

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Lauro César Pecktor de Oliveira

***Doppelgänger: da ideia à obra***

Porto Alegre

2014



Lauro César Pecktor de Oliveira

***Doppelgänger: da ideia à obra***

Memorial de composição

Memorial de composição submetido como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Composição

Orientador: Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves

Porto Alegre

2014



Dedico este trabalho à memória do meu pai, Pedro Cezar.



## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria Fátima, pelo amor, pelo apoio, por iluminar a minha vida de maneira única, por me fazer olhar para frente e me ensinar a ter força para vencer qualquer adversidade.

Aos meus irmãos, Maria Othilia, Julio Cezar e Maria Emília, pelo amor.

Ao meu orientador, professor Celso Loureiro Chaves, pelo apoio, pela sabedoria e pelos tantos ensinamentos que frequentaram meus pensamentos durante a criação de *Doppelgänger* e deste memorial.

Aos professores Antônio Carlos Borges-Cunha, Luciana Del Ben, Regina Antunes Teixeira dos Santos, pelo conhecimento, pelo incentivo e pelo apoio que fizeram toda a diferença nessa caminhada.

Aos excelentes músicos e amigos Menan Duwe e Dario Rodrigues por serem sempre brilhantes nos ensaios, nas conversas e na performance.

Aos amigos, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música, em especial Renan Colombo Simões, Michele Mantovani e Isolete Kichel.

Aos amigos Andre Sinico, Ángel Rivera, Alexandre Fritzen da Rocha, Bruno Angelo, Bruno Westermann, Casemiro Azevedo, Carlos Tort, Carlos Walter Soares, Carol Zimmer, Daniel Mastroberti, Diego Silveira, Estela Kohlrausch, Felipe Vasconcelos, Fabrício Gambogi, Germán Grás, Ivan Andrade, Leandro Lefa, Paula Pinheiro, Paulo Bergmann, Rodrigo Avellar, Rodrigo Meine, Sabrina Ruggeri, Ursula Collischonn, pelas conversas, cafés e cervejas.

À Giselle Steinstrasser, pela companhia sempre agradável, pelas palavras de sabedoria e pelo carinho.

Ao Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), pela concessão da minha bolsa de estudos ao longo do mestrado.



## RESUMO

Este memorial trata da investigação do processo criativo de *Doppelgänger*, para dois pianos. Com suporte nos pressupostos metodológicos da crítica genética expandidos para o campo da música, o olhar investigativo procurou elos entre as operações que, nos níveis de decisão, colocaram o processo criativo em movimento. A expansão da crítica genética para a música fez com que se tornasse imprescindível restituir aos documentos de processo a sua realidade sonora e temporal, considerando-a como parte do estatuto genético da obra em investigação. A pesquisa sobre a gênese do processo criativo de *Doppelgänger* revelou uma série de decisões tomadas e operações empreendidas, permitindo reconstruir o caminho da ideia à obra.

Palavras-chave: Composição musical. Crítica genética. Processos criativos.



## ABSTRACT

The creative process in *Doppelgänger* for two pianos is investigated in this paper. With genetic criticism as its methodology, it attempts to recreate the compositional process that has transformed an idea into a finished work through a web of creative operations. In music, genetic criticism has to take into account the sonic and temporal reality of the avant-textes, as they are integral to the construction of the genetic dossier of a particular work. The genetic investigation on *Doppelgänger* has brought to light a series of decisions and operations, which, in their written and sonic representations, chart the creative trail that led to the finished piece.

Keywords: Musical composition. Genetic criticism. Creative processes.



## SUMÁRIO

<b>1 – INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 – REFERENCIAL TEÓRICO.....</b>	<b>12</b>
2.1 HISTÓRIA DA CRÍTICA GENÉTICA.....	13
2.2 O QUE SE FAZ EM CRÍTICA GENÉTICA .....	15
2.3 CRÍTICA GENÉTICA EM EXPANSÃO .....	18
<b>3 – DOSSIÊ GENÉTICO .....</b>	<b>25</b>
<b>4 – PROCESSOS CRIATIVOS .....</b>	<b>31</b>
4.1 IDEIA.....	31
<b>4.1.1 A escrita da ideia .....</b>	<b>33</b>
4.2 TRIO .....	40
<b>4.2.1 Seção inicial .....</b>	<b>40</b>
<b>4.2.2 Seção das 3<sup>as</sup> menores .....</b>	<b>41</b>
<b>4.2.3 Seção rock'n'roll .....</b>	<b>43</b>
<b>4.2.4 Problema do compasso 41 .....</b>	<b>45</b>
4.3 SOLOS.....	47
4.4 SEXTETO .....	48
<b>4.4.1 Processo de experimentação .....</b>	<b>48</b>
<b>4.4.2 Reabertura do processo do <i>Trio</i>.....</b>	<b>49</b>
4.4.2.1 Reescritura da seção das 3 <sup>as</sup> menores .....	52
4.4.2.2 Resolução do problema do compasso 41.....	54
4.5 DOPPELGÄNGER.....	61
<b>4.5.1 Segundo Movimento – Ainda mais rápido.....</b>	<b>63</b>
<b>4.5.2 Terceiro Movimento – Moderado.....</b>	<b>64</b>
<b>4.5.3 Quarto Movimento – Reprise .....</b>	<b>65</b>
<b>4.5.4 Quinto Movimento – Lento.....</b>	<b>66</b>
<b>4.5.5 Os movimentos de Doppelgänger.....</b>	<b>67</b>
<b>5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>70</b>
<b>6 – REFERÊNCIAS.....</b>	<b>74</b>
<b>7 – ANEXOS .....</b>	<b>78</b>
7.1 PARTITURA.....	79
7.2 CD.....	146

## SUMÁRIO DO CD

Faixa 01 – Seção das 3<sup>as</sup> menores em processo

Faixa 02 – Problema do compasso 41 em processo

Faixa 03 – Seção John Adams em comparação

Faixa 04 – Recitativo em processo

Faixa 05 – Seção inicial em processo

Faixa 06 – Material do Solo para trompete em processo

Faixa 07 – *Wed* e o quinto movimento em comparação

Faixa 08 – *Doppelgänger*

## FICHA TÉCNICA DO CD

### Faixa 01:

György Ligeti, *Musica Ricercata N° 3* (excerto). Pierre-Laurent Aimard, piano.  
Pascal Dusapin, *Perelà, uomo di fumo – I – L'utero nero, scena 2* (excerto).  
Orchestre National de Montpellier. Alain Altinoglu, regente.

### Faixa 03:

John Adams, *Fearful Symmetries* (excerto). Orchestra of St. Luke's. John Adams, regente.

### Faixa 04:

Lauro Pecktor, *...do espelho* (excerto). Maria Benincá, piano.

### Faixa 05:

Igor Stravinsky, *Sinfonia dos Salmos* (excerto). Chicago Symphony Orchestra.  
Sir Georg Solti, regente.

### Faixa 07:

David Lang, *Wed.* Andrew Zolinsky, piano.

### Faixa 08:

Lauro Pecktor, *Doppelgänger.*

I – Rápido

II – Ainda mais rápido

III – Moderado

IV – Reprise

V – Lento

Menan Duwe e Dario Rodrigues, pianos. Performance realizada em 16 de dezembro de 2013, no Auditorium Tasso Corrêa do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Gravação realizada por Rodrigo Avellar de Muniagurria.



“No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência”.

(Marcel Duchamp)





## 1 – INTRODUÇÃO

*Doppelgänger* é uma peça para dois pianos concluída e estreada em 2013. Sua composição partiu da reabertura do processo criativo de outra peça, iniciada em 2012, um *Trio* para oboé, fagote e piano. Este memorial examina as relações que esses processos criativos compartilham. O que se conservou e o que foi alterado, apagado ou acrescentado de um processo para o outro? O que levou à composição do *Trio*? O que deixou seu processo incompleto? O que aconteceu entre o período de composição do *Trio* e de *Doppelgänger*? Como se deu a reabertura do processo? Em busca da resposta para essas questões, a crítica genética foi trazida para este memorial como seu suporte teórico, fornecendo diretrizes para esta investigação sobre o processo criativo. Neste sentido, o olhar para meu próprio processo tem como ponto de partida questionamentos como este feito por Chaves numa proposta de expansão da crítica genética para o campo da música:

Será possível reencontrar os atos de criação de um compositor através dos traços que ele deixou atrás de si, como se mais uma vez o processo compositivo se desenrolasse em tempo real, como se se redesenhasse o movimento da mão sobre o papel, naquilo que ficou de traço da atividade compositiva feita momento a momento? (2012, p. 237).

Sallis (2002), no seu estudo sobre a rede de relações presente em *Hommage à R. Sch.* de György Kurtág também fornece o suporte para meu olhar sobre os processos que se relacionam com a composição de *Doppelgänger*. Ele demonstra a relação que o processo de composição de *Hommage à R. Sch.* teve com outras obras do próprio Kurtág e de outros compositores, completas ou incompletas, e traz à tona o conceito de “camadas de significação”, importante para este memorial:

An examination of source material conserved at the Paul Sacher Foundation reveals a network of relationships, linking *Hommage à R. Sch.* not only with the work of other composers and poets, but also with works and work projects from within Kurtág's own oeuvre, creating layers of significance, which cannot necessarily be apprehended from a study of the score alone<sup>1</sup>. (2002, p. 313).

Neste memorial, assumo um olhar duplo sobre o meu processo criativo a partir da visão artístico-criadora em retrospecto e dos pressupostos metodológicos da crítica

---

<sup>1</sup> Um exame do material primário conservado na Fundação Paul Sacher revela uma rede de relações, ligando *Hommage à R. Sch.* não apenas à obra de outros compositores e poetas, mas também a obras e projetos de obras do próprio Kurtág, criando camadas de significação, as quais não necessariamente podem ser apreendidas unicamente a partir do estudo da partitura [tradução do autor].

genética. O resultado será, conseqüentemente, duplo, pois o processo trazido à luz cumpre função didática ao compositor e desveladora ao investigador.

Este memorial está organizado em três partes centrais. A primeira, Referencial Teórico, traz a crítica genética ao primeiro plano, relatando o que faz, quando e onde surgiu e como tem se dado a sua apropriação para o campo da música. A segunda, Dossiê Genético, trata da organização dos documentos referentes ao processo de composição, com a disposição em ordem cronológica e já com alguns apontamentos sobre a escritura. A terceira, Processos Criativos, é a interpretação do dossiê genético em busca do desvelamento do processo criativo.

## 2 – REFERENCIAL TEÓRICO

Este memorial propõe olhar o processo criativo de *Doppelgänger* para recuperar os caminhos percorridos pela *ideia* até a *obra*. Para tanto, recorri à abordagem da crítica genética com o fim de desvelar esses caminhos. O olhar retrospectivo sobre a obra e seu processo necessita um aporte metodológico que tenha o processo criativo como objeto de estudo; a crítica genética, em sua expansão para a música, fornece esse aporte e auxilia a investigação da natureza das decisões tomadas ao longo do processo composicional. Além disso, para olhar o processo criativo, é necessária uma visão aberta do texto musical; o olhar não pode ficar confinado apenas à obra tal como tornada pública, mas deve englobar os documentos que contenham traços das tomadas de decisões - seus erros, incertezas, soluções, motivações, todas as ações que dizem respeito ao processo criativo e sobre as quais a crítica genética se debruça.

