. Quando os contrabaixos tocam em oitavas com os violoncelos ocorre, do mesmo modo, um reforço do peso emotivo da música. Nas situações em que violinos e violoncelos/contrabaixos tocam em oitavas, juntamente com as violas, são 5 naipes reduzidos, efectivamente, a 3 vozes, sendo que uma é a melodia e a outra o

acompanhamento do baixo. Nesta situação, em que a percepção e cognição auditiva está simplificada, parece haver uma maior ‘eficiência’ na condução de emoções, pois existe menor movimento de vozes e factores que possam causar ‘distracção’ ao ouvido não treinado. Parece pois, que os mecanismos responsáveis pela expressão e percepção de emoções estarão num contacto mais ‘directo’<sup>26</sup>. Esta peça está dividida em três momentos, que acompanham a intensidade do *vibrato*. Um primeiro, de emotividade moderada, à semelhança da intensidade do *vibrato*, um intermédio, mais expectante e com pouco *vibrato* e, por fim, um último momento que começa na transição dos primeiros violinos sem *vibrato* para um *tutti* com muito *vibrato*. Esta passagem foi feita com programação MIDI, onde se controla o nível de *vibrato* através de mensagens CC, o que permite um nível maior de realismo. A última secção é a mais dramática pelos motivos atrás referidos: violinos em oitavas e registo alto, violoncelos e contrabaixos em oitavas num registo baixo, e muito *vibrato*.

8. *Mysterious Ego* (vd. Apêndice, p. 83) – ‘Ego Misterioso’ – é uma obra para flauta baixo, piano, harpa, quarteto de cordas e electrónica, que procura criar uma atmosfera de mistério e penumbra. A flauta baixo, o piano abafado e a harpa têm timbres associáveis a uma certa escuridão, a algo nocturno, ou misterioso. Por outro lado, o quarteto de cordas acrescenta *nuances* emotivas que estão no centro dessa atmosfera, enquanto a electrónica, sob a forma de sintetizadores de *drones* e *pads*<sup>27</sup>, cria uma aura em torno da restante instrumentação. O piano é responsável pela harmonia, a harpa e a flauta baixo pelo fraseado mais melódico, embora muitas vezes, no caso da harpa, sob a forma de harpejo, o que cria um efeito de fusão entre melodia e harmonia, algo útil para o reforço do efeito de sombreado. Por sua vez, o quarteto, juntamente com os sintetizadores, criam uma atmosfera em reforço dos restantes elementos, à custa de notas pedal. O recurso a acordes diminutos ou meio-diminutos é comum em situações desta natureza, onde se procura estabelecer uma expressão relacionada com o mistério, tal como é, relativamente, a utilização do modo menor harmónico. A peça está estruturada em quatro momentos sob a forma ABA'B', onde o A é mais atmosférico e assente na harmonia do piano (A) ou nos harpejos da harpa (A'), enquanto o B é mais

---

26 São meramente suposições de experiência subjectiva. Não quer isto dizer que a música mais complexa não possa ser também ela emotiva.

27 Tom gerado por um sintetizador que é geralmente usado como atmosfera ou para criar harmonia de fundo.

melódico e focado no fraseado da flauta baixo, sendo que B' tem também um tom conclusivo. A biblioteca usada para os sons do quarteto de cordas tem, à semelhança de anteriores, os crescendos e diminuendos gravados sob a forma de *samples*, pelo que parecem mais reais e interpretados por músicos que lêem esta partitura.

9. *Incoming Pursuit* (vd. Apêndice, p. 89) – ‘Perseguição Anunciada’ – é uma peça para orquestra sinfónica alargada por um grupo de *taikos* (percussão de membrana japonesa), um grupo de surdos (percussão de membrana brasileira) e um pequeno grupo de bigornas. Esta obra é dominada pelos *taikos* e surdos que, em grupos de 3, 4 ou 2 notas, marcam o andamento do início ao fim, atribuindo-lhe um carácter ligado à ideia de perseguição em diferentes fases ou momentos. Num primeiro, mais lento, à base de tercinas, é anunciada e preparada a perseguição, através de uma tensão gradualmente crescente, efeito conseguido pela restante orquestra. Esta tensão desemboca no início da primeira fase da perseguição, ligeira, marcada por uma maior velocidade em grupos de 3+3+2 semi-colcheias, que lentamente vai desvanecendo, à medida que também o fraseado orquestral vai sendo mais rarefeito. As cordas num registo alto fazem, progressivamente, a chamada para o terceiro momento, este sim, símbolo da perseguição na sua maior intensidade. A percussão está agora mais rápida, em grupos de quatro semi-colcheias, e esta é acompanhada, primeiramente, por marcações da orquestra, e de seguida, pelas cordas em ‘corridas’ igualmente de semi-colcheias. Os dois efeitos são depois combinados de modo a obter um resultado semelhante ao do clímax de uma perseguição cinematográfica, seja ela a pé, ou de automóvel, por exemplo, ou mesmo uma perseguição psicológica. Num último momento, retomam-se os grupos de 3 semi-colcheias, dando uma ideia de abrandamento e conclusão. Esta peça é exemplo da utilidade das bibliotecas de instrumentos virtuais, nomeadamente pelo fácil acesso a uma gravação/reprodução de um grupo grande de *taikos* e de surdos. Com a excepção de produções cinematográficas de elevado orçamento, será difícil conceber uma banda sonora com esta instrumentação, a não ser recorrendo a instrumentos virtuais, pelo menos com esta percussão em mente. O recurso a gravações híbridas, isto é, parcialmente reais e virtuais, é uma realidade. A presença de instrumentos reais numa gravação favorece o realismo dos instrumentos virtuais através de uma espécie de ‘contágio’ – uma fonte de ‘realismo’, assim o contraste não seja

exagerado, poderá mascarar, de certo modo, a presença de instrumentos virtuais, desde que estes permaneçam em segundo plano.

10. *Beloved Soldier* (vd. Apêndice, p. 99) – ‘Querido Soldado’ – é uma obra para orquestra sinfónica, que pretende ser o exemplo de uma banda sonora de um filme de época sobre guerra, numa perspectiva emotiva. Procurou-se recriar o estilo do compositor John Williams na banda sonora do filme *Saving Private Ryan* (1998), naquela que é uma marca característica do realizador Steven Spielberg, no que diz respeito à condução de emoções. A introdução desta peça baseia-se na interacção melódica entre oboé, trompa e fagote, à semelhança de uma pastoral. Cria-se assim, um ambiente de pureza e inocência que será interrompido pelo toque de caixa e uma melodia no trompete, ambos símbolos militares, que neste caso assumem um papel ligado à solenidade fúnebre. Esta secção culmina num *tutti* orquestral que representa todo o esplendor que se pode associar à defesa e morte pela pátria, numa perspectiva romântica do conceito. A peça prossegue com o desenvolvimento dos temas iniciais pelos vários naipes, até à reintrodução do clímax, desta feita consistindo na repetição de um tema anteriormente introduzido pelos primeiros violinos, agora com *vibrato* exagerado, para acentuar a expressividade desejada. A peça conclui com aquilo a que se pode chamar um *fade out* estrutural, isto é, através da remoção gradual de elementos, sejam eles instrumentos ou pela conclusão de ideias melódicas e temáticas previamente introduzidas. Esta obra pode ser considerada bipolar no sentido em que oscila entre momentos associados à tranquilidade e à tristeza, e momentos de heroicidade e grandeza. Esta oscilação entre algo que normalmente não coabita, confere à peça um carácter épico, com a emotividade reforçada através do contraste. É a forma de representar emoções através de correntes de tensão e relaxamento, semelhantes a momentos de tensão e relaxamento emocionais, tal como anteriormente referido e descrito por Dowling & Harwood (1986).

11. *Return to the Schoolyard* (vd. Apêndice, p. 106) – ‘Regresso ao Recreio’ – é uma peça para percussão, cordas e electrónica, que procura ilustrar um regresso à infância, um invocar de memórias dessa época. O vibrafone, ao marcar a harmonia em acordes com pulsação constante, funciona como uma âncora, simbolicamente, como uma referência ao presente e a um/uma personagem. A marimba e o xilofone são

responsáveis por acompanhamentos que, pelas características tímbricas de ambos os instrumentos, conjuntamente com o material musical em questão, são associáveis à jovialidade e brincadeira típicas da infância. Os crótalos e o glockenspiel acrescentam a este efeito, através da cor e brilho que dão ao registo superior, à semelhança do que acontece em algumas músicas de Natal, remetendo assim, do mesmo modo, para a infância. O grupo de cordas, em 4,3,3,3 – dimensão adequada ao restante *ensemble* – funciona como fonte de movimento e faz uma ponte emocional entre o vibrafone (presente) e a restante percussão (infância). Os tom-tons, tal como os sintetizadores de *drones*, têm um valor estético e contribuem, igualmente, para a cinética da obra, elemento importante neste contexto, dada a energia que é reconhecida nas crianças. A peça começa num primeiro momento à base de acordes maiores, esplendor da jovialidade e infantilidade, cheia de movimento e concordância entre os vários elementos instrumentais. Num segundo momento, a partir do compasso 21, existe uma reintrodução do tema harmónico no vibrafone, mas por efeito das cordas, há agora alguma contenção, contenção essa que é rompida pelo fraseado do xilofone e marimba, havendo uma discórdia, ou um conflito, entre cordas e lâminas de madeira. As cordas dão depois espaço a que as lâminas assumam o protagonismo emocional, até serem reintroduzidas num crescendo que termina no clímax. O momento final centra-se em progressões harmónicas no vibrafone, em que as lâminas de madeira estão ausentes, tal como está a alegria inicial. Esta peça pretende ser, através do simbolismo e musicalidade de cada instrumento, e dos seus três momentos, uma metáfora de uma viagem às memórias de infância que termina em conflito interior, pela frustração, por exemplo, de tempos mal aproveitados.

12. *The Greater Good* (vd. Apêndice, p. 113) – ‘O Bem Maior’ – é uma obra para piano, órgão, percussão, coro, orquestra de cordas e electrónica, focada na ideia de sacrifício, não num sentido necessariamente religioso, mas sim no pedido de uma ‘má acção’ em nome de um ‘bem maior’, algo superlativo e transcendente. A peça começa com uma introdução baseada num piano acompanhado por cordas e onda sinusóide no registo grave, esta presente ao longo de toda a peça, e que atribui o peso desejável para uma obra com características épicas. O tom é triste, sombrio, como a preparação para o sacrifício que é pedido, quase uma caminhada para o cadafalso. O *pizzicato* que alterna em oitavas, entre violoncelos e contrabaixos, dá um efeito de toque de relógio, tempo

para algo inevitável que irá acontecer. Este momento termina num primeiro clímax, de curta duração, indicador da natureza da peça e do que está ainda por vir. A presença do órgão atribui uma ideia de religiosidade, embora neste caso seja útil como interpretação de transcendência num sentido meramente laico. Os compassos seguintes retomam a ideia inicial do piano, num andamento de marcha fúnebre, que se percebe estar ainda no início. O coro é subtilmente introduzido, de boca fechada, a continuar a ideia de transcendência introduzida pelo órgão. Uma nova caminhada para o grande clímax, o derradeiro sacrifício, é efectuada pelas cordas acompanhadas do coro e electrónica. Este clímax ocorre em duas partes – a dinâmica ajuda ao efeito: mais forte é mais épico. Um misto de cordas, com violinos em oitavas, coro marcado uma dinâmica abaixo, para não sobressair, forte *tremolo* no bombo orquestral, um órgão ‘sagrado’ e uma electrónica baseada numa distinta sinusóide capaz de fazer ‘tremor o chão’, representam o conflito entre o que é correcto e o que é forçoso e obrigatório, numa perspectiva dramática. O clímax irrompe no regresso a um piano ‘desolado’, apenas acompanhado por uma atmosfera electrónica de ‘detritos’, numa ideia de perda, num desfecho penoso.

13. *Elegy for the Eternal Sleep* (vd. Apêndice, p. 125) – ‘Elegia para o Sono Eterno’ – é uma peça para piano, coro e sintetizadores, que pretende ser uma mistura de emoções associadas à morte. Por um lado, o lamento da perda, mas por outro, a beleza de recordações associadas à pessoa que morreu. Esta ideia é conseguida através de uma harmonia ambígua, de acordes maiores, menores ou suspensos. O efeito da suspensão é algo que atravessa toda a obra, seja pelos acordes e pequenos harpejos que se sobrepõem, havendo uma insistência na tónica e mediante, seja pelas notas soltas que acompanham o piano, quer no coro, quer no sintetizadores. A expressão da tristeza não é, portanto, exclusiva de modos e acordes menores. Simbolicamente, o piano tem o valor de um discurso fúnebre, enquanto os restantes elementos, que orbitam em torno dele, funcionam como o ambiente circundante, uma aura composta por memórias. O coro permite fazer uma associação fácil à religiosidade, pelo que é eficaz na facilidade com que remete, neste caso, para um funeral. As notas são cantadas de boca fechada, para não assumirem protagonismo e não interferirem com o discurso do piano. Os sons sintetizados são quase todos eles retrógrados e, por isso, como que ocorrendo do presente para o passado, representam a tal viagem pela memória. O som do piano utilizado é, novamente, abafado por um pano de feltro entre cordas e martelos, no

sentido de obter um som mais intimista. Associado a este som está um efeito de reverberação e re-síntese, também ele uma aura com uma conotação de transcendência.

14. *Lurking Verdict* (vd. Apêndice, p. 129) – ‘Veredicto Latente’ – é uma obra para flauta alto, clarinete contrabaixo, percussão, piano, violino, viola, violoncelo, contrabaixo e electrónica, que procura explorar a tensão e o suspense. A atmosfera de expectativa é criada pelos crescendos e diminuendos nas cordas e nos sopros, bem como no bombo de orquestra e folha de trovão (*rain sheet*). As notas, todas elas geram dissonância, das mais graves às mais agudas, ‘todo’ o espectro é coberto. Esta dissonância é acentuada pelos crótalos tocados com arco, e pelo tam-tam e gongo de vento, que contribuem para um ambiente de hostilidade e acutilância. A expectativa aumenta com os *ostinati* no piano ‘ensurdecido’ (abafado no interior) e restantes instrumentos de percussão. Existe uma sensação de tempo a passar, causada pela repetição com uma pulsação firme e um tempo lento. O *ostinato* de colcheia pontuada seguida de semi-colcheia é um ritmo semelhante ao do batimento cardíaco, e é usado com o propósito de ilustrar a presença humana neste ambiente de suspense, tensão e penumbra, penumbra essa reforçada pelos *drones* na electrónica. Toda esta peça caminha para o clímax, um crescendo final, por passos que atravessam um espaço escuro, rodeado de portas que dão acesso a desfechos imprevisíveis, onde existe uma sensação de hostilidade e mal-estar constante, provocada pela existência de algo que está prestes a surgir, mas teima em aparecer. É uma caminhada pé ante pé, tal como o compasso binário em que a obra é escrita. O desfecho final não é mais do que um veredicto que põe termo à longa espera. A sua natureza é irrelevante, pois é soberana a decisão do júri. Assim, termina a peça, com ecos de electrónica que são inertes e sem expressão.

15. *An Elephant in the Room* (vd. Apêndice, p. 136) – ‘Um Elefante na Sala’ – é uma peça para trompa, trompete, trombone, tuba, quinteto de percussionistas, piano e naipe de contrabaixos. Seguindo a ideia da expressão ‘um elefante na sala’, esta obra procura representar a existência de um problema, ou uma fonte de tensão, clara e inequívoca, mas que é ignorada. A instrumentação é dividida em duas secções: a da percussão, piano e contrabaixos que, pelo ritmo forte imposto pela percussão, e completado harmonicamente pelo piano e contrabaixos, representa a origem da tensão referida, ou

uma fonte de incómodo, pelo espalhamento que produzem. O segundo grupo é composto pela secção de metais e pelas suas notas longas. Estas procuram exprimir uma tentativa de desacordo, ou de ignorar o segmento da percussão, pelo contraste na duração das notas, arrítmicas, alheias à energia emanada por outros, mas também elas reveladoras de alguma tensão. O trompete acaba por assumir uma função dominadora no discurso dos metais, quase como o diálogo de uma personagem principal no meio de outras secundárias. A alternância entre compassos complexos é importante na progressão da peça, e as subdivisões são tais, semelhantes de compasso para compasso, que a pulsação parece ter uma firmeza constante. A obra tem três momentos marcados pela diferença de intensidade. De forte passa para fraco, e termina em muito forte. Numa fase final, existe um alívio que sugere uma narrativa aberta, não uma resolução da tensão anterior. Estas diferenças de intensidade são sugeridas não só pela dinâmica, mas sobretudo pela instrumentação, nomeadamente, pelo tipo de percussão presente e pelo tipo de técnica usada nos contrabaixos. Não existindo, necessariamente, um simbolismo associado a esta variação de intensidade, na realidade, as oscilações são sugestivas de um mundo orgânico. Este factor é importante para que a tensão nesta peça não seja atribuída a algo material, mas sim de natureza humana (ou animal).

16. *Hide and Seek* (vd. Apêndice, p. 144) – ‘Jogo das Escondidas’ – é uma obra para orquestra sinfónica, que procura recriar o ambiente da banda sonora de um filme de terror. A peça tem vários momentos distintos, todos eles caracterizados por diferentes níveis de instabilidade, que alternam rapidamente, para dar uma sensação de ‘busca e esconderijo’. A ausência de estabilidade promove uma sensação de insegurança e cria uma base forte para uma atmosfera de suspense e intimidação psicológica. Recorre-se a *clichés* do mundo dos filmes de terror, como a repetição do intervalo vertical de segunda menor no registo agudo, a fazer lembrar a cena do chuveiro do filme *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock e banda sonora de Bernard Herrmann, ou essa mesma segunda menor sob a forma de intervalo horizontal, agora repetido num registo grave, a fazer lembrar o filme *Jaws* (1975), de Steven Spielberg e banda sonora de John Williams. Aliás, o intervalo de segunda menor acaba por ser característico deste género, também quando apresentado sob a forma de trilo, tal como é o trítono, ou qualquer outra dissonância mais acutilante. Um *tremolo*, a repetição de determinado som e a utilização de dinâmicas muito fortes são também potenciais fontes de mal-estar. As pausas e o

silêncio têm, igualmente, um valor muito útil no género de suspense, pois estimulam no ouvinte a capacidade imaginativa que pode ir além da própria narrativa, som e imagem de um filme. Ao fim ao cabo, trata-se de utilizar os próprios medos de quem vê e ouve uma estória de terror. As mudanças repentinas de dinâmica, tal como referido anteriormente, poderão causar reflexos ao nível do tronco cerebral, assim como a introdução de uma dissonância num contexto consonante, ou qualquer elemento que seja introduzido de tal forma que seja totalmente inesperado. É o vulgarmente designado ‘arrepio na espinha’, efeito por vezes desejado pelos cineastas deste género.

17. *Crime and Seduction* (vd. Apêndice, p. 158) – ‘Crime e Sedução’ – é uma peça para orquestra sinfónica, marcada pela sedução e crime envolto de mistério. Num primeiro momento, os harpejos na harpa, as síncopes na marimba, os *pizzicato* nas cordas e a repetição alternada de notas nas violas sugerem uma atmosfera de sedução, enigma e suspense. O *thriller* desenvolve-se com a restante orquestra e a apresentação do tema – fica anunciado, pela tensão melódica, que algo está para acontecer. O momento inicial é retomado e o clima de sedução volta a assumir o protagonismo. Está, no entanto, marcado por notas soltas nos primeiros violinos, flautas e clarinete baixo, que recordam a presença do tema anteriormente exposto. Este é, efectivamente, reintroduzido um pouco mais tarde, tal como é a ideia de tensão e inevitabilidade da tragédia. O tema é desenvolvido com a expectativa do crime em mente, até que, de repente, toda a orquestra é transfigurada: o tema é fracturado, passando de um registo alto para os instrumentos mais graves, enquanto os instrumentos mais agudos tocam agora uma harmonia dissonante. A ideia anterior de movimento, ligada à sedução, desaparece para dar lugar a um obsessivo *ostinato* no piano, no registo agudo, fonte de tensão. Fica a sensação de que o crime foi consumado. No momento seguinte, a harpa retoma o harpejo inicial, mas é agora acompanhada por um xilofone cujo registo dá seguimento às notas agudas do piano que ainda há pouco geravam desconforto. O vibrafone continua a marcar acordes tal como antes, mas agora em segundo plano. As violas retomam o discurso inicial e o tema passou entretanto para os violoncelos. Tal como num *thriller* em que a solução do crime não é fácil ou simplesmente apresentada, também aqui o final é uma mistura de elementos provenientes de momentos anteriores, havendo assim uma atmosfera de mistério, mistério esse que não é dissipado, ou

resolvido no crescendo final, pelo contrário, uma narrativa em aberto é confirmada através de nova repetição do tema, desta feita na flauta solo.

18. *Unsung Fairytale* (vd. Apêndice, p. 170) – ‘Conto Não Cantado’ – é uma obra para orquestra sinfónica<sup>28</sup>, com especial destaque para os metais percutidos, nomeadamente, a celesta, os sinos tubulares, o vibrafone e o glockenspiel. Estas sonoridades são úteis para recriar uma atmosfera de encanto mágico e sombrio, tal como representada na maioria dos filmes de Tim Burton, com bandas sonoras de Danny Elfman. Também nesta peça, a celesta assume o papel principal ao expor o tema melódico. Num primeiro momento, este é acompanhado, com delicadeza e alguma tristeza, por uma nota longa com surdina nos primeiros violinos e, depois, pelas restantes cordas em *pizzicato*, pela harpa e pelos sinos. Estes, em conjunto com o órgão e o coro que entram de seguida, poderão ter uma conotação ligada à Igreja e, sendo uma peça sobre contos de fadas, ao Natal<sup>29</sup>. Este segundo momento é um ‘contra-tema’, em forma de resposta, com uma textura mais elaborada e onde o coro de sopranos assume um maior destaque, ao lado da celesta reforçada pelo glockenspiel, dando à música um carácter de encanto e fascínio. Num terceiro momento, os temas são repetidos, desta feita com um acompanhamento muito fino e delicado. Este dá lugar ao clímax orquestral da primeira parte da peça, havendo uma nova reexposição dos temas. Também aqui o coro assume destaque, nomeadamente no final da secção, onde entram os altos a pontuar o segmento. A segunda parte começa com um fraseado nas cordas, em *pizzicato*, que poderá ser relacionado com a infância, dado o tom de brincadeira e ligeireza, algo potencialmente associável a esta técnica. Os temas são reintroduzidos e desenvolvidos pelos vários instrumentos do naipe das madeiras. O *pizzicato* nas cordas mantém-se até ao final. Existe uma dualidade nesta peça, que representa o ‘conto não cantado’, uma fonte de alegria e tristeza simultâneas, mais clara na segunda parte, no contraste entre cordas e madeiras, mas presente desde o início, na diferença de emotividade entre o tema (mais fechado) e a sua resposta, o contra-tema (mais aberto). A variação da textura nos vários momentos também acompanha esta dualidade e contraste.

