

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro De Artes - Curso de Bacharelado em Música
Composição Musical



Trabalho de Conclusão de Curso
Memorial de Composição

O processo composicional de *Smelly Cat*: notas de um percurso

POLYANA ROCHA DE OLIVEIRA SANTOS

Pelotas, 2019.

POLYANA ROCHA DE OLIVEIRA SANTOS

O processo composicional de *Smelly Cat*: notas de um percurso

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Música - Composição Musical da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música, Composição Musical.

Orientador: Prof. Dr. James Correa Soares

Pelotas, 2019.

POLYANA ROCHA DE OLIVEIRA SANTOS**O processo composicional de *Smelly Cat*: notas de um percurso**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Bacharelado em Composição Musical, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 17/07/2019

Banca Examinadora:

.....
Prof.

.....
Prof.

Dedicatória

À todas que vieram e à todas que virão.

Agradecimentos

À minha família que me apoiou desde os primeiros passos e que engoliu a distância a seco, sempre me incentivando a ir mais longe. Em especial à minha mãe por ser muitas coisas além de mãe, por segurar muitas barras e ainda ter forças para estar ao meu lado; à minha tia, que foi e é meu pilar, uma referência, um exemplo; ao meu irmão, que é um pedaço de mim; e aos meus avós, que me moldaram.

À minha companheira, Talita Santos, que soube sorrir e chorar, dar colo e também repreender, que teve paciência e amor ao longo desse caminho... que topou essa jornada.

Aos meus amigos que estiveram do meu lado em momentos inimagináveis, que foram meu abrigo, meu porto seguro e minha fonte de energia.

Ao meu querido orientador, Prof. Dr. James Correa Soares, por todo o apoio e confiança, por todas as lições e conhecimento passados. Por acreditar.

Aos meus colegas de curso, em especial ao Flávio Lana.

A todas as pessoas que trabalham na manutenção dos prédios do Centro de Artes, que nunca exitaram em dividir um chimarrão, ou uma palavra de afeto.

Ao meu sobrinho, que mal me conhece, mas que trouxe um outro significado à minha vida nesta reta final.

A todos que torceram por mim.

Epígrafe

“Radical simplesmente significa ‘agarrar as coisas na raiz’ ”.

Angela Davis.

Resumo

ROCHA, Polyana. **O processo composicional de *Smelly Cat*: notas de um percurso**. 2019. 32 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música, Composição), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

Este trabalho discute o processo composicional da peça *Smelly Cat* para trompete em Dó, vibrafone e violino, desde a criação e organização dos materiais composicionais, com ênfase na escolha da instrumentação e orquestração, até o resgate destes dados para autoanálise. Estabelecendo uma relação de igualdade entre a etapa organizacional e a construção do discurso musical questionando os limites das tomadas de decisão estéticas e sua importância na criação de uma peça. O objetivo é demonstrar como o processo composicional de *Smelly Cat* teve relação direta com estabelecimento de uma nova forma de enxergar os materiais composicionais e de compor.

Palavras-chave: composição; processo composicional; autoanálise;

Abstract

ROCHA, Polyana. **O processo composicional de *Smelly Cat*: notas de um percurso**. 2019. 32. Final Paper (Bachelor's Degree in Music – Composition), Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

This paper discusses the compositional process of the piece *Smelly Cat* for trumpet in C, vibraphone and violin. It addresses the creation and organization of the materials, the distinction between orchestration and instrumentation emphasizing the choice of the instruments and finalizing with a self-analysis of the compositional process. This work also pursue to establish an equal relationship between the organization and development of my musical discourse, dialoguing with the boundaries of the aesthetical decisions on the creation of this composition. The final goal is to demonstrate how the compositional process of *Smelly Cat* had established, to me, a new way to look at the compositional materials and the act of composing itself.

Keywords: composition; compositional process; self-analysis.

Sumário

Agradecimentos	5
Epígrafe	6
Resumo	7
Abstract	8
1 Introdução	11
2 Processo Composicional	12
2.1 Escolha da instrumentação e orquestração	12
2.2 Instrumentação	14
2.3 Orquestração	15
2.4 Elementos estéticos e a aplicação dos conceitos de instrumentação e orquestração na peça	16
2.4.1 Característica Ágil	17
2.4.2 Característica Seca	18
2.4.3 Característica Rarefeita	18
2.5 Escritura	19
3 Reflexões sobre o processo	24

4 Considerações Finais ----- 29

5 Referências ----- 31

6 Anexos ----- 32

1 Introdução

Este texto tem como objetivo abordar o processo composicional da peça *Smelly Cat* para trompete em Dó, vibrafone e violino, discutindo a organização dos materiais composicionais nos aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos e formais, e como esse trabalho organizacional possibilitou maior fluência e segurança durante o processo de criação do trio. Também discutirá de forma mais ampla, a relevância de um bom trabalho organizacional para uma auto análise aprofundada e um resultado final satisfatório.

A discussão do processo composicional está dividida entre dois capítulos. No capítulo 2 vou descrever a construção do discurso passo-a-passo, trazendo ao leitor discussões importantes para a compreensão da manipulação dos materiais composicionais, das tomadas de decisão e de como utilizei determinadas ferramentas na criação musical. Aqui, irei focar no processo prático, fazendo breves considerações sobre minhas escolhas pontuais, escancarar meu fazer composicional, evidenciar decisões tomadas no processo criativo e “preparar o terreno” para o capítulo seguinte.

No capítulo 3, farei uma reflexão auto analítica do processo composicional descrito no capítulo 2. Nela discutirei o que foi o resultado da criação de *Smelly Cat*, minha identidade composicional, os resultados satisfatórios e não satisfatórios, idas e vindas, ‘erros’ e ‘acertos’, pontos de ruptura e o estabelecimento de uma nova forma de pensar composicionalmente.

Não pretendo fechar nenhuma questão, ou determinar modelos, meu objetivo aqui é traçar uma linha entre a compositora anterior à criação do trio e a compositora que encerra este memorial, discutindo de forma honesta as convicções que caíram e as que se mantiveram ao findar do processo, e, principalmente, as ideias que nasceram durante ele.