Segundo Kinderman (2012, p. 2):

If the musical text is understood as a closed system of relations - exuding an aura of infallibility - then *avantes-textes*<sup>2</sup> such as sketches and other preliminary compositional documents seem excluded from the aesthetic field of the work itself. Yet underlying this position is an attitude of dogmatic ideology. As soon as we embrace an open view of the work - acknowledging its continuity with historical sources and the intertextuality of the *déjà entendu* - the potential enrichment of such contextual studies becomes apparent<sup>3</sup>.

Preliminarmente, é necessário dedicar algumas linhas de contextualização à própria crítica genética e, em seguida, à sua extensão ao campo da música.

---

<sup>2</sup> Prototextos. Segundo Grésillon (2007, p. 329), “prototexto é o conjunto de todos testemunhos genéticos escritos, conservados de uma obra ou de um projeto de escritura, e organizado em função da cronologia das etapas sucessivas”. Biasi define prototexto como “uma produção crítica: ele corresponde à transformação de um conjunto empírico de documentos em um dossiê de peças ordenadas e significativas” (2010, p. 41).

<sup>3</sup> Se o texto musical é entendido como um sistema fechado de relações - exalando uma aura de infalibilidade - então prototextos, como esboços e outros documentos preliminares de composição, parecem excluídos do campo estético da obra em si. No entanto, subjacente a esta posição está uma atitude de ideologia dogmática. Assim que aceitarmos uma visão aberta da obra – reconhecendo sua continuidade em relação a fontes históricas e à intertextualidade do *déjà-entendu* – se torna aparente o enriquecimento potencial de tais estudos contextuais [tradução do autor].

## 2.1 HISTÓRIA DA CRÍTICA GENÉTICA

Louis Hay diz que a crítica genética é “um filho do acaso e do empirismo” (HAY *apud* GRÉSILLON, 1991, p. 9). Neste sentido, ele está se referindo ao final da década de 60, quando a Biblioteca Nacional da França adquiriu uma coleção importante de manuscritos do poeta Heinrich Heine. Coube ao Conseil National de la Recherche Scientifique montar uma equipe destinada a classificar, explorar e editar essa coleção. “Os inícios reais da crítica genética atual fizeram-se [...] fora de qualquer ambição teórica e mesmo desconectados de qualquer tradição filológica”, aponta Grésillon (Op. cit.).

É importante ter em mente que, nos anos 1960, a teoria literária francesa era embasada no estruturalismo, com o seu foco no estudo do texto, “sem dar atenção ao estudo do autor, das condições sociais ou de qualquer elemento externo”, como relata Pino (2007, p. 24). “As revoltas de maio de 1968 marcaram o início de uma nova etapa. Os intelectuais viam renascer um interesse pelas ideias marxistas, sinal de que os textos em si já não bastavam” (PINO, 2007, p. 24). Grésillon acrescenta que essas condições orientaram a crítica genética prestes a nascer, tomando “impulso ao mesmo tempo em pleno estruturalismo e, pelo menos em parte, *contra* ele” (GRÉSILLON, 1991, p. 11).

O termo *texto* já não tinha mais utilidade para esses intelectuais franceses, e termos como *processo*, *escritura*, *significância*, *relação*, passaram a ser adotados com maior frequência. Pino traz a noção de que o interesse da época não era mais entender a estrutura de uma obra literária, e sim saber “em que relações de poder essa estrutura surge, o que ela representa para o sujeito que a enuncia, como ela se projeta no leitor” (PINO, 2007).

A equipe responsável pelos manuscritos de Heine se deu conta da importância do material que tinha em mãos e, a partir do rigor metodológico estruturalista, passou a romper a ideia de fechamento do texto para isolar e descrever as fases distintas dos prototextos, “notas documentárias, pesquisas, menções epistolares, notas de trabalho, roteiros, planos, resumos, primeiro esboço redacional, rascunhos elaborados, passagens a limpo, cópias, provas corrigidas” (GRÉSILLON, 1991, p. 11). A observação dos prototextos gerou a necessidade da criação de tipologias antetextuais, em virtude dos hábitos variáveis dos escritores.

Segundo Grésillon, outras disciplinas, como por exemplo a psicanálise, também auxiliaram para a reflexão sobre os manuscritos, trazendo a sugestão de “procurar quais forças indomadas [...] se mobilizaram sem que [o autor] soubesse, para resultar em uma estruturação” (NOËL *apud* GRÉSILLON, 1991, p. 11). Foi nessa situação e nas condições de final dos 1960 que a crítica genética deu seus primeiros passos, entretanto se mantendo periférica às grandes correntes literárias.

De acordo com Grésillon, é possível separar três momentos históricos da crítica genética até agora. São eles o momento germânico-ascético (1968 – 1975), o momento associativo-expansivo (1975 – 1985), e o momento justificativo-reflexivo (1985 – dias atuais).

O primeiro momento é marcado pelas pesquisas dos germanistas focados nos manuscritos de Heine. Sobre esse grupo, Grésillon aponta que “os melhores dentre eles eram especialistas de Heine, mas nenhum tinha em sua bagagem nem uma teoria de escritura literária nem uma experiência prática do manuscrito”. (GRÉSILLON, 1991, 14) O que de fato mantinha esse grupo reunido era a vontade em comum de “aprender na prática [...], e apreender a materialidade dos rascunhos para classificar, datar, transcrever e editar a coleção de Heine” (Op. cit.).

No segundo momento se dá a criação do ITEM (Institut de Textes et Manuscrits Modernes), formado em 1982 pela equipe responsável pelos manuscritos de Heine. É desse instituto que saem grupos responsáveis por pesquisar os acervos de Proust, Zola, Valéry e Flaubert. Grésillon relata que nesse momento há uma aproximação entre os germanistas e esses pesquisadores franceses. Do ITEM também saem grupos com o objetivo de “pensar os manuscritos a partir de visões específicas, como a linguística, a autobiografia e a informática.” (PINO, 2007, p. 24).

No terceiro momento, a crítica genética é levada para os circuitos oficiais da instituição literária. Grésillon aponta que esse é um momento de questionamentos, pois algumas vozes críticas questionam se a crítica genética é somente uma corrente *in statu nascendi*, e não propriamente uma teoria. Entretanto, Grésillon identifica aí uma certa relação de ciúmes (em suas próprias palavras): “O próprio fato de que [a crítica genética] progride suscita ciúmes, portanto críticas, fora dela” (GRÉSILLON, 1991, p. 15). De fato, eventualmente Grésillon questiona “se pode existir uma teoria genética unificada, e saber se o geneticista é um filólogo dos tempos modernos ou se é também crítico, hermeneuta” (GRÉSILLON, 1991, p. 16).

No Brasil, em 1985, portanto entre o momento associativo-expansivo e o momento justificativo-reflexivo, é criada a APML (Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário), inicialmente focada apenas nos estudos na área da literatura.

Com o decorrer das pesquisas e, eventualmente, com a inclusão de novos membros (em sua grande parte pesquisadores da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo envolvidos principalmente com as artes e as mídias), algumas adaptações na APML se tornaram necessárias. Primeiro foi notado que a crítica genética não abrange única e exclusivamente os manuscritos literários, mas abarca todo o universo de criação humana. Além disso, como o objeto da crítica genética é o estudo dos processos de criação, diferentes materiais passaram a ser incluídos no que se definia como “manuscrito”. Com isso, croquis, coreografias, partituras, tudo poderia ser tomado como uma fonte que evidenciasse o processo criativo. E finalmente, foi desmistificada a afirmação de que a crítica genética não era possível na era do computador, já que o disco rígido mantém registradas toda e qualquer mudança provocada pelo autor (WILLEMART, 2008, p. 130).

A APML passou a se denominar APCG (Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética) e desde então reúne a maioria dos grupos de pesquisa de crítica genética no Brasil. A APCG edita a revista anual *Manuscritica*, aberta a qualquer pesquisador que trabalhe com os processos de criação. Willemart (2008, p. 130/131) informa que a crítica genética é praticada por cerca de 250 pesquisadores em 21 instituições brasileiras, sendo a maioria instituições federais.

A APCG também organiza congressos, desde 1985, abordando assuntos diferentes em áreas diferentes. Willemart comenta que alguns geneticistas estão procurando elaborar uma teoria da criação e cita, entre eles, Cecília Almeida Salles, Claudia Amigo Pino e Roberto Zular, além dele próprio.

## 2.2 O QUE SE FAZ EM CRÍTICA GENÉTICA

Segundo Grésillon (1991, p. 7-8), talvez seja mais claro definir o que *faz* do que o que é a crítica genética. Ilustro essa afirmação com algumas definições de Grésillon em seu artigo “Alguns pontos sobre a história da crítica genética”:

[...] o estudo genético confronta o que [o texto] é com o que foi, ao que teria podido ser, ao que quase foi, contribuindo assim para relativizar [...] a noção de conclusão, para confundir o demasiadamente famoso "fecho", e a dessacralizar a própria noção de Texto. (GENETTE apud GRÉSILLON, 1991, p. 7)

Ainda, segundo Grésillon, Neefs esclarece a importância do esforço em compreender os processos de invenção, de criação:

O que está em jogo é a variação dos estados, a confrontação de uma obra com todas as possibilidades que a compõem, tanto com relação ao que vem antes quanto ao que vem depois, é a mobilidade complexa e a estabilidade precária das formas. [...] o que importa é tentar compreender processos de invenção intelectual e estética que, através de tais atividades especiais, próprias de uma obra ou de um grupo de obras. (NEEFS apud GRÉSILLON, 1991, p. 8)

O geneticista inicia suas investigações a partir dos “documentos de processo”, que podem ser definidos como todo e qualquer material que contém alguma informação acerca do processo de criação de determinada obra. O recurso aos documentos de processo desperta hipóteses sobre o processo criativo e Grésillon (2007, p. 29) aponta que o trabalho do geneticista percorre duas partes (não necessariamente consecutivas). A primeira trata de reunir os manuscritos, classificar, decifrar, transcrever e editar. A segunda trata de construir hipóteses sobre o caminho percorrido pela escritura, como identificação de rasuras, acréscimos e formação de conjeturas sobre as operações mentais subjacentes. Grésillon define essa construção como uma tradução dos indícios espaciais em indícios temporais. Nesse sentido, um manuscrito passa a representar um espaço heterogêneo, onde diversos tempos convivem e dialogam entre si, deixando a cargo do geneticista uma organização temporal; mesmo que essa organização não seja perfeita, é importante que dê um sentido, um movimento com direção:

Se o objetivo da leitura normal consiste em compreender um escrito, o da leitura de um manuscrito consiste em compreender a gênese de uma escritura, ou melhor, em reconstruir a partir de uma organização espacial a cronologia e o sentido das operações. (GRÉSILLON apud PINO, 2007, p. 25)

Salles também discorre sobre o que seria o sentido das operações de criação, chamando-o de “tendência”.

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel à sua vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência. (SALLES, 2009, p. 32)

Pino (2007, p. 25-26) observa que muitas vezes uma tendência, que os próprios artistas acham vaga, é encontrada *a posteriori*, depois que a obra já está acabada. Além disso, a autora contribui com a noção de que “a primeira versão que lemos de um manuscrito é geralmente a obra final”, e que “as leituras que fizermos das diferentes versões [dessa obra final] e as construções criadas a partir dessa leitura serão feitas a partir desse olhar inicial sobre a obra final” (PINO, 2007, p. 26).