19. *A Quest for Gold* (vd. Apêndice, p. 180) – ‘Uma Demanda por Ouro’ – é uma peça, para orquestra sinfónica, com tempo de marcha, numa alusão à busca por ouro pelos

---

28 Com uma secção de sopros muito reduzida.

29 Leia-se ‘magia do Natal’.

pioneiros norte-americanos. Pretende-se recriar a imagem de grupos de prospectores a marcharem por montanhas e vales, unidos por um objetivo comum, tal como no filme *The Gold Rush* (1925), de Charles Chaplin. A peça, em 4 momentos, começa com cordas, metais e caixa a marcarem um acompanhamento em forma de marcha (o qual se mantém até ao final), que dá prontamente lugar ao tema principal nos trompetes. A solenidade característica deste instrumento torna a melodia pomposa e afirmativa, conjuntamente com frases curtas e directas. A caminhada é enérgica e espirituosa – os baixos e tímpanos marcam o tempo da marcha com uma pulsação constante à semínima, e esta é complementada com tercinas nos restantes instrumentos, que acentuam o esforço e a vontade. Num segundo momento, o discurso passa dos trompetes para as madeiras, que desenvolvem a melodia num sentido de afirmar, em determinada altura com modulações entre tónica e dominante, algo mais do que tinha sido apresentado até então, tais vicissitudes de uma demanda longa e perigosa. O contraste é ligeiro, tal é a força de vontade dos prospectores. No terceiro momento, o tema regressa aos trompetes e é repetido com um reforço de brilho, pelas madeiras e glockenspiel. A repetição reforça a perseverança dos pioneiros. No final, o tema é fragmentado, variado e distribuído por diferentes naipes. Mantendo-se a pulsação, todas as variações, principalmente a última nos violinos por meio de aumentação, dão uma ideia de remate, de conclusão e chegada ao destino final – o local de prospecção. Fica a sensação de que foi uma jornada longa, dura e difícil.

20. *One Hero in the Dark* (vd. Apêndice, p. 196) – ‘Um Herói na Sombra’ – é uma obra para orquestra sinfónica, que pretende explorar os conceitos de altruísmo e filantropia, através da música. Com uma sonoridade típica de bandas sonoras de filmes de super-heróis, nomeadamente pelo recurso a notas repetidas rapidamente em *staccato*, esta peça tem um início assinalado pelo tema que é apresentado conjuntamente por fagotes e violoncelos. Estes instrumentos dão uma luz sombria à melodia, efeito que ocorre da mesma forma quando, de seguida, se acrescentam contrabaixos e clarinetes/clarinete baixo, estes últimos no taciturno registo designado por *chalmereau*. O tema adquire um chamamento de esperança quando passa para o brilho dos violinos, mas, no decurso do desenvolvimento, cada vez que o tema é reexposto num registo grave, principalmente com a cor dos fagotes ou clarinete baixo, o sorumbático regressa. A introdução dos metais é responsável pelo atributo de solenidade, característica indispensável à normal

narrativa envolvendo heróis. As trompas e tuba, quando tocadas com uma dinâmica fraca, são mais discretas neste efeito, enquanto os trompetes e trombones são capazes de expor mais facilmente a pompa, neste caso, devida a um herói. O final desta peça baseia-se precisamente nestes efeitos para dar uma ideia associável ao altruísmo praticado na sombra: cordas em *staccato* rápido, ao estilo dos filmes de super-heróis, e uma junção dos registos graves de madeiras e metais, no sentido de obter uma fusão entre sombra, ou isolamento, e majestade. Por último, os restantes metais e madeiras, nos seus registos altos, acrescentam brilho, numa alusão à ‘luz da esperança’.<sup>30</sup>

21. *Delicateness* (vd. Apêndice, p. 204) – ‘Delicadeza’ – é uma peça para piano, violino solo e grupo de cordas de câmara, que procura retratar uma delicadeza feminina e uma beleza ‘torcida’ da juventude. A obra centra-se na discordância entre elementos, por exemplo, entre o piano e as cordas ou, ao nível da introdução, entre tema e acompanhamento, uma harmonia estranha à melodia. O início é pautado por um piano pouco consonante, umas cordas em *flautando* e um violino solo com surdina, ambos com uma dinâmica ainda mais fraca que o piano, por forma a reforçar a ideia de delicadeza. As dissonâncias adornam uma melodia simples e bonita, tal beleza torcida da juventude. No momento final da introdução, o tema passa do piano para o violino solo e entram os compassos ternários com o desenvolvimento temático feito à custa de uma obsessiva repetição de pequenas frases melódicas no piano. O violino acompanha em notas longas no topo do seu registo, explorando uma beleza sofrida. O grupo de cordas faz marcações com uma certa distinção, fazendo lembrar algo ilustre e singular. A peça caminha para o final com o mesmo fraseado no piano, agora sem o violino solo e com o grupo de cordas dividido entre a continuação das pontuações que havia fazendo e novas notas em *flautando*, tal como na introdução. Esta obra exprime pouco a ideia de uma narrativa e está mais focada num conceito, ou numa imagem, neste caso, na delicadeza tal como descrita agora. A simplicidade desta peça, quer ao nível da forma ou da escassez de materiais musicais utilizados, contribui para que seja mais difícil associar uma série de eventos, uma estória, pelo que é mais forte e presente a abstracção da metáfora a que a música se propõe.

---

30 É objectivo deste Projecto experimentar os vários géneros de cinema, tantos quantos possível.

22. *Frozen Solitude* (vd. Apêndice, p. 209) – ‘Solidão Gélida’ – é uma obra para *aluphone*, sintetizadores e orquestra de cordas (com 2 naipes de violinos, 2 naipes de violoncelos e 1 naipe de contrabaixos), que busca a ideia de solidão, de isolamento, numa perspectiva de imutabilidade e de aceitação. É uma peça que conjuga a tristeza com a beleza, através de melodias simples e longas, que levam o seu tempo a desenrolar. O *aluphone* e o sintetizador de reverberação de piano criam uma atmosfera de delicadeza, de vidro, cristal, gelo. As cordas, seguindo a mesma ideia, utilizam técnicas como o *sul tasto*, o *flautando* e a surdina – são sons mais frágeis, mais distantes. Num andamento lento, lamentoso, cada nota tem o tempo para ser entranhada, de tal modo que existe uma ligeira sensação de perda de referência temporal, efeito que podia ser acentuado com um decréscimo adicional da velocidade do andamento. Algumas notas são exageradamente longas. É um ambiente gélido, perpétuo e conformado. A peça tem alguns momentos distintos, mas que, pela ausência de um significativo contraste entre eles, soa como um todo, como um bloco. O movimento melódico é limitado – sente-se pouco a independência das vozes. É um espaço sonoro pouco povoado, quase solitário. Muito do que se ouve é paisagem, são sons que criam uma atmosfera. O tema inicial é recorrente, são duas notas, a tónica e a sensível, a resolução inevitável, uma atracção presente também na tristeza e no seu encanto, na sua beleza. Esta realização MIDI revela uma das grandes limitações dos instrumentos virtuais: a capacidade de ligar notas de uma maneira credível. Os *patches* para *legato* são normalmente feitos para transições rápidas. Ligar notas longas de uma maneira realista é um dos défices das bibliotecas de instrumentos virtuais.

23. *Eccentric Nobility* (vd. Apêndice, p. 211) – ‘Nobreza Excêntrica’ – é uma peça para serra musical (*musical saw*), grupo de câmara de cordas 4,3,3,3,3 e sintetizador, que explora o conceito de emoção, ou imagem, complexa (*vs.* emoção básica) e a maior dificuldade em exprimir estas emoções, estas imagens, tal como o maior desacordo entre ouvintes na sua percepção (assim referido na revisão da literatura, secção 2.1.2). A metáfora, ou o simbolismo, desta obra reside na representação, em separado, dos elementos ‘nobreza’ e respectivo adjectivo ‘excêntrica’. O grupo de cordas tem, aqui, um valor simbólico associado à ‘nobreza’, através de um discurso delicado e quase clássico, à imagem de uma certa nobreza do século XVIII, acompanhada por música típica do Classicismo. O início da peça poderia ser a banda sonora de um filme desta

época, com acção a decorrer num palácio, com distintos nobres pintados num tom sério, grave e honrado. A introdução da serra musical cria, no entanto, dois efeitos: o primeiro, e mais imediato, é a sensação de desacordo, pelo contraste e estranheza de um som que é alheio a essa época e género, ou estilo. Por outro lado, esse som pode ser associado, pela semelhança com um *theremin*, a certos filmes de suspense, dependendo do conhecimento que o ouvinte tenha. O próprio *theremin*, como instrumento electrónico que é, foi inventado no decorrer do século XX. Portanto, o efeito que foi procurado está relacionado com a estranheza, com a excentricidade que este instrumento traz ao espaço sonoro, pela discordância entre épocas e contextos musicais típicos de cada elemento. A peça propriamente dita está dividida em dois momentos, um primeiro mais lento e descontraído (*cantabile*), diatónico e próprio de uma nobreza séria, e um segundo mais rápido e precipitado, cromático, com a serra musical a sugerir a tensão de uma classe com excêntricos segredos escondidos. Este segundo momento acaba por ser marcado pelo desenrolar do discurso da serra musical como elemento estranho à primeira parte, ao grupo de cordas, e distinção por ele evocado.

24. *The Crossing* (vd. Apêndice, p. 215) – ‘A Travessia’ – é uma obra para coro e orquestra de cordas de câmara, e pretende ser uma expressão do sofrimento e superação necessários para unir dois pontos no espaço (físico ou mental) quando existem acérrimas barreiras a separá-los. A utilização do coro, à partida, remete para a transcendência, algo que, se omitirmos o significado religioso, não é muito diferente de uma superação. Assim fica, desde logo, implícita a possibilidade de uma associação útil à concretização da metáfora a que esta obra se propõe. Em grande parte da peça, as cordas tocam em unísono com o coro, pelo que são quatro as vozes efectivas, com os contrabaixos a dobrarem os baixos uma oitava abaixo (como seria de esperar). Trata-se da obra, do conjunto das trinta que compõe o Projecto, que tem a polifonia mais elaborada. É intuição deste autor que, na generalidade dos casos, uma maior complexidade e movimento poderão ter um efeito distractivo da função de expressão dramática da música para cinema<sup>31</sup>. Como tal, evitou-se assumir uma estética dessa natureza, com a excepção desta peça, que é composta por uma ‘ligeira’ polifonia apenas. Num primeiro momento, a peça desenvolve-se à custa de imitações, onde as dobras das cordas ao coro não são estáticas. Este começa de boca fechada, para abrir na explosão

---

31 Reitera-se que tal afirmação constitui uma opinião subjectiva.

de uma segunda secção, onde só existem cordas, e a polifonia dá lugar a uma melodia acompanhada, momento esse mais emotivo e sofrido. De seguida, as cordas retraem-se, para dar lugar ao retomar da introdução, agora com violoncelos e contrabaixos a tocarem uma longa pedal. Desta vez, não há dobras e o desenvolvimento polifónico faz-se todo no coro, até à abertura de bocas, altura em que existem efectivamente quatro vozes em simultâneo, agora sim, novamente dobradas pelas cordas. O momento é de emoção e superação. A peça encaminha-se para o final, em fortíssimo, com um *tutti* nas cordas, mas três vozes apenas. São três melodias independentes, todas elas com uma forte componente dramática, muito presentes cada uma delas e com muito *vibrato*. É a assimilação do que foi sugerido nas secções anteriores: sofrimento (melodia acompanhada) e superação (polifonia).

25. *Departure* (vd. Apêndice, p. 220) – ‘Partida’ – é uma peça para corne inglês, trompa, harpa, violino solo e grupo de câmara de cordas 4,3,3,3,3, que pretende exprimir aquela emoção que é querida da cultura Portuguesa, do Fado, que é a saudade. Esta obra baseia-se em melodias que passam de um instrumento solista para outro, acompanhadas por uma orquestra de cordas em movimentos de vaivém (alternando crescendos e diminuendos), sugerindo uma ideia de viagem e despedida (também regresso). O primeiro instrumento solista a apresentar uma melodia é a trompa. No seu timbre tipicamente distante, anuncia a separação entre duas pessoas que partilham uma ligação. Termina num crescendo emotivo. Segue-se um solo de violino sentido e afectado pela antevisão da partida. A trompa continua a discursar e existe uma interacção entre os dois, quase um diálogo, uma comunhão de sentimentos provocados pelo afastamento. Num terceiro momento, o corne inglês surge como novo interveniente, acompanhado pela trompa, o discurso é semelhante e concordante com o do violino. Não é intenção atribuir ao corne inglês o simbolismo de uma terceira ‘personagem’, mas fica a sensação de poder ser um ‘narrador’, que faz a estória avançar. No final, o violino remata num encerramento quase trágico, ou pelo menos dramático. O acompanhamento abranda e a peça termina com o sofrimento deixado suspenso no ar, pela saudade – uma nota aguda no violino. O simbolismo aqui atribuído terá um valor relativo e serve apenas como veículo facilitador da interpretação do trabalho do compositor, e da sua percepção da respectiva obra, para melhor entendimento de outros. Existirá, possivelmente, no decurso do processo de criação, uma idealização de símbolos, que poderá ocorrer a um

nível sub-consciente, e que facilite a expressão, a percepção e a indução de emoções presentes num método amplamente intuitivo.

26. *Deep Silence* (vd. Apêndice, p. 224) – ‘Silêncio Profundo’ – é uma obra para piano solo, que pretende evocar a ideia de silêncio através da música. Num andamento largo, cada nota tem uma duração suficientemente longa para deixar avizinhar, e sugerir, o silêncio. São duas linhas melódicas, de tal modo independentes, que parecem duas monodias. Embora numa tonalidade menor, esta falta de relacionamento entre as duas vozes faz lembrar algo livremente atonal. Imagine-se uma cena a preto e branco, sem som, apenas música. Uma discussão entre um casal. O tom é profundo. Dois discursos que partilham algo em comum, mas ao mesmo tempo são contraditórios. Esta peça é uma metáfora dessa imagem. O som do piano abafado entra em concordância com algo mais sombrio, mais baço – o preto e o branco. As duas linhas melódicas independentes pedem uma associação com duas individualidades. A ausência de um centro tonal inequívoco é o resultado da falta de uma harmonia clara – é a discórdia. No final caminha-se, ainda assim, para a concordância – reconhecem-se algumas cadências típicas da linguagem tonal; o discurso é conclusivo e harmonioso, sente-se um amainar da crispação de anteriormente. A biblioteca de sons de piano aqui usada foi gravada com um pano de feltro entre os martelos do piano e as cordas – o som é mais intimista do que um piano normal. No entanto, esta biblioteca tem defeitos, nomeadamente, o ruído em alguns *samples* e problemas de fase entre os vários microfones. No ataque de algumas notas é perceptível um efeito semelhante ao *flanging*, resultado do desfasamento dos sinais provenientes de cada microfone<sup>32</sup>. A gravação de um instrumento com mais de um microfone está sujeita a problemas de fase, quando o sinal acústico não chega ao mesmo tempo aos vários microfones. Deve pois, na fase de edição, haver um alinhamento de fase.

27. *Wicked* (vd. Apêndice, p. 225) – ‘Perverso’ – é uma peça para orquestra sinfónica, sem madeiras e com uma secção de metais estendida. Procurou-se retratar a crueldade de uma personagem e a possibilidade da sua redenção. A introdução desta obra é feita, sobretudo, por um tema nos violoncelos e contrabaixos, taciturno, uma nota pedal aguda nos primeiros violinos, a exprimir tensão, e pequenos *ostinati* nos metais, a marcarem

---

32 Também conhecido por *comb filtering*.

uma certa agressividade. A introdução dá lugar a um segundo momento, onde a ideia de hostilidade, de malvadez, é desenvolvida. Para isso, contribuem as frases em *fortissimo* nos metais, associadas a pontuações da percussão, também elas fortes e ofensivas. As cordas não destoam e acrescentam trilos de segunda menor, típicos da linguagem de filmes de terror, tal como discutido em 16. *Hide and Seek*. Num terceiro momento, existem mudanças de tonalidade, que permitem alterar o tom do discurso – uma tensão, um relaxamento e uma conclusão inconclusiva, no sentido em que os metais deixam no ar duas ideias opostas: a da perversão e a da redenção. No quarto momento da peça, é efectivamente desenvolvida pelas cordas a sugestão de uma tentativa de libertação. No entanto, existe nos mesmos naipes, uma resposta em rápidos, veementes e malévolos *ostinati* de notas em *staccato*, uma sensação de confusão mental. Num quinto momento, a redenção é reafirmada, em desenvolvimento temático, agora com pompa, pelos metais, e depois, novamente, pelas cordas. No final, existe uma alusão à introdução, na expressão da verdadeira impossibilidade de remição. Esta peça está focada no desenvolvimento temático e como pequenas frases podem dar um carácter emocional variado à música, servindo a semelhança, dentro da variabilidade, como factor aglutinador e estruturante. O acompanhamento é um factor fundamental na percepção do desdobramento do tema nas suas diversas facetas. A ideia de redenção dificilmente seria obtida sem uma textura mais espaçada e a dobra em oitavas nas cordas aumenta, igualmente, a beleza e emotividade. Do mesmo modo, a agressividade é reforçada com as pontuações acentuadas ou os trilos de segunda menor.

28. *April Showers* (vd. Apêndice, p. 233) – ‘Chuvas de Abril’ – é uma obra para orquestra, com foco nas secções de cordas e madeiras, que pretende ser uma expressão de ligeireza e efemeridade, quase comédia ao estilo de Woody Allen. Começa com uma introdução sombria, a lembrar um dia de chuva, com um prato suspenso a sugerir gotas de água, um clarinete baixo e contrafagote em tons de ‘cinzento’, e um flautim numa nota pedal aguda, exprimindo o desconforto climático. Tal como os aguaceiros de Abril, que rapidamente vêm e depressa desaparecem, a introdução dá lugar a soalheiras melodias, acompanhadas por um leve *pizzicato* nas cordas. A marcação ternária dos violoncelos, juntamente com pontuações a contratempo nas violas e segundos violinos, mais tarde também no fagote, sugerem uma comédia ligeira, um local onde a gravidade é menor e os corpos saltam mais facilmente. A melodia atravessa uns instrumentos para

os outros, em sucessão de temas. Cada timbre dá um tom um pouco diferente ao discurso, mais luminoso ou mais cinzento. Será uma conjugação entre o conteúdo melódico e o próprio timbre que define a emotividade. Os violinos, mais brilhantes, parecem mais alegres, por exemplo; o oboé entoa algo mais parecido com a tristeza, enquanto a trompa tem um ar distante. Esta peça, centrada na ideia de efemeridade, tem a sua expressão nesta frequente alternância de melodia entre instrumentos, nas várias cores que a orquestra oferece, nas diferenças de luminosidade provocada pelas nuvens que atravessam um céu de Abril. Esta peça permite ainda demonstrar as ‘fragilidades’ do discurso melódico, quão fácil é passar, num certo sentido, de uma melodia para outra. Um tema, algo muito útil na música para cinema, poderá inadvertidamente sugerir outro tema. Neste caso, derivou-se uma simples progressão Si-Dó-Ré, apresentada no oboé nos c. 17-18, e repetida pelos violinos nos c. 20-21, para a citação de um dos temas de ‘O Lago dos Cisnes’, de Tchaikovsky, nos c. 57-60 (violinos). A originalidade de uma melodia poderá depender mais do acompanhamento e contexto do que do seu conteúdo propriamente dito, pois este é passível de transformações que o levem para caminhos mais previsíveis<sup>33</sup>.

29. *Grand Finale* (vd. Apêndice, p. 238) – ‘Grande Final’ – é uma peça para orquestra sinfónica completa, acompanhada de coro, piano e órgão, bem como um sintetizador que toca somente a última nota da partitura. Esta obra é um longo crescendo. Num compasso menos vulgar de 4+3+3/8, começa com uma simples caminhada, a passo marcado pelo *col legno battuto* de violoncelos e contrabaixos, a tempos também de tímpanos e bombo. O foco está na melodia dos primeiros violinos. São eles que conduzem o destino desta peça. Tudo o resto é acompanhamento – ritmo e harmonia. Há elementos que entram, poucos que saem, o destino é um final épico. O mote foi dado pela marcação inicial do andamento. A pulsação é regular, apesar do compasso composto irregular, é firme e marca um rumo muito claro. A ausência de variações métricas reforça o efeito, a simplicidade é eficaz. Começam as cordas, surgem depois os metais e as madeiras. Notas longas, sempre. A caminhada é demorada, há que sentir o percurso. A introdução dos tom-tons reforça a ideia de esforço e dificuldade. O piano pinta os *col legno* com um tom metálico, uma cor industrial. O coro começa subtilmente

---

33 De certa maneira, o mesmo acontece com a harmonia, o acompanhamento, o ritmo. No entanto a citação melódica será mais facilmente identificável.

a dar timbre à marcação dos tempos fortes. É a chamada para os violinos esforçarem o *vibrato*. A orquestra está quase em *tutti*. Falta o restante coro dar entrada para o grande final, o órgão e os sinos dão força à ideia de transcendência, de superação. Esta peça é sobre o esforço, é uma acumulação. Os elementos percutidos dão a sugestão de uma caminhada, um rumo que é completado por notas longas, bastante longas, assim é o esforço necessário para sustentar estes sons. A dinâmica vai subindo gradualmente até ao clímax, a textura acompanha. A explosão final deixa um rasto de sons sintetizados. O objectivo é cumprido, a caminhada foi épica.

30. *Rise of Men* (vd. Apêndice, p. 248) – ‘Ascensão dos Homens’ – é uma obra para orquestra de câmara, com guitarra eléctrica, órgão e electrónica. Facilmente enquadrável no género de ficção científica, esta peça procura representar o início da exploração espacial. Os dois sintetizadores, e respectivos *drones*, têm sons que são típicos do cinema deste género. O primeiro momento é, todo ele, uma alusão ao filme *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick, com excertos de *Also sprach Zarathustra*, op. 30 de Richard Strauss. A quinta perfeita descendente nos tímpanos e a modulação de tonalidade maior para menor, por resolução da tríade maior do primeiro grau na tríade menor do primeiro grau, são referências da introdução dessa obra e, por associação, de cenas marcantes do filme. Assim, procurou-se que a citação, bem como todos os outros elementos que são originais, transportassem o ouvinte para um universo semelhante ao de *2001: A Space Odyssey*. A peça usa apenas o acorde de Dó Maior ou menor de sétima como fonte para a harmonia e notas soltas que não chegam a constituir uma melodia. Num segundo momento, que começa pouco antes da introdução da guitarra eléctrica, a tensão criada pela anterior modulação de maior para menor é aliviada. O *feedback* da guitarra eléctrica com distorção sugere um ambiente de hostilidade. A peça termina com um majestoso *tutti*. Esta obra, pela quase ausência de movimentos melódicos e de ritmo, é um exemplo de música ambiente, não no estilo puramente electrónico de Brian Eno, mas com uma assinatura orquestral marcadamente minimal. Por isso, a ligação com o universo da ficção científica é natural, reforçada pelo uso de sintetizadores e enriquecida com o som de uma guitarra eléctrica distorcida. A harpa dobra os tímpanos numa combinação pouco usual, e o órgão, com um timbre que combina naturalmente bem com o de um sintetizador, tem uma imponência sugestiva da imensidão do espaço – na realidade, toda a peça gira em torno desta ideia, através do

‘espaçamento’ que existe entre os vários elementos, as notas longas e a própria escassez de ‘matéria’.