2 Processo Composicional

O processo de criação desta peça partiu de um exercício composicional sugerido por meu orientador da disciplina de Composição VI. O propósito do exercício era desenvolver uma pequena composição partindo de materiais rítmicos e de dois conjunto de classes de notas¹ pré-definidos. Dessa maneira comecei meu processo composicional, que revelou uma possibilidade de criação maior do que o esperado – não vislumbrava mais realizar apenas um exercício e, sim, construir uma peça.

Como o ponto de partida eram dois conjuntos de alturas e duas grandes estruturas rítmicas, caberia a mim definir os demais elementos constituintes da peça. Minha intenção inicial era trabalhá-la de forma mais intuitiva, visando maior espaço de criatividade, uma vez que dois aspectos estruturais já haviam sido previamente estabelecidos, mas essa metodologia se mostrou pouco produtiva, fazendo com que já na primeira seção, meu processo estagnasse. Nesse ponto, então, começa meu trabalho de escolha e organização prévia de materiais.

Iniciarei esta parte descritiva pela escolha dos instrumentos e o trabalho de orquestração, conceituando esses elementos e discutindo como lidei com esses aspectos ao longo do processo de construção da peça.

2.1 Escolha da instrumentação e orquestração

A instrumentação e orquestração da peça *Smelly Cat* foi pensada e desenvolvida durante todo o processo para atender uma necessidade estética muito

¹ *Pitch-class* designa uma ação de equivalência entre as notas, não importando a enarmonia ou a oitava em que se encontra, dessa forma sendo atribuída a um numeral. Se “o numeral 0 foi atribuído ao C (que é equivalente a B sustenido e a D dobrado bemol), o numeral 1 foi atribuído a C sustenido (que é equivalente a B dobrado sustenido e a D bemol)” (FORTE. 1973, p.3), formamos classes de notas que se equivalem representadas por números inteiros. Tradução da autora.

específica: criar uma atmosfera ágil, seca e rarefeita. Elaborei o material rítmico e melódico visando essas três características.

Nesse sentido, ter uma instrumentação que demonstrasse essas condições por características próprias de timbre e idioma era fundamental, e tão importante quanto, era orquestrar esses instrumentos de maneira a proporcionar um sentido de complementaridade entre eles, buscando não só novas sonoridades, como também ampliar as possibilidades técnicas, tessitura e palheta dinâmica.

Mas antes de esmiuçar esses três elementos, é necessário fazer algumas considerações sobre o conceito de instrumentação, que é fundamental para explicar meu processo durante a criação da peça, assim como explicitar minha concepção de orquestração, que reflete diretamente o que compreendo, hoje, por fazer composicional.

É importante dizer que sem ter em mente os conceitos dessas duas áreas bem consolidados, a fluidez do processo ficaria um tanto comprometida, o que, de maneira alguma, significa que essas concepções são unânimes ou fechadas. Na realidade o que apresento ao leitor neste início de capítulo tem relação com um ponto de vista muito pessoal contrastado com as visões de outros autores que referenciam este trabalho.

Bernardes diz que “instrumentação e orquestração designariam, portanto, o conjunto de procedimentos técnicos e artísticos praticados na arte de combinar sonoridades de um determinado complexo instrumental, realçando ou integrando timbres em um todo coerente e artístico” (2016, p.32). Esta afirmação apresenta muitos elementos com os quais me identifico, e talvez um ponto que ressaltaria aqui para colaborar para uma melhor compreensão do meu processo de construção do discurso em *Smelly Cat*, é a indissociabilidade.

Em certos casos, instrumentação e orquestração são encaradas até como sinônimos, entretanto nas minhas criações, elas se mantêm separadas conceitualmente, o que me proporciona maior liberdade na hora de definir materiais.

Então, no momento de entrelaçá-las durante o discurso musical, consigo ver com mais clareza o porquê um determinado instrumento deve ser orquestrado de determinada maneira.

É interessante perceber que a arte de orquestrar é intrínseca ao fazer composicional. Por mais coerente que seja a escolha da instrumentação, não ter um especial conhecimento de técnicas de orquestração pode prejudicar o resultado de uma peça, pois “a verdadeira arte de orquestração é inseparável do ato criativo de compor música”² (PISTON. 1969, p.vii). E é dessa maneira que encaro meu trabalho de orquestração, não só nesse trio, mas em todas as peças que compus até o momento.

Quando Piston faz essa afirmação nas primeiras linhas de seu livro sobre orquestração, ele tem em mente um grupo de instrumentos muito específico – a orquestra sinfônica. Da mesma maneira, Samuel Adler fala sobre as técnicas de orquestração visando a composição ou transcrição para um conjunto sinfônico. Contudo, meu processo composicional descrito neste trabalho, trata da criação de um Trio. Por isso, as técnicas de orquestração que apliquei – e que comento aqui – tem relação estrita com essa formação. A arte de orquestrar também implica explorar as possibilidades técnicas, cores e sonoridades de grupos menores.

Dito isso, antes de discorrer sobre os elementos estéticos, faço uma breve explanação conceitual sobre instrumentação e orquestração.

2.2 Instrumentação

No meu processo composicional, a escolha dos instrumentos, sejam eles de que natureza forem, é uma das tomadas de decisão mais importante. É a escolha das ferramentas que possibilitarão a construção do discurso musical idealizado por mim, que possibilitarão determinar com mais nitidez a estética proposta, acima de

² Tradução da Autora

tudo, porque cada instrumento carrega consigo uma identidade timbrística que se transforma em signo no imaginário da compositora.

Os instrumentos são ferramentas auxiliadoras e reguladoras na criação musical. A compositora, a partir de sua escolha de instrumentação, determina a tessitura, o campo de intensidades, o timbre cru, o tipo de articulação base. Ou seja, os instrumentos escolhidos determinam até onde a compositora pode ou não pode ir, ou melhor, demonstra até onde a compositora pretende, ou não, chegar.

É importante dizer ainda, que esse momento do processo não se encerra, necessariamente, de forma rápida, pois se ao longo da construção do discurso surgem necessidades diferentes das previstas, também se fará necessário substituir e/ou aumentar seu campo de possibilidades. E nesse trabalho quase que braçal, a escolha da instrumentação é o momento em que a compositora decide o que vai levar para o “canteiro” em sua maleta de ferramentas.