O que diferencia o *sentido das operações* da *tendência* é que esta parte do artista e tem a ver com o processo durante seu momento de criação. Tanto a tendência como o sentido das operações podem ser encontrados depois da obra concluída, com o processo de criação e seus documentos. No entanto, o sentido das operações é encontrado (ou especulado) somente depois da obra pronta. Ainda assim, acredito que ambos os termos tratam da mesma coisa: *movimento com direção*. A tendência, por ser característica do ato criador, é cercada por incertezas, possibilidades que apontam mais de um caminho. A tendência faz parte do pensamento criativo; da relação do criador com a ideia e suas possibilidades de realização. O sentido das operações, por contar com os documentos de processo (que não conseguem registrar todas as decisões do criador) é fatalmente incompleto, e, por vezes, mais serve para indicar uma hipótese do que para apontar o caminho real. O sentido das operações faz parte da especulação do geneticista, da relação do geneticista com os documentos de processo e com o processo em si. Assim, a hipótese do processo criativo é formulada a partir da especulação sobre o sentido das operações.

Maurice BÉJART (*apud* SALLES, 2009, p. 31) descreve o trabalho de criação como uma “perseguição a uma miragem”. Essa miragem nada mais é do que a projeção da ideia, que incita o criador à criação de uma obra. A ideia, por si só, não dá ao criador o caminho exclusivo para a sua realização; a ideia aponta um rumo. Quando o criador inicia o processo criativo, entra no percurso que corresponde ao que Salles (Op. cit.) designa por “rumo vago”. É nesse rumo vago que o criador constrói o caminho de idas e vindas para a realização de sua ideia. Chaves aponta que:

Um dos conflitos epistêmicos mais agudos é precisamente o conflito entre a ideia/projeto, formulada, previamente ou em intenção, em teoria ou em texto verbal e o processo do vir-a-ser da composição que vai lançando suas próprias leis. No entanto, não é a obra que dita suas leis, é o criador que se confronta *pari passu* com as próprias possibilidades – antes não vislumbradas – que seu trabalho vai abrindo. (2010, p. 90)

O rumo vago é onde o criador tenta, descobre e constrói caminhos. Ao iniciar o movimento criativo, o criador passa a conviver com um mundo de possibilidades, e, “como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades habitando o mesmo teto (...) criações em permanente processo” (SALLES, 2009, p. 29).

Interesso-me em procurar entender a natureza dessas possibilidades e como estas se relacionam com o caminho para a realização (ou “obrificação”) da ideia; ou ainda, como tais possibilidades são potenciais geradoras de outras ideias, as quais poderão afastar a obra para um destino ainda mais distante do imaginado. Este afastamento pode ser entendido como o que Chaves designa “acidente”. “Em toda obra importante, a realização está cheia de acidentes, em relação à ideia inicial, acidentes que fazem a obra mais interessante do que a ideia” (CHAVES, 2010, p. 90).

Cabe uma reflexão sobre *tendência*, como explanada há pouco, e *rumo vago*. Entendo que Salles estabelece o conceito de *tendência* tendo como base o traço do movimento criativo; a obra em seu nascimento, mas como obra, como coisa concreta, ou em estado de concretização. A *tendência* tem um fim mais preciso do que o *rumo vago*. Ambos se assemelham por serem momentos de possibilidades. A *tendência* é vista da perspectiva da obra pronta, e, talvez, até que a obra não esteja pronta, possa se confundir com o *rumo vago*. Ainda assim, o *rumo vago* representa a incerteza, a indefinição do caminho que levará à realização da obra.

Ao final, resta ao criador perguntar: “*fiz o que digo que fiz?*”. Não somente isso: acredito que, para que o criador possa tomar consciência dos seus processos de decisões, é importante também perguntar: “*como fiz o que fiz?*” e “*porque fiz o que fiz?*”. A crítica genética pode auxiliar definitivamente o criador nessa busca. Se o caminho que a *ideia* faz até se tornar *obra* nem sempre é claro para o criador, o olhar que desvela esse caminho pode trazer à luz essas operações criadoras, mesmo que nos limites da hipótese.

### 2.3 CRÍTICA GENÉTICA EM EXPANSÃO

Embora inicialmente focada apenas nos manuscritos literários, a crítica genética trazia em sua proposta a possibilidade de expansão para outras áreas. Isso se verifica em autores como Grésillon (1991), Pino (2007), Salles (2001) e Willemart

(2008), que afirmam que o objeto de pesquisa da crítica genética é, de fato, o estudo do processo criativo. Entretanto, a expansão para além da literatura levou algum tempo para acontecer. No Brasil, em torno da década de 1990, os primeiros passos dessa expansão foram protagonizados principalmente pelas pesquisas desenvolvidas pelo Centro de Estudos de Crítica Genética do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CECG-PUC/SP).

Esses novos direcionamentos proporcionaram ao geneticista um novo universo de materiais que contêm registros do processo criativo: “trata-se de uma abordagem para a obra de arte a partir do acompanhamento dos documentos desses processos, tais como, anotações, diários, esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, copiões, etc.” (SALLES e CARDOSO, 2007, p. 44). O geneticista passou a estar atento às especificidades e generalidades dos processos criativos artísticos: “tendo em mãos os diferentes documentos deixados pelos artistas, ao longo do processo, o crítico estabelece nexos entre os dados nele contidos e busca, assim, refazer e compreender a rede do pensamento do artista” (SALLES e CARDOSO, 2007, p. 45).

Uma das primeiras necessidades de adaptação nessa expansão genética envolve a utilização do termo *manuscrito*, que já não serve mais para descrever a qualidade dos materiais utilizados nos processos de criação em diferentes áreas. Salles encontra no termo *documentos de processo* uma descrição satisfatória para esses materiais.

Pode-se dizer que esses documentos, independente de sua materialidade, contêm sempre a ideia do registro. Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização. Cada tipo de documento oferece ao geneticista informações diversas sobre a criação e lança luzes sobre momentos diferentes desse percurso. (SALLES, 2001, p. 63)

Segundo Salles (2001, p. 63), portanto, é possível afirmar que os documentos de processo possuem duas funções importantes com relação à criação: armazenamento e experimentação. Pino acrescenta que o fato de um manuscrito ser autógrafa não é definidor do seu valor genético. “Se as versões manuscritas não tiverem alguma marca de um trabalho de criação, e se não forem diferentes da versão publicada, elas não podem servir de documento do processo de criação” (PINO, 2007, p. 25).

De acordo com Salles e Cardoso, são comuns, tanto no Brasil como no exterior, exposições das artes visuais que focam esboços, rascunhos ou cadernos isolados de artistas. Entretanto, os autores apontam que “desenhos isolados não são documentos processuais, pois não têm o poder de indicar o desenvolvimento de um pensamento em criação” (SALLES e CARDOSO, 2007, p. 45).

Apesar de o geneticista saber que não tem acesso a todo o processo de criação, é possível afirmar que, “convivendo, observando e estabelecendo relações entre os documentos do processo que se teve acesso, pode-se conhecer melhor o percurso da formação da obra em pesquisas de natureza indutiva” (SALLES e CARDOSO, 2007, p. 45).

Durante o processo de expansão da crítica genética, a necessidade de diálogo entre os pesquisadores se mostra importante para que se chegue a pontos comuns a partir de abordagens distintas. Salles e Cardoso apontam que justamente essas abordagens distintas contribuem para a ampliação do conhecimento sobre o objeto estudado. “Os pesquisadores passam a saber cada vez mais sobre o processo criativo graças aos diferentes resultados das diversas pesquisas dedicadas a esse assunto” (SALLES e CARDOSO, 2007, p. 46). É, portanto, nesse contexto que se inserem as pesquisas de crítica genética voltadas para o estudo de caso com o fim de analisar e interpretar o processo criador de determinados artistas.

A partir dessa soma de estudos de caso, alguns pesquisadores estão focados em construir uma generalização sobre o processo de criação, tendo por finalidade uma possível teoria da criação. Nas palavras de Salles e Cardoso (2007, p. 46), “é o estudo das singularidades buscando generalizações.”

A aproximação da crítica genética à música é um movimento natural no seu percurso de expansão. Como já foi comentado, Grésillon (2007, p. 293), ao intuir não ser “proibido estender a teoria da gênese além do domínio escrito”, abre as portas para este movimento de expansão da crítica genética para outras áreas que envolvem processos criativos.

Tendo como base o conhecimento de que o objeto da crítica genética é o processo em si, Chaves (2012, p. 238) afirma que “a composição musical, como processo de tomada de decisões, pode ser seu próprio objeto de investigação”. Partindo de uma teoria da composição, Chaves ramifica o processo de composição,

como processo de tomada de decisões, por três níveis principais, a saber: decisões ideológicas, decisões estéticas e decisões locais.

Segundo Chaves (2012, p. 238) “a eleição objetiva de um repertório pelo compositor ou um repertório que é atingido por ele na busca por uma voz criativa e individual que abraça alguns idiomas enquanto evita outros”, é o que corresponde a decisões ideológicas. Neste nível, o compositor passa a estabelecer relações de sentido e contexto para a sua composição a partir do diálogo com o repertório eleito; de certo modo, a composição se submete a esse repertório. “Sombras desse repertório de escolha serão entrevistadas na composição terminada, pois estão no âmago de qualquer processo criativo em música” (CHAVES, Op. cit.).

Cabe às decisões estéticas as definições de quais “componentes sonoras são colocadas em ação e quando, e como se integram e como divergem, o quanto se bastam e o quanto se consomem” (CHAVES, 2012, p. 238). Neste nível, Chaves refere-se a decisões como escolha de alturas, escolha de campo harmônico, ou seja, das componentes sonoras que darão à composição seu aspecto estético. “As decisões estéticas têm 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 serão reconhecidas, na composição como sistema final e fechado” (CHAVES, 2012, p. 239).

As decisões pontuais se referem às decisões realizadas no decorrer da atividade criativa. Chaves aponta que isso ocorre de tal maneira que faz “com que as variáveis sonoras confirmem as escolhas ideológicas, as escolhas estéticas e, acima de tudo, que concretizem o posicionamento da composição dentro do seu próprio discurso temporal” (CHAVES, 2012, p. 239). Tais decisões “implicam movimento para adiante no tempo e sucessivas adições de variáveis que se tornam transparentes na composição terminada” (CHAVES, Op. cit.).

Chaves indica que o olhar investigativo sobre o processo de tomada de decisões pode ser feito a partir da crítica genética:

O processo de tomada de decisão pode ser seu próprio objeto de investigação e uma outra disciplina, a crítica genética, apresenta um direcionamento sistemático viável, com seus princípios metodológicos bem desenhados que se, em princípio, aplicados a outras áreas do conhecimento, podem ser transpostos tais e quais para a música. (CHAVES, 2010, p. 90)

Para finalizar esta seção, resta estabelecer quais são as questões que servirão para apontar o norte teórico deste trabalho. Para tanto, proponho relacionar

abordagens da crítica genética a partir de questões levantadas nos estudos de Grésillon (2007, p. 30), Chaves (2012, p. 243) e Donin (2009, p. 194).

As questões trazidas por Grésillon, num contexto fora das pesquisas literárias, se referem aos processos de escritura e de criação em termos gerais. O termo *texto*, neste caso, se refere ao ato de escrita, e não necessariamente ao texto literário. Aqui, *texto* terá conotação aberta e transitará entre a música e a literatura - esta não como arte, mas como comunicação (instrução por escrito, descrição). São questões de grande importância à composição, pois tratam do processo de criação e do ato de escrever:

- O que é escrever?
- Como escrevemos?
- Há prototextos no caminho/percurso do inventor?
- Qual é o estatuto teórico dos prototextos?
- Há “eventos” na escritura que marcam a invenção?