### **III – Conclusões e reflexão final**

Este Projecto Artístico, bem como o Relatório sobre a execução do Projecto, não podem assumir uma característica que não possuem, nem podem almejar possuir, isto é, o cariz científico, sob pena de perderem a validade artística (aquela que foi verdadeiramente procurada) ou assumirem uma validade científica de natureza duvidosa. A ciência e a arte têm o seu devido papel na sociedade e, sem desprezo pelos cruzamentos que existem, cada um destes ramos do pensamento humano tem um carácter próprio e distinto. Não quer isto dizer que não haja criatividade na ciência, ou investigação na arte, mais concretamente, produção de conhecimento artístico. Este Projecto procurou a criação de uma obra artística, e o Relatório a produção de conhecimento artístico, baseado na subjectividade deste autor, com o seu devido valor, mas com uma imensa fragilidade se catalogado como investigação científica. Essa deverá ser conduzida, no domínio da música e emoção, por neurologistas ou psicólogos.

Assim sendo, foi proposto no início deste Projecto, a criação de um conjunto de 30 pequenas peças ao estilo da música para cinema actual, mas que ao mesmo tempo fossem independentes da associação directa com uma imagem. Os três principais focos foram a utilização de instrumentos virtuais, como meio de obter um resultado final, uma discussão sobre a capacidade de sugestão emotiva, contextual, visual ou narrativa destas peças, e uma reflexão sobre a estética assumida na composição das obras.

A qualidade apresentada pelo resultado da concretização destas peças por instrumentos virtuais pareceu satisfatória, dependendo do fim a que se destinam. Compor com a possibilidade de ouvir algo parecido com o resultado final será algo que pode mexer com a criatividade e com o envolvimento emocional do compositor. Por um lado, poderá ser limitador, pela redução do que uma biblioteca oferece face a um músico, mas por outro, motivador, pela proximidade de contacto com o resultado final. Existirá a

possibilidade da expressão tocar a indução no processo criativo baseado em emoções, isto é, o compositor poder-se-á deixar influenciar, durante a criação, pela audição do resultado final, em tempo real. Isto terá um valor relativo, dependendo do compositor, pois não foi a ausência desta tecnologia que impediu mil anos de história da música. No entanto, é inestimável o valor que as bibliotecas de instrumentos musicais acrescentam a produções audiovisuais de orçamento modesto, que não permitem contratar uma orquestra, ou na possibilidade que o compositor tem agora de partilhar esboços com realizadores ou outras pessoas responsáveis. É certo que a qualidade das bibliotecas, como em tudo, varia consoante o fabricante. As que têm uma qualidade superior serão adequadas para bandas sonoras de filmes, séries de televisão ou videojogos que sejam difundidas por dispositivos móveis, ou outros sistemas de som que não atinjam a alta fidelidade. Já um filme que seja exibido numa sala de cinema, pede a utilização de músicos reais. Ainda assim, algumas técnicas de utilização híbrida de instrumentos reais e virtuais poderão ser satisfatórias, se o destaque musical estiver centrado nos instrumentos gravados em estúdio. A comparação entre músicos e bibliotecas só será justa se for levada em consideração, igualmente, a qualidade dos músicos, dos seus instrumentos, dos microfones e da acústica da sala. Uma biblioteca gravada em excelentes condições poderá ser mais interessante do que certos músicos em determinados estúdios. O avanço que tem havido nos últimos anos, com a introdução de articulações mais complexas, ou mesmo frases rítmicas e melódicas completas<sup>34</sup>, faz com que, nalguns casos, a biblioteca seja um forte competidor, assim o compositor esteja disposto a trabalhar limitado pelos sons disponíveis. Conforme discutido anteriormente, instrumentos de percussão, ou outros em *staccato*, são passíveis de serem programados num sequenciador, com realismo, ou até com uma mecânica superior, caso tal seja o desejado. O grande défice reside na reprodução de frases melódicas, pois aí o lirismo depende de factores que são naturalmente reguláveis por músicos (como a dinâmica e o *vibrato*), enquanto em MIDI são programáveis com perceptíveis compromissos, em função de algo que já está gravado no *sample*. Talvez no futuro, com a implementação de inteligência artificial, possam existir bibliotecas que entendam o fraseado e consigam modificar as gravações dos *samples*, ao ponto de as tornar mais credíveis. Existem já bibliotecas baseadas em modelação física, que procuram

---

34 Neste Projecto não foi usado esse tipo de fraseado previamente gravado. Será pouco interessante para um compositor ver a sua criatividade substituída pela de outros.

reproduzir o modo de funcionamento de um instrumento através de técnicas de síntese e não por *samples*. Mais distante parece a utilização de robôs como reais substitutos de músicos, embora haja já algumas experiências nesse sentido. Qualquer que seja o rumo tomado, ainda que grande a utilidade de uma biblioteca de instrumentos virtuais, deverá haver sempre lugar para serem os músicos a fazer música.

A relação da música com as emoções não é objecto directo deste estudo artístico, seria mais adequado ao domínio da ciência. Como tal, serão feitas apenas algumas observações, limitadas à subjectividade do autor, longe de serem verdadeiras conclusões. Tratando-se de um Projecto de criação de obras com alegado poder sugestivo, assim descrito na discussão dos resultados deste Relatório, será importante reflectir sobre o premente cruzamento entre arte e ciência, sob o ponto de vista do artista.

Parece importante a ideia de Scherer (2004), segundo a qual tem havido demasiada desinformação no estudo da relação da música com as emoções. Afirmar que determinado intervalo musical sugere, ou induz, certa emoção, baseado num qualquer questionário, poderá ser uma associação perigosa e contraproducente. Na discussão de resultados deste Relatório, confirmou-se, por diversas vezes, as ideias de Dowling & Harwood (1986), e a proposta de um sistema de representação de emoções expressas pela música baseado em índice (a repetição do tema no final de *Crime and Seduction* exprime a ideia de um mistério não resolvido), ícone (os acordes de terceira menor exprimem a tristeza de uma beleza isolada em *Isolated Beauty*) e símbolo (a caixa em *Beloved Soldier* remete para uma imagem militar). No entanto, será uma confirmação demasiado frágil para ser considerada útil no âmbito de um estudo científico. Por exemplo, pensando em ícones, se por um lado, uma segunda menor exprimirá tensão, e será útil na banda sonora de um filme de terror, como foi atestado em *Hide and Seek*, por outro, uma terceira maior estaria associada com alegria. Contudo, em *Elegy for the Eternal Sleep*, o intervalo de terceira maior foi amplamente usado numa peça que tem um tom marcadamente triste. Serviu, neste caso, como ponte para o bem-estar provocado por memórias de um falecido, num contexto de tristeza, segundo a descrição anteriormente feita. Quer isto dizer que, embora exista uma tentação em estabelecer uma associação directa entre ícones e emoções, esta será tão útil ao compositor quanto

menor for a procura por uma sonoridade original. De facto, estudos apontam a familiaridade como factor facilitador da expressão emotiva através da música. Existem diversos *clichés* que serão extremamente eficazes em estabelecer associações emotivas. Porém, o conceito que parece verdadeiramente imperar é o de associação, e do seu condicionamento pela ‘biografia musical’ e pela apreciação do valor estético da música. Posto assim, o intervalo de terceira menor terá determinado valor emotivo, mas esse estará sempre condicionado pelo contexto em que é ouvido, isto é, pelo instrumento que o toca, pelo registo, pelo acompanhamento, pela estrutura, pelo contexto estético, etc., bem como por quem o ouve. Não será sensato esperar que uma passagem musical tenha exactamente o mesmo impacto emocional em todos os 7.000.000.000 de habitantes deste planeta, ainda que um dia seja possível identificar correctamente a resposta neuronal de um sujeito a determinado som. Como tal, esta discriminação de tipos de associação, e como elas podem ser percebidas ou induzir respostas emotivas, será útil ao cientista mais do que ao artista, que poderá antes perder, criativamente, com a pré-concepção de ideias ou o seu confinamento a categorias artificialmente idealizadas.

Houve, ainda, uma percepção semelhante às conclusões dos estudos que apontaram para uma maior ‘eficiência’ na expressão de emoções básicas, em comparação com as complexas. Estas parecem pedir que sejam feitas associações mais elaboradas, como tal, mais passíveis de desacordo. A ideia da existência de um "personagem, um agente ficcional ou virtual cujas emoções são expressas pela música" (Robinson & Hatten, 2012, p. 71) parece interessante como mediação do processo de expressão e percepção emotiva, o que vai ao encontro daqueles que apontam a semelhança da música com as características acústicas da voz, como factor fundamental no processo de percepção e indução de emoções. Assim, a existência de um discurso melódico, com semelhanças ao discurso vocal, que não seja assoberbado por outros elementos, poderá ser importante na criação de música com uma forte componente emotiva e sugestiva. Exemplo disso é *Departure*, que tem um acompanhamento espaçado e diversas melodias que funcionam, simbolicamente, como o discurso de personagens e um narrador.

Deste modo, parece natural que a música para cinema, assente na necessidade de uma forte capacidade de sugestão de emoções, de tal forma que molda a forma como o espectador percebe um filme, tenha evoluído no sentido de uma maior simplicidade,

no foco em temas, enquanto destaque no desenrolar do filme, ou na textura e cor musicais, durante partes secundárias ou de *underscore*<sup>35</sup>. Este Projecto procurou, precisamente, a criação de música num estilo minimal, com base em melodias, ou na sugestão de ambientes, de atmosferas, e assim mais apropriada para cenas em segundo plano. Será importante perceber que a dinâmica de uma narrativa cinematográfica pede diferentes ‘intensidades’ ao nível da banda sonora, e que nem toda a música para cinema é criada para grandes orquestras; aliás, o estilo orquestral de Hollywood não deve ser visto como a maioria quantitativa (ou qualitativa) na produção cinematográfica mundial contemporânea.

O objectivo deste Projecto foi somente a criação de música que sugerisse as mais variadas emoções, situações, personagens ou narrativas. Sem exagerar a simplicidade, o minimalismo e a eficiência com que isso foi concretizado<sup>36</sup>, procurou-se que o valor estético de cada uma das peças fosse fundamental para que pudessem ser consideradas música de concerto, além de música para cinema. Não que exista uma ‘hierarquia’ entre estes dois tipos de música, mas o modo como são apresentadas expõe as diferentes características de cada uma. A música para cinema, para ter uma existência completa, precisa, inevitavelmente, da associação com imagens, enquanto a de concerto não.

Assim, é possível criar 30 peças que sejam enquadráveis em ambas as categorias, segundo os padrões deste tempo. A associação com o cinema residiu na capacidade de sugestão, enquanto o seu valor estético e musical assegurou a independência da música como arte livre. As ideias expressas por cada uma delas existem na subjectividade deste autor, e este Relatório foi uma tentativa de partilhar, por palavras, esses pensamentos, essas percepções. Consciente de que uma obra poderá ter uma emotividade ambígua, fruto da essência da subjectividade e da própria arte, a futura associação efectiva com determinado conjunto de imagens será uma outra tentativa de confirmação dessas ideias<sup>37</sup>. Ainda assim, o desacordo não é sinal de falhanço ou motivo de frustração. É prova que os seres humanos são diferentes na sua apreciação de um objecto, mais ainda no modo como percebem uma obra de arte – ou sentem qualquer outro resultado da acção humana.

---

35 Música por debaixo dos diálogos

36 Caso contrário, a música poderia perder algum do seu valor estético.

37 A apresentação e defesa deste Projecto e Relatório será feita com recurso à visualização de vídeos, onde algumas das 30 peças serão contextualizadas com imagens.

## Referências

- Adorno, T. W., & Eisler, H. (1994). *Composing for the films*. London: Continuum.
- Borum, J. (2015). *Guerrilla film scoring: Practical advice from Hollywood composers*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Brown, R. S. (1994). *Overtones And undertones: Reading film music*. Berkeley: University of California Press.
- Budd, M. (1992). *Music and the emotions: The philosophical theories* (Reprinted). London: Routledge.
- Buhler, J., & Neumeyer, D. (2015). Music and the ontology of the sound film: The classical Hollywood system. Em D. Neumeyer (Ed.), *The Oxford handbook of film music studies* (pp. 17–43). Oxford: Oxford Univ. Press.
- Campbell, I. G. (1942). Basal emotional patterns expressible in music. *The American Journal of Psychology*, 55(1), 1–17.
- Cooke, M. (2008). *A history of film music*. New York: Cambridge University Press.
- Costabile, K. A., & Terman, A. W. (2013). Effects of film music on psychological transportation and narrative persuasion. *Basic and Applied Social Psychology*, 35(3), 316–324.
- Craton, L. G., Lantos, G. P., & Leventhal, R. C. (2017). Results may vary: Overcoming variability in consumer response to advertising music. *Psychology & Marketing*, 34(1), 19–39.
- Dowling, W. J., & Harwood, D. L. (1986). *Music cognition*. San Diego: Academic Press.
- Gabrielsson, A. (2001). Emotions in strong experiences with music. Em P. N. Juslin & J. Sloboda (Eds.), *Music and Emotion: Theory and Research* (pp. 431–452). Oxford: Oxford University Press.
- Gabrielsson, A., & Juslin, P. N. (2003). Emotional expression in music. Em K. R. Scherer, R. Davidson, & H. H. Goldsmith (Eds.), *Handbook of Affective Sciences* (pp. 503–534). New York: Oxford University Press.
- Gilreath, P. (2010). *The guide to MIDI orchestration* (4th ed). Amsterdam ; Boston: Focal.
- Green, M. C., & Brock, T. C. (2000). The role of transportation in the persuasiveness of public narratives. *Journal of Personality and Social Psychology*, 79(5), 701–721.

- Green, M. C., & Brock, T. C. (2005). Persuasiveness of narratives. Em T. C. Brock & M. C. Green (Eds.), *Persuasion: Psychological insights and perspectives* (2nd ed., pp. 117–142). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Henson, C. (2018). How to create a successful production music track. Obtido de <https://www.spitfireaudio.com/editorial/quick-tips/how-to-create-a-successful-production-music-track/>
- Huber, D. M., & Runstein, R. E. (2018). *Modern recording techniques* (Ninth Edit). New York ; London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Huron, D. (2006). *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Izhaki, R. (2011). *Mixing audio: concepts, practices, and tools* (2nd ed). Amsterdam ; Boston: Focal Press.
- Juslin, P. N. (2013a). From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. *Physics of Life Reviews*, 10(3), 235–266.
- Juslin, P. N. (2013b). What does music express? Basic emotions and beyond. *Frontiers in Psychology*, 4(September), 1–14.
- Juslin, P. N., & Laukka, P. (2004). Expression, perception, and induction of musical emotions: A review and a questionnaire study of everyday listening. *Journal of New Music Research*, 33(3), 217–238.
- Juslin, P. N., & Timmers, R. (2010). Expression and communication of emotion in music performance. Em P. N. Juslin & J. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion: theory, research, applications* (pp. 453–489). New York, NY: Oxford University Press.
- Katz, R. A. (2015). *Mastering audio: the art and the science* (Third edit). Burlington, MA: Focal Press, Taylor & Francis Group.
- Kivy, P. (1996). *Music alone: philosophical reflections on the purely musical experience* (3rd print). Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Konečni, V. J. (2008). Does music induce emotion? A theoretical and methodological analysis. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 2(May), 115–129.
- Lantos, G. P., & Craton, L. G. (2012). A model of consumer response to advertising music. *Journal of Consumer Marketing*, 29(1), 22–42.
- Laukka, P., Eerola, T., Thingujam, N. S., Yamasaki, T., & Beller, G. (2013). Universal and culture-specific factors in the recognition and performance of musical affect expressions. *Emotion*, 13(3), 434–449.

- Lindström, E., Juslin, P. N., Bresin, R., & Williamon, A. (2003). «Expressivity comes from within your soul»: A questionnaire study of music students' perspectives on expressivity. *Research Studies in Music Education*, 20(1), 23–47.
- Lipscomb, S. D., & Kendall, R. A. (1994). Perceptual Judgement of the Relationship Between Musical and Visual Components in Film. *Psychomusicology*, 13, 60–98.
- Margulis, E. H. (2013). *On Repeat: How Music Plays the Mind*. New York, NY: Oxford University Press.
- Noy, P. (1990). How music conveys emotion. Em S. Feder, R. L. Karmel, & G. H. Pollock (Eds.), *Psychoanalytic explorations in music* (pp. 125–149). New York, NY: International Universities Press.
- Owsinski, B. (2017). *The mixing engineer's handbook* (4th ed.). Burbank, CA: BOMG Publishing.
- Pannese, A., Rappaz, M.-A., & Grandjean, D. (2016). Metaphor and music emotion: Ancient views and future directions. *Consciousness and Cognition*, 44, 61–71.
- Pejrolo, A. (2017). *Acoustic and MIDI orchestration for the contemporary composer* (Second ed.). New York ; London: Routledge.
- Pendergast, R. M. (1992). *Film music: A neglected art* (2nd ed.). New York: W.W. Norton.
- Pereira, C. S., Teixeira, J., Figueiredo, P., Xavier, J., Castro, S. L., & Brattico, E. (2011). Music and emotions in the brain: Familiarity matters. *PLoS ONE*, 6(11), 1–9.
- Pessoa, F. (1935). Autopsicografia. Obtido de <http://arquivopessoa.net/textos/4234>
- Randel, D. M. (2003). *The Harvard dictionary of music* (4th ed.). Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.
- Robinson, J., & Hatten, R. S. (2012). Emotions in music. *Music Theory Spectrum*, 34(2), 71–106.
- Scherer, K. R. (2004). Which emotions can be induced by music? What are the underlying mechanisms? And how can we measure them? *Journal of New Music Research*, 33(3), 239–251.
- Senju, M., & Ohgushi, K. (2012). How are the player's ideas conveyed to the audience? *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 4(4), 311–323.
- Vitouch, O. (2001). When your ear sets the stage: Musical context effects in film perception. *Psychology of Music*, 29(1), 70–83.
- Zentner, M., Grandjean, D., & Scherer, K. R. (2008). Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion*, 8(4), 494–521.

# Apêndice

## 1. Journey to the Unknown

Adagietto  $\text{♩} = 72$

Timpani

16 Violins I

14 Violins II

12 Violas

10 Cellos

8 Double Basses

Synthesizer  
eDNA - Distant  
Space Marriage

div.

*p*

*p*

*mp*

*p sub.*

*p sub.*

unis.

*p*

*p*

*p*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D.B.

Synth.

*mf*

*p*

*mf*

*pp*

*mf*

*p*

*mp*

*mp*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D.B.

*mp*

*mp*

*mf*

gradual trem. <

gradual trem. >

*mf*

*mf*

Journey to the Unknown

31

Timp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D.B.

Synth.

39

Vn. II

Va.

Vc.

D.B.

Synth.

45

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D.B.

Synth.

Journey to the Unknown

51

Vn. I *mf* *p* *mp*

Vn. II *mf* *p* *mp* *mf* *p*

Va. *mf* *p* *mp* *mf* *p* *mp*

Vc. *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

D.B.

Synth. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*8va*

58

Va. *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

Vc. *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

D.B.

Synth. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

62

Vc. *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *p* *ppp* *pp*

D.B. *ppp*

Synth. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

## 2. Quietly Flowing Along

Tranquillamente  $\text{♩} = 61$

Piano

*mf*

con Ped.

Pno.

Pno.

*poco più. f*

Pno.

*mf*

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

*rallentando.....*

### 3. Left in Ruins

Allegretto ♩ = 114

16 Violins I

14 Violins II

12 Violas

10 Cellos

8 Double Basses

Bass Drum

Wood Block High

Celesta

Synthesizer  
eDNA - Oscillating Waves

*mf*  $\leftarrow$  *f*

trem.

*f*

*mf*

*p*

10

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D.B.

W.B.

Cel.

Synth.

*f*

*mf*  $\leftarrow$  *f*

*mf*  $\leftarrow$  *f*

*mf*  $\leftarrow$  *f*

*mf*  $\leftarrow$  *f*

*mf*  $\leftarrow$  *f*

(12)

(16)

*mf* 3

*p*

# Left in Ruins

20

Score for measures 20-28. The score includes staves for Vn. I, Vn. II, Va., Vc., D.B., W.B., Cel., and Synth. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The Vn. I staff has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo to *f*. The Vc. staff has markings for *div.*, *detaché*, and *simile*. The W.B. staff has repeat signs with measure numbers (20), (24), and (28). The Cel. staff features triplet patterns. The Synth. staff has a continuous melodic line with a wavy, undulating pattern.

29

Score for measures 29-36. The score includes staves for Vn. I, Vn. II, Va., Vc., D.B., W.B., Cel., and Synth. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The Vn. I staff has dynamic markings of *p* and *f*. The D.B. staff has a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo to *f*. The W.B. staff has repeat signs with measure numbers (32) and (36). The Cel. staff features triplet patterns. The Synth. staff has a continuous melodic line with a wavy, undulating pattern.

Left in Ruins

38

Vn. I *mf*

Vn. II

Va.

Vc.

D.B.

W.B. (40) (44)

Synth.

48

Vn. I *f*

Vn. II

Va.

Vc.

D.B.

W.B. (48) (52) (56)

Synth.

58

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D.B.

W.B. (60) (64)

Synth.

# Left in Ruins

68

Vn. I *mf* *f* *div.* *detaché* *simile*

Vn. II

Va.

Vc.

D.B.

B. Dr. *mp* *soft beater*

W.B. (68) % (72) % (76) %

Synth.

77

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D.B.

B. Dr. *mf* *< f*

W.B. (80) % (84) %

Synth.

86

W.B. %

# 4. Isolated Beauty

Grazioso  $\text{♩} = 106$  sul tasto

4 Violins I *mp*

3 Violins II non div. | espressivo

3 Violas

3 Cellos espressivo

Double Bass espressivo

Synthesizer 1  
Phobos - Carrier Signal

Synthesizer 2  
Phobos - Blinded Droid

Synthesizer 3  
Phobos - Harmonic Clouds

Synthesizer 4  
Phobos - White Glass

14 non div. ord., espressivo

Vn. I *pp* *fp* *fp* *fp*

Vn. II *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Va. sul tasto

Vc. *mp*

D. B. *p* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *p* *p*

Synth. 1

Synth. 2

Synth. 3

Synth. 4

Isolated Beauty

28

Vn. I *< fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp*

Vn. II *mf > p < mf > p < mf > p < mf > p < fp < fp < mf > p < fp < fp < fp < fp*

Va. *p < p < p < p < p < p < mf > p < mf > p*

Vc. *p < p < p < p < p < p < mf > p < mf > p* trem.