2.3 Orquestração

A orquestração é a parte da criação musical que está presente do início ao fim do processo. Requer um conhecimento profundo das ferramentas e materiais que temos em mãos, pois é aqui que determinamos como vão se dar as relações entre os instrumentos, cada um com limitações e possibilidades diferentes. Cabe a compositora explorar essas características e montar discursos coerentes com as particularidades que se apresentam.

Em sua tese de doutorado, Bernardes (2016) argumenta que a orquestração é um conjunto de escolhas e aplicações de recursos técnicos e artísticos visando sempre o resultado timbrístico final. Como o violino vai soar na região grave junto com essa passagem rápida e aguda do vibrafone? Ficaria interessante que o trompete fizesse essa célula rítmica nesta velocidade? Realmente é necessário manter esta dinâmica quando estão todos os instrumentos em uníssono? São exemplos de perguntas que faço enquanto compositora durante a criação de uma peça, e estão estritamente ligadas à orquestração.

Portanto, encaro essa atividade como algo que vai muito além de “combinar sons”, orquestrar é se dar a tarefa de limitar e expandir potencialidades, de criar coisas completamente novas a partir de coisas comuns. Por tudo isso, a tarefa de orquestrar uma peça se torna um dos momentos mais complexos de meus processos de criação, mas ao mesmo tempo, me permite, como compositora, imprimir minha identidade mais efetivamente.

2.4 Elementos estéticos e a aplicação dos conceitos de instrumentação e orquestração na peça

Como citado em 2.1, decidi construir o discurso musical em cima de três características fundamentais (ágil, seca e rarefeita), que chamo aqui de elementos estéticos. Tendo em vista que, “as decisões estéticas [...] fazem com que o compositor determine quais as componentes sonoras são colocadas em ação em sua obra e quando, e como se integram e como divergem, o quanto se bastam e o quanto se consomem” (CHAVES, 2012, p.238), essas características é que ditaram a “sonoridade” da peça.

Ressalto ainda, que tais características foram concebidas previamente, ou seja, na minha visão – ainda abstrata – do que seria o resultado final do trio, alguns aspectos foram considerados imprescindíveis, e esses elementos faziam parte deste grupo.

Penso que nesse ponto do trabalho devo salientar que todas as tomadas de decisão estéticas de meu processo composicional buscaram alcançar um resultado que exibisse estes elementos. Essa classificação tem relação com a visão da “composição musical como um processo de tomada de decisões empreendido em três territórios - o ideológico, o estético, e o pontual” (CORRÊA, 2017, p. 1), que nos permite delimitar o campo em que nosso processo está debruçado num dado momento.

Entretanto, durante a construção do discurso, esses territórios podem e devem se entrelaçar, e é dessa maneira que apresento a concepção destes elementos estéticos no processo composicional de *Smelly Cat* nos subcapítulos que seguem.

2.4.1 Característica Ágil

Quando recebi os materiais rítmicos e de altura propostos pelo professor, notei que para realizar no concreto o que permeava minhas ideias, no que diz respeito à condução do discurso e agilidade que os motivos sugeriam, era preciso me afastar de imediato de instrumentos graves e que apresentassem muita ressonância, instrumentos que possuíssem um ataque mais lento – como trompa e contrabaixo. Percebi que o trompete seria capaz de trazer essa leveza às articulações rápidas que haviam sido escolhidas.

Muito disso está relacionado com meu imaginário no entorno do instrumento, e num momento de tomada de decisões é impossível pensar em construir uma obra desconectada das cargas que carregamos de nossas experiências, pois “[...] há que se considerar as peculiaridades psicológicas do fenômeno sonoro. A descrição da sonoridade de um ou mais instrumentos, tomados de forma isolada ou combinatória tendem a fugir ao controle do entendimento racional” (BERNARDES. 2016, p.34).

Entender que minha escolha foi baseada em como percebo este instrumento é fundamental. Para mim, naquele momento, o trompete era o que eu precisava para expressar minhas ideias musicais e sustentá-las ao longo da peça.

A escolha da afinação do trompete por sua vez, foi relacionada a adequação do registro. Antes mesmo de decidir a instrumentação, havia projetado uma peça baseada em uma tessitura aguda, e o trompete em Dó traria um conforto maior ao intérprete na hora de realizar passagens em registros mais altos.

O violino, também de timbre brilhante na região aguda, se somou a instrumentação. Ele era o instrumento coringa da orquestração, pois tem uma gama bem maior de técnicas e sonoridades possíveis sem perder sua leveza, assim como uma “força” timbrística na região médio/grave, que é um bom contraponto aos outros dois instrumentos do trio. Tem um envelope sonoro muito particular, que me possibilitaria afastá-lo sonoramente dos outros dois quando julgasse necessário. No momento da escolha da instrumentação me pareceu perfeito.

Com o vibrafone a instrumentação alcançou seu potencial máximo de agilidade e clareza que eu pretendia que a peça tivesse, justamente por ser um instrumento de teclas, com muita precisão no ataque e uma extensão adequada a

proposta da peça. Outro elemento importante nessa escolha foi o timbre, que ao contrário da marimba, por exemplo, é mais agressivo e metálico.

2.4.2 Característica Seca

Como construir uma peça com essa característica, e utilizar instrumentos com muitas parciais ímpares perceptíveis e com pouco poder de ataque? Novamente a escolha desta instrumentação vem para acentuar essa característica, principalmente o vibrafone que tem um ataque preciso e realça com clareza os motivos, que demarca bem os aspectos percussivos, se contrapondo a qualquer nuance melancólica que violino, por exemplo, poderia trazer com todas as variadas possibilidades de articulação e sustentação de notas que ele tem a oferecer. Nesse aspecto, tanto o violino quanto o trompete tem a tarefa de timbrar com o vibrafone, trazendo elementos sonoros muito diferentes dos que o vibrafone traz, mas de forma coesa e amalgamada, já que só assim pude criar sonoridades que os instrumentos desse trio – sozinhos – não podem criar.

No movimento inverso, a contribuição que o vibrafone dá ao violino e ao trompete, é a de regular o envelope sonoro. O trompete pode atacar e sustentar a nota sem prejuízo à intensidade, mas o vibrafone não, principalmente quando seu pedal está fechado, onde a sustentação é mínima. Nesse sentido, procurei replicar alguns elementos presentes na sonoridade do vibrafone, no trompete, orquestrando a peça de forma a auxiliar os intérpretes na hora de produzir ataques mais secos. O mesmo acontece com o violino, que em vários momentos da peça precisa realizar articulações mais agressivas e os ataques percussivos do vibrafone criam essa referência.