Chaves traz a importância do *tempo* e da *realização sonora* na expansão da crítica genética para a música. O autor destaca que, pelas vias tradicionais da análise musical, pouco se pode fazer para chegar ao reencontro do compositor e seu processo criativo. Isso se dá pela necessidade da análise musical afastar o *tempo* para que o texto musical possa ser observado clinicamente.

Contudo, processo criativo em música é gerenciamento de tempo e crítica genética trata da recriação de um processo de tempo. Parece óbvio que ambos - processo criativo em música e o ferramental da crítica genética - se pertencem e se justificam mutuamente dentro de uma dimensão temporal que não pode ser evadida. (CHAVES, 2012 p. 243)

Chaves aponta que a realização sonora do texto musical, não importando seu grau de completude, também deve ser matéria observada na crítica genética em música. Em sua pesquisa envolvendo os materiais genéticos da obra do compositor brasileiro Armando Albuquerque (1901-1986), Chaves tem demonstrado as diferenças entre os resultados sonoros imaginados durante o processo e os resultados sonoros da obra concluída.

Tal fato aponta para uma cautela que se deve ter na apropriação dos objetivos da crítica genética para a música, a de que jamais se pode desprezar a realidade sonora que é necessariamente o fio condutor da genealogia de uma obra. Ao contrário de outras áreas de formulação e aplicação da crítica genética, em música o objeto sonoro deve ser ressignificado em som, a cada passo e nas suas completudes e

incompletudes, evitando um enfoque exclusivamente teórico que trairia a própria natureza do objeto investigativo. (CHAVES, 2012 p. 245)

Chaves conclui que, no caso da música, o estudo da gênese não pode ignorar o aspecto *temporal* e *sonoro* do objeto de pesquisa. “Não pode prescindir da reconstrução do passar do tempo, como não pode prescindir da *realidade sonora* que a um só momento contém o *tempo* e é por ele contida.” (2012, p. 245, grifo nosso)

Donin, em seus estudos envolvendo crítica genética, cognição e reconstrução de obras de compositores como Philippe Leroux, Stefano Gervasoni e Georges Aperghis, traz questões que colaboram com o processo de expansão da crítica genética para a música, e que se relacionam diretamente com o que é investigado neste memorial:

- Quais cadeias de operações compositivas fazem surgir a obra tal como a encontramos hoje?

- Que tipo de lógica musical singular pode ser reconstruída a partir dessas cadeias de operações compositivas para além da simples apresentação da cronologia do processo criativo?

- Como as percepções acerca de uma obra podem se modificar a partir do nosso conhecimento de sua gênese?

Philippe Leroux participou da pesquisa de Nicolas Donin (e Jacques Theureau) envolvendo a reconstrução do processo criativo a partir de entrevistas de regresso à situação de composição (DONIN, 2009; LEROUX, 2010). Como uma das reflexões resultantes de sua pesquisa, Leroux conclui que, na ação da composição, há decisões implícitas que são trazidas à consciência após o olhar sobre o processo criativo. Leroux comenta "a importância dos elementos implícitos na atividade em todos os momentos e que são tão familiares que aparecem em nenhum plano ou nota". "Ce que je savais sans l'avoir nommé" - o que eu sabia sem havê-lo verbalizado. (LEROUX, 2010 p. 56)

Os elementos implícitos que Leroux comenta são, ainda que de maneira oculta, as bases que podem levar a uma série de decisões importantes durante o processo. Por serem de natureza instantânea, ou seja, decisões tomadas "no calor do momento", são difíceis de serem localizados nos índices do traço dos documentos de processo. A reflexão do próprio compositor sobre os documentos de processo, a investigação sobre o processo criativo, a rememoração das ações, das decisões composicionais, podem desvelar esses elementos implícitos. Não apenas isso. Como

sugere Leroux, o olhar sobre o próprio processo pode trazer à consciência do compositor seu comportamento enquanto compõe. O processo que transforma *ideia* em *obra* é guiado pelo compositor convivendo com suas vontades, expectativas, habilidades, e também com suas angústias, bloqueios, incapacidades; elementos que se referem ao contexto local, na *obra*, mas também ao contexto geral, no *compositor*.

O norte teórico deste trabalho está, portanto, nessa expansão da crítica genética ao processo criativo em música. A realidade sonora dos documentos de processo, com suas implicações não apenas auditivas mas também temporais, aliada à busca pelos traços de criação, que desvelem operações, acasos, acidentes e que demonstrem o pensamento por trás da escrita, a ideia por trás da decisão, ou por trás de uma rede de decisões, fazem parte dos meios para investigar o objeto deste memorial: o processo criativo de *Doppelgänger*.

### 3 – DOSSIÊ GENÉTICO

Biasi define dossiê genético como “o conjunto material de documentos e manuscritos ligados à gênese que está sendo estudada” (2010, p. 40). Segundo o autor, a “extensão e a natureza do dossiê genético são relativas aos objetivos da pesquisa prevista” (Op. cit.). A primeira etapa da investigação genética é reunir os documentos de processo e montar o dossiê. A etapa seguinte é a interpretação crítica deste dossiê. Este capítulo se destina à descrição dos documentos coletados para o montar o dossiê genético de *Doppelgänger*. A transcrição e o detalhamento dos documentos serão feitos sempre que necessário no capítulo seguinte, com a exposição da investigação genética.

Após concluir a composição, procurei levantar todos os documentos que pudessem ter alguma relação com o processo criativo de *Doppelgänger*. Os documentos foram reunidos e investigados com a finalidade de desvelar:

- a ideia;
- como a ideia é transposta para o texto musical;
- em que momentos do processo a ideia se articula em direção a uma obra;
- quais decisões estão envolvidas diretamente nesses pontos de articulação.

Os documentos deste dossiê formam uma rede que engloba quatro peças distintas: o Trio (incompleto), os Solos (incompleto) o Sexteto (incompleto) e *Doppelgänger*. Ainda que o Trio, os Solos e o Sexteto não tenham sido concluídos, eles estão relacionados por sua afinidade de decisões e por partirem de uma mesma ideia, ou chegarem a uma mesma ideia no decorrer do processo.

Os documentos do dossiê foram separados em três categorias:

- inteiramente manuscritos (escrita à mão);
- impressos e manuscritos (escrita mista);
- arquivos de computador (escrita mecânica).

As três categorias de documentos evidenciam parte do comportamento de composição, alternando o meio de trabalho: no papel (em branco, em folha pautada, ou sobre material impresso) ou no computador. Não há relação hierárquica ou ordem

cronológica na alternância do meio de trabalho. A diferenciação se dá pelo tipo de texto e pelo comportamento composicional.

Os documentos foram categorizados a partir sua natureza tabular-conceitual ou linear-textual de acordo com o tipo do texto. Segundo Grésillon (2007, p. 156), essas duas categorias diferenciam-se entre documentos “que comportam esquemas, planos, listas ou quadros” (tabulares-conceituais), e “que comportam redações mais ou menos contínuas” (lineares-textuais).

No caso dos documentos de escrita à mão, a característica tende mais ao texto tabular-conceitual, com suas predefinições como alturas, ritmos, diálogos, referências. Já no caso da escrita mecânica, a tendência é linear-textual, em sua escrita contínua, relacionando-se com o terreno das decisões pontuais. Os documentos de escrita mista ora tendem ao tabular-conceitual, ora ao linear-textual.

O comportamento composicional será devidamente explorado no decorrer do próximo capítulo. O comportamento é evidenciado pela escrita: à mão e mecânica. A busca pelo tipo específico de escrita está ligada à necessidade de ordem expressiva, ao ímpeto do momento criativo do processo. Há, neste comportamento, a diferenciação pela maneira da escrita e, mais, pela relação que cada tipo de escrita tem com o processo de escritura. O momento criativo de cada uma é bastante específico; o que eu buscava com a escrita à mão é diferente do que eu buscava com a escrita mecânica.

A escrita à mão geralmente está relacionada ao momento de experimentação. Sentava-me ao piano e, com papel e lápis à mão, começava a improvisar ou experimentar algo que já havia pensado. Ou, em outros casos, imaginava e solfejava o que queria escrever, e escrevia sem auxílio do piano ou do computador. Nos dois casos, a vontade de experimentar era maior do que a vontade de escrever algo definitivo. As anotações manuscritas servem como registro desses momentos que envolvem mais o pensar a composição do que o trabalhar a composição; neste sentido, o pensar assume relação direta com a ideia, uma vez que os documentos com escrita à mão são definidores das bases materiais do que eu queria escrever.

Uma característica do meu processo de escritura é a transcrição dos manuscritos para software<sup>4</sup>. A partir da transcrição, a escritura mudava de meio e passava a ser diretamente no computador (ao menos por algum tempo). A grande

---

<sup>4</sup> O *software* utilizado foi o Sibelius 6.

quantidade de arquivos de computador e de impressões destes arquivos demonstra a importância dessa relação com o software. Substituir papel, lápis e piano por mouse, computador e software deu outra dinâmica ao processo de escritura. A caligrafia, ou o traço, com suas características, somem da escritura no computador. O manuscrito assume aparência de obra impressa, obra editorada; como se o que eu escrevesse já saísse editorado automaticamente, sem a individualidade de uma caligrafia reconhecível.

Neste caso, o termo escrita à mão já não é mais útil, e não pode ser empregado. Essa característica da composição musical atual de utilizar softwares de notação musical se assemelha, em certo ponto, ao uso das máquinas de escrever no caso da literatura; em ambos os casos ocorre afastamento do traço escrito, e a obra (mesmo que em processo) assume feições de obra editorada. Esse afastamento do traço escrito durante o processo escrito está descrito por Passos (2011, p. 40) num outro contexto mas que é expansível para a música: a escrita mecânica.

De acordo com Passos, a escrita mecânica distancia o autor do texto em seu formato manuscrito sem que este precise recorrer a uma editora. Tal afastamento traz ao autor, no íntimo do seu local de trabalho, a possibilidade de olhar seu texto “sob uma forma impressa, nítida e pré-organizada”. É como se a obra já assumisse a característica de publicação ao longo de sua escritura. A impressão afasta do autor a visualização do traço, do rabisco, do borrão, das marcas da borracha ou da rasura. O autor olha para o texto sem visualizar a incerteza, o erro do traço manuscrito, resquícios do pensamento vago enquanto se escrevia.

Porém, no caso da música, o uso do software de notação musical não serve apenas para fins visuais de organização e editoração do texto e o afastamento do traço manuscrito. Softwares desse tipo fornecem ao compositor a possibilidade de ouvir instantaneamente o que se está compondo. Essa realização sonora do texto musical possibilita que o autor se coloque como ouvinte do que escreveu, sem depender que este tenha que solfejar ou executar a partitura em algum instrumento, o que seria uma tarefa dupla de executante/ouvinte.

A execução em formato sonoro da partitura também traz ao compositor a possibilidade de lidar com o tempo musical enquanto compõe. Neste sentido, tempo se refere à sucessão de eventos sonoros, expostos à percepção do compositor, agora como ouvinte, na maneira que este idealizou em texto. A realização do tempo musical

no processo criativo permite que o compositor tenha uma visão geral da obra, observando proporções, durações, relações de materiais ou trechos, seções...