D. B. *p < p < mf > p < p < p < mf > p* *p < > p < > p < > p < >*

Synth. 1

Synth. 3

Synth. 4

43

Vn. I *< fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp*

Vn. II *< fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp < mf > p < mf > p <*

Va. *ord. < fp < fp < fp < fp < fp < fp < fp < mp* sul tasto

Vc. *< fp < fp < fp < fp p > p > p > p > p >*

D. B. *< fp < fp < fp < fp p < > p < > p < > p < >*

Synth. 1

Synth. 3

Synth. 4

# Isolated Beauty

58

*sul tasto*

Vn. I *mp*

Vn. II *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Va.

Vc. *p* *p* *p*

D. B. *p* *p* *p*

Synth. 1

Synth. 3

Synth. 4

---

69

Vn. I *pp*

Vn. II *pp* *pp* *p*

Va.

Vc. *p*

Synth. 1

Synth. 3

Synth. 4

The image shows two systems of a musical score for 'Isolated Beauty'. The first system, starting at measure 58, features five staves: Vn. I, Vn. II, Va., Vc., and D. B. Vn. I has a 'sul tasto' instruction and a dynamic of 'mp'. Vn. II has a dynamic of 'mf' and a series of dynamic markings: p, mf, p, mf, p, mf, p, mf. Va., Vc., and D. B. have dynamic markings of 'p'. Below these are three synth staves (Synth. 1, 3, 4). The second system, starting at measure 69, features five staves: Vn. I, Vn. II, Va., Vc., and D. B. Vn. I has a dynamic of 'pp'. Vn. II has a dynamic of 'pp' and a series of dynamic markings: pp, pp, p. Vc. has a dynamic of 'p'. Below these are three synth staves (Synth. 1, 3, 4). The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and various dynamic markings and articulations.

# 5. Knights of the Carnation

Con moto ♩ = 122

Timpani

Solo Violin

Solo Cello

4 Violins I

3 Violins II

3 Violas

3 Cellos

3 Double Bases

5

Timpani

Vn.

Vn.

Va.

Vc.

D. B.

10

Timpani

Vn.

Vn.

Va.

Vc.

D. B.

# Knights of the Carnation

15

15

Timp.

Vn.

Va.

Vc.

D. B.

20

20

Timp.

S. Vn.

Vn.

Va.

Vc.

D. B.

23

23

S. Vn.

Vn.

Va.

Vc.

D. B.

Knights of the Carnation

26

Timp. *mp*

S. Vn.

Vn.

Vn.

Va.

Vc.

D. B.

29

Timp.

S. Vn. *ff*

Vn.

Vn.

Va.

Vc.

D. B.

32

Timp.

S. Vn.

Vn.

Vn.

Va.

Vc.

D. B.



Knights of the Carnation

46

S. Vc.

Vn.

Va.

Vc.

D. B.

Detailed description: This system contains measures 46, 47, and 48. The S. Vc. part starts with a whole rest in measure 46, followed by a half note G2 in measure 47 and a half note F2 in measure 48. The Vn. and Va. parts play a continuous eighth-note triplet pattern. The Vc. part plays a steady eighth-note accompaniment. The D. B. part plays a simple eighth-note accompaniment.

49

S. Vc.

Vn.

Vn.

Va.

Vc.

D. B.

*ff*

Detailed description: This system contains measures 49, 50, and 51. The S. Vc. part has a whole rest in measure 49, then a half note G2 in measure 50 and a half note F2 in measure 51, with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The Vn. and Va. parts continue with their triplet patterns. The Vc. and D. B. parts continue with their accompaniment.

52

S. Vc.

Vn.

Vn.

Va.

Vc.

D. B.

Detailed description: This system contains measures 52, 53, and 54. The S. Vc. part has a whole rest in measure 52, followed by a half note G2 in measure 53 and a half note F2 in measure 54. The Vn. and Va. parts continue with their triplet patterns. The Vc. and D. B. parts continue with their accompaniment.

Knights of the Carnation

55

Timp. *mf*

S. Vc.

Vn.

Vn.

Va.

Vc.

D. B.

58

Timp.

Vn.

Vn.

Va.

Vc.

D. B.

61

Timp.

Vn.

Vn.

Va.

Vc.

D. B.

Knights of the Carnation

64

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

1519

1520

1521

1522

1523

1524

1525

1526

1527

1528

1529

1530

1531

1532

1533

1534

1535

1536

1537

# 6. No Sarcasm

Giocoso  $\text{♩} = 120$

Musical score for measures 1-5. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet in Bb, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Snare Drum, Tom-toms, and Clash Cymbals. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Oboe part starts with a forte (*f*) dynamic and a long melodic line. The Clarinet in Bb and Bassoon parts have a mezzo-forte (*mf*) dynamic and play rhythmic patterns. The Snare Drum part has a mezzo-piano (*mp*) dynamic and plays a roll. The Clarinet in Bb and Bassoon parts have a simile marking. The Snare Drum part has a simile marking.

Musical score for measures 6-9. The score includes parts for Piccolo, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Snare Drum, and Tom-toms. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Piccolo part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and plays a rhythmic pattern. The Oboe part has a long melodic line. The Clarinet in Bb and Bassoon parts have a mezzo-forte (*mf*) dynamic and play rhythmic patterns. The Snare Drum part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and plays a roll. The Tom-toms part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and plays a rhythmic pattern.

No Sarcasm

11 simile

Picc.  
Ob.  
Cl. in Bb  
Bsn.  
Sn. Dr.  
Tom.

16

Picc.  
Ob.  
Cl. in Bb  
Bsn.  
Sn. Dr.  
Tom.

20

Picc.  
Fl.  
Ob.  
C. A.  
Cl. in Bb  
Bsn.  
Sn. Dr.  
Tom.  
Cym.

# No Sarcasm

24

Picc. *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Fl. *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Ob.

C. A. *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Cl. in Bb

Bsn

Sn. Dr.

Tom.

Detailed description: This system contains measures 24 through 28. The Piccolo and Flute parts feature triplet eighth notes. The Clarinet in A part also features triplet eighth notes. The Clarinet in Bb and Bassoon parts have melodic lines with slurs. The Snare Drum and Tom parts provide a rhythmic accompaniment with eighth notes.

29

Picc. *3* *3* *3* *f* *f* *f*

Fl. *3* *3* *3* *f* *f* *f*

Ob.

C. A. *3* *3* *3* *3* *3* *3*

Cl. in Bb

Bsn

Sn. Dr.

Tom.

Cym. *mf*

Detailed description: This system contains measures 29 through 33. Measures 29-31 continue the triplet eighth note patterns in the Piccolo and Flute parts. In measure 32, the Piccolo and Flute parts are marked with a forte (*f*) dynamic and feature a melodic line with a slur. The Clarinet in Bb part has a melodic line with a slur. The Bassoon part continues its melodic line. The Snare Drum and Tom parts continue their rhythmic accompaniment. The Cymbal part has a single note in measure 32 marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

No Sarcasm

35

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl. in Bb

B. Cl.

Bsn.

Sn. Dr.

Tom.

*f*

*mf*

41

Ob.

C. A.

Cl. in Bb

B. Cl.

Bsn.

Sn. Dr.

Tom.

Cym.

*simile*

*mp*

No Sarcasm

Musical score for measures 49-58. The score is for a woodwind and percussion ensemble. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Snare Drum (Sn. Dr.), and Tom. The key signature is Bb major (two flats). The time signature is 4/4. The Flute part has a *mf* dynamic marking. The Clarinet in Bb part has a *mf* dynamic marking. The Snare Drum and Tom parts play a steady rhythmic pattern.

Musical score for measures 59-68. The score is for a woodwind and percussion ensemble. The instruments are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Snare Drum (Sn. Dr.), and Tom. The key signature is Bb major (two flats). The time signature is 4/4. The Piccolo part has a *mf* dynamic marking. The Clarinet in Bb part has a *f* dynamic marking. The Snare Drum and Tom parts play a steady rhythmic pattern.

No Sarcasm

69

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

C. A. *mf*

Cl. in Bb *mf*

B. Cl. *mf* simile

Bsn. *mf*

Sn. Dr. *mf*

Tom. *mf*

79

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *f*

C. A. *mf* simile

Cl. in Bb *mf* simile

B. Cl. *mf* simile

Bsn. *mf* simile

Cbsn. *mf* simile

Sn. Dr. *mf*

Tom. *mf*

Cym. *mp*

# No Sarcasm

87

Ob.

C. A.

Cl. in Bb

B Cl.

Bsn

Cbsn

Sn. Dr.

Tom.

Cym.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 87 through 92. The score is for a woodwind and percussion ensemble. The woodwinds include Oboe (Ob.), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bass Clarinet (B Cl.), Bassoon (Bsn), and Contrabassoon (Cbsn). The percussion includes Snare Drum (Sn. Dr.), Tom-tom (Tom.), and Cymbal (Cym.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Oboe part features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet in A part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Clarinet in Bb part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass Clarinet part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Contrabassoon part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Snare Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tom-tom part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Cymbal part has a rhythmic pattern of eighth notes.

93

Ob.

C. A.

Cl. in Bb

B Cl.

Bsn

Cbsn

Sn. Dr.

Tom.

Cym.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 93 through 98. The score is for a woodwind and percussion ensemble. The woodwinds include Oboe (Ob.), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bass Clarinet (B Cl.), Bassoon (Bsn), and Contrabassoon (Cbsn). The percussion includes Snare Drum (Sn. Dr.), Tom-tom (Tom.), and Cymbal (Cym.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Oboe part features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet in A part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Clarinet in Bb part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass Clarinet part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Contrabassoon part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Snare Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tom-tom part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Cymbal part has a rhythmic pattern of eighth notes.

No Sarcasm

99

Picc. *mf* *simile*

Fl. *mf* *simile*

Ob. *f*

C. A. *f*

Cl. in Bb *f*

B. Cl. *simile*

Bsn. *mf*

Cbsn.

Sn. Dr. *mf* *simile*

Tom.

Cym.

105

Picc. *mf* *simile*

Fl. *mf* *simile*

Ob.

C. A.

Cl. in Bb

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Sn. Dr.

Tom.

Cym.

No Sarcasm

109

Picc. *f* 3 3

Fl. *f* 3 3

Ob. *f* 3 3

C. A. *f* 3 3

Cl. in Bb *f* 3 3

B Cl. *f*

Bsn. *f* 3 3

Cbsn. *f*

Sn. Dr. *mf*

Tom. *f* 3

Cym. *f*

113

Picc.

Fl.

Ob.

C. A.

Cl. in Bb

B Cl.

Bsn.

Cbsn.

Sn. Dr.

Tom.

Cym.

The image shows a page of a musical score for a percussion ensemble. The score is divided into two systems, starting at measure 109 and 113. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bass Clarinet (B Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbsn.), Snare Drum (Sn. Dr.), Tom-toms (Tom.), and Cymbal (Cym.). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are indicated. The time signature changes from 4/4 to 3/4. The score concludes with a double bar line at the end of the second system.

# 7. Platonic Tragedy

Andante ♩ = 79

16 Violins I  
14 Violins II  
12 Violas  
10 Cellos  
8 Double Basses

10

Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
D. B.

trem.  
mp

19

Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
D. B.

poco vib.  
poco vib.  
poco vib.  
poco vib.  
poco vib.

p  
p  
p  
p  
p

mp  
mp  
mp  
mp  
mp

28

Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
D. B.

Poco meno mosso senza vib.  
A tempo molto vib.

mf  
f  
pp  
ff

ff  
ff  
ff  
ff  
ff

molto vib.  
molto vib.  
molto vib.  
molto vib.  
molto vib.

pp  
ff

# Platonic Tragedy

37

Musical score for measures 37-44. The score is for five instruments: Vn. I, Vn. II, Va., Vc., and D. B. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The time signature changes from 6/4 to 4/4 at measure 39. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

45

Musical score for measures 45-52. The score is for five instruments: Vn. I, Vn. II, Va., Vc., and D. B. The key signature is three flats. The time signature changes from 4/4 to 5/4 at measure 49. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *fff* (fortississimo).

53

Musical score for measures 53-60. The score is for five instruments: Vn. I, Vn. II, Va., Vc., and D. B. The key signature is three flats. The time signature is 4/4. The Vn. I part features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth notes.

# 8. Mysterious Ego

**Largo** ♩ = 52

The score is for the piece "8. Mysterious Ego" in 2/4 time, marked "Largo" with a tempo of ♩ = 52. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The instruments and parts are:

- Bass Flute:** Remains silent throughout the piece.
- Piano:** Plays a sustained harmonic accompaniment starting at *p* (piano). A "Ped." (pedal) marking is present under the first few measures.
- Harp:** Enters in measure 4 with a melodic line marked *l.v.* (lento vivace) and *mp* (mezzo-piano). It concludes with a *p* (piano) dynamic.
- Violin I & II:** Both instruments are silent.
- Viola:** Enters in measure 4 with a melodic line marked *sempre espressivo* and *pp cresc. poco a poco* (pianissimo, crescendo, poco a poco).
- Cello:** Enters in measure 4 with a melodic line marked *sempre espressivo*. The dynamic starts at *p* (piano) and increases to *fp* (fortissimo) by the end of the piece.
- Synthesizer 1 (OA CT - Dark Angel):** Plays a melodic line starting at *pp* (pianissimo).
- Synthesizer 2 (OA CT - A Soft Entrance):** Enters in measure 4 with a melodic line marked *pp*.
- Synthesizer 3 (OA CT - Arrival Pad):** Remains silent.
- Synthesizer 4 (OA CT - Eco Ambiance):** Enters in measure 4 with a melodic line marked *pp*.
- Synthesizer 5 (OA CT - Plate Space Piano):** Enters in measure 4 with a melodic line marked *p*.
- Synthesizer 6 (OA CT - Prime Crusher):** Remains silent.

# Mysterious Ego

11

B. Fl.

Pno.

(Ped.)

Hp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Synth 1

Synth 2

Synth 4

The musical score is for the piece "Mysterious Ego" and is marked with the number 11. It features several instruments: B. Fl., Pno., Hp., Vn. I, Vn. II, Va., Synth 1, Synth 2, and Synth 4. The B. Fl. part begins with a long rest followed by a melodic line starting on the 7th measure, marked with a piano (*p*) dynamic. The Pno. part consists of a series of chords, with a pedal point indicated by "(Ped.)". The Hp. part features a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The Vn. I part is marked "sempre espressivo" and features a dynamic range from *pp* to *mf*. The Vn. II part is also marked "sempre espressivo" and includes the instruction "pp cresc. poco a poco" leading to *mf*. The Va. part is marked *mf*. The Synth parts provide a harmonic and rhythmic foundation, with Synth 1 and Synth 4 playing sustained notes and Synth 2 playing a rhythmic pattern.

# Mysterious Ego

20

B. Fl. *mf*

Pno. (Ped.)

Hp.

Vn. II *pp* *mf*

Synth 1

Synth 2

Synth 3 *p*

Synth 4

Synth 5 *(p)*

The musical score for 'Mysterious Ego' consists of eight staves. The first staff is for B. Fl., starting with a half note G4, followed by a half note A4, a half note B4, a half note C5, a half note B4, and a half note A4, all under a single slur. The second staff is for Piano, with a bass clef and a 'Ped.' marking. It features a series of chords: G4-Bb4, G4-Bb4, G4-Bb4, G4-Bb4, G4-Bb4, G4-Bb4, and G4-Bb4. The third staff is for Harp, with a bass clef and a continuous eighth-note pattern. The fourth staff is for Vn. II, with a treble clef and a half note G4, followed by a half note A4, a half note B4, and a half note C5, all under a slur. The fifth staff is for Synth 1, with a bass clef and a half note G4. The sixth staff is for Synth 2, with a bass clef and a half note G4. The seventh staff is for Synth 3, with a treble clef and a half note G4. The eighth staff is for Synth 5, with a treble clef and a half note G4.

# Mysterious Ego

27

B. Fl.

Pno.

(Ped.) \*

Hp.

Vc.

Synth 1

Synth 2

Synth 3

Synth 4

Synth 5

Synth 6

*mp*

*pp*

*mf*

*p* *fp*

*8va* *p*

*(pp)* *p*

*p*

*p* *mp* *f*

# Mysterious Ego

38

Hp

Vn. II

Vc.

Synth 1

Synth 2

Synth 4

Synth 6

*fp* *pp* *fp* *p*

*pp* *cresc. poco a poco* *mf*

*mp* *p*

45

Hp

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Synth 1

Synth 2

Synth 4

*pp* *mf* *pp* *mf* *pp*

*pp* *cresc. poco a poco* *mf* *pp* *mf*

*pp* *cresc. poco a poco*

*fp* *fp* *pp* *fpp*

# Mysterious Ego

52

B. Fl.

Pno.

Hp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Synth 1

Synth 2

Synth 4

Synth 5

*p*

*pp*

*8va*

*8va*  
Ped.

bisbigliando

*p*

*mf*

*pp* *mp* *pp*

*mf*

*pp*

*p*

64

B. Fl.

Pno.

Hp.

Vn. II

Vc.

Synth 1

*pp*

*pp*

*pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

*ppp*

*ppp*

*8*  
(Ped.)

\*



# Incoming Pursuit

10

Ob. *f* a3

Cl. in Bb *f*

Bsn. *f*

CBsn. *f* *mf*

Hn. in F *f* a6

Trb. *mf* a6

Tb.

Timp.

B. D.

Tkos. (12) (16) (20)

Srds. (8) (12) (16)

Anv.

Vn. II *f*

Va. *f*

Vc.

D. B.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "Incoming Pursuit". The score is written for a full orchestra and includes parts for woodwinds (Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Contrabassoon), brass (Horn in F, Trumpet, Trombone), percussion (Timpani, Bass Drum, Tom-toms, Snare drums, Anvil), and strings (Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass). The music is in a key with two flats (Bb major or F minor) and a 4/4 time signature. The page begins at measure 10. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play a more melodic line. Dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). There are several accents and slurs throughout the score. The page number 90 is centered at the bottom.

# Incoming Pursuit

21

Fl. *a3*  
*f* — *ff* — *f*

Ob.  
*f* — *ff* — *f*

Cl. in Bb  
*f* — *ff* — *f*

Bsn.  
*f* — *ff* — *f*

CBsn.  
*f* — *ff* — *f*

Hn. in F  
*f* — *ff* — *f*

Tpt. in Bb *a6*  
*f* — *ff* — *f*

Trb.  
*f* — *ff* — *f*

Tb.  
*f* — *ff* — *f*

Timp.  
*f* — *ff*

B. D. *ff*

Tkos. (24) *f*

Srds. (20) *f*

Tam. Tam-Tam *mf* To Clash Cymbal *ff* To Tam-Tam *f*

Vn. I *f* — *ff* — *f*

Vn. II *ff* — *f*

Va. *ff* — *f*

Vc. *f* — *ff* — *f*

D. B. *f* — *ff* — *f*

# Incoming Pursuit

31

Fl.

Ob.

Cl. in B $\flat$

Bsn.

Hn. in F

Tpt. in B $\flat$

Trb.

Tb.

Timp.

B. D.

Tkos.

Srds.

Tam.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*mf*

*ff*

*p* *ff*

*f*

To Anvil

# Incoming Pursuit

45

Bsn. *f*

CBsn. *f*

Hn. in F *f* *mp*

Tpt. in Bb *ff* *f* *mp*

Trb. *f* *mp*

Tb. *f* *mp*

Timp. *f*

B. D. *f*

Tkos. *2* *2* *2* *2* *2* *2* *2* *2*

Srds. *2* *2* *2* *2* *2* *2* *2* *2*

Anvil *f* Anvil To Tam-Tam

Vn. I *pp*

Vc. *f*

D. B. *f*

# Incoming Pursuit

61

Hn. in F

Tpt. in Bb

Timp.

B. D.

Tkos.

Srds.

Tam.

Pno.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*mp*

To Anvil

Anvil

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*ff*

*8va*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra and includes parts for Horn in F, Trumpet in Bb, Timpani, Bass Drum, Tom-toms, Snare Drum, Tam-tam, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The piece is in 4/4 time and begins at measure 61. The Horn and Trumpet parts have a rest until measure 68, where they play a half note chord marked *f*. The Timpani part has a rhythmic pattern of eighth notes in measures 61-67, followed by a rest and a chord in measure 68 marked *f*. The Bass Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes in measures 61-67, followed by a rest and a chord in measure 68 marked *f*. The Tom-tom part has a rhythmic pattern of eighth notes in measures 61-67, followed by a rest and a chord in measure 68 marked *f*. The Snare Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes in measures 61-67, followed by a rest and a chord in measure 68 marked *f*. The Tam-tam part has a rest until measure 68, where it plays a half note chord marked *f*. The Piano part has a rest until measure 68, where it plays a sixteenth-note figure marked *ff*. The Violin I part has a melodic line with a crescendo from *pp* to *ff*. The Violin II part has a melodic line with a crescendo from *pp* to *ff*. The Viola part has a melodic line with a crescendo from *pp* to *ff*. The Violoncello part has a melodic line with a crescendo from *pp* to *ff*. The Double Bass part has a melodic line with a crescendo from *pp* to *ff*. The Tam-tam part has a rest until measure 68, where it plays a half note chord marked *f*. The Piano part has a rest until measure 68, where it plays a sixteenth-note figure marked *ff*. The Violin I part has a melodic line with a crescendo from *pp* to *ff*. The Violin II part has a melodic line with a crescendo from *pp* to *ff*. The Viola part has a melodic line with a crescendo from *pp* to *ff*. The Violoncello part has a melodic line with a crescendo from *pp* to *ff*. The Double Bass part has a melodic line with a crescendo from *pp* to *ff*.

# Incoming Pursuit

74

Hn. in F

Tpt. in Bb

Trb.

Tb.

Timp.

B. D.

Tkos.

Srds.

Anv.

Pno.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*f*

*ff*

Tam-Tam

(4)

(4)

# Incoming Pursuit

79

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. in Bb *ff*

Bsn. *ff*

CBsn. *f*

Hn. in F *f*

Tpt. in Bb *f*

Trb. *f*

Tb. *f*

Timp.

B. D.

Tkos. (8)

Srds. (8)

Tam. Clash Cymbal *ff*

Pno. (8)

Vn. I

Vn. II

Va.

Ve.

D. B.



# Incoming Pursuit

86

Hn. in F

Tpt. in Bb

Trb.

Tb.

Tkos.

Srds.

Tam.

Tam-Tam  
*mf*

Pno.

(8)

93

Tkos.

Srds.

Pno.

*f*

*fff*

*pp*

8ba

# 10. Beloved Soldier

**Maestoso** ♩ = 73

3 Flutes  
3 Oboes  
3 Clarinets in Bb  
3 Bassoons  
6 Horns in F  
6 Trumpets in Bb  
6 Trombones  
Tuba  
Timpani  
Bass Drum  
Snare Drum  
Clash Cymbals  
16 Violins I  
14 Violins II  
12 Violas  
10 Cellos  
8 Double Basses

Dynamic markings: *p*, *mf*, *mp*, *pp*

Performance instructions: *solo*, *trem.*

Beloved Soldier

Musical score for measures 6-10. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Bsn.), Horn in F (Hn. in F), Timpani (Timp.), Bass Drum (B. D.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Flute part has a *ff* dynamic marking. The Bassoon part has a *p* dynamic marking and a *solo* instruction. The Bass Drum part has a *p* dynamic marking. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts have a *p* dynamic marking.