2.4.3 Característica Rarefeita

Nesse trio, os recursos de massificação sonora passaram bem longe. A escolha de instrumentos melódicos e o vibrafone, que tem uma potência reduzida, foi feita para estabelecer uma atmosfera rarefeita, a idéia aqui é a de manter as notas sempre num estado flutuante, num plano “superficial”, e esses 3 instrumentos me deram condições para tal. Apesar de não ser difícil conseguir sons simultâneos

no violino e no vibrafone, para trazer essa instabilidade, essa sensação de “iminência” foi preciso encará-los apenas como instrumentos melódicos, uni-los ao trompete numa região médio/aguda e deixar que a grande massa sonora ficasse na cabeça do ouvinte enquanto as notas surgissem sem aparente sustentação.

Ainda sobre a instrumentação, é possível dizer que se trata, sim, de um material composicional, pois o rumo estético e formal da peça poderia ser completamente diferente se a tivesse escrito para um quarteto de cordas, ou duo de flautas, por exemplo. Organizar previamente quais instrumentos farão parte da obra é tão importante quanto pensar alturas, ritmos ou formas. A instrumentação também constrói o discurso e é parte fundamental na criação de uma identidade.

2.5 Escritura

Tendo em vista os materiais propostos, comecei a pensar na organização da estrutura formal da peça. Utilizei como ponto de partida o modo como esses materiais estavam agrupados (Fig. 1), me levando à primeira tomada de decisão pontual: compor uma peça em forma binária pretendendo criar um discurso coerente com os materiais apresentados. Até então eu não havia manipulado esse material que foi pré estabelecido, apenas encontrado nele um tipo de formulação.

Materiais Propostos

The figure displays three musical staves. The first staff, in 4/4 time, shows two melodic phrases: 'CONJUNTO 1' (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5) and 'CONJUNTO 2' (B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3). The second staff, in 5/4 time, shows 'ESTRUTURA RÍTMICA 1' with a quintuplet of five eighth notes (C4, D4, E4, F4, G4) and a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). The third staff, in 4/4 time, shows 'ESTRUTURA RÍTMICA 2' with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) and another triplet of eighth notes (F4, G4, A4).

Figura 1.

Decidi trabalhar os materiais propostos começando pelas alturas. O primeiro conjunto de alturas continha 6 classes de notas, que foram divididas em 5 subconjuntos (Fig. 2) que seriam introduzidos de forma gradativa durante toda a parte A, até que no fim desta seção, todo o primeiro conjunto estivesse sendo utilizado. O mesmo aconteceu com o segundo conjunto e a parte B da peça, que continha 7 classes de notas divididas em 6 subconjuntos.

5

CONJUNTO INTERSECÇÃO

6 Cj. 1.1 Cj. 1.2 Cj. 1.3 Cj. 1.4 Cj. 1.5

11 Cj. 2.1 Cj. 2.2 Cj. 2.3 Cj. 2.4 Cj. 2.5 Cj. 2.6

Figura 2.

As estruturas rítmicas também foram manipuladas de forma a se encaixar no discurso musical pretendido. Dividi a primeira e a segunda estrutura em várias células rítmicas que poderiam, ou não, ser alteradas (aumentadas, comprimidas, invertidas, etc). Todo esse trabalho acabou por gerar um banco de materiais (Fig. 3) muito rico e cheio de possibilidades.

5

CONJUNTO INTERSECÇÃO

6 Cj. 1.1 Cj. 1.2 Cj. 1.3 Cj. 1.4 Cj. 1.5

1 Cj. 2.1 Cj. 2.2 Cj. 2.3 Cj. 2.4 Cj. 2.5 Cj. 2.6

7

CONJUNTO DE CÉLULAS RÍTMICAS 1

2

CONJUNTO DE CÉLULAS RÍTMICAS 2

Figura 3.

Ao analisar meu banco de materiais, percebi que havia feito um movimento de fragmentação a partir das propostas estabelecidas e que assim seria meu discurso musical, fragmentado.

Para que isso funcionasse, era preciso uma instrumentação que “conversasse” em tessitura e timbre, mas que também apontasse contrastes em outros aspectos, por isso a escolha de três instrumentos de timbre “brilhante” e de registro médio agudo, porém de famílias totalmente distintas, como já mencionado e caracterizado em **2.2** e **2.3**

Iniciando a construção da seção A, decidi estabelecer um ambiente mais desconexo, tratando as vozes de forma polifônica. Porém, na maior parte do tempo, constituiu-se um discurso rarefeito que se aproxima de uma estrutura pontilhista, mantendo uma coerência geral por se tratar das mesmas células rítmicas transitando entre as linhas melódicas.

Eventualmente, uma estrutura de complementaridade se faria necessária para preparar o próximo discurso polifônico, sem a necessidade de fazer um jogo de pergunta e resposta, apenas seguindo a proposta do conjunto de células rítmicas que havia organizado anteriormente.

Nesta seção, as alturas foram organizadas em notas repetidas (Fig 4) e saltos (Fig. 5) . A textura de saltos foi utilizada para dar movimento à peça, mesmo que a orquestração não fosse densa ou o andamento rápido, a peça continuaria “indo para a frente” (Fig. 6).

Figure 4 shows a musical score for three instruments: Trompete em C, Vibrafone, and Violino. The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 60. The Trompete em C part features a sequence of notes circled in red, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Vibrafone part includes a triplet of notes circled in red. The Violino part features a sequence of notes circled in red, including a triplet and a quintuplet. Dynamics include *mf* and *f*.

Figura 4.

Figure 5 shows a musical score for Violino (Vln.). The score is in 2/4 time and starts with a forte (*f*) dynamic. It features a sequence of notes with a quintuplet (5) and a triplet (3) circled in red.

Figura 5.