A possibilidade do acesso à realização sonora do texto musical durante o processo criativo deve ser ressaltada pois se relaciona diretamente com o comportamento de composição. No meu caso, ter uma resposta sonora instantânea enquanto compunha deu mais recursos para que o processo se desenrolasse; depois de ter os materiais estabelecidos nos manuscritos, tornou-se mais prático trabalhar ao computador. É inegável a contribuição do software no que diz respeito à praticidade e à fluência do meu processo de escritura.

Os arquivos de computador, portanto, conservam neste dossiê a qualidade de carregarem em si registros do texto musical e do áudio do texto musical. Com isso, a crítica genética será realizada com base tanto no que se vê quanto no que se *ouve* do processo.

A relação, em ordem cronológica, dos documentos que compõem o dossiê genético é a seguinte:

## TRIO

### 1.: Inteiramente manuscritos:

caderno trio A: tamanho A3, 2 folhas anotadas, datado de 21 e 22 de março de 2012;

### 2.: Impressos e manuscritos:

caderno trio B: tamanho A4, 10 páginas [até o compasso 41], datado de março de 2012;

### 3.: Arquivos de computador:

10 arquivos sibelius: 22/03/2012 - 13/04/2012

## SOLOS

### 1.: Inteiramente manuscritos:

caderno solos A: tamanho A3, 10 folhas anotadas [materiais dos solos para trompete e para violino], sem data [provavelmente coincide com as datas dos arquivos sibelius, de agosto de 2012];

2.: Impressos e manuscritos:

caderno solos B1: 05 versões “composição 001” [solo para trompete]  
08/2012 - 09/2012;

caderno solos B2: 01 versão “composição 002” [solo para violino]  
09/2012

3.: Arquivos de computador:

17 arquivos sibelius 28/08/2012 - 16/11/2012

## SEXTETO

1.: Inteiramente manuscritos:

caderno sexteto: tamanho A3, 22 folhas anotadas, sem data  
[provavelmente coincide com as datas dos arquivos sibelius];

2.: Impressos e manuscritos:

Sem material impresso;

3.: Arquivos de computador:

49 arquivos sibelius (estes arquivos transitam entre o que será o Duo  
para pianos - o início da composição definitiva de *Doppelgänger*) 10/03/2013 -  
12/04/2013

## DOPPELGÄNGER

1.: Inteiramente manuscritos:

02 cadernos:

caderno duo A1: tamanho A3, 5 folhas anotadas, anotações sem  
data, e anotações com as seguintes datas: 15/05/2013 e 04/06/2013 -  
“Folhas Amareladas”

caderno duo A2: tamanho A3, 9 folhas anotadas, anotações sem data - “Folhas Brancas”

01 folha avulsa de papel milimetrado contendo anotações referentes a possíveis movimentos.

2.: Impressos e manuscritos:

caderno duo B: 21 versões

3.: Arquivos de computador:

94 arquivos sibelius (15/04/2013 - 24/11/2013)

## 4 – PROCESSOS CRIATIVOS

### 4.1 IDEIA

A composição é o resultado de uma cadeia de operações. Para retrair o processo de criação de *Doppelgänger*, contei com registros escritos somados à memória que tenho dessas operações. Não é minha intenção explicar todas as decisões tomadas ao longo da composição, mas sim apontar quais operações levaram o processo adiante, entendendo e esclarecendo como a *ideia* veio a ser *obra*. Abordo não apenas os níveis de caráter pontual, através de ações diretamente ligadas ao texto musical em somatória; também as decisões de caráter estético e ideológico são enfocadas, passando por verbalizações de material, relações e diálogos com outras áreas, como por exemplo as artes visuais. Este capítulo se destina ao olhar sobre o processo, as cadeias de operações que envolvem a composição de *Doppelgänger* passando pelo *Trio*, pelo *Sexteto* e, em níveis mais indiretos, com os *Solos* e, para tanto, é preciso voltar às decisões embrionárias do que veio a ser *Doppelgänger*.

Em março de 2012, na época em que tive aulas de composição com o Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, iniciei a composição de um *Trio* para oboé, fagote e piano. A instrumentação foi escolhida numa aula de composição, seguindo sugestão dada pelo professor de compor para os músicos do Quarteto de Madeiras da UFRGS. Escolhi oboé, fagote e piano pensando em ter um instrumento agudo (oboe) e um instrumento grave (fagote) junto a um instrumento que me deixasse à vontade para compor e abrangesse as regiões dos outros dois instrumentos (piano).

Antes de qualquer material escrito surgiu a *ideia*, ao acaso, durante o intervalo de uma aula. Não foi algo intencional, simplesmente surgiu na minha imaginação. É curioso pensar que a composição pode acontecer em qualquer lugar, em qualquer espaço físico, pois a *ideia* que mais adiante gerou *Doppelgänger* surgiu justamente fora do meu ambiente de trabalho.

A *ideia* veio em duas partes em forma de som. A primeira, sem alturas definidas, como uma *linha*, em constante sobe-e-desce em uníssono. A segunda, também sem alturas definidas, em acordes *secos* (curtos) e fortes, que me lembravam

o som de um *carimbo*, ou um *som carimbado* (uma batida curta e forte). As duas partes da *ideia* surgiram separadas, e passei o restante da aula pensando em maneiras de uni-las.

A partir dessas experiências mentais, comecei a encontrar relações da minha *ideia* com o início do primeiro movimento da *Sinfonia dos Salmos*, de Igor Stravinsky. Consultei a partitura de Stravinsky e observei as semelhanças: encontrei logo no início da peça materiais muito parecidos aos materiais que chamei há pouco de *linha* e de *carimbo*. Não há como saber exatamente se o que eu imaginei ao acaso não foi apenas um “reflexo da minha memória”, como se, em verdade, eu tivesse imaginado a própria *Sinfonia dos Salmos*. Gambogi chamaria isto de “eco externo”<sup>5</sup>, e talvez a *ideia* tenha surgido daí.

**SYMPHONIE DE PSAUMES** 1

I Igor Stravinsky  
1930

Tempo ♩ = 92

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's 'Symphonie de Psalms', Part I, measures 1-4. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauti Grandi (1 and 2), Flauto Grande (piccolo), Oboi (1 and 2), Corno Inglese, Fagotti (1 and 2), Contra Fagotto, and Corni Fa (1, 2, and 3). The tempo is marked as ♩ = 92. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*, *p*, and *1<sup>o</sup> Solo*. The score is written in a multi-measure rest format, with various articulations and dynamics indicated.

Figura 1 - Stravinsky, *Sinfonia dos Salmos*, 1º movimento, compassos 1 - 4.

De qualquer maneira, restava escolher entre seguir com a *ideia*, sem me importar com sua semelhança a algo já existente, ou esquecer a *ideia* e deixar que

<sup>5</sup> “‘Eco externo’ refere-se a reminiscências de outros repertórios. Trata-se de uma abordagem mais flexível da noção de apropriação de materiais, uma vez que não diz respeito apenas a peças ou materiais musicais específicos, mas também a procedimentos apreendidos de ou inspirados em diferentes culturas e incorporados ao trabalho de forma menos explícita.” (GAMBOGI, 2013, p. 37/38).

*outra ideia* surgisse. Optei seguir com a *ideia*, porque ela me gerava um ímpeto genuíno de compor. Queria saber até onde conseguiria levar a *ideia* adiante; mas acima de tudo, queria *ouvir* a *ideia*. O passo seguinte foi construir a *ideia* no papel.

#### 4.1.1 A escrita da ideia

A partir da definição da *linha* e do *carimbo*, passei a trabalhar sobre a escrita desses dois materiais com o fim de transformá-los em texto musical refletindo sobre suas características e sobre como deveriam soar<sup>6</sup>. Comecei pela *linha*.

A *linha* foi composta a partir da utilização de grupos de três intervalos melódicos em ordem variada: 2ª menor, 2ª maior e 3ª menor. A princípio, o critério para a ordenação dos intervalos seguiu duas regras: 1ª - não repetir o intervalo a cada grupo, gerando daí um pulso com quatro notas por grupo - subdivisão do pulso; 2ª - alternar grupos por direcionamentos entre “ascendente” (↑), “descendente” (↓) e “local” (↔).

Os intervalos foram escolhidos pela sonoridade. Quis algo que “soasse perto”, daí o uso das 2ªs e da 3ª menor. Até então, nas minhas composições, havia buscado sonoridades mais “abertas”, “distantes”, onde muito comumente usei o intervalo de 10ª maior (3ª maior composta). O uso da 3ª menor aparece neste processo como uma nova proposta: usar intervalos mais próximos, ou buscar algo que “soasse perto”.

Com isso a composição da *linha* seguiu o seguinte esquema:

a) intervalos: 2m 2M 3m - 2m 3m 2M - 3m 2M 2m - 3m 2m 2M - 2M 2m 3m - 2M 3m 2m

b) direções: ↑ ↓ ↔ - ↑ ↔ ↓ - [...]

---

<sup>6</sup> As primeiras anotações da *ideia* estão no caderno trio A. O caderno possui anotações a lápis referentes às ideias de criação do *Trio*; as ideias permeiam a criação de material fora e dentro do *tempo* da composição, e projetam noções sobre concepção formal.

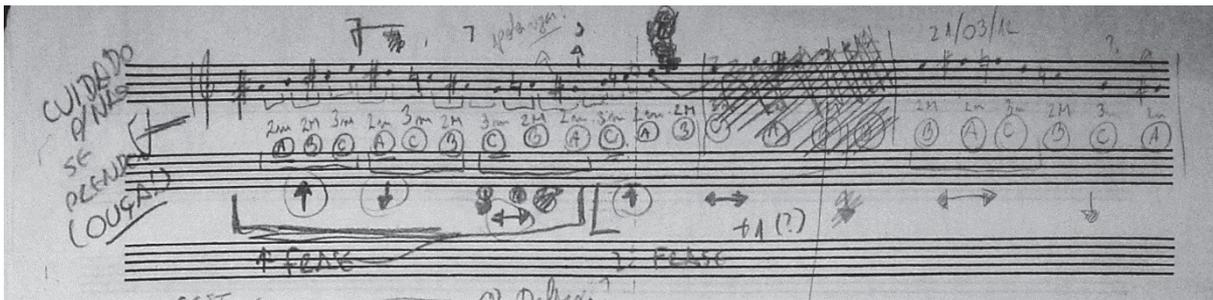


Figura 2 - Página 1 do caderno trio A: intervalos e direções.

Após organizar os intervalos em grupos e experimentá-los ao piano, procurando grupos que eu julgasse expressivos, no momento de colocar em prática a segunda regra (dos direcionamentos) não consegui chegar um resultado sonoro que me agradasse - por isso o esquema de direcionamentos (item “b”) aparece incompleto. Ao longo da composição, a definição do que seria mantido no papel ficava a cargo do meu ouvido. Se não soasse bem, se não fosse expressivo, por mais correto que estivesse de acordo com as propostas, não entraria na música, o que talvez explique a insegurança da rasura e do traço mais leve na escrita a partir do 3º grupo (da figura 2); e que também explica o lembrete anotado no canto esquerdo, que diz: “CUIDADO P/ NÃO SE PRENDER (OUÇA!)”.