Musical score for measures 11-15. The score includes parts for Horn in F (Hn. in F), Trombone in Bb (Tpt. in Bb), Timpani (Timp.), Snare Drum (S. D.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Horn in F part has a *mf* dynamic marking. The Trombone in Bb part has a *mp* dynamic marking and a *solo* instruction, with *mf* markings in measures 13 and 14. The Snare Drum part has a *p* dynamic marking. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts have a *p* dynamic marking.

# Beloved Soldier

24

Fl. *ff* a3

Ob. *ff* a3

Cl. in Bb *ff* a3

Bsn. *ff* a3

Hn. in F *f* a6

Tpt. in Bb *f* a6

Trb. *f* a6

Tb. *f*

Timp. *ff* *p* *ff* *p* <

B. D. *f* *p* *f* *f* *p* *f*

S. D. *mf* *ff* *mf* <

Cym. *ff*

Vn. I *ff*

Vn. II *ff*

Va. *ff*

Vc. *ff*

D. B. *ff*

# Beloved Soldier

39  $\text{♩} = 81$

The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Treble clef, playing a melodic line with a slur.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, playing a melodic line with a slur and a *solo* section marked *mf*.
- Cl. in Bb** (Clarinet in B-flat): Treble clef, playing a melodic line with a slur.
- Bsn.** (Bassoon): Bass clef, playing a melodic line with a slur.
- Hn. in F** (Horn in F): Treble clef, playing a melodic line with a slur and a *solo* section marked *f*.
- Tpt. in Bb** (Trumpet in B-flat): Treble clef, playing a melodic line with a slur and a *solo* section marked *mf*.
- Trb.** (Trumpet): Bass clef, playing a melodic line with a slur and a *solo* section marked *mp*.
- Tb.** (Tuba): Bass clef, playing a melodic line with a slur.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, playing a rhythmic pattern with dynamics *ff*, *p*, *ff*, and *mf*.
- B. D.** (Bass Drum): Percussion, playing a rhythmic pattern with dynamics *f*, *p*, and *f*.
- S. D.** (Snare Drum): Percussion, playing a rhythmic pattern with dynamics *ff*, *mf*, *ff*, and *mf*, including a section with a 3/4 time signature.
- Cym.** (Cymbal): Percussion, playing a rhythmic pattern with a *mp* dynamic.
- Vn. I** (Violin I): Treble clef, playing a melodic line with a slur.
- Vn. II** (Violin II): Treble clef, playing a melodic line with a slur.
- Va.** (Viola): Bass clef, playing a melodic line with a slur.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, playing a melodic line with a slur.
- D. B.** (Double Bass): Bass clef, playing a melodic line with a slur.

# Beloved Soldier

54

Hn. in F

Tpt. in Bb

Trb.

Timp.

S. D.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*mf*

*mp*

*p*

*f*

*2*

*p*

*mp*

*mp*

*p*

*mp*

*mp*

*mp*

Beloved Soldier

70

Fl. *f*

Ob. *f* a3

Cl. in Bb *f*

Bsn. *f*

Tpt. in Bb *f* *mp*

Timp. *f* *p* *f* *p* *f*

B. D. *p*

S. D.  $\frac{2}{4}$

Cym. *f*

Vn. I *f* *f* *molto vib.*

Vn. II *f* *f* *molto vib.*

Va. *f* *mf* *f* *molto vib.*

Vc. *f* *f* *molto vib.*

D. B. *f* *f* *molto vib.*

# Beloved Soldier

86

Fl.

Ob.

Cl. in B♭

Bsn.

Hn. in F

S. D.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*p*

*mf*

solo

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

104

Hn. in F

S. D.

Va.

Vc.

D. B.

*pp*

*pp*

*pp*

# 11. Return to the Schoolyard

Andante moderato ♩ = 99

felt mallets

l.v.

(4)

Crotales *mf*

Glockenspiel

Vibraphone *mf* medium mallets motor on

Xylophone

rubber mallets

(4)

Marimba *mf*

Tom-toms

sempre simile

4 Violins I *pp* cresc. poco a poco

3 Violins II *pp* cresc. poco a poco

3 Violas

3 Cellos

Synthesizer 1  
eDNA - Amazing Subby Drone

*p*

Synthesizer 2  
Phobos - Sunrise Through Hud

*p*

Synthesizer 3  
Phobos - Angel Breath

# Return to the Schoolyard

7 (8)

Crot. *mf* *mp*

Glock. medium mallets *mp* (4) *cresc. poco a poco*

Vib.

Xyl. extra soft mallets *mf* (4)

Mar. (8) (4) (*mf*)

Vn. I *mf pp cresc. poco a poco*

Vn. II *mf pp cresc. poco a poco*

Va. *pp cresc. poco a poco*

Synth. 1

Synth. 2

Synth. 3 *p*

Detailed description: This page of a musical score, titled "Return to the Schoolyard", contains measures 7 through 10. The score is written for a variety of instruments. The percussion section includes Crotonal (Crot.), Glockenspiel (Glock.), Vibraphone (Vib.), Xylophone (Xyl.), and Maracas (Mar.). The string section includes Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), and Viola (Va.). There are also three Synthesizer parts (Synth. 1, 2, 3). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 7 starts with a repeat sign. Measure 8 contains a dynamic marking of *mf* for the Crotonal and *mp* for the Glockenspiel. Measure 9 features a dynamic marking of *mf* for the Xylophone and *mf* for the Maracas. Measure 10 includes dynamic markings of *mf* for the Violin I and II, *pp* for the Viola, and *pp* for the Synthesizer 3. The string parts in measures 9 and 10 are marked with accents and a *cresc. poco a poco* instruction. The Crotonal part in measure 10 has a dynamic marking of *mf* followed by *mp*. The Glockenspiel part in measure 10 has a dynamic marking of *mp* and a *cresc. poco a poco* instruction. The Maracas part in measure 10 has a dynamic marking of *mf*. The Synthesizer 1 part in measure 7 has a dynamic marking of *p*. The Synthesizer 2 part in measure 7 has a dynamic marking of *p*. The Synthesizer 3 part in measure 7 has a dynamic marking of *p*.

# Return to the Schoolyard

14

Crot. (4) (8)

Glock. (8) *mf dim. poco a poco* (4)

Vib. *mf*

Xyl. *(mf)*

Mar. (8) (12)

Tom. *p cresc. poco a poco* *f*

Vn. I *f* *pp cresc. poco a poco*

Vn. II *f* *pp cresc. poco a poco*

Va. *sempre simile* *mf* *pp cresc. poco a poco* *sempre simile*

Vc. *pp cresc. poco a poco*

Synth. 2

Synth. 3

---

21

Glock. *p*

Vib. *mf*

Mar. *(mf)* (4) (8)

Tom. *mp* (4) (8)

Vn. I *mf* *pp cresc. poco a poco* *f* *p*

Vn. II *mf* *pp cresc. poco a poco* *f* *p*

Va. *mf pp cresc. poco a poco* *f* *p*

Vc. *mf pp cresc. poco a poco* *f* *p*

Synth. 1 *(p)*

Return to the Schoolyard

29

Crot. *mp* *mf*

Glock. *mp* *mp* *mf*

Vib.

Xyl. *(mf)* (4) (8) (12)

Mar. *(mf)* (4) (8) (12)

Tom. *(mp)* *cresc. poco a poco* *f*

Vn. I *pp cresc. poco a poco* *f* *pp*

Vn. II *pp cresc. poco a poco* *f* *pp*

Va. *pp cresc. poco a poco* *mp pp*

Ve. *pp cresc. poco a poco* *mf pp*

Synth. 1

Synth. 2 *(p)*

Synth. 3 *(p)*

41

Glock. *soft mallets* *p*

Xyl. *(mf)* *(mf)*

Mar. *(mf)*

Synth. 2 *(p)*

# Return to the Schoolyard

45

Glock.  $(p)$   $(4)$   $(8)$  *cresc. poco a poco*

Vib.  $p$   $(4)$   $(8)$  *cresc. poco a poco*

Xyl.  $(4)$   $(8)$

Mar.  $(4)$   $(8)$

Tom. *mp* *cresc. poco a poco*

Vn. I *pp* *cresc. poco a poco*

Vn. II *pp* *cresc. poco a poco*

Va. *pp* *cresc. poco a poco* *f*

Vc. *pp* *cresc. poco a poco* *f dim. poco a poco*

Synth. 1  $(p)$

Synth. 2

# Return to the Schoolyard

56

Crot. *mp*

Glock. *mf*

Vib. *f* *mf*

Xyl. (12)

Mar. (12)

Tom. *f* *mf* *p* *mf* *p*

Vn. I *mf*

Vn. II *f*

Va. *mp* *pp cresc. poco a poco*

Vc. *ppp cresc. poco a poco* *mf dim. poco a poco al niente*

Synth. 1 *(p)*

Synth. 2 *(p)*

Synth. 3 *(p)*

# Return to the Schoolyard

66

Crot. *(mp)*

Glock. *mf* *mp* *p* *pp*

Vib. *mp*

Tom. (4)

Va. *mf dim. poco a poco al niente*

Vc.

Synth. 1

Synth. 2

Synth. 3

The musical score is for the piece 'Return to the Schoolyard' and begins at measure 66. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes Crotchet, Glockenspiel, Vibraphone, and Tom-toms. The Crotchet part starts with a rest and then plays a chord of F#4, C#5, and G#5 in the second measure, marked *(mp)*. The Glockenspiel part has rests until the second measure, then plays a series of chords: F#4-C#5-G#5 (marked *mf*), F#4-C#5-G#5 (marked *mp*), F#4-C#5-G#5 (marked *p*), and F#4-C#5-G#5 (marked *pp*). The Vibraphone part plays a rhythmic pattern of eighth notes in the lower register, marked *mp*. The Tom-toms part has rests until the second measure, then plays a quarter note marked with a slash and a vertical line, repeated in the third and fourth measures, with a '(4)' above the first measure. The second system includes Violin, Viola, and three Synthesizers. The Violin part has rests until the second measure, then plays a sustained chord of F#4, C#5, and G#5, marked *mf dim. poco a poco al niente*. The Viola part has rests until the second measure, then plays a sustained chord of F#4, C#5, and G#5. The three Synthesizer parts (Synth. 1, 2, and 3) all play a sustained chord of F#4, C#5, and G#5.

# 12. The Greater Good

Marcia moderato  $\text{♩} = 86$

6 Sopranos

5 Altos

5 Tenors

6 Bass

Bass Drum

Piano  
*mp*  
Ped.

Organ

16 Violins I  
*mp*

14 Violins II  
*mp*

12 Violas  
*pp*

10 Cellos  
*p*  
pizz.

8 Double Basses  
*p*  
pizz.

Synthesizer 1  
Substance - Sub Sine  
*p*

Synthesizer 2  
eDNA - Distant Mining Colony

Synthesizer 3  
eDNA - Distant Transportation Devices 2

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled '12. The Greater Good'. The tempo is 'Marcia moderato' with a quarter note equal to 86 beats per minute. The score is arranged for a large ensemble. The vocal parts (Sopranos, Altos, Tenors, Basses) are currently silent. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, marked *mp* and including a pedal point. The organ part is also silent. The string section consists of 16 Violins I, 14 Violins II, 12 Violas, and 10 Cellos/8 Double Basses. The Violins I and II play a rhythmic pattern marked *mp*. The Violas play a sustained note marked *pp*. The Cellos and Double Basses play a pizzicato accompaniment marked *p*. There are three synthesizer parts: Synthesizer 1 (Substance - Sub Sine) plays a sustained note marked *p*; Synthesizer 2 (eDNA - Distant Mining Colony) and Synthesizer 3 (eDNA - Distant Transportation Devices 2) are currently silent.

# The Greater Good

6

B. D. *p*

Pno.

Org. *p*

Vn. I *p mp*

Vn. II *p mp*

Va. *mp*

Vc. *mp*

D. B. *mp*

Synth. 1

Detailed description: This page of a musical score, numbered 6, is for the piece 'The Greater Good'. It features eight staves. The B. D. (Bass Drum) staff at the top has a series of rests in 6/4, 4/4, 6/4, and 4/4 time signatures, followed by a note with a *p* dynamic. The Pno. (Piano) staff has a complex accompaniment with eighth and sixteenth notes in the left hand and longer notes in the right hand. The Org. (Organ) staff has a simple accompaniment with whole notes. The Vn. I and Vn. II (Violin I and II) staves have melodic lines starting with a *p* dynamic and moving to *mp*. The Va. (Viola) staff has a melodic line with a *mp* dynamic. The Vc. (Violoncello) and D. B. (Double Bass) staves have rhythmic accompaniment with eighth notes and a *mp* dynamic. The Synth. 1 (Synthesizer 1) staff has a simple accompaniment with whole notes and a *mp* dynamic.

# The Greater Good

12

B. D. *f*

Pno. *f*

Org. *f*

Vn. I *f*

Vn. II *f*

Va. *f*

Vc. *f* arco

D. B. *f* arco

Synth. 1 *f* *mf*

The musical score is for a piece titled "The Greater Good". It is written for a large ensemble and includes a conductor's part (B. D.). The score is in 3/4 time and features several instruments: Piano (Pno.), Organ (Org.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D. B.), and Synthesizer 1 (Synth. 1). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score begins with a 12-measure introduction. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The organ part provides harmonic support with sustained chords and moving lines. The string section (Violins I and II, Viola, and Cello) plays sustained notes, while the Double Bass and Synthesizer 1 provide a rhythmic and harmonic foundation. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score is marked with a 12-measure introduction at the top left.

The Greater Good

19

S. *p*  
ah ah ah

A. *p*  
ah ah ah

T. *p*  
mmm

B. *p*  
mmm

B. D. *ff*

Pno. *mp*

Org.

Vn. I *ff* *p*

Vn. II *ff* *p*

Va. *ff* *mp*

Vc. *ff* *p*

D. B. *ff*

Synth. 1 *f* *mp*

The Greater Good

26 *p*  
S. *mmm*

*p*  
A. *mmm* *mmm*

*mmm* *mmm*

B. *mmm* *mmm*

Pno.

*p*  
Vn. I

*p*  
Vn. II

*(mp)*  
Va.

Vc.

*p*  
D. B.

Synth. I

Detailed description: This page of a musical score, numbered 26, is titled 'The Greater Good'. It features a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a full orchestra. The vocal parts are marked with a piano (*p*) dynamic and include 'mmm' markings, likely indicating breath or vocal texture. The piano accompaniment consists of a right-hand melody with long notes and a left-hand accompaniment of eighth notes. The string section includes Violins I and II (piano), Viola (mezzo-piano), Cello, and Double Bass (piano). A Synth I part is also present at the bottom, playing a sustained low-frequency line. The score is written in a key with three flats and a 6/4 time signature.

The Greater Good

32 *mp*

S. *mp*  
mmm

A. *mp*  
mmm

T. *mp*  
mmm

B. *mp*  
mmm

Pno.

Vn. I *mp*

Vn. II *mp*

Va. (*mp*)

Vc. *mp*

D. B. *mp*

Synth. 1 *p*

Synth. 2 *p*

Synth. 3 *mp*

The Greater Good

45

S. *mmm* *mmm* *ff*

A. *mmm* *mmm* *ff*

T. *mmm* *mmm* *ff*

B. *mmm* *mmm* *ff*

B. D. *p*

Org. *p*

Vn. I *ff*

Vn. II *ff*

Va. *ff*

Vc. *ff*

D. B. *ff*

Synth. 1 *mp*

Synth. 2

Synth. 3

# The Greater Good

59 *mf*

S. *mf*  
ooh \_\_\_\_\_ ooh \_\_\_\_\_

A. *mf*  
ooh \_\_\_\_\_ ooh \_\_\_\_\_

T. *mf*  
ooh \_\_\_\_\_ ooh \_\_\_\_\_

B. *mf*  
ooh \_\_\_\_\_ ooh \_\_\_\_\_

B. D. *ff* *f*

Org. *f*

Vn. I *f*

Vn. II *f*

Va. *f*

Vc. *f*

D. B. *f*

Synth. 1 *ff* *f*

Synth. 3 *f*

# The Greater Good

66

S. ooh ooh

A.

T.

B. ooh ooh

B. D.

Org.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

Synth. 1

Synth. 3

Detailed description: This page of a musical score, numbered 66, is for the piece 'The Greater Good'. It features a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with 'ooh' vocalizations. The accompaniment includes a B.D. (Bass Drum) part with sustained chords, an Organ part with a rhythmic pattern, and a string section (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass) with sustained notes. Two synthesizer parts (Synth. 1 and Synth. 3) provide additional harmonic support. The score is written in a key with two flats and a 4/4 time signature.



The Greater Good

80

S.  
A.  
T.  
B.  
B. D.  
Org.  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
D. B.  
Synth. 1  
Synth. 2  
Synth. 3

ooh

to molto vibrato

to molto vibrato

to molto vibrato

to molto vibrato

# The Greater Good

87

S.  
A.  
T.  
B.  
B. D.  
Pno.  
Org.  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
D. B.  
Synth. 1  
Synth. 2  
Synth. 3

*p*  
*ff*  
*pp*

to molto vibrato

# 13. Elegy for the Eternal Sleep

**Lacrimoso** ♩ = 68

The score is arranged for a large ensemble. It begins with a tempo marking of **Lacrimoso** and a quarter note equal to 68 (♩ = 68). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4.

The vocal parts are for 6 Sopranos, 5 Altos, 5 Tenors, and 6 Basses. The Piano part features a melody with a dynamic marking of *mp*. Synthesizer 1 plays a simple piano pad with dynamics *pp* and *p*. Synthesizer 2 is a playable piano. Synthesizer 3 is an acoustic piano. Synthesizer 4 is Apollo Pads - Into the Light. Synthesizer 5 is REV X-LOOPS - Clean Atmospheric. Synthesizer 6 is REV Rises - (C) 2 Bars.

At measure 9, a vocal solo section begins. The Soprano (S.) part has dynamics *pp* and *mmm*. The Alto (A.) part has dynamics *p* and *mmm*. The Piano (Pno.) part continues with *mp*. Synthesizer 1 (Synth. 1) has *pp*. Synthesizer 2 (Synth. 2) has *p* and a note indicating "(notes trigger loops)". Synthesizer 3 (Synth. 3) has *pp*.



# Elegy for the Eternal Sleep

36 *pp*

S.

A.

T.

B.

Pno.

Synth. 1

Synth. 3

Synth. 4

Synth. 5

# Elegy for the Eternal Sleep

45

S.

A.

T.

B.

Pno.

Synth. 1

Synth. 3

Synth. 4

Synth. 5

Synth. 6

*p*

*pp*

*ppp* *p* *pp*

*p*

*p*

(note triggers rise fx)

*mp*

# 14. Lurking Verdict

Largo ♩ = 48

**Alto Flute**: *pp*

**Contrabass Clarinet**: *ppp* to *mf*

**Bass Drum**: (scrape) *p*

**Tam-tam**: ord. *p*, Wind Gong bow, To Tam-tam

**Mini Anvil**: *pp*

**Trash Metal Can**

**Kalimba**

**Crotales**: always bow and l.v. *mp*

**Piano**: *p*, sul tasto *pp*

**Violin**: *pp* to *mf*

**Viola**: pizz. *p* to *pp*

**Cello**: sul tasto *pp* to *mp*

**Double Bass**: *p* to *mf*, sul pont. *p*

**Synthesizer 1**: Glass and Steel - Metal Sub Bass Stammer *pp*

**Synthesizer 2**: Glass and Steel - Metal Sub Bass n. Boass Stammer *pp*

**Synthesizer 3**: OA Toolkit - Eco Ambience *pp*

# Lurking Verdict

11

A. Fl.

Cb. Cl.

Tam-tam  
To Wind Gong  
*p*

Kalimba  
*ppp*

Croc.

Pno.  
*p*

Vln.  
*pp*

Vla.  
arco sul tasto  
*p*

Vc.  
*> pp*  
*ppp*  
*p*

D. B.  
*pp*  
ord.  
*ppp*

Synth. 1

Synth. 2

Synthesizer 3

# Lurking Verdict

20

A. Fl. *pp*

Cb. Cl.

W. G. Wind Gong  
bow To Tam-tam  
*p*

Anv. *pp*

Kalimba To Rain Sheet  
*mf* *ppp*  
Rain Sheet  
*ppp* *p*

Crot. *p*

Pno. *pp* *pp*

Vln. *mp* *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp* (*pp*)

D. B. *p* *ppp*

Synth. 1

Synth. 2

Synthesizer 3

Detailed description: This page of a musical score, numbered 20, is for the piece 'Lurking Verdict'. It features a variety of instruments and dynamic markings. The flute (A. Fl.) plays a soft melody starting at measure 20 with a *pp* dynamic. The clarinet (Cb. Cl.) and wood gong (W. G.) are mostly silent, with the wood gong having a single note at measure 21 marked *p*. The anvil (Anv.) has a few notes at the end of the page marked *pp*. The kalimba plays a triplet pattern in measures 20-21, marked *mf*, and then a single note at measure 22 marked *ppp*. The crochets (Crot.) play a single note at measure 22 marked *p*. The piano (Pno.) plays a continuous eighth-note pattern throughout, with dynamics *pp* and *pp*. The violin (Vln.) plays a sustained note in measures 20-21, marked *mp* and *pp*. The viola (Vla.) plays a sustained note in measures 20-21, marked *pp*. The cello (Vc.) plays a sustained note in measures 20-21, marked *pp*, and another in measures 22-23, marked (*pp*). The double bass (D. B.) plays a sustained note in measures 20-21, marked *p*, and another in measures 22-23, marked *ppp*. There are three synthesizer parts: Synth. 1, Synth. 2, and Synthesizer 3, each playing a simple harmonic line.



# Lurking Verdict

43

A. Fl. *p possible*

Cb. Cl. *ppp* *ppp* *p* *ppp*

B. Dr. *mp* *p* *mf*

Tam. *mf* Tam-tam ord.

M. T. *p* Mark Tree

Can.

R.S. *ppp* *mf*

Croc. *mp* *p*

Pno.

Vln. *p* *ppp*

Vla. *p* *ppp*

Vc. *ppp* *p* *ppp*

D. B. *ppp* ord. *ppp* *p*

Synth. 1

Synth. 2

Synthesizer 3

# Lurking Verdict

54

B. Dr. *p* *pp*

Tam. *p* *ppp* ord.

Anv. Mini Anvil *pp*

Can.

R.S. *pp*

Crot. *pp*

Pno. *pp*

Vln. *pp*

Vla. *ppp* *p*

Vc. *ppp* *p*

D. B. *ppp* *ppp*

Synth. 1

Synth. 2

# Lurking Verdict

66

A. Fl. *p possibile* *f*

Cb. Cl. *ppp* *f*

B. Dr. *f*

R.S. *f*

Crot.