The image shows a musical score for three instruments: Tpt C (Trumpet in C), Vib. (Vibraphone), and Vln. (Violin). The score is in 4/4 time with a tempo of ♩ = 40. The first measure is marked '33' and 'Rall.'. The Tpt C part features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the second measure, both circled in red. The Vib. part features a quintuplet of eighth notes in the first measure and a quintuplet of eighth notes in the second measure, both circled in red. The Vln. part features a quintuplet of eighth notes in the first measure and a quintuplet of eighth notes in the second measure, both circled in red. The Tpt C part also features a triplet of eighth notes in the third measure, circled in red. The Vln. part features a quintuplet of eighth notes in the third measure, circled in red. The score ends with a dynamic marking of *fp* and a triplet of eighth notes in the Tpt C part.

Figura 6.

Na seção B, por conta do segundo conjunto de células rítmicas, uma textura de cânone me pareceu a mais coerente, se aproximando tanto espacialmente, que em alguns momentos se transformava em uma textura de *Klangfarbenmelodie*³.

Sempre buscando uma harmonia condizente com a estrutura das células rítmicas, propus nessa segunda parte uma atmosfera mais misteriosa, com linhas escalares e arpejadas, privilegiando intervalos mais dissonantes.

Vale ressaltar que os contornos melódicos sempre estavam ligados a uma determinada célula rítmica contida dentro daquele conjunto, estabelecendo motivos específicos em cada parte. Porém, apesar desses motivos não estarem presentes no banco de materiais, foram também desenvolvidos na etapa pré-composicional.

Mesmo tendo traçado um trajeto composicional bem completo, não tive problemas em modificar algumas alturas após a conclusão da peça para me aproximar mais do resultado sonoro final intencionado, deixando de lado o roteiro estabelecido na organização de materiais e fazendo revisões, alterando pontos e recompondo trechos, a exemplo do processo de recomposição de Corrêa (2017) no movimento VIII de seu Duo para Flauta e Piano (Fig. 7), que registrou todo seu processo de 'tentativa e erro'.

³ Melodia contínua, deslocada de um instrumento para o outro, mudando continuamente sua cor (CAMPOS, Augusto. 1998: p. 253 apud. OLIVEIRA. 2016, p. 40)

The image displays a musical score for a flute part, consisting of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, and *p*. The score is divided into measures, with some measures containing multiple rests or specific rhythmic patterns. The overall structure suggests a complex and expressive piece of music.

Fig. 1 - Genealogia da parte da flauta nos comp. [1-17] do movimento VIII do *Duo*, datas de 25 e 26/04/2016.

Figura 7

É interessante observar que o registro destas revisitas pode ser muito produtivo no que diz respeito a futuros processos autoanalíticos. Deixar cada passo deste caminho percorrido registrado, pode auxiliar na compreensão do processo por completo e apontar novas direções.

Para mim, seria um tanto complicado descrever esse processo aqui sem o registro da etapa organizacional, e bem mais difícil refletir sobre ele. Portanto, dedico a próxima parte deste memorial à reflexão acerca da criação de *Smelly Cat* e os frutos que este processo gerou.

3 Reflexões sobre o processo

Ter uma sólida etapa pré-composicional não exclui a possibilidade de que a compositora cometa “erros” no percurso, ou a possibilidade de se frustrar com o

resultado sonoro, pois, segundo Corrêa (2017 p. 2), a “atividade composicional não se trata de uma implementação ininterrupta de uma torrente de decisões, que não admite retornos, revisões e nem mesmo falhas”, os “[...] processos composicionais têm um caráter dinâmico, de constante adaptação acompanhando cada nova realização pontual, que pode trazer em si novas possibilidades frequentemente não vislumbradas na partida do processo”.

Por outro lado, organizar os materiais musicais antecipadamente, pode facilitar o percurso até o resultado pretendido, tornando o processo composicional muito mais fluido e satisfatório, como comentam Lima e Alves (2016, p. 9) sobre sua peça Criação no3 para Quinteto de Metais: “concluimos que a proposta foi bem sucedida e o objetivo foi alcançado, por ter resultado em uma peça, o quinteto para metais “Criação no 3”, cuja construção seguiu todos os procedimentos propostos”, onde não só pré-estabeleceram ritmos e alturas, como também dinâmica, articulação, agógica, número de compassos e fórmula de compasso (Fig. 8).

Parte	Nº de Compassos	Dinâmicas	Articulações e rítmica	Fórmula de compasso
A	9	- <i>p</i> e <i>f</i> súbitos em alternância	- <i>staccatos</i> ; ligaduras nos <i>trillos</i> ; acentuações (>) <ul style="list-style-type: none"> - uso de seccionamento e inversão de células - ritmo do frevo original (com ou sem seccionamentos ou mudanças de instrumento) e possibilidade de repetições de segmentos no ritmo de frevo. 	3/4
B	25	- intensidades em <i>mf</i> <ul style="list-style-type: none"> - uso de <i>crescendos</i> e <i>diminuendos</i> alternados. 	- notas sustentadas; uso de <i>tenuto</i> e acentuações (<i>sfz</i> , >) <ul style="list-style-type: none"> - uso das células rítmicas em sua forma original ou com aumentações, diminuições, seccionamentos e inversões. - utilização de ligaduras de frase e de prolongamentos. - ritmo do frevo original ou com aumentações (com ou sem seccionamentos ou mudanças de instrumento) e possibilidade de repetições de segmentos do ritmo de frevo. 	5/4
C	16	- intensidades em <i>p</i> <ul style="list-style-type: none"> - utilização única de <i>crescendos</i> apenas nas notas sustentadas, com valores iguais ou superiores a semínima 	- uso de <i>staccato</i> em figuras iguais ou menores que colcheia <ul style="list-style-type: none"> - uso de ligaduras apenas nos <i>trillos</i>; uso de <i>tenuto</i> em notas maiores que a colcheia. - uso de células originais ou com aumentações, diminuições, seccionamentos ou inversões rítmicas. - acentuações (>) eventuais nas notas curtas (menores que semínima). - ritmo do frevo original ou com aumentações (com ou sem seccionamentos ou mudanças de instrumento) 	4/4
D	7	- <i>mf</i> e <i>ff</i> súbitos em alternância.	- utilização das células rítmicas originais, ou com o uso de inversões e seccionamentos. <ul style="list-style-type: none"> - uso de <i>staccatos</i>; e em menor número, de acentos (>) - ritmo de frevo original, ou com seccionamentos e prolongamentos. 	2/4
E	25	- <i>p</i> e <i>f</i> súbitos em alternância	- notas sustentadas (sem <i>staccatos</i> , só uso de <i>tenuto</i> e acentos) <ul style="list-style-type: none"> - uso de células em sua forma original, ou com o uso de aumentações, diminuições, seccionamentos ou inversões. - utilização de acentuações (<i>sf</i>, <) - utilização de ligaduras de frase e de prolongamentos 	5/4
F	9	- intensidades em <i>f</i> <ul style="list-style-type: none"> - utilização de <i>diminuendos</i> (em notas sustentadas e grupo de notas) 	- uso único de aumentações rítmicas (à exceção do ritmo de frevo, que surgirá com figuras nos seus valores originais, possibilitando ainda seccionamentos com ou sem prolongamentos, repetições de segmentos e inversões), <ul style="list-style-type: none"> - notas curtas em <i>staccato</i> (menores que a colcheia) - notas sustentadas (maiores ou iguais que a colcheia) - uso de acentuações (< e <i>sf</i>) - uso exclusivo de ligaduras em trilos do ritmo de frevo 	3/4
G	5	- intensidades em <i>mf</i> e <i>p</i> <ul style="list-style-type: none"> - utilização de <i>diminuendos</i> (em notas com maior duração ou grupo de notas) - <i>rall.</i> com <i>fermata</i> no final 	- ritmos originais, com uso exclusivo de seccionamentos ou inversões, <ul style="list-style-type: none"> - uso de <i>staccato</i> em figuras menores que colcheia. - uso de sustentação em notas iguais ou maiores que colcheia. - ritmo de frevo original sem alterações rítmicas, e uso exclusivo de ligaduras nos <i>trillos</i>. 	1/4