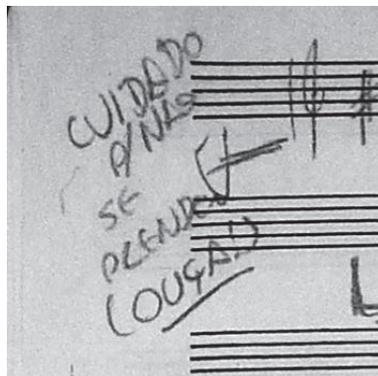


Figura 3 - Página 1 do caderno trio A: lembrete na margem superior esquerda.

A partir da experimentação ao piano, comecei a transformar a *linha* em algo mais próximo do definitivo, deixando de lado a preocupação com o esquema de ordenação de intervalos e direcionamentos, trabalhando com o material por si só, a partir de como soava:

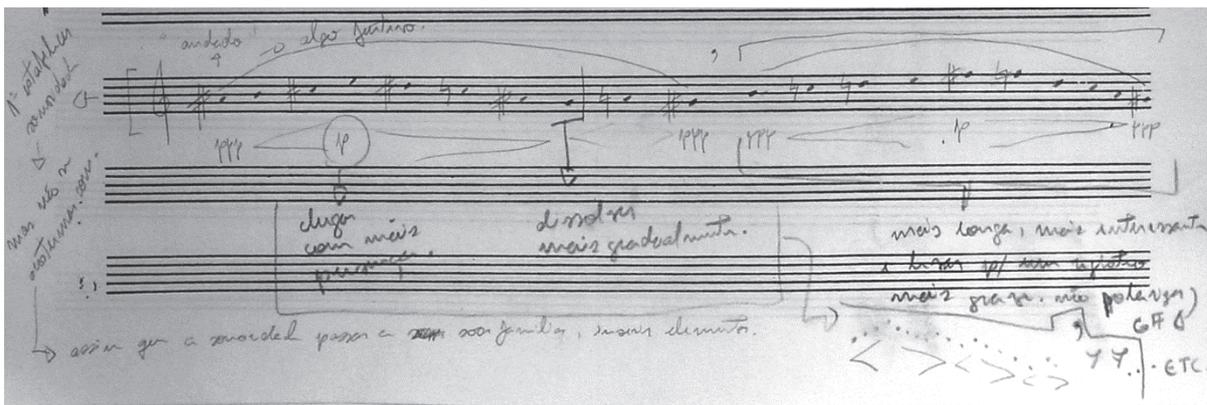


Figura 4 - Página 1 do caderno trio A: experimentações da *linha*.

O material *linha* foi pensado mais pelo seu direcionamento do que pelo seu conteúdo intervalar. A definição dos intervalos no momento anterior às experimentações me deixou mais à vontade para que eu pudesse “desenhar” a *linha* compondo seus direcionamentos; a partir dessa ideia, a primeira frase foi composta segundo o desenho que aparece no canto direito inferior da página 1 do caderno trio (figura 4). O desenho da *linha*, rabiscado em pontos (representando cabeças de notas) no canto da página do manuscrito, atravessou todo o processo criativo e se manteve tanto na versão provisória do *Trio*, presente no arquivo sibelius<sup>7</sup> “001A - TRIO - SEÇÃO Ia COMP I”, quanto na versão final de *Doppelgänger*.

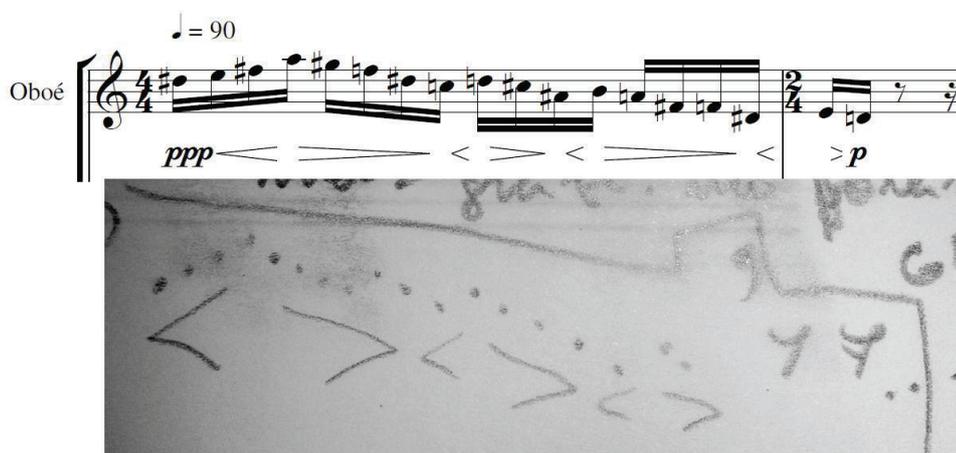


Figura 5 - Dois primeiros compassos do oboé no *Trio*, extraídos do arquivo sibelius "001A - TRIO - SEÇÃO Ia COMP I", de 22/03/2012, e detalhe do canto direito inferior da página 1 do caderno trio A. O desenho da *linha* em comparação.

<sup>7</sup> Neste capítulo, os arquivos sibelius serão diferenciados pelos títulos dados durante o processo de composição. Cada processo guarda uma forma diferente de disposição das versões dos títulos, podendo alternar a ordem progressivamente entre números (I, II, III, ou 01, 02, 03), letras (A, B, C, ou a, b, c), e de forma mista (por exemplo: 01 - I - OODA, 01 - I - OODB, 01 - I - OODC, etc.).

A noção da importância do desenho da *linha* também pode ser observada na anotação de margem da página 1 do caderno trio A: “1ª LEI - QUALQUER NOTA PODE IR P/ QUALQUER LUGAR DESDE QUE: 2m, 2M ou 3m. ⇒ COMPOR DIREÇÕES.”

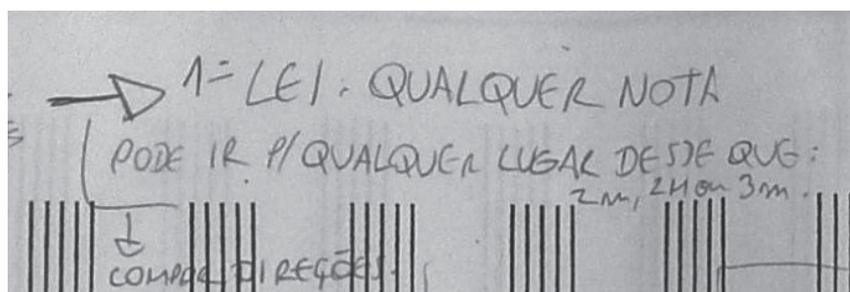


Figura 6 - Detalhe de margem da página 1 do caderno trio A.

A anotação “1ª LEI” indica o ponto inicial das decisões. “LEI” assume sentido que extrapola os limites da composição de material, indo para a composição de fato, num pensamento de *linha de tempo*, com a noção de que as ações tomadas com base na “LEI” terão uma função mais ampla na composição como um todo. Entendo que, ao assumir um pensamento de “LEI”, eu já não estava mais considerando apenas o gesto, o material *linha*, mas estava considerando a *linha em movimento*, numa seção, pensando em *tempo*, em contexto de narrativa.

O pensamento deixou de ser local e atemporal, e passou a ter movimento e se encaixar no plano temporal da composição; a experimentação ao piano passou a considerar o material *linha* percorrendo esse espaço de tempo. Com isso, cheguei a duas frases; a primeira já mais fixada do que a segunda. Durante a experimentação, alonguei a primeira frase, fazendo com que seu final chegasse a um registro mais grave, levando menos tempo para subir e mais tempo para descer. As alterações feitas na primeira frase, bem como as ideias iniciais sobre a segunda frase, aparecem na página 2 do caderno trio A.

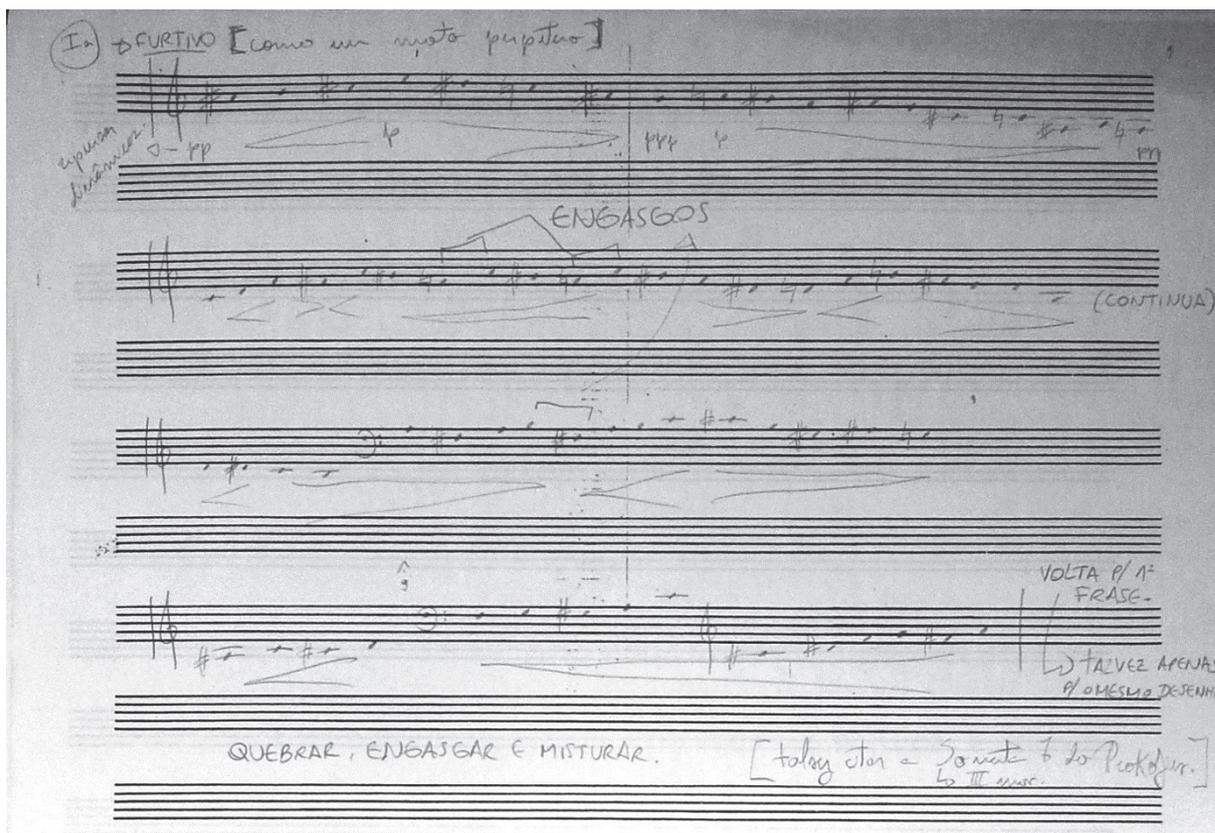


Figura 7 - Página 2 do caderno trio A.

Outras “leis” aparecem anotadas no canto inferior esquerdo da página: QUEBRAR, ENGASGAR E MISTURAR; onde “quebrar” serve para a quebra ou partição da frase, “engasgar” serve para a repetição de determinado trecho, como num *loop*, e “misturar” serve tanto para a reordenação de partes “quebradas” quanto para a inserção de citações (o que justifica a anotação “talvez citar a Sonata 7 do Prokofiev. III mov.”).

A segunda frase foi resultado da transposição do manuscrito para o *software* permitindo que eu ouvisse o material sem ter que executá-lo ao piano; o que me deixou mais à vontade para me concentrar no que eu ouvia.