Pno

Vln. *pp* *f*

Vla. *ppp* *f*

Vc. *ppp* *f*

D. B. *f*

Synth. 1

Synth. 2

73

R.S. *f*

Synth. 1

Synth. 2

# 15. An Elephant in the Room

**Energico** ♩ = 156

**Instrumentation:**  
 Horn in F  
 Trumpet in Bb  
 Trombone  
 Tuba  
 Roto-tom 1  
 Roto-tom 2  
 Timbale 1  
 Timbale 2  
 Bongo 1  
 Bongo 2  
 Conga 1  
 Conga 2  
 Crash Cymbal 1  
 Crash Cymbal 2  
 Ride Cymbal  
 Snare Drum 1  
 Snare Drum 2  
 Rain Sheet  
 High Agegô  
 Ratchet  
 Jawbone  
 Tam-tam  
 Piano  
 8 Double Bases

**Performance Instructions:**  
 Horn in F: *mp*  
 Trumpet in Bb: *mp*  
 Tuba: *mp*  
 Roto-tom 1: *mf*  
 Roto-tom 2: *mf*  
 Timbale 1: *mf*  
 Timbale 2: *mf*  
 Snare Drum 1: *mf*  
 Snare Drum 2: *mf*  
 Piano: *mf* Ped.  
 8 Double Bases: *mf* div.

**Measure Numbers:** 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.



# An Elephant in the Room

13

Hn in F

Tpt in Bb

Tbn

Tba

R-tom 1  
R-tom 2

Timb. 1  
Timb. 2

Bon. 1  
Bon. 2  
Con. 1  
Con. 2

Cr. Cym. 1  
Cr. Cym. 2  
R. Cym.  
Sn. Dr. 1  
Sn. Dr. 2

R.S.  
H. Ag.  
Rat.  
Jaw.  
Tam.

Pno.

D. B.

mf

mp

(4)

f

mf

f

f

mf

16

Tpt in Bb

Tbn

R-tom 1  
R-tom 2

Timb. 1  
Timb. 2

Bon. 1  
Bon. 2  
Con. 1  
Con. 2

Cr. Cym. 1  
Cr. Cym. 2  
R. Cym.  
Sn. Dr. 1  
Sn. Dr. 2

R.S.  
H. Ag.  
Rat.  
Jaw.  
Tam.

Pno.

D. B.

mp

mf

(4)

(mf)

(mf)

snare off

mp

unis.  
pizz.

(4)

# An Elephant in the Room

20

Score for measures 20-23. The music is in 4/8 time with a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are:

- Hn in F:** Rests in measures 20-22, then plays a melodic line starting in measure 23 with a *mp* dynamic.
- Tpt in Bb:** Plays a melodic line with a *f* dynamic in measure 22, continuing in measure 23.
- Tbn:** Plays a melodic line with a *mf* dynamic in measure 20, *mp* in measure 21, and *mp* in measure 23.
- Tba:** Rests in measures 20-22, then plays a melodic line in measure 23 with a *mp* dynamic.
- Timb. 1 & 2:** Play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, *mf* dynamic.
- Bon. 1, 2, Con. 1, Con. 2:** Play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, *mf* dynamic.
- Cr. Cym. 1, 2, R. Cym., Sn. Dr. 1, Sn. Dr. 2:** Play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, *mf* dynamic.
- Pno. & D.B.:** Play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, *mf* dynamic.

24

Score for measures 24-27. The music is in 4/8 time with a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are:

- Hn in F:** Rests in measures 24-26, then plays a melodic line starting in measure 27 with a *mf* dynamic.
- Tpt in Bb:** Plays a melodic line with a *mf* dynamic in measure 24, continuing in measure 27.
- Tbn:** Plays a melodic line with a *mf* dynamic in measure 24, continuing in measure 27.
- Tba:** Rests in measures 24-26, then plays a melodic line in measure 27 with a *mf* dynamic.
- Timb. 1 & 2:** Play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, *mf* dynamic.
- Bon. 1, 2, Con. 1, Con. 2:** Play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, *mf* dynamic.
- Cr. Cym. 1, 2, R. Cym., Sn. Dr. 1, Sn. Dr. 2:** Play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, *mf* dynamic.
- Pno. & D.B.:** Play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, *mf* dynamic.

# An Elephant in the Room

28

R-tom 1  
R-tom 2

Timb. 1  
Timb. 2

Bon. 1  
Bon. 2  
Con. 1  
Con. 2

Cr. Cym. 1  
Cr. Cym. 2  
R. Cym.  
Sn. Dr. 1  
Sn. Dr. 2

R.S.  
H. Ag.  
Rat.  
Jaw.  
Tam.

Pno.

D. B.

*mf*

*mf*

(4)

*mf*

*f*

choke

*mf*

(4)

*f*

33

Hn in F

Tbn

Tba

R-tom 1  
R-tom 2

Timb. 1  
Timb. 2

Bon. 1  
Bon. 2  
Con. 1  
Con. 2

Cr. Cym. 1  
Cr. Cym. 2  
R. Cym.  
Sn. Dr. 1  
Sn. Dr. 2

R.S.  
H. Ag.  
Rat.  
Jaw.  
Tam.

Pno.

D. B.

*f*

*f*

(4)

*f*

*ff*

*f*

*f*

ord.

*f*

div.  
col legno battuto

# An Elephant in the Room

38

Hn in F

Tpt in Bb

Tbn

Tba

Rtom 1  
Rtom 2

Timb. 1  
Timb. 2

Bon. 1  
Bon. 2  
Con. 1  
Con. 2

Cr. Cym. 1  
Cr. Cym. 2  
R. Cym.  
Sn. Dr. 1  
Sn. Dr. 2

R.S.  
H. Ag.  
Rat.  
Jaw.  
Tam.

Pno.

D. B.

ff

f

ff

ff

ff

(4)

(8)

(4)

(8)

(4)

(8)

(4)

(8)

ff

(4)

(8)

(4)

(8)

# An Elephant in the Room

47

Hn in F

Tpt in Bb

Tbn

Tba

R-tom 1  
R-tom 2

Timb. 1  
Timb. 2

Bon. 1  
Bon. 2  
Con. 1  
Con. 2

Cr. Cym. 1  
Cr. Cym. 2  
R. Cym.  
Sn. Dr. 1  
Sn. Dr. 2

R.S.  
H. Ag.  
Rat.  
Jaw.  
Tam.

Pno.

D. B.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

(12)

(16)

(12)

(16)

(12)

(16)

(4)

choke

ord.

*f*

(12)

(16)

unis.  
ord.

*ff*

An Elephant in the Room

53

Hn in F

Tpt in Bb

Tbn

Tba

R-tom 1

R-tom 2

Timb. 1

Timb. 2

Bon. 1

Bon. 2

Con. 1

Con. 2

Cr. Cym. 1

Cr. Cym. 2

R. Cym.

Sn. Dr. 1

Sn. Dr. 2

R.S.

H. Ag.

Rat.

Jaw.

Tam.

Pno.

D. B.

60

Bon. 1

Bon. 2

Con. 1

Con. 2

The image shows a page of a musical score for a percussion ensemble. The score is divided into two systems, starting at measure 53 and ending at measure 60. The first system includes parts for Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, and Tuba, all playing a melodic line with a forte (ff) dynamic. The percussion section includes two sets of Tom-toms, two sets of Timbales, Bongos, Congas, Crash Cymbals, Snare Drums, and various auxiliary percussion instruments like R.S., H. Ag., Rat., Jaw, and Tam. The drum parts feature complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings such as mp and mf. The Piano and Double Bass parts provide harmonic support. The second system continues the percussion parts, with a dynamic marking of p for the Double Bass. The score concludes at measure 60 with a double bar line.

# 16. Hide and Seek

Andante moderato ♩ = 98

The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Piccolo**: Rest throughout.
- Flutes 1,2**: Rest throughout.
- Oboes 1,2**: Rest throughout.
- Cor Anglais**: Rest throughout.
- Clarinets 1,2 in Bb**: Rest throughout.
- Bass Clarinet**: Rest throughout.
- Bassoons 1,2**: Rest throughout.
- Contrabassoon**: Rest throughout.
- Horns 1,3 in F**: Rest throughout.
- Horns 2,4 in F**: Rest throughout.
- Trumpets 1,2 in Bb**: Rest throughout.
- Trumpets 3,4 in Bb**: Rest throughout.
- Trombones 1,2**: Rest throughout.
- Bass Trombone**: Rest throughout.
- Tuba**: Rest throughout.
- Timpani**: Rest throughout.
- Bass Drum**: Rest throughout.
- Triangle**: *p* (piano) notes at measures 1 and 5.
- Clash Cymbal**: Rest throughout.
- Tam-tam**: Rest throughout.
- Xylophone**: *p* notes at measures 1 and 5.
- 16 Violins I**: Rest until measure 5, then *p mf* notes with tremolos.
- 14 Violins II**: *p* notes at measures 1 and 5, then *p < mf* notes with tremolos.
- 12 Violas**: Rest throughout.
- 10 Cellos**: *pizz.* (pizzicato) notes at measures 1 and 5.
- 8 Double Basses**: *p* notes at measures 1 and 5.



Hide and Seek

15

♩ = 112

Picc. *mf*

Fl. *mf* a2

Ob. *mf*

C. A. *mf*

Cl. in Bb *mf* a2

B. Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Cbsn. *mf*

Hn. 1,3 in F *mf*

Tpt. 1,2 in Bb *mf*

B. Tbn. *f*

Tba. *f*

Timp. *f*

B. Dr. Tri. *f*

Cl. Cym. *f*

Tam. *f*

Xyl. *mf* 15<sup>ma</sup>

Vn. I *mf* ord. *f* <

Vn. II *mf* trem. *f* <

Va. *mf* col legno battuto *f* <

Ve. *mf* col legno battuto *f* <

D. B. *mf*

# Hide and Seek

20

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

C. A.

Cl. in Bb

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn. 1,3 in F

Tpt. 1,2 in Bb

Tbn. *mp* *f*

Timp.

Tam.

Xyl. (15)

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc. (4)

D. B.

# Hide and Seek

24

Picc. *mf*

Fl.

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn. 1,3 in F

Tpt. 1,2 in B $\flat$

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Cl. Cym.

Tam.

Xyl. *mf* *mp* *mf*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc. (8)

D. B.

solo *mf*

(15)

(8)

Hide and Seek

29

Bsn. *p*

Hn. 1,3 in F a2 *p* *ff*

Hn. 2,4 in F a2 *p* *ff*

Tpt. 1,2 in Bb a2 *p* *ff*

Tpt. 3,4 in Bb a2 *p* *ff*

Timp. *f*

Vn. I *tr* *p* *ff* *tr* *p* *ff*

Vn. II *tr* *p* *ff* *tr* *p* *ff*

Va. *p* *ff* *f*

Vc. *arco* *f*

D. B. trem. arco *mp* *mf* *f*

Hide and Seek

34

Picc. *p < ff* *p < ff* *pp*

Fl. *p < ff* *p < ff*

Ob. *p < ff* *p < ff*

Cl. in Bb *p < ff*

Hn. 1,3 in F *p < ff*

Hn. 2,4 in F *p < ff*

Tpt. 1,2 in Bb *p < ff*

Tpt. 3,4 in Bb *p < ff*

Tbn. *f* *p < ff*

B. Tbn. *f*

Timp. *p < ff* *pp* *mf-pp*

Tam. *p < f*

Vn. I *p < ff* *p < ff* *p* trem.

Vn. II *p < ff* *p < ff* *p*

Va. *p < ff* *p < ff* *p*

Vc.

D. B.

Hide and Seek

44

Picc. *p < ff* *tr* *tr* *p < ff* *tr* *tr*

Fl. *p < ff* *p < ff* *tr* *tr* *tr*

Ob. *p < ff* *p < ff* *tr* *tr* *tr*

C. A. *p <* *p < ff* *tr* *tr* *tr*

Cl. in Bb *p < ff* *tr* *tr* *p <*

Hn. 1,3 in F *p* *ff*

Hn. 2,4 in F *p* *ff*

Tpt. 1,2 in Bb *p* *ff*

Tpt. 3,4 in Bb *p* *ff*

Tbn. *p* *ff*

B. Tbn. *p* *ff*

Tba. *p* *ff*

Timp. *f* *p < mf* *f*

Tam. *f*

Vn. I

Vn. II

Va. *p* *f*

Vc. *f*

D. B. *f*

# Hide and Seek

53 a2

Tbn. *p*

B. Tbn. *p*

Timp. *ff* *f*

Cl. Cym. *ff* *ff*

Tam. *p* *ff*

Xyl. *f*

Vn. I *f* *ff*

Vn. II *f* *ff*

Va.

Vc. *ff*

D. B. *ff*

59

Tbn. *f*

B. Tbn. *f*

Timp.

Cl. Cym.

Xyl.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

Hide and Seek

66  $\text{♩} = 122$

The score is for a piece titled "Hide and Seek" starting at measure 66. The tempo is marked as quarter note = 122. The music is in 4/4 time and features a variety of instruments. The woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in A, and Clarinet in Bb) have rests until measure 68, where they play a series of notes with a dynamic of *mf* to *ff* and a trill. The Timpani part begins in measure 68 with a dynamic of *mp* to *f*. The B. Dr. Tri. and Tambores also enter in measure 68 with dynamics of *p* and *f* respectively. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass) play a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 65, with dynamics of *f* and *f* indicated.

Picc. *mf* < *ff*

Fl. *mf* < *ff*

Ob. *mf* < *ff*

C. A. *mf* < *ff*

Cl. in B $\flat$  *mf* < *ff*

Timp. *mp* < *f*

B. Dr. Tri. *p* *f*

Tam. *p* < *f*

Vn. I *f*

Vn. II *f*

Va. *f*

Vc. *f*

D. B. *f*

# Hide and Seek

74

**B. Cl.** *p* *ff*

**Bsn.** *p* *ff*

**Cbsn.** *p* *ff*

**Timp.**

**Tam.** *mf*

**Xyl.** *f*

**Vn. I**

**Vn. II**

**Va.**

**Vc.**

**D. B.**

# Hide and Seek

79 accel.....

**Woodwinds:**  
B. Cl. (B-flat Clarinet)  
Bsn. (Bassoon)  
Obsn. (Oboe)  
Hn. 1,3 in F (Horn 1, 3 in F)  
Hn. 2,4 in F (Horn 2, 4 in F)

**Brass:**  
Tpt. 1,2 in Bb (Trumpet 1, 2 in B-flat)  
Tpt. 3,4 in Bb (Trumpet 3, 4 in B-flat)  
Tbn. (Tuba)  
B. Tbn. (Baritone)  
Tba. (Trombone)

**Percussion:**  
Timp. (Timpani)  
B. Dr. (Bass Drum)  
Tri. (Triangle)  
Cl. Cym. (Cymbal)  
Tam. (Tamtam)

**Strings:**  
Vn. I (Violin I)  
Vn. II (Violin II)  
Va. (Viola)  
Vc. (Violoncello)  
D. B. (Double Bass)

**Performance Details:**  
The score is in 3/4 time, changing to 4/4 at measure 79. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The woodwinds and brass sections feature trills and slurs. The percussion section includes a cymbal crash and tamtam. The string section plays a rhythmic pattern of eighth notes, with the double bass and cello playing a more complex, sixteenth-note pattern in the final measure.

# Hide and Seek

83  $\text{♩} = 130$

Picc.  $ff$

Fl.  $ff$

Ob.  $ff$

Cl. in B $\flat$   $ff$

B. Cl.  $ff$

Bsn.  $mf$

Cbsn.  $mf$

Hn. 1,3 in F  $mf$   $ff$

Hn. 2,4 in F  $mf$   $ff$

Tpt. 1,2 in B $\flat$   $mf$   $ff$

Tpt. 3,4 in B $\flat$   $mf$   $ff$

Tbn.  $mf$   $ff$

B. Tbn.  $mf$   $ff$

Tba.  $mf$   $ff$

Timp.  $mf$   $ff$

B. Dr. Tri.  $ff$

Cl. Cym.  $p$   $ff$

Tam.  $p$   $ff$

Xyl.  $p$   $ff$

Vn. I (4)

Vn. II (4)

Va.  $tr$

Vc.  $mf$

D. B.  $mf$

Hide and Seek

89

Picc. *mf* *ff*  
a2  
b  
tr

Fl. *mf* *ff*  
a2  
b  
tr

Ob. *mf* *ff*  
a2  
b  
tr

Cl. in B $\flat$  *mf* *ff*  
b  
tr

Hn. 1,3 in F *mf* *ff*  
b  
tr

Hn. 2,4 in F *mf* *ff*  
b  
tr

Tpt. 1,2 in B $\flat$  *mf* *ff*  
b  
tr

Tpt. 3,4 in B $\flat$  *mf* *ff*  
b  
tr

Tbn. *ff*  
A

B. Tbn. *ff*  
A

Tba. *ff*  
A

B. Dr. Tri. *ff*  
A

Cl. Cym. *ff*  
A

Vn. I *mf* *ff*  
tr

Vn. II *mf* *ff*  
tr

Va. *mf* *ff*  
tr

Vc. *ff*  
A

D. B. *ff*  
A

# 17. Crime and Seduction

Andantino ♩ = 90

The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Piccolo
- 2 Flutes
- 2 Oboes
- 2 Clarinets in B♭
- Bass Clarinet
- Horns 1,3 in F
- Horns 2,4 in F
- Timpani
- Vibraphone
- Xylophone
- Marimba (with *p* dynamic)
- Piano
- Harp (with *mf* dynamic)
- 16 Violins I
- 14 Violins II (with *p* dynamic and *legato* marking)
- 12 Violas (with *p* dynamic)
- 10 Cellos (with *pizz.* and *p* dynamic)
- 8 Double Basses (with *pizz.* and *p* dynamic)

Crime and Seduction

6

Fl.

Ob.

Hn. 1,3 in F

Hn. 2,4 in F

Mar.

Hp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

a2

f

a2

f

a2

p

f

a2

p

f

f

f

mf

f

f

f

The musical score is for the piece "Crime and Seduction" and spans measures 6 through 9. It features a full orchestral ensemble. The woodwinds (Flute, Oboe, Horns) and strings (Violins I & II, Viola, Double Bass) play sustained notes, with dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The Maracas and Harp provide rhythmic accompaniment. The Maracas play a steady eighth-note pattern, while the Harp plays a descending eighth-note figure. The strings play a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The piece begins at measure 6, marked with a rehearsal sign. The dynamics range from *f* to *mf* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Crime and Seduction

10

Picc. *f*

Fl. *f* *pp* *p* *pp*

Ob. *f*

Cl. in Bb *a2* *f*

B. Cl. *f*

Hn. 1,3 in F *ff* *f*

Hn. 2,4 in F *p*

Timp. *p*

Mar.

Hp.

Vn. I *p* *pp* *p* *pp*

Vn. II *p*

Va. *p*

Vc. *arco* *pizz.*

D. B. *arco* *pizz.*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 10, is for the piece 'Crime and Seduction'. It features a full orchestral ensemble. The Piccolo part begins with a forte (*f*) dynamic. The Flute part has dynamics ranging from forte (*f*) to pianissimo (*pp*). The Oboe part is marked forte (*f*). The Clarinet in Bb part includes a second octave (*a2*) and is marked forte (*f*). The Bass Clarinet part is also marked forte (*f*). The Horns in F (1, 3 and 2, 4) have dynamics of fortissimo (*ff*) and forte (*f*). The Timpans part is marked piano (*p*). The Maracas part provides a rhythmic accompaniment. The Harp part has a steady accompaniment. The Violin I part has dynamics of piano (*p*), pianissimo (*pp*), piano (*p*), and pianissimo (*pp*). The Violin II part is marked piano (*p*). The Viola part is marked piano (*p*). The Violoncello and Double Bass parts have dynamics of arco and pizzicato (*pizz.*).

Crime and Seduction

14

Picc. *p* *mf*

Fl. *p* *mf*

Ob.

Cl. in Bb

B. Cl. *p* *mf*

Hn. 1,3 in F

Hn. 2,4 in F

Timp. *ff*

Mar. *p*

Hp. *mf*

Vn. I *p* *mf*

Vn. II *p*

Va. *p*

Vc. arco senza vib. *mp*

D. B. arco pizz. *p* *mf*

Crime and Seduction

19

Picc. *p* *f*

Fl. *p* *mf* *p* *f*

Ob. *f*

Cl. in Bb *f*

B. Cl. *p* *mf* *p* *mf*

Timp. *p* *f*

Xyl. *f*

Mar. *f*

Hp. *f*

Vn. I *p* *mf* *p* *mf*

Vn. II *mf-p* *mf-p* *mf-p*

Va. *mf*

Vc.

D. B. pizz. *p* arco *mf* pizz. *p* arco *mf*

Crime and Seduction

24

Picc. *p* *f* *8va*

Fl. *p* *f* *8va*

Ob. *p* *f* *8va*

Cl. in Bb *p* *f* *8va*

B. Cl. *p* *f*

Hn. 1,3 in F *p* *f*

Hn. 2,4 in F *p* *f*

Timp. *p* *f*

Xyl. *p* *f* *8va*

Mar. *p* *f*

Pno. *f* *8va*

Hrp. *f*

Vn. I *f* *8va*

Vn. II *f* *8va* *mf*

Va. *f*

Vc. *ord.* *p* *f* *pizz.* *(f)*

D. B. *p* *f* *pizz.* *(f)*

Crime and Seduction

29

Picc. *ff* *8va*

Fl. *ff* *8va*

Ob. *ff* *8va*

Cl. in Bb *ff*

B. Cl. *f*

Timp. *p* *f*

Xyl. *ff* *8va*

Mar.

Pno. *15ma*

Hp.

Vn. I *f* *ff* *molto vib.* *8va*

Vn. II *f* *ff* *molto vib.*

Va. *arco* *pizz.*

Vc. *arco* *pizz.*

D. B. *arco* *pizz.*

Crime and Seduction

34

Picc.  $8^{\text{va}}$

Fl.  $8^{\text{va}}$

Ob.  $8^{\text{va}}$

Cl. in Bb  $8^{\text{va}}$

B. Cl.

Hn. 1,3 in F  $f$   $ff$

Hn. 2,4 in F  $f$   $ff$

Timp.

Xyl.  $8^{\text{va}}$   $p$

Mar.

Pno.  $8^{\text{va}}$   $15^{\text{ma}}$

Hp.

Vn. I  $ff$   $8^{\text{va}}$

Vn. II  $ff$

Va.  $ff$

Vc. arco pizz.  $ff$

D. B. arco pizz.  $ff$

Crime and Seduction

39

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. in Bb *mf*

B. Cl.

Hn. 2,4 in F *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Timp. *ff-p* *fp* *fp* *fp*

Vib. motor on *f*

Pno. *mf*

Vn. I *f* senza vib.

Vn. II *f* senza vib.

Va. *f* senza vib.

Vc. *f* senza vib. arco *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

D. B. *f* senza vib. arco *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

# Crime and Seduction

43

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. in Bb

B. Cl.

Hn. 1,3 in F

Hn. 2,4 in F

Timp.

Vib.

Xyl.

Pno.

Hp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*p* *f*

*fp* *f*

*p*

*p* *f*

*mp*

legato  
ord.

ord.  
*mf*

*p* *f*

*p* *f*

Crime and Seduction

49

Musical score for measures 49-53. The score includes staves for Vibraphone (Vib.), Xylophone (Xyl.), Harp (Hp.), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The Vibraphone part consists of sustained chords. The Xylophone and Harp parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part features a melodic line with dynamic markings of *f* and *mf*.