Tabela 2: Dinâmicas, números e fórmulas de compassos de cada uma das sete partes

Figura 8.

Durante a análise dos materiais propostos pelo professor, meu trabalho não foi apenas o de reorganizar ritmos e alturas, ou de encontrar, ali, “pistas” do que compor, foi, acima de tudo, um momento de compreender o que queria expressar e como queria expressar. A formulação desse banco de dados é, também, a criação de materiais, e por que não, um momento de tomada de decisões estéticas.

O processo criativo também abrange as escolhas estéticas que fazemos durante o período pré-composicional, pois ali revelamos a linha que a peça, a princípio, seguirá. A necessidade de encontrar, nesses materiais, aquilo que desejamos esteticamente para a peça, torna a pré-composição parte desse processo criativo, pois “as decisões estéticas tem imensa consequência na fisionomia final da composição, uma vez que todas as variáveis sonoras que foram colocadas em operação pelo compositor serão encontradas, e como tal reconhecidas, na composição como sistema final fechado” (CHAVES. 2012, p.239).

Conforme eu organizava os materiais, percebi que tinha todas as ferramentas para criar um discurso que trouxesse o interlocutor para um ambiente de “suspensão”. Construí um universo de sons agudos e timbres pouco encorpados na esperança de que esse discurso fosse compreendido como tal. Sempre o que imaginei como “suspensão” estava atrelado a atmosfera, nada tinha a ver com condução harmônica, como se pode esperar.

Enquanto tomava minhas decisões na construção do discurso, pouco revisei ou confrontei meu banco de materiais pré estabelecido. Não questionei se a instrumentação escolhida poderia, de fato, sustentar minha ideia estética da peça ao longo do processo composicional, não questionei se a forma como eu tinha dividido as alturas transparecia a atmosfera harmônica desejada.

Isso nos traz a seguinte pergunta: É o seu banco de materiais imaculado? A resposta pode parecer simples, mas a verdade é que o material composicional, para que chegue a este ponto, necessita muito mais do que definir caixinhas, decidir a forma e separar grupos de notas em seções.

Quando me questiono sobre a importância da organização prévia dos materiais composicionais, me questiono também, sobre o quanto eu me dediquei a estudar o mundo de possibilidades que cada conjunto de notas, célula rítmica, ou

instrumento possui, pois é verdade que o quanto mais íntimos somos daquele material, mais certamente conseguiremos nos expressar através dele.

Com certeza, muitas das dificuldades durante a construção do discurso musical advém de um estudo precário do material com o que se está trabalhando. Estudar com profundidade e explorar ao máximo as possibilidades dos materiais é uma das chaves para abrir um caminho de fluidez no percurso composicional.

Trago o exemplo da escolha das alturas agora como forma de demonstrar como às vezes a própria compositora se coloca em meio a uma encruzilhada criativa, pois escolhi, nesta peça, trabalhar com as alturas divididas em conjuntos, conjuntos esses que obedeciam nada além da ordenação com que foram propostos pelo professor. Ora, é sensato pensar que fazer uma divisão apenas quantitativa das alturas é necessário para demarcar sua intenção harmônica? Em minha experiência na composição deste Trio, afirmo que não.

Esse sistema de divisão não foi o suficiente para exprimir minhas intenções estéticas, e me arrisco a dizer ainda, que trouxeram muitas características opostas. Não explorei as alturas, não estudei profundamente todas as suas possibilidades, dei um passo simplista demais para um aspecto tão complexo. Se este trabalho aprofundado tivesse sido feito, provavelmente os passos seguintes do processo criativo teriam sido positivamente diferentes.

Não perceber momentos de harmonia praticamente tonal, ou tomá-los como inevitáveis, quando a intenção estética da peça era se afastar ao máximo dessa tradição, aponta que o momento de organização de materiais deve ser também um momento de estudo totalmente focado e aprofundado.

Por outro lado, por mais que queiramos acreditar que estabelecer um banco de materiais com solidez e aprofundamento total seja suficiente para não mexermos nas estruturas da peça, não funciona bem assim. O foco deste trabalho, sem dúvidas, é refletir sobre a não dissociação entre a preparação de materiais e o fazer composicional, e sobre a importância do primeiro para construção da peça em questão aqui, mas encarar o processo criativo como algo linear, onde seu meio nunca toca seu começo ou seu final, é um tanto ingênuo. Por mais bem estruturado que seu banco de materiais seja, admitir que você nunca terá que revisitá-lo, e repensá-lo pode ser muito prejudicial. E no meu caso foi.