A *linha* é mais uma lei do que um material específico. Por mais que determinadas frases ocorram com maior frequência em termos estatísticos, a interpretação do que é *linha* não deve se limitar a essas frases. No ponto inicial da composição, entretanto, eu precisava de algo concreto, que pudesse servir de referência para a *linha*, ao passo que, quando terminei de escrever a segunda frase da *linha*, senti-me mais livre para trabalhar uma seção inteira pensando em *linha* como uma lei da composição.

Depois de definida e anotada em texto musical, a *linha* foi transposta para se adequar melhor à instrumentação do *Trio*. Para mim, era mais importante definir a *linha* da melhor maneira possível do que compor pensando na adaptação ao instrumento, embora em outros processos eu tenha preferido trabalhar a composição a partir do timbre do instrumento, considerando questões idiomáticas com suas vantagens e desvantagens. No caso apresentado neste memorial, a preocupação esteve mais diretamente ligada ao material sonoro em estado “puro” e isso talvez tenha facilitado o percurso dos materiais compostos por outras instrumentações (o processo começou como um *Trio*, mas também passou por um *Sexteto* até chegar ao *Duo*).

A importância de escrever a *linha* da melhor maneira possível se relaciona com seu caráter necessariamente declaratório. A *linha* não só serviria para abrir a peça, mas também carregaria em si a identidade harmônica (ou variedade intervalar) que percorreria a peça como um todo. Por mais que o processo do *Trio* tenha se fechado incompleto, no momento da sua reabertura, esse ímpeto ainda estava ativo e se manteve até o final. A *linha* é uma das ideias que percorreu os processos e, a partir da sua definição, logo no início do processo do *Trio*, se manteve consistente através das diversas peças.

O *carimbo* foi composto como uma referência mais direta à *Sinfonia dos Salmos*. Queria usar um acorde que fosse uma tríade em posição fundamental no registro grave do piano para que o acorde tivesse um efeito mais percussivo do que harmônico. Ainda assim, queria ouvir um acorde, e não um ataque de percussão e assim decidi dobrar o acorde num registro mais agudo. O acorde utilizado por Stravinsky na *Sinfonia dos Salmos* tem a mesma construção e, a partir deste intertexto, decidi adotar o mesmo acorde, de Mi menor, que, por vezes varia para Mi maior na minha composição.

Não há, entretanto, qualquer registro do *carimbo* no caderno trio A ou B; sua aparição ocorre já na escrita mecânica do *software*, como um resultado da ação rápida de: pensar ⇒ escrever ⇒ ouvir ⇒ definir o texto musical na partitura. A escrita diretamente no *software* deixa vestígios específicos de criação, não necessariamente semelhantes aos vestígios deixados pela escrita à mão. Em comparação, portanto, a *linha* deixou mais informações quanto à sua criação do que o *carimbo*.

The image shows a musical score for three instruments: Oboe (Ob.), Flute (Fgt.), and Piano (Pno.). The score is in 4/4 time and starts at measure 5. The Oboe and Flute parts play a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The Piano part has a rest in measure 5 and then enters in measure 6 with a short, accented chord marked 'mf' (mezzo-forte). This chord is highlighted with a red box. The piano part continues with a melodic line in measure 6.

Figura 8 - Primeira aparição do *carimbo*: compasso 6 do arquivo sibelius "001A - TRIO - SEÇÃO Ia COMP I", do dia 22/03/2012.

Mesmo que tenha definido primeiramente como uma reprodução do acorde usado por Stravinsky na *Sinfonia dos Salmos*, o *carimbo* também adquire o conceito de “lei”; durante o processo, ele deixa de ser um acorde específico para ser um acorde *à maneira de*. O *carimbo* passou a ser exatamente o que eu pensei na primeira vez que o imaginei: um acorde *seco* (curto) e forte. No exemplo abaixo, o *carimbo* aparece em destaque nos dois pianos na versão final de *Doppelgänger*.

The image shows a musical score for two pianos, Pno. I and Pno. II. The score is in 4/4 time and starts at measure 20. Pno. I has a rest in measure 20 and then enters in measure 21 with a short, accented chord marked 'f' (forte). Pno. II has a rest in measure 20 and then enters in measure 21 with a short, accented chord marked 'f'. Both chords are highlighted with red boxes. The piano parts continue with melodic lines in measures 20 and 21.

Figura 9 - Outro exemplo de *carimbo* na versão final de *Doppelgänger*.

Com a *linha* e o *carimbo* anotados em texto musical, passei à composição do *Trio*, pensando em como eu gostaria de preencher a fatia de *tempo*.

## 4.2 TRIO

### 4.2.1 Seção inicial

Penso que não há caminho definido no processo de criação, e que a criação não pode se submeter a um caminho projetado. A *expressão* (e esta é a palavra-chave) não é pré-composta, não vem do sistema, e não exclui o acaso, a intuição, ou o *fiz porque quis*.

A escolha de dois materiais resultou da crença e da confiança no conceito de economia de materiais, bastante comentado nas aulas de composição tanto durante o curso de graduação quanto durante o mestrado. Estes materiais deveriam aparecer logo de início, e optei por começar com a *linha* por dois motivos: estabelecer a identidade harmônica (a partir da definição do conteúdo intervalar), e dar à música um andamento rápido, contínuo, com pulso constante, procurando sempre *levar adiante* de maneira fluente. Nesse caso, julguei que o uso do *carimbo* poderia dar muito peso ao início da peça, e decidi começar a utilizá-lo assim que quisesse sair da seção inicial.

A composição da seção inicial começou a ser vislumbrada na página 1 do caderno trio A com as anotações “andado’ ⇒ algo furtivo” e “1º estabelecer sonoridade ⇒ mas não se acostumar com ⇒ assim que a sonoridade passar a soar familiar, inserir elementos”, e na página 2 do mesmo manuscrito com as anotações “FURTIVO [como um moto perpetuo]”.

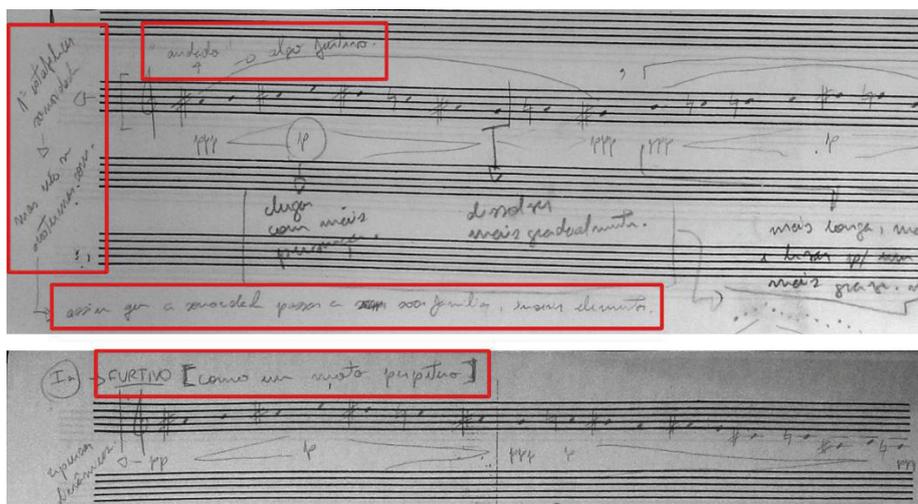


Figura 10 - Detalhes das páginas 1 e 2 do caderno trio A: anotações referentes à composição do material e da seção.

Essas anotações estão sobre a escrita da *linha* e demonstram um processo simultâneo onde a composição do *material* coincide com a composição da *seção*. “Furtivo”, “como um moto perpetuo”, “andado” referem-se tanto às características do *material* quanto da *seção*; a anotação “1º estabelecer sonoridade ⇒ mas não se acostumar com” demonstra um pensamento *temporal* que coloca o texto do manuscrito *em movimento*, já em função da obra. A *seção* e o *material linha*, neste sentido simultâneos, têm sua duração definida: “assim que a sonoridade passar a soar familiar, inserir elementos”. A ideia de inserção de elementos tira a “pureza” da *seção* inicial, destinada tão somente à *linha*, e leva à necessidade do surgimento de uma segunda *seção*.

A *seção* inicial vai do compasso 1 ao compasso 8. Depois de escrever a *linha*, quis mudar de *seção* e trabalhar sobre as 3<sup>as</sup> menores.

#### 4.2.2 Seção das 3<sup>as</sup> menores

Os compassos 9 a 16 comportam as primeiras experimentações referentes ao que chamo *seção das 3<sup>as</sup> menores*. Este trecho segue com o conceito de economia de material e foi composto a partir de um “engasgo” de uma 3<sup>a</sup> menor (mi bemol e dó). A ideia do “engasgo” apareceu no início do processo com sentido próximo ao dado por Fregoneze<sup>8</sup>. A primeira menção que fiz ao termo foi durante a composição da *linha*. Depois de surgir no embrião do processo a partir da ideia de repetir um grupo específicos de alturas da *linha*, o “engasgo” serviu para chegar à repetição da 3<sup>a</sup> menor. No nível das decisões ideológicas está o diálogo com a 3<sup>a</sup> peça da *Musica Ricercata*, de György Ligeti, que também gira em torno da mesma 3<sup>a</sup> menor, diferenciando-se em termos intervalares por usar também a 3<sup>a</sup> maior (mi natural).

---

<sup>8</sup> “Repetição de certas alturas da série de doze sons, antes que todos os sons da série tenham sido apresentados” (FREGONEZE, 1992, p. 7).

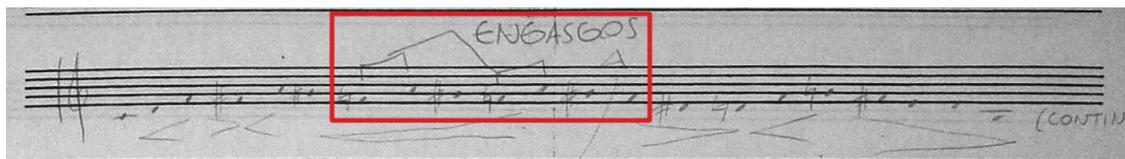


Figura 11- Detalhe da página 2 do caderno trio A (acima) em comparação com a o primeiro sistema da página 3 da partitura final de *Doppelgänger*: os “engasgos” pensados para a composição da *linha* deram ideia para a composição da repetição da 3ª menor.

Eu pretendi que esta seção gerasse um afastamento de conteúdo harmônico com relação à seção anterior. Neste sentido, procurei no “engasgo” do intervalo de 3ª menor, algo que servisse como recurso de neutralização e que estabelecesse nova sonoridade, harmonicamente mais restrita e menos variada. Escolhi utilizar a 3ª menor (mi bemol, dó) para me relacionar internamente com a peça de Ligeti. Não apenas isso: ainda que a intenção fosse gerar um afastamento, ou uma neutralização da variedade harmônica da seção anterior, queria que a nova seção acontecesse naturalmente no discurso. Para isso, resolvi começar a 3ª menor descendente a partir de mi bemol, este como enarmonia de ré sustenido, que por sua vez começa a peça e aparece com bastante frequência na *linha* (figura 12).

Figura 12 - Arquivo sibelius "001A - TRIO - SEÇÃO Ia COMP I", oboé: detalhes dos compassos 1, 2, 7 e 8 da seção inicial, com a nota ré sustenido circulado, em comparação com os compassos 9 - 12, da seção das 3ªs menores, com a primeira nota mi bemol circulado.