54

Musical score for measures 54-58. The score includes staves for Vibraphone (Vib.), Xylophone (Xyl.), Harp (Hp.), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The Vibraphone part consists of sustained chords with a dynamic marking of *mf*. The Xylophone and Harp parts continue with their rhythmic patterns. The Violin II part is mostly silent, with a single note marked *ord.* and *mp* in the final measure. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The Violoncello part features a melodic line with sustained notes.

Crime and Seduction

59 **rall.** .....  $\text{♩} = 72$  solo

Fl. *solo*

Hn. 1,3 in F *solo mf*  
*p possibile*

Timp. *p* *ff-p*

Vib. *p*

Xyl. *p*

Mar. *p*

Hp. *bisbigliando*  
*p*

Vn. I *ord.*  
*mp* *ff*

Vn. II *ff*

Va. *p*

Vc. *ff*

D. B. *ord.*  
*mf* *ff*

64

Fl.

Hn. 1,3 in F

Timp.

Vib.

Mar.

Hp.

Va.

# 18. Unsung Fairytale

*Andante* ♩ = 101

The score is for a piece in 6/8 time, marked *Andante* with a tempo of 101 beats per minute. The instruments listed are Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Timpani, Glockenspiel, Vibraphone, Tubular Bells, Harp, Celesta, Organ, 6 Sopranos, 5 Altos, 16 Violins I, 14 Violins II, 12 Violas, 10 Cellos, and 8 Double Basses. The key signature has two flats (Bb and Eb). The Celesta part begins with a melodic line marked *espressivo* and *mf*. The Tubular Bells part has a simple accompaniment starting with a *p* dynamic. The Violins I part has a *pp* dynamic and a *senza vib. con sord.* marking. The Violins II, Violas, and Cellos parts have *pizz.* markings and a *p* dynamic.

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Timpani

Glockenspiel

Vibraphone

Tubular Bells

Harp

Celesta

Organ

6 Sopranos

5 Altos

16 Violins I

14 Violins II

12 Violas

10 Cellos

8 Double Basses

*espressivo*

*mf*

*p*

*pp*

*senza vib.  
con sord.*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

Unsung Fairytale

8

Glock. *mp*

Tub. Bells *mp*

Hp *mp* l.v.

Cel. *f*

Org. *mp*

S. *mp*  
aah aah

Vn. I *f*

Vn. II *mp*

Va. *mp*

Vc. *mp*

D.B. *mp* pizz.

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Unsung Fairytale', page 171. The score is for a full orchestra and includes a vocal soloist. The instruments listed are Glockenspiel (Glock.), Tubular Bells (Tub. Bells), Harp (Hp), Celesta (Cel.), Organ (Org.), Soprano (S.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo and dynamics are marked with *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). The vocal soloist has two vocalizations, 'aah', which are sustained across several measures. The harp part includes a 'l.v.' (left hand) instruction. The double bass part includes a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The score is written in a standard musical notation with a common time signature.

# Unsung Fairytale

15

mute

*pp*

*mf*

motor on

*p*

Hp

*mp*

*p*

Cel.

*mf*

Org.

S.

senza vib.  
senza sord.

Vn. I

*pp*

Vn. II

Va.

Ve.

D. B.

Unsung Fairytale

22 ord.

The musical score is arranged in a system with the following staves from top to bottom: Timp., Glock., Vib., Hp., Cel., S., Vn. I, Va., Ve., and D. B. The key signature is one flat (B-flat). The Timp. staff begins with a rest and a dynamic marking of *mp* at the end. The Glock. staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vib. staff provides harmonic support with chords. The Hp. staff has a rhythmic accompaniment in the right hand and rests in the left. The Cel. staff has a melodic line with a long slur. The S. staff is empty. The Vn. I staff has a melodic line with a long slur. The Va. staff has a melodic line with dynamics *p*, *mp*, and *f*. The Ve. staff has a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*. The D. B. staff has a melodic line with dynamics *mf* and *f*.

Unsung Fairytale

29

Fl. *f*

Ob. *f*

Timp. *f*

Glock. *f*

Vib. *f*

Tub. Bells *f*

Hp *f*

Cel. *f*

S. *f*  
aah ooh ahh ooh oh\_\_\_\_\_ ooh aah\_\_\_\_\_ ooh aah\_ ooh aah ooh aah ooh oh\_\_\_\_\_ ooh  
ord.

Vn. I *f*

Vn. II *f* arco

Va. *mf*

Vc. *mf*

D. B. *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Unsung Fairytale', page 174. The score is for measures 29-32. It features a vocal soloist (S.) with lyrics 'aah ooh ahh ooh oh\_\_\_\_\_ ooh aah\_\_\_\_\_ ooh aah\_ ooh aah ooh aah ooh oh\_\_\_\_\_ ooh ord.' The instrumental parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glock.), Vibraphone (Vib.), Tubular Bells (Tub. Bells), Harp (Hp), Cello (Cel.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. Dynamics include forte (f) for most instruments and mezzo-forte (mf) for the strings. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Unsung Fairytale

34

Fl.

Ob.

Glock.

Vib.

Tub. Bells

Hp

Cel.

S.

A.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*ff*

*ff*

*f*

*f*

*f*

*mf*

*mf*

*p*

*f*

*f*

*f*

*mf*

*mf*

*pizz.*

aah ooh oh oh oh

oh oh oh

# Unsung Fairytale

40

Ob. *f*

Tub. Bells

A.

Vn. I *pizz.* *f*

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

48

Fl. *f*

Ob.

Glock. *soft mallets* *mp*

Tub. Bells

Hp. *mp*

Cel. *mf*

A.

Vn. II *mp*

Vc.

D. B.

# Unsung Fairytale

56

Fl.

Cl. in Bb

Bsn

Vib.

Tub. Bells

Hp

Cel.

A.

Vn. II

Vc.

D.B.

*f*

*f*

*mp*

*mmm*

# Unsung Fairytale

64

Fl.

Ob.

Cl. in Eb

Bsn

Vib.

Tub. Bells

Hp

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*mf*

*p*

*mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Unsung Fairytale', starting at measure 64. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. in Eb), and Bassoon (Bsn). The string section includes Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). Percussion includes Vibraphone (Vib.) and Tubular Bells (Tub. Bells). The Harp (Hp) is also present. The Flute part has a melodic line starting in measure 64. The Oboe part has a melodic line starting in measure 64. The Clarinet in E-flat part has a melodic line starting in measure 64. The Bassoon part has a melodic line starting in measure 64. The Vibraphone part has a melodic line starting in measure 64. The Tubular Bells part has a melodic line starting in measure 64. The Harp part has a melodic line starting in measure 64. The Violin II part has a melodic line starting in measure 64. The Viola part has a melodic line starting in measure 64. The Violoncello part has a melodic line starting in measure 64. The Double Bass part has a melodic line starting in measure 64. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*.

Unsung Fairytale

71

Fl.

Ob.

Bsn

Tub. Bells

Cel.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*mf*

*mp*

*mf*

*ff*

*mf*

*ff*

*mf*

*ff*

*mf*

*ff*

*mf*

*ff*

*mf*

*ff*

*mf*

*ff*

*mf*

*ff*

*mf*

*ff*

*mf*

*ff*

*mf*

*ff*

*mf*

*ff*

# 19. A Quest for Gold

Alla marcia  $\text{♩} = 120$

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Piccolo:** Rests throughout the piece.
- 2 Flutes:** Rests throughout the piece.
- 3 Oboes:** Rests throughout the piece.
- 3 Clarinets in Bb:** Rests throughout the piece.
- 2 Bassoons:** Rests throughout the piece.
- 6 Horns in F:** Rests throughout the piece.
- 6 Trumpets in Bb:** Rests until the 4th measure, then plays a melodic line with dynamics *mf* and *f*, and a triplet flourish in the 5th measure.
- Trombones 1,2:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, dynamics *f*, and an *a2* marking.
- Trombones 3,4:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, dynamics *f*, and an *a2* marking.
- Tuba:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, dynamics *f*.
- Timpani:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, dynamics *f*.
- Snare Drum:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, dynamics *f*.
- Clash Cymbal:** Rests until the 5th measure, then plays a single cymbal stroke with dynamics *f*.
- Glockenspiel:** Rests throughout the piece.
- Xylophone:** Rests throughout the piece.
- 16 Violins I:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, dynamics *f*.
- 14 Violins II:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, dynamics *f*.
- 12 Violas:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, dynamics *f*.
- 10 Cellos:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, dynamics *f*.
- 8 Double Basses:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, dynamics *f*.

A Quest for Gold

6 a6  
Hn. in F *f*

Tpt. in Bb

Tbn. 1,2

Tbn. 3,4

Tba.

Timp.

Sn. Dr.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

Detailed description: This is a page of a musical score for 'A Quest for Gold', page 181. The score is written for a large ensemble. The top staff is for Horn in F, with a dynamic marking of *f* and a fingering of 6. The second staff is for Trumpet in Bb, featuring triplet patterns. The third and fourth staves are for Trombone 1,2 and Trombone 3,4 respectively, also featuring triplet patterns. The fifth staff is for Tuba. The sixth staff is for Snare Drum, with a triplet pattern. The seventh and eighth staves are for Violin I and Violin II, both with triplet patterns. The ninth staff is for Viola, with a triplet pattern. The tenth and eleventh staves are for Violoncello and Double Bass, both with a steady eighth-note pattern. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

A Quest for Gold

11

Hn. in F

Tpt. in Bb

Tbn. 1,2

Tbn. 3,4

Tba.

Timp.

Sn. Dr.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'A Quest for Gold'. The score is written for a full orchestra and includes parts for Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone 1 & 2, Trombone 3 & 4, Tuba, Timpani, Snare Drum, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into five measures. The Horn in F part is mostly silent, with a whole note in the first measure. The Trumpet in Bb part has a melodic line with triplets and a slur. The Trombone 1 & 2 part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Trombone 3 & 4 part has a similar rhythmic pattern. The Tuba part has a steady eighth-note accompaniment. The Timpani part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Snare Drum part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Violin I part has a melodic line with triplets. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Violoncello part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Double Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes.

A Quest for Gold

16

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), and Bassoon (Bsn.). The brass section includes Horn in F (Hn. in F), Trumpet in Bb (Tpt. in Bb), Trombones 1 & 2 (Tbn. 1,2), Trombones 3 & 4 (Tbn. 3,4), and Tuba (Tba.). The percussion section includes Timpani (Timp.), Snare Drum (Sn. Dr.), and Cymbals (Cl. Cym.). The string section includes Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Key performance instructions include dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and articulation like accents (*acc.*) and slurs. The woodwinds feature complex rhythmic patterns with triplets and eighth notes. The strings play a steady accompaniment of eighth notes. The percussion provides a consistent rhythmic pulse with snare and cymbal patterns.

A Quest for Gold

21

Fl.

Ob.

Cl. in Bb

Bsn.

Hn. in F

Tbn. 1,2

Tbn. 3,4

Tba.

Timp.

Sn. Dr.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*mf* *f*

3

A Quest for Gold

27

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. in Bb

Bsn. 1. 2. 1. 2. simile

Hn. in F

Tbn. 1,2

Tbn. 3,4

Tba.

Timp.

Cl. Cym. *mf*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

A Quest for Gold

32

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. in Bb

Bsn.

Hn. in F  
*mf* ————— *f*      *mf* ————— *f*      *mf* ————— *f*

Tbn. 1,2

Tbn. 3,4

Tba.

Cl. Cym.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 186, is for the piece 'A Quest for Gold'. It covers measures 32 through 36. The score is arranged for a full orchestra. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, and Bassoon. The brass section includes Horn in F, Trombone 1 & 2, Trombone 3 & 4, and Tuba. Percussion includes Cymbal. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Piccolo part features a melodic line with slurs and accents. The Flute, Oboe, and Clarinet in Bb parts play chords and moving lines. The Bassoon part has triplet patterns. The Horn in F part has dynamic markings from *mf* to *f*. The Trombone and Tuba parts have triplet patterns. The Cymbal part has specific rhythmic markings. The Violin I and II parts play triplet patterns. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts play steady rhythmic patterns.



A Quest for Gold

42

Hn. in F

a6

*f*

Tpt. in Bb

Tbn. 1,2

Tbn. 3,4

Tba.

Timp.

Sn. Dr.

Xyl.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "A Quest for Gold". The score is for a full orchestra and includes parts for Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone 1 & 2, Trombone 3 & 4, Tuba, Timpani, Snare Drum, Xylophone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score begins at measure 42. The Horn in F part has a dynamic marking of *f* and a fingering of a6. The Trumpet in Bb part features a melodic line with triplet markings. The Trombone parts have a rhythmic pattern of quarter notes with triplet markings. The Tuba part plays a steady quarter-note accompaniment. The Timpani part plays a rhythmic pattern of quarter notes. The Snare Drum part plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The Xylophone part plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The Viola part plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The Violoncello and Double Bass parts play a steady quarter-note accompaniment.

A Quest for Gold

47

Fl. *mf* a2

Ob. *mf* a3

Cl. in Bb *mf* a3

Hn. in F

Tpt. in Bb

Tbn. 1,2

Tbn. 3,4

Tba.

Timp.

Sn. Dr.

Xyl.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

The musical score is for a piece titled "A Quest for Gold". It begins at measure 47. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Horn in F (Hn. in F), Trumpet in Bb (Tpt. in Bb), Trombone 1 and 2 (Tbn. 1,2), Trombone 3 and 4 (Tbn. 3,4), Tuba (Tba.), Timpani (Timp.), Snare Drum (Sn. Dr.), Xylophone (Xyl.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). The woodwinds (Fl., Ob., Cl. in Bb) have rests until measure 49, where they enter with a sustained note marked *mf* and fingerings a2, a3, and a3 respectively. The brass instruments (Tpt. in Bb, Tbn. 1,2, Tbn. 3,4, Tba.) play a rhythmic pattern of eighth notes, with the trumpets and trombones featuring triplets. The percussion (Timp., Sn. Dr., Xyl.) also play rhythmic patterns, with the snare drum and xylophone featuring triplets. The strings (Vn. I, Vn. II, Va., Vc., D. B.) play a steady eighth-note accompaniment, with the violins and violas featuring triplets. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

A Quest for Gold

52

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. in Bb *ff* simile

Bsn. *ff*

Hn. in F *f* *ff*

Tpt. in Bb *(ff)*

Tbn. 1,2 *ff*

Tbn. 3,4 *ff*

Tba. *ff*

Timp. *ff*

Sn. Dr. *ff*

Cl. Cym. *ff*

Glock. *ff*

Xyl. *ff*

Vn. I *ff*

Vn. II *ff*

Va. *ff*

Ve. *ff*

D. B. *ff*

A Quest for Gold

57

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl. in Bb  
Bsn.  
Hn. in F  
Tpt. in Bb  
Tbn. 1,2  
Tbn. 3,4  
Tba.  
Timp.  
Sn. Dr.  
Glock.  
Xyl.  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
D. B.

A Quest for Gold

62

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. in B $\flat$  *f*

Bsn. *f*

Hn. in F *f*

Tpt. in B $\flat$  *f*

Tbn. 1,2 *f*

Tbn. 3,4 *f*

Tba. *f*

Timp. *f*

Sn. Dr. *f*

Cl. Cym. *f*

Glock. *f*

Xyl. *f*

Vn. I *f*

Vn. II *f*

Va. *f*

Ve. *f*

D. B. *f*

*trem.*

*trem.*

The score is for a full orchestra and includes a variety of woodwinds, brass, percussion, and strings. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *f* (forte) and *trem.* (trémolo). The piece is in 4/4 time and consists of 62 measures.

A Quest for Gold

67

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. in Bb

Hn. in F

Tpt. in Bb

Tbn. 1,2

Tba.

Timp.

Sn. Dr.

Cl. Cym.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

A Quest for Gold

73

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob.

Cl. in B♭

Hn. in F

Tpt. in B♭

Tbn. 1,2

Tba.

Timp. *f*

Cl. Cym.

Vn. I *f*

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'A Quest for Gold'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The top section includes woodwinds: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl. in B♭). The middle section includes brass: Horn in F (Hn. in F), Trumpet in B-flat (Tpt. in B♭), Trombone 1 and 2 (Tbn. 1,2), and Tuba (Tba.). The percussion section includes Timpani (Timp.) and Cymbals (Cl. Cym.). The bottom section includes strings: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). The score begins at measure 73. The Piccolo and Flute parts feature a prominent melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The Clarinet in B-flat and Oboe parts also have melodic lines. The Horn in F and Trumpet in B-flat parts play sustained notes with triplets. The Trombone and Tuba parts play sustained notes. The Timpani part has a rhythmic pattern starting with a forte (*f*) dynamic. The Cymbals part has a rhythmic pattern. The Violin I part has a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The Violin II, Viola, and Violoncello parts play sustained notes. The Double Bass part has a rhythmic pattern. The score is written in 6/8 time and changes to 4/4 time at measure 74.

A Quest for Gold

79

Hn. in F

Tbn. 1,2

Timp.

Cl. Cym.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

86

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. in Bb

Timp.

Sn. Dr.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

The image displays a page of a musical score for 'A Quest for Gold', spanning measures 79 to 86. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The top section (measures 79-85) includes parts for Horns in F, Trombones 1 and 2, Timpani, Cymbals, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The bottom section (measures 86-87) includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Timpani, Snare Drum, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The key signature is one sharp (F#), and the time signature changes from 6/8 to 4/4. The page is numbered 195 at the bottom.

# 20. One Hero in the Dark

*Allegretto* ♩ = 114

The score is for a 4/4 piece in B-flat major, marked *Allegretto* with a tempo of 114 beats per minute. The instrumentation includes Piccolo, 2 Flutes, 2 Oboes, Cor Anglais, 2 Clarinets in Bb, Bass Clarinet, 2 Bassoons, Contrabassoon, Horns 1,3 in F, Horns 2,4 in F, Trumpets 1,2 in Bb, Trumpets 3,4 in Bb, 2 Trombones, Bass Trombone, Tuba, Timpani, Bass Drum, Tam-tam, 16 Violins I, 14 Violins II, 12 Violas, 10 Cellos, and 8 Double Basses. The score features several dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The woodwinds and strings play sustained notes with some articulation. The strings have a *con sord.* (con sordina) marking. The woodwinds have *simile* markings. The brass instruments have *a2* markings. The percussion instruments are mostly silent.

# One Hero in the Dark

9

Picc. *mp* *simile*

Fl. *mp* *simile*

Ob. *simile*

C. A. *simile*

B. Cl.

Bsn.

Cbsn. *mp*

Hn 1,3 in F *mp*

Hn 2,4 in F *mp*

B. Tbn. *mp*

Vn. I *mp* *simile* *molto vib.* *mf*

Vn. II *mf* *molto vib.*

Va.

Vc.

D. B.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in A, Bass Clarinet, Bassoon, and Contrabassoon. The brass section includes Horns 1, 3 in F, Horns 2, 4 in F, and Baritone Trombone. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score begins with a Piccolo part playing a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked *mp*. The Flute part follows with a similar pattern, also marked *mp*. The Oboe, Clarinet in A, and Bass Clarinet parts enter with sustained notes, marked *simile*. The Bassoon and Contrabassoon parts enter later with a melodic line, marked *mp*. The Horns 1, 3 in F part plays a sustained note, marked *mp*. The Horns 2, 4 in F part plays a melodic line, marked *mp*. The Baritone Trombone part plays a sustained note, marked *mp*. The Violin I part plays a melodic line with accents, marked *mp*, then *simile*, and finally *molto vib.* with a dynamic marking of *mf*. The Violin II part plays a melodic line with accents, marked *mf*, and *molto vib.*. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts play sustained notes.



One Hero in the Dark

28

Picc. *p* *mf*

Fl. *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

Cl. in Bb *p* *mf*

B Cl. *p* *mf*

Bsn. *(mp)*

Cbsn. *(mp)*

Hn 1,3 in F

Hn 2,4 in F

Tpt 1,2 in Bb

Tpt 3,4 in Bb

Tbn. *mp*

B. Tbn. *mp*

Tba. *mp*

Timp. *mp*

Tam. *(mf)*

Vn. I *mp* simile

Vn. II *mp* simile

Va. *mp*

Vc. *mp*

D. B. *(mp)*

One Hero in the Dark

35

Picc. *p* *mf*

Fl. *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

Cl. in B♭ *p* *mf*

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn 1,3 in F *mf* *f* 3

Hn 2,4 in F *mf*

Tpt 1,2 in B♭ *f* *mf*

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 200, contains measures 35 through 41. The score is divided into three systems. The first system includes woodwind parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bass Clarinet, Bassoon, and Contrabassoon. The second system includes brass parts for Horns 1,3 in F, Horns 2,4 in F, Trumpets 1,2 in B-flat, Baritone Trombone, and Tuba, along with a Timpani part. The third system includes string parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic range from *p* to *mf*. The brass parts feature melodic lines with dynamics ranging from *mf* to *f*, including a triplet in the Horn 1,3 part. The strings provide a harmonic accompaniment with sustained chords.

One Hero in the Dark

42

Fl.

Ob.

Cl. in Bb

Hn 1,3 in F

Hn 2,4 in F

Tpt 1,2 in Bb

Tpt 3,4 in Bb

B. Tbn

Tba

Timp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*mf* *p* *a2* *mf* *p* *mf* *mf* *p* *mf*

This musical score page, numbered 201, is for the piece "One Hero in the Dark". It covers measures 42 to 51. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in Bb (Cl. in Bb), with the Flute and Clarinet parts featuring a trill marked "a2" at measure 42. The brass section consists of Horns 1,3 in F (Hn 1,3 in F) and Horns 2,4 in F (Hn 2,4 in F), Trumpets 1,2 in Bb (Tpt 1,2 in Bb) and Trumpets 3,4 in Bb (Tpt 3,4 in Bb), and Trombones (B. Tbn and Tba). The percussion section includes Timpani (Timp.). The string section includes Violins I (Vn. I), Violins II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The score includes various musical notations such as trills, triplets, and slurs.

One Hero in the Dark

54

B. Cl.

Bsn.

Cbsn.

Hn 1,3 in F

Hn 2,4 in F

Tbn.

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*p* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

One Hero in the Dark

66

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

C. A. *mf*

Cl. in Bb *mf*

B. Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Cbsn. *mf*

Hn 1,3 in F *p* *mf*

Hn 2,4 in F *p* *mf*

Tpt 1,2 in Bb *mf*

Tpt 3,4 in Bb *p* *mf*

Tbn. *mf*

B. Tbn. *mf*

Tba. *mf*

Timp. *f* *mf* *f* *mf* *f*

B. Dr. *mf* *f*

Tam. *mf*

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

# 21. Delicatness

Andantino  $\text{♩} = 93$

Piano

Solo Violin

4 Violins I

3 Violins II

3 Violas

3 Cellos

3 Double Bases

con sord.

*pp sotto voce*

flautando

*pp*

flautando

*pp*

flautando

*pp*

Pno

Vln.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

senza sord.