Devo concordar que as falhas que cometi no período organizacional foram para além de pontuais, foram também de concepção geral, mas não revê-las durante a modelagem do discurso foi de longe a mais letal para o resultado final. Essas idas e vindas durante o processo criativo são fundamentais para que o resultado real se aproxime do resultado intencional, conceber que o compositor não comete erros é mais perigoso que os erros cometidos durante o percurso. Muito do que me faltou pensar e trabalhar no início do processo poderia ter sido facilmente corrigido ao longo dele, mas a ideia de que ‘uma vez estabelecido não se pode modificar’, parecia não me abandonar.

Quando tomo certa distância da peça e do processo de criação da mesma, começo a ver com mais clareza quem era como compositora e onde me encontro composicionalmente agora. Com isso quero dizer que os processos composicionais são também processos de constituição da identidade do compositor.

A pessoa que criou *Smelly Cat* não é mesma que finalizou a peça e, certamente, não é a mesma que disserta sobre o trio neste memorial. Os acúmulos, as experiências e principalmente os erros me colocam agora em outro nível de minha trajetória composicional.

Mas isso não acontece em todo o processo de criação? Com certeza. Contudo, essa peça conseguiu expor, de forma incontestável, decisões equivocadas que vinha tomando e talvez, justamente por isso, tenha decidido falar dela neste texto, que vem sendo de fato um trabalho de conclusão. Portanto, nada mais adequado que tratar da peça que me permitiu atingir e compreender meu (ou meus) ponto de mutação, que proporcionou a construção desta minha nova identidade composicional, que me colocou a refletir sobre o que tenho tentado dizer com minhas peças.

Não quero que o leitor entenda essas colocações de forma negativa, pois estar em um momento de ruptura significa que fui até onde podia no meu fazer composicional, explorei tudo o que podia explorar naquele modelo de criação, e quando atingi o limite, foi necessário romper.

Em contrapartida, é preciso dizer que esta ruptura não aconteceu de forma totalmente consciente, ou seja, não conduzia meus processos totalmente atenta às minhas tomadas de decisão. Todo este processo trouxe algumas mudanças de

perspectiva e indagações que nasceram a partir da composição de *Smelly Cat*. Penso que minha relação com os materiais com os quais decido trabalhar deva ser extremamente íntima e cuidadosa, não podendo negligenciar um aspecto sequer. Só consigo me expressar através dos meios que domino, portanto se não domino um material composicional, não posso me expressar através dele, ao menos não plenamente.

Bom, e para onde vai toda essa experiência vivida na criação do trio? E agora que enxerguei os erros e acertos deste processo? Quando se rompe com alguma prática é preciso apontar para outros caminhos, mas construir coisas novas nem sempre é simples. Ainda estou digerindo todas essas constatações e reflexões que a peça gerou, e ainda resta muita coisa pra compreender a cerca de minhas intenções composicionais.

4 Considerações Finais

No o capítulo 2, dedicado ao processo composicional, fiz um relato do processo de escritura de *Smelly Cat*, ressaltando tomadas de decisão estéticas e pontuais, demonstrei passo-a-passo a construção do discurso, escolhas e manuseio dos materiais. Apresentei alguns conceitos importantes para o entendimento do processo como um todo, buscando sempre abrir um diálogo com o leitor.

Partindo do que foi descrito no capítulo anterior, no capítulo 3 fiz algumas reflexões sobre meu processo e os resultados dele, minha identidade e forma de compor. Fiz uma autoanálise de meu fazer composicional, minhas experiências musicais e para quais novos caminhos estas reflexões apontam.

O conceito de sucesso composicional é extremamente mutável, a maneira como eu enxergo a peça hoje, é totalmente diferente da maneira que enxergava quando havia acabado de finalizar o processo. Hoje entendo que a construção de materiais requer um trabalho muito mais intenso que a definição do discurso musical, muito mais minucioso e aprofundado. É quase impossível permanecer contente com o resultado final de um processo criativo, quando não se reconhece em seus materiais de base um esgarçamento de possibilidades, quando não houve

uma imersão no universo estético pretendido e quando se contenta com soluções rasas para problemas composicionais complexos.

Projetar um trabalho composicional vai para além de criar um planejamento que facilite a execução, é a possibilidade de compreender a fundo o porquê de estar realizando esse trabalho. Qual o conceito? O que eu quero dizer com isso? Qual a intenção por detrás de cada decisão?

A organização prévia dos materiais composicionais é, de fato, uma ferramenta, que pode ser entendida por uns como uma alternativa facilitadora do processo e por outros como uma forma de traçar o caminho a ser percorrido, visando uma objetividade maior. Independente de sua utilidade para cada compositor, ainda restam algumas questões: a etapa chamada pré-composicional não demandaria também trabalho criativo? Os motivos desenvolvidos durante a criação deste banco de materiais não seriam parte do processo composicional em si? Até onde vão as linhas que demarcam o território da pré-composição e da composição?

Acredito que meus processos composicionais hoje - após a criação desse trio - não podem mais ser delimitados em duas etapas, e sim, compreendidos como um todo, um estado composicional que começa quando decido compor uma peça e só se encerra quando me esgotam as possibilidades criativas e a obra toma vida em um palco.

A organização prévia dos materiais composicionais na peça *Smelly Cat* para Trompete em Dó, Vibrafone e Violino, foi fundamental para auxiliar nas revisitas autoanalíticas à peça. Portanto, continuar esse aprofundamento em meus processos composicionais pode ser fundamental para responder alguns questionamentos que ainda restam. Os próximos passos, com certeza, serão de intenso estudo dos materiais composicionais e do fazer composicional. De fato, a busca por compreender os signos que expressam minha identidade como compositora não se encerra aqui.

5 Referências

BERNARDES, José Antônio Branco. *Orquestração: instrumentos de metal e seu uso na primeira metade do século XVIII*. In: Repositório da Produção Científica e Intelectual da UNICAMP, 2016, Campinas. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/305601>>

CHAVES, Celso Gianetti Loureiro. *Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música*. In: X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, 2012, Porto Alegre. Anais... Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Celso.Chaves.pdf>>

CORRÊA, Darwin Pillar. *A recomposição no processo de tomada de decisões pontuais: autoanálise da primeira seção do movimento VIII do Duo para Flauta e Piano*. In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2017, Campinas. Anais... Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4656>>

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1973.