Para realizar a saída da *seção das 3<sup>as</sup> menores*, utilizei o *carimbo* como material de demarcação. Escolhi o *carimbo* pelo efeito de saturação gerado principalmente pela escrita em tríade na região grave do piano, reforçado pela articulação *staccato* e acento. O efeito de saturação é sobreposto e acompanhado pelo retorno da *linha*. Esta nova seção serve como transição entre a *seção das terças menores* e a *seção rock'n'roll* (que será comentada em seguida), e faz uso da *linha* e do *carimbo* como elementos de contexto, e não como elementos principais. Neste sentido, a *linha* e o *carimbo* atuam sem uma função de protagonismo, dando espaço para o surgimento de novos elementos, porém mantendo a fluência harmônica e rítmica da peça. Nesta seção de transição, do compasso 17 ao 30, não há material protagonista, ou, pelo menos, não há intenção de que algum dos materiais sobressaia.

#### **4.2.3 Seção rock'n'roll**

Estimulado pelo andamento rápido que o *Trio* estava tomando, escrevi uma seção em diálogo com a pintura *Rock'n roll*, de Salvador Dalí. Meu interesse pelas artes visuais é antigo, e muito comumente pratico exercícios de improvisação e composição dialogando com determinadas pinturas.

A composição desta seção se deu a partir do estímulo gerado pela observação da pintura de Dalí. Na minha imaginação perguntei-me: “que música o casal está dançando?” A resposta foi a composição dessa seção, do compasso 30 a 38. Ainda que tenha sofrido algumas transformações no decorrer do processo, este material se manteve até a versão final de *Doppelgänger*.

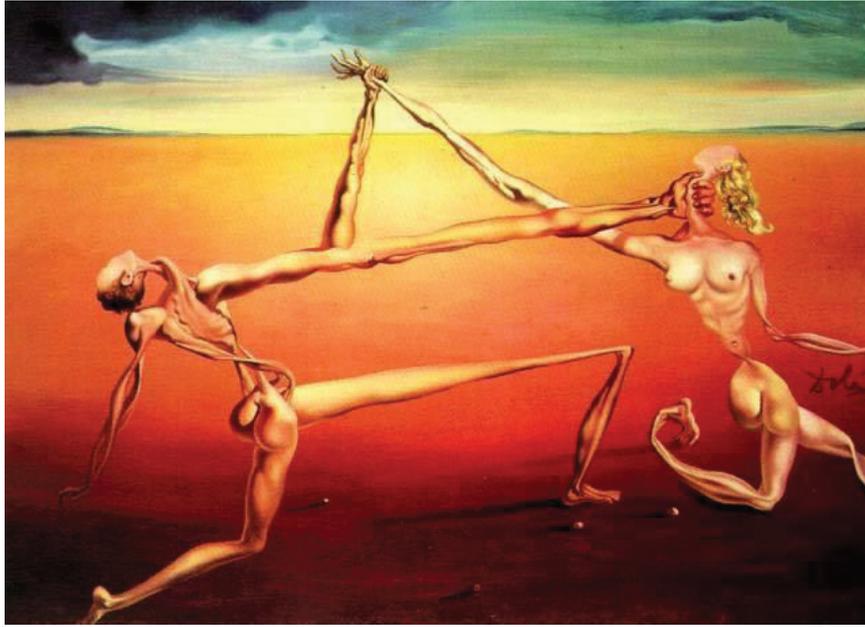


Figura 13 - Salvador Dalí, *Rock'n Roll*, 1957. Disponível em: <http://www.virtualdali.com/57RockAndRoll.html>.

A seção *rock'n'roll* foi composta com o intuito de ser característica no discurso. Queria compor algo que soasse dançante e que entrasse com naturalidade e clareza no percurso narrativo. A seção foi composta pensando em rotinas sobrepostas. A textura tem intenção de melodia acompanhada. Seu material, em termos gerais, não veio da *linha* ou do *carimbo*, e foi criado diretamente no *software*, como resultado da escrita mecânica.

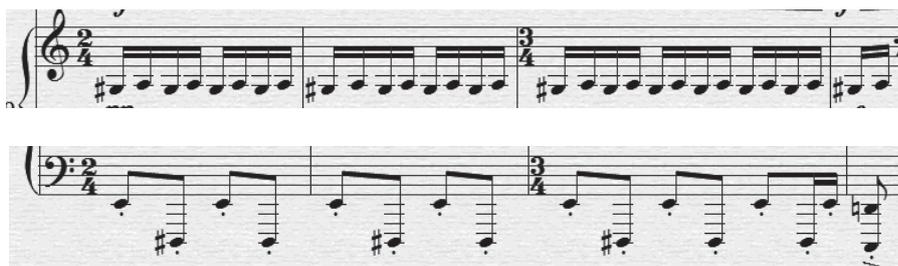
Basicamente são quatro linhas na textura; uma com função de primeiro plano e três com função de plano de fundo. São elas:

1) O primeiro plano: duas notas que se alternam em ritmos às vezes sincopados, com dinâmica predominante em *mf*. Atua como uma "melodia";



2) Os planos de fundo: figuras de ritmo regular (figuras de colcheia e figuras de semicolcheia), com padrões simples de repetição, e "tamanhos" diferentes (três notas, duas notas), e com dinâmica em geral em *p* ou *pp* (com uma das linhas em *crescendo* e *decrescendo*).





A “melodia” acaba se destacando na textura, sendo uma melodia mais pelo impulso rítmico do que pela disposição das alturas. Isso tem a ver com o ímpeto que gerou a composição da seção: o caráter dançante.

#### 4.2.4 Problema do compasso 41

Após o compasso 41, a composição do *Trio* entrou num impasse: os caminhos que surgiram não eram satisfatórios. A composição passou a conviver com três possibilidades de continuação. Duas seguiam a sugestão de usar uma citação (anotada como uma das ideias iniciais) e outra sugeria o retorno ao material da *linha*.

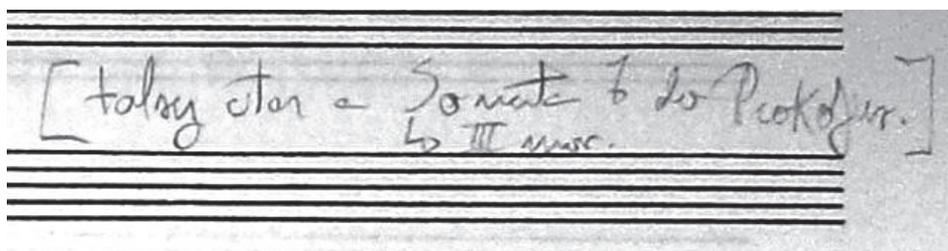


Figura 14 - Detalhe da página 2 do caderno trio A: citação de Prokofiev.

A utilização da citação, como fora pensado e anotado no início do processo criativo, surgiu como uma “ideia natural” para dar prosseguimento à composição. Neste caso, o material vem do último movimento da Sonata nº 7 de Sergei Prokofiev. Os caminhos<sup>9</sup> “A” e “B”, da figura 15 referem-se à sonata, sendo que “B” está escrito na metade do tempo (da figuração rítmica) de “A”. Além disso, “A” e “B” apresentam diferenças na orquestração. Os resultados obtidos com o uso da citação não foram

<sup>9</sup> A: arquivo sibelius “001B - TRIO - SEÇÃO Ia COMP I”; B: arquivo sibelius “001C - TRIO - SEÇÃO Ia COMP I”; C: arquivo sibelius “001D - TRIO - SEÇÃO Ia COMP I”.

satisfatórios tanto em “A” quanto em “B”; o que explica o retorno do material *linha* no caminho “C”.

Em “C”, a insatisfação com o resultado dos caminhos “A” e “B” é evidenciada pelo retorno à *linha*; no meu processo criativo, recorrer a material já apresentado, me traz segurança quando as experimentações não resultam em algo que gere interesse. Necessito algo familiar que ocupe tempo e que possa servir como material de partida, transição ou chegada, mesmo que seja descartado mais tarde. Retornar à *linha* serviu para manter o contexto da composição e não deixar que o discurso se afastasse da sua ideia original.

A figura aponta os três caminhos possíveis para dar continuidade ao *Trio* depois do compasso 41. Neste momento do processo “A”, “B” e “C” aparecem como possibilidades coexistindo; é o registro em texto musical de um momento de *rumo vago*.

The figure illustrates three potential musical paths (A, B, and C) for the Trio section starting at measure 41. Path A shows the original texture with dynamics like *pp*, *f*, and *pp*. Path B shows a variation with dynamics like *f*, *pp*, and *f*. Path C shows a return to the original material with dynamics like *pp* and *p*. The score includes staves for Oboe (Ob.), Bassoon (Fgt.), and Piano (Pno.).

Figura 15 - Possíveis caminhos para depois do compasso 41.

Este ponto da composição do *Trio* apresenta uma perda de foco com relação à *ideia*. A incapacidade de realizar o planejado (usar uma citação) criou uma barreira no meu processo criativo. O retorno à *linha* não resultou, e não consegui retomar com clareza a *ideia* que conduzia a composição do *Trio*. Talvez a frustração em não conseguir utilizar a citação tenha tirado o ímpeto da composição. Com essa frustração, resolvi encerrar a composição do *Trio*.

Acredito que o ímpeto passa pelo estado mental do compositor. Este, por sua vez, tem a *ideia*. A partir da geração e definição da *ideia* o processo se inicia na busca ou construção dos caminhos para sua realização. A afinidade do compositor com a *ideia* é essencial e serve de motivação para a busca dos caminhos para a *obra*. Lembrando Béjart, enquanto o autor acreditar na miragem, ele continuará a persegui-la; no momento do processo em que cheguei ao compasso 41 do *Trio*, parei de acreditar na miragem.

Apesar de ter ficado incompleto, o processo de criação do *Trio* carrega materiais que seriam reaproveitados mais adiante. Não apenas a *ideia* com os materiais *linha* e *carimbo*, mas também as seções compostas se mantiveram como materiais fundamentais no processo de reabertura.

#### 4.3 SOLOS

Após o fechamento do processo do *Trio*, iniciei a composição dos *Solos* no segundo semestre de 2012. Esse novo projeto de composição foi importante no processo porque representou um período de “esfriamento”; parei de pensar sobre a *linha* e sobre o *carimbo*, ou qualquer outro material que fizesse menção ao processo do *Trio*. O projeto dos *Solos* envolvia compor peças para instrumentos sem acompanhamento que fossem ao mesmo tempo autônomas e interligadas. Ao todo, compus dois *Solos*: um para trompete e outro para violino.

O projeto não se desenvolveu mas, mesmo assim, guardei os materiais para utilizá-los em outra ocasião. Essa decisão se tornou importante no processo de *Doppelgänger*, pois durante a composição do segundo movimento utilizei materiais e procedimentos escritos e experimentados nos *Solos*.

Em março de 2013 retornei ao ano letivo com um novo projeto: um *Sexteto*.

## 4.4 SEXTETO

### 4.4.1 Processo de experimentação

O processo do *Sexteto* inicia com um momento de experimentação, de indefinição. O que estava definido, ainda que de uma maneira incipiente, era a estrutura geral e um pouco da sua instrumentação: uma suíte alternando entre trios, quartetos, sextetos, etc. Defini a formação do *Sexteto* pensando em compor para amigos instrumentistas. A formação idealizada foi: oboé