*p sotto voce*

flautando

*p*

flautando

*p*

flautando

*p*

flautando

*p*

# Delicateness

17

Pno

Vln.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*mf*

*mf dolce*

*mp*

*mp*

*mp*

*8va*

22

Pno

Vln.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*mp*

*mp*

*mp*

Delicatness

27

Pno

Vln.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*dolce*

*pp*

32

Poco meno mosso

a tempo

Pno

Vln.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*p*

*mp*

*poco più, f*

Delicatness

37

Pno

Vn.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

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

8<sup>va</sup>

40

Pno

Vn.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*mf* *f* *f* *f* *f* *f* *p* *p*

8<sup>va</sup>

Delicatness

44

Pno

Vn. I flautando *p*

Vn. II flautando *p*

Va. flautando *p*

Vc. pizz.

D. B. pizz.

49

Pno

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

## 22. Frozen Solitude

**Lamentoso** ♩ = 60 soft mallet

Aluphone *p*

Synthesizer OA - Felt Piano *pp*

20 Violins I *p* con sord. flautando *pp* *p* con sord. ord.

18 Violins II *p* flautando con sord.

12 Cellos I *p* flautando con sord.

10 Cellos *p* flautando con sord.

6 Double Bases *p* flautando con sord.

Synthesizer Enigma - Organ for a Common Man *pp*

Alph. *p*

Synth. 1 *p*

Vn. I *p*

Vn. II *p*

Vc. I *p*

Vc. II *p* sul tasto senza sord.

D. B. *p*

Synth. 2 *p*

# Frozen Solitude

17 **Poco più mosso**

Alph.

Synth. 1

Vn. I *senza sord.* (*p*)

Vn. II *ord. con sord.* (*p*)

Vc. I *con sord. ord.*

Vc. II

D. B. *senza sord. sul tasto*

Synth. 2 *p*

26 **a tempo**

Alph.

Synth. 1

Vn. I *mp*

Vn. II

Vc. I (*p*)

Vc. II (*p*)

D. B. (*p*)

Synth. 2 (*p*)

37

Vc. I

Vc. II

D. B.

Synth. 2 *pp*

# 23. Eccentric Nobility

Cantabile  $\text{♩} = 82$

The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It is marked 'Cantabile' with a tempo of quarter note = 82. The instrumentation includes Musical Saw, 4 Violins I, 3 Violins II, 3 Violas, 3 Cellos, 3 Double Basses, Synthesizer, and M.S. (Mezzo-Soprano).

**Measures 1-7:**

- Musical Saw:** Rests.
- 4 Violins I:** Rapid sixteenth-note runs, starting at measure 1 and continuing through measure 7. Dynamics: *p*. Measure 4 has a  $(4)$  above the staff.
- 3 Violins II:** Rests.
- 3 Violas:** Rapid sixteenth-note runs, starting at measure 1 and continuing through measure 7. Dynamics: *mf*. Measure 4 has a  $(4)$  above the staff.
- 3 Cellos:** Quarter notes, starting at measure 1 and continuing through measure 7. Dynamics: *mf*. Includes *pizz.* (pizzicato) markings.
- 3 Double Basses:** Quarter notes, starting at measure 1 and continuing through measure 7. Dynamics: *mf*. Includes *pizz.* (pizzicato) markings.
- Synthesizer:** Sustained notes with a *p* dynamic.

**Measures 8-14:**

- M.S. (Mezzo-Soprano):** Rests until measure 8, then a long note with a fermata. Dynamics: *mf* *espressivo*.
- Vn. I (Violin I):** Rests until measure 8, then a long note with a fermata. Dynamics: *mf* *espressivo*. Measure 8 has a  $(8)$  above the staff, and measure 12 has a  $(12)$  above the staff.
- Vn. II (Violin II):** Rests.
- Va. (Viola):** Rapid sixteenth-note runs, starting at measure 8 and continuing through measure 14. Dynamics: *mf*. Measure 8 has a  $(8)$  above the staff, and measure 14 has a  $(4)$  above the staff.
- Vc. (Cello):** Quarter notes, starting at measure 8 and continuing through measure 14. Dynamics: *mf*.
- D. B. (Double Bass):** Quarter notes, starting at measure 8 and continuing through measure 14. Dynamics: *mf*.
- Synth. (Synthesizer):** Sustained notes with a *p* dynamic.

**Measures 15-21:**

- M.S. (Mezzo-Soprano):** Long notes with a fermata, starting at measure 15 and continuing through measure 21. Dynamics: *mf* *espressivo*.
- Vn. I (Violin I):** Rests until measure 15, then rapid sixteenth-note runs, starting at measure 15 and continuing through measure 21. Dynamics: *mf*.
- Va. (Viola):** Rapid sixteenth-note runs, starting at measure 15 and continuing through measure 21. Dynamics: *mf*.
- Vc. (Cello):** Quarter notes, starting at measure 15 and continuing through measure 21. Dynamics: *mf*.
- D. B. (Double Bass):** Quarter notes, starting at measure 15 and continuing through measure 21. Dynamics: *mf*.
- Synth. (Synthesizer):** Sustained notes with a *p* dynamic.

Eccentric Nobility

20

M.S.

Vn. II

Va.

Vc.

D.B.

Synth.

25

M.S.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D.B.

Synth.

30

M.S.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D.B.

Synth.

mf

(4)

8<sup>va</sup>

Eccentric Nobility

Moderato ♩ = 110

34 (8)

M. S.  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
D. B.  
Synth.

41 (8)

M. S.  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
D. B.  
Synth.

49 (8)

M. S.  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
D. B.  
Synth.

# Eccentric Nobility

57

M. S.

*p*

Vn. I

*p*

(4)

Vn. II

*p*

(4)

Va.

*p*

(4)

Vc.

D. B.

Synth.

64

M. S.

Vn. I

(8)

(12)

Vn. II

(8)

(12)

Va.

(8)

(12)

Vc.

(4)

D. B.

(4)

Synth.

# 24. The Crossing

**Leggiero** ♩ = 130

6 Sopranos  
5 Altos  
5 Tenors  
6 Basses  
4 Violins I  
3 Violins  
3 Violas  
3 Cellos  
3 Double Bases

11

S.  
A.  
T.  
B.  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
D. B.

*p* *mf* *mf* *f* *f* *f* *f* *f*

mmm oh oh oh

Detailed description: This page of a musical score is titled '24. The Crossing' and is marked 'Leggiero' with a tempo of 130 beats per minute. It features a vocal soloist section with parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), and an orchestral section with Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The vocal parts include lyrics 'oh' and 'mf' (mezzo-forte). The orchestral parts are marked with dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte). The score is written in a key signature of three flats and a 4/4 time signature. A double bar line with a repeat sign is located at the beginning of the second system.

The Crossing

23

S.  
A.  
T.  
B.  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
D. B.

34

S.  
A.  
T.  
B.  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
D. B.

# The Crossing

45

S. *mp* *mmm*

A. *mp* *mmm* *mmm*

T. *mmm* *mmm*

B. *mmm* *mmm*

Vc.

D.B.

55

S. *mmm* *mmm*

A. *mmm* *mmm*

T. *mmm* *mmm* *mmm*

B. *mmm* *mmm*

Vc.

D.B.

# The Crossing

64

Poco meno mosso

*f*

S. *mmm* oh oh

A. *mmm* oh oh

T. oh oh

B. *mmm* oh oh

Vn. I *mf*

Vn. II *mf*

Va. *mf*

Vc. *mf*

D. B. *mf*

73

S. oh

A. oh oh oh

T. oh oh oh oh oh

B. oh oh oh

Vn. I *ff* *>mf*

Vn. II *ff* *>mf*

Va.

Vc.

D. B.

The Crossing

82

S. \_\_\_\_\_

A. \_\_\_\_\_

T. oh \_\_\_\_\_

B. \_\_\_\_\_ oh oh

Vn. I *ff* *molto vib.*

Vn. II *ff* *molto vib.*

Va. *ff*

Vc. *ff*

D. B. *ff*

91

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

# 25. Departure

**Andante** ♩ = 80

Cor Anglais

Horn in F

Harp

Solo Violin

4 Violins I

3 Violins II

3 Violas

3 Cellos

3 Double Bases

**Andante moderato** ♩ = 96

Hn in F

Hp

Vln

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

Departure

18

Musical score for measures 18-26. The score includes parts for Horn in F, Harp, Violin, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Horn in F part features a melodic line with dynamics *mp*, *f*, and *mp*. The Harp part has a short melodic phrase at the end of measure 26 marked *mp*. The Violin part has dynamics *p* and *mf*. The other instruments (Vn. I, Vn. II, Va., Vc., D.B.) play sustained chords.

27

Musical score for measures 27-35. The score includes parts for Clarinet in A, Horn in F, Harp, Violin, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Clarinet in A part has a melodic phrase at the end of measure 35 marked *p*. The Harp part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin part has a melodic line with dynamics *p* and *mf*. The other instruments (Vn. I, Vn. II, Va., Vc., D.B.) play sustained chords.

# Departure

Tempo I

36

C. A. *mf*

Hn in F *p*

Hp *p* bisbigliando

Vln

Vn. I

Vn. II

Va. *mf*

Vc. *p* sul tasto *mf* ord.

D. B. *p* sul tasto *mf* ord.

45

C. A. *pp* *mf*

Hn in F

Vn. I *mf*

Vn. II simile *mf*

Va. simile

Vc. simile

D. B. simile

Departure

55

C.A.

Hn in F

Vln

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*mf*

simile

7

61

Hp

Vln

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

bisbigliando

*p*

*pp*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

# 26. Deep Silence

Largo ♩ = 48

Piano

Ped.

15

28

44

56

# 27. Wicked

Misterioso  $\text{♩} = 67$   
a2

6 Horns in F  
6 Trumpets in Bb  
6 Trombones  
Tuba  
Contrabass Tuba  
Timpani  
Bass Drum  
Snare Drum  
Suspended Cymbal  
Clash Cymbal  
Tam-tam  
16 Violins I  
14 Violins II  
12 Violas  
10 Cellos  
8 Double Basses

Dynamic markings: *p*, *pp*, *ppp*, *f*, *ff*  
Performance instructions: *solo*, *solo trombone*, *con sord.*

# Wicked

9 **Andante**  $\text{♩} = 77$  a6

**Hn in F**: *ff* a6

**Tpt in Bb**: *ff* a6

**Tbn**: *ff* a6

**Tba**: *ff*

**Cb. Tba**: *ff*

**Timp.**: *ff*

**B. Dr.**: *ff* *p* *ff*

**Sus. Cym.**: *ff*

**Cl. Cym.**: *ff*

**Tam.**: *f*

**Vn. I**: *p* *f* *pp* *f* *p*

**Vn. II**: *p* *f* *pp* *f* *p*

**Va.**: *p* *f* *pp* *f* *p*

**Ve.**: *f*

**D. B.**: *f*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Wicked'. The score is in 4/4 time and marked 'Andante' with a tempo of quarter note = 77. It features a variety of instruments including brass (Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, Tuba, Eb Trombone), woodwinds (Bass Drum, Suspended Cymbal, Clarinet Cymbal, Tam-tam), and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass). The brass instruments play a melodic line with accents and fortissimo dynamics. The woodwinds provide rhythmic support with cymbals and a tam-tam. The strings play a rhythmic accompaniment with accents and fortissimo dynamics. The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, and *pp*, as well as articulation marks like accents and trills.



# Wicked

19

Hn in F

Tpt in Bb

Tbn

Tba

Cb. Tba

Timp.

B. Dr.

Tam.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*p* *ff*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

Wicked

23

Hn in F

Tpt in Bb

Tbn

Tba

Cb. Tba

B. Dr.

Sus. Cym.

Tam.

Vn. I

Vc.

D. B.

29

Hn in F

Sus. Cym.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*ff*

(4)

(4)

*ff*

(4)

(8)

(8)

The image shows a page of a musical score for the piece 'Wicked'. It is divided into two systems, starting at measure 23 and ending at measure 29. The first system includes staves for Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, Tuba, Eb/Tuba, Snare Drum, Suspended Cymbal, Tam-tam, Violin I, Violoncello, and Double Bass. The second system includes staves for Horn in F, Suspended Cymbal, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'. There are also some performance instructions like '(4)' and '(8)' in parentheses. A double bar line is present at the beginning of the second system.

# Wicked

36 Marcia moderato  $\text{♩} = 88$

Timp. *p* *ff*

B. Dr. *p* *ff*

Sn. Dr. *f*

Cl. Cym.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc. (12)

D. B. (12)

42

Timp. *p*

B. Dr. *p*

Sn. Dr. *ff*

Sus. Cym. *p* *f*

Vn. I simile

Vn. II simile

Va. simile

Vc.

D. B.

Wicked

45 Cantabile ♩ = 85

Hn in F  
*ff*

Tbn  
*ff*

Timp.  
*ff p* *ff p* *ff*

B. Dr.  
*ff p* *ff p* *ff*

Cl. Cym.

Tam.

Vn. I  
*f*

Vc.  
simile

D. B.  
simile

49

Vn. I  
*ff*

Vn. II  
*ff*

Va.  
*ff*

Vc.  
simile

D. B.  
simile

Wicked

53

Hn in F

Tpt in Bb

B. Dr.

Sus. Cym.

Tam.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*ff*

*p* — *f*

*p* — *f*

57

snare off

Sn. Dr.

Vn. I

Vc.

D. B.

*pp*

*p*

*p*

# 28. April Showers

*Dolce*  $\text{♩} = 48$  To Flute

**Piccolo** *p*

**Flute 2**

**Oboe**

**Cor Anglais**

**Clarinet in Bb**

**Bass Clarinet** *p*

**Bassoon**

**Contrabassoon** *p*

**Horn in F**

**Trumpet in Bb**

**Suspended Cymbal** *soft pp*

**16 Violins I**

**14 Violins II**

**12 Violas** *pizz. mf*

**10 Cellos** *div. pizz. p mf*

**8 Double Basses** *pizz. p mf*

**11**

**Ob.** *mf*

**Cl. in Bb** *mf*

**Vn. II** *pizz. mf*

**Va.**

**Vc.**

**D. B.**

April Showers

Musical score for measures 18-24. The score includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.).

- Measures 18-21: Flute 1 and Flute 2 are silent. Oboe plays a melodic line. Violin I is marked *pizz.* and *mf*. Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass play a rhythmic accompaniment.
- Measure 22: Flute 1 and Flute 2 enter with a melodic line, marked *mf*. The word "Flute" is written above the staff. Oboe continues its melodic line. Violin I is marked *arco*.
- Measures 23-24: The flute and oboe parts continue. The string accompaniment remains consistent.

Musical score for measures 25-31. The score includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.).

- Measures 25-26: Flute 1 and Flute 2 play a melodic line. Violin I continues with its *arco* part. Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass play the accompaniment.
- Measures 27-31: The flute and violin I parts continue. The string accompaniment remains consistent.

April Showers

32

Ob.

Bsn

Cbsn

Sus. Cym.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

39

Fl. 2

Ob.

Cl. in Bb

Bsn

Cbsn

Hn in F

Tpt in Bb

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*mf*

*mf*

*p*

*mp*

*mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'April Showers'. The score is divided into two systems. The first system (measures 32-38) includes parts for Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn), Contrabassoon (Cbsn), Suspended Cymbal (Sus. Cym.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). The second system (measures 39-45) includes parts for Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Bsn), Contrabassoon (Cbsn), Horn in F (Hn in F), Trumpet in Bb (Tpt in Bb), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). The music features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). The score includes rests, melodic lines, and rhythmic patterns for each instrument.

# April Showers

46

Bsn

Cbsn

Hn in F

Tpt in Bb

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 46 through 52 of the piece 'April Showers'. The score is arranged for a full orchestra. The instruments listed are Bassoon (Bsn), Contrabassoon (Cbsn), Horn in F (Hn in F), Trumpet in Bb (Tpt in Bb), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#).

59

To Piccolo

Fl. 1

Fl. 2

Bsn

Cbsn

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 59 through 65 of the piece 'April Showers'. The score is arranged for a full orchestra. The instruments listed are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Bassoon (Bsn), Contrabassoon (Cbsn), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#). The tempo marking 'To Piccolo' is present above the flute staves.

April Showers

60

Picc. *p*

Fl. 2

C.A. *p*

B. Cl. *p*

Bsn

Cbsn *p*

Sus. Cym. *pp*

Vn. I

Va.

Vc. *p*

D.B. *p*

Piccolo

The musical score is for the piece "April Showers" and is page 237. It features a woodwind section with Piccolo, Flute 2, Clarinet in A, Bass Clarinet, Bassoon, and Contrabassoon. A suspended cymbal is also present. The string section includes Violin I, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score begins at measure 60. The Piccolo part has a dynamic marking of *p* and is marked with a "Piccolo" instruction. The Flute 2 part has a dynamic marking of *p*. The Clarinet in A, Bass Clarinet, and Contrabassoon parts all have a dynamic marking of *p*. The suspended cymbal part has a dynamic marking of *pp*. The Violoncello part has a dynamic marking of *p*. The Double Bass part has a dynamic marking of *p*. The score is written in 6/8 time and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.



# Grand Finale

6

Musical score for measures 6-12. The score includes parts for Timp., B. Dr., Vn. I, Vn. II, Va., Vc., and D. B. The key signature is two sharps (F# and C#). The Timp. part features a rhythmic pattern of quarter notes. The B. Dr. part features a rhythmic pattern of quarter notes. The Vn. I and Vn. II parts feature melodic lines with slurs. The Va., Vc., and D. B. parts feature a rhythmic pattern of quarter notes with slurs. The number of measures for each part is indicated by (8) and (12).

13

Hn. 1,3 in F *pp* *a2* *mp*

Hn. 2,4 in F *mp* *a2*

Musical score for measures 13-16. The score includes parts for Hn. 1,3 in F, Hn. 2,4 in F, Timp., B. Dr., Vn. I, Vn. II, Va., Vc., and D. B. The key signature is two sharps (F# and C#). The Hn. 1,3 in F part features a melodic line with slurs and dynamics *pp* and *mp*. The Hn. 2,4 in F part features a melodic line with slurs and dynamics *mp*. The Timp. part features a rhythmic pattern of quarter notes. The B. Dr. part features a rhythmic pattern of quarter notes. The Vn. I and Vn. II parts feature melodic lines with slurs and dynamics *mf*. The Va., Vc., and D. B. parts feature a rhythmic pattern of quarter notes with slurs. The number of measures for each part is indicated by (16).

# Grand Finale

19 a2  
Cl. in Bb *pp* *mp*

Bsn a2 *pp* *mp*

Hn. 1,3 in F

Hn. 2,4 in F

Tbn a2 *pp* *mp*

Timp.

B. Dr. *pp* <

Sus. Cym. *pp* <

Vn. I

Vn. II

Va. (20) (24)

Vc. (20) (24)

D. B. (20) (24)

# Grand Finale

27

Fl. *mp* a2

Ob. *mp* a2

Cl. in Bb

Bsn.

Hn. 1,3 in F

Hn. 2,4 in F

Tpt in Bb *mp* a2

Tbn.

Timp.

B. Dr. *mf* simile

Tom. *mf*

Sus. Cym. *mf* simile

Vn. I

Vn. II

Va. (28)

Vc. (28)

D. B. (28)

Grand Finale

32

FL. *p* *mp*

Ob. *p*

Cl. in Bb *p*

Bsn.

Hn. 1,3 in F

Hn. 2,4 in F

Tpt. in Bb

Tbn.

Timp.

B. Dr.

Tom. (4) (8) *p*

Sus. Cym. *pp* *mp*

Vn. I

Vn. II

Va. (32) (36)

Vc. (32) (36)

D. B. (4) (8)

Grand Finale

39

Fl. *p* *mp*

Ob. *pp* *mp*

Cl. in Bb *pp* *mp*

Hn. 1,3 in F *mp*

Tpt in Bb *mp*

Timp.

B. Dr. *pp* *mf* simile

Sus. Cym. *pp* *mf*

Pno *mp*

T. *mf* simile  
ah ah ah

B. *mf* simile  
ah ah ah

Vn. I

Vn. II

Va. (40) (44)

Vc. (40) (44)

D. B. (12)



# Grand Finale

50

Fl.

Ob.

Cl. in Bb

Bsn

Hn. 1,3 in F

Hn. 2,4 in F

Tpt in Bb

Tbn

Timp.

B. Dr.

Tom.

Sus. Cym.

Pno

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*pp* *mf* *pp*

*mf*

*pp* *mf*

*f*

ah\_ ah\_

*f*

ah\_ ah\_

(52)

(52)

(20) (24)

Grand Finale

55

FL.

Ob.

Cl. in Bb

Bsn

Hn. 1,3 in F

Hn. 2,4 in F

Tpt in Bb

Tbn

Timp.

Tub. Bells

B. Dr.

Tom.

Sus. Cym.

Pno

Org.

S.

A.

T.

B.

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

D. B.

*mf*

*p*

*f*

*mp*

*ff*

ah

(56)

(56)

(28)

# Grand Finale

59

Fl.  
Ob.  
Cl. in Bb  
Bsn  
Hn. 1, 3 in F  
Hn. 2, 4 in F  
Tpt in Bb  
Tbn  
Timp.  
Tub. Bells  
B. Dr.  
Tom.  
Sus. Cym.  
Pno  
Org.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Vn. I  
Vn. II  
Va. (60)  
Vc. (60)  
D. B.  
Synth. l.v. mp

# 30. Rise of Men

**Allegretto** ♩ = 115

The score is for a piece titled "30. Rise of Men" in the tempo of "Allegretto" with a quarter note equal to 115 beats per minute. The instrumentation includes a variety of woodwinds, brass, percussion, strings, and electronic instruments. The flute, cor anglais, clarinet in Bb, and contrabassoon are mostly silent. The 2 horns in F and trumpet in Bb have a solo part starting in the 7th measure, marked *p*. The bass trombone is silent. The timpani and bass drum have rhythmic patterns, with the timpani marked *mp* and the bass drum marked *mp*. The tam-tam has a *p* dynamic. The electric guitar, harp, and organ are silent. The string section (6 violins, 4 violas, 3 cellos, 2 double basses) is silent. Synthesizer 1, labeled "eDNA - Very Dark Oscillator Drone", plays a sustained drone with a *mp* dynamic. Synthesizer 2, labeled "eDNA - Distant Space Marriage", plays a melodic line with a *mp* dynamic.

Rise of Men

8

C. A. *pp* *mf* *pp*

Cl. in Bb *pp* *mf* *pp*

Hn in F *pp* *mf*

Tpt in Bb *pp* *mf*

Timp. *pp* *mp*

B. Dr. *mp*

Tam.

Hp

Org. *pp* *mf*

Synth. 1

Synth. 2



Rise of Men

22

C. A. *pp* *mp*

Cl. in Bb *pp* *mp*

Hn in F *pp* *mp*

B. Tbn *pp* *mp*

Timp. *mp* *p* *p* ord.

Tam. *mp*

E. Gtr *mf* soft distortion with feedback

Hp *p*

Vn. *pp* *p* *pp*

Va. *pp* *p*

Vc.

D. B.

Synth. 1 (8)

Synth. 2 *mf*

Rise of Men

30

Cbsn

Timp.

B. Dr.

E. Gtr

Hp

Synth. 1

Synth. 2

Fl.

C. A.

Cl. in Bb

Hn in F

Tpt in Bb

B. Dr.

E. Gtr

Vn.

Va.

Vc.

D. B.

Synth. 1