LIMA, Flávio Fernandes de; ALVES, José Orlando. *A teoria dos contornos aplicada na ordenação de elementos extraídos de um frevo de rua pernambucano no planejamento composicional da peça Criação no 3 para quinteto para metais*. In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2016, Belo Horizonte. Anais... Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4066>>

OLIVEIRA, Julia Magalhães de. *Klangfarbenmelodie: relações entre poesia, música e cor*. In: Repositório Institucional UFSC, 2016, Florianópolis. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/167630/340891.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

PISTON, Walter. *Orchestration*. 5.ed. Londres: Lowe and Brydone Limited, 1969.

6 Anexos

5

Tpt C

Vib.

Vln.

3 3

f

5

mf

3

ff

5

sfz

5

5

3

2/4

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 5 and 6. It features three staves: Tpt C (Trumpet C), Vib. (Vibraphone), and Vln. (Violin). Measure 5 is in 2/4 time and contains a triplet of eighth notes in the Tpt C and Vln. parts, and a triplet of eighth notes in the Vib. part. Measure 6 is in 2/4 time and features a half note in the Tpt C part, a half note in the Vib. part, and a half note in the Vln. part. Dynamics include *f*, *mf*, *ff*, and *sfz*. Fingerings of 3 and 5 are indicated for several notes.

7

Tpt C

Vib.

Vln.

5

3

3

f

5

5

3

2/4

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, measures 7 and 8. It features three staves: Tpt C (Trumpet C), Vib. (Vibraphone), and Vln. (Violin). Measure 7 is in 2/4 time and contains a half note in the Tpt C part, a half note in the Vib. part, and a half note in the Vln. part. Measure 8 is in 2/4 time and contains a half note in the Tpt C part, a half note in the Vib. part, and a half note in the Vln. part. Dynamics include *f*. Fingerings of 3 and 5 are indicated for several notes.

10

Tpt C

Vib.

Vln.

Measures 10-12 of the score. The Tpt C part starts with a *p* dynamic and features a triplet of eighth notes, followed by a five-measure rest, and another triplet. The Vib. part starts with a triplet of eighth notes, followed by a five-measure rest, and ends with a five-measure rest. The Vln. part starts with a five-measure rest, followed by a triplet of eighth notes, and then continues with a series of triplets of eighth notes. Dynamics include *p* and *mf*.

13

Tpt C

Vib.

Vln.

Measures 13-15 of the score. The Tpt C part starts with a five-measure rest, followed by a triplet of eighth notes, and then continues with a series of triplets of eighth notes. The Vib. part starts with a five-measure rest, followed by a five-measure rest, and then continues with a series of triplets of eighth notes. The Vln. part starts with a triplet of eighth notes, followed by a five-measure rest, and then continues with a series of triplets of eighth notes. Dynamics include *p* and *mf*.

19

Tpt C

Vib.

Vln.

p 3

red. 5 *

5 5

21

Tpt C

Vib.

Vln.

f 3 5

5 *f* 5

p 3 *f* 5 5

24

Tpt C

Vib.

Vln.

5

5

5

p

p

5

Detailed description: This system contains measures 24 through 28. The Tpt C part starts with a five-measure phrase, followed by a rest, and ends with a triplet of eighth notes marked *p*. The Vib. part has a five-measure phrase, followed by a rest, and ends with a five-measure phrase. The Vln. part starts with a five-measure phrase marked *p*, followed by a rest, and ends with a five-measure phrase.

29

Tpt C

Vib.

Vln.

3

3

3

f

5

5

5

f

5

Detailed description: This system contains measures 29 through 33. The Tpt C part features three triplet eighth notes in measures 29, 30, and 31, followed by a rest. The Vib. part begins with a five-measure phrase marked *f*, followed by a five-measure phrase, and ends with a five-measure phrase. The Vln. part starts with a five-measure phrase marked *f*, followed by a five-measure phrase, and ends with a five-measure phrase.

33 Rall. $\text{♩} = 40$

Tpt C

Vib.

Vln.

3 3 3 *fp* 3 *p*

5 *p*

5 5

38

Tpt C

Vib.

Vln.

f 3 *p*

f 3 *mf* 3

p *f* 3 *p*

42

Tpt C

Vib.

Vln.

Musical score for measures 42-45. The score is written for Tpt C, Vib., and Vln. in 3/4 time. Measure 42 shows a triplet of eighth notes in the Tpt C part. Measures 43-45 show a triplet of eighth notes in the Vib. part and a triplet of eighth notes in the Vln. part. The Tpt C part has a dynamic marking of *f* and a crescendo hairpin. The Vib. part has a dynamic marking of *f* and a crescendo hairpin. The Vln. part has a dynamic marking of *f* and a crescendo hairpin.

46

Tpt C

Vib.

Vln.

Musical score for measures 46-49. The score is written for Tpt C, Vib., and Vln. in 3/4 time. Measure 46 shows a triplet of eighth notes in the Tpt C part with a dynamic marking of *mf*. Measures 47-49 show a triplet of eighth notes in the Vib. part with a dynamic marking of *f* and a triplet of eighth notes in the Vln. part with a dynamic marking of *f*. The Tpt C part has accents (^) over the notes in measures 47-49. The Vib. part has a dynamic marking of *f* and a crescendo hairpin. The Vln. part has a dynamic marking of *f* and a crescendo hairpin.

50

Tpt C

Vib.

Vln.

f

mf

3

3

3

53

Tpt C

Vib.

Vln.

f

f

3

3

3

3

55

Tpt C

Vib.

Vln.

Musical score for measures 55-58. The score is in 4/4 time. The Tpt C part features a melodic line with triplets and accents. The Vib. part provides harmonic support with triplets and accents. The Vln. part has a melodic line with triplets and accents. Dynamic markings include accents (^) and a breath mark (>).

59

Tpt C

Vib.

Vln.

Musical score for measures 59-62. The score is in 4/4 time. The Tpt C part has rests in measures 59-61 and a melodic phrase in measure 62. The Vib. part has triplets in measures 59-60 and a melodic phrase in measure 62. The Vln. part has rests in measures 59-61 and a melodic phrase in measure 62. Dynamic markings include *p* and *mf*.

65

Tpt C

Vib.

Vln.

3

3

f

p

3

3

68

Tpt C

Vib.

Vln.

ff

3

ff

3

ff

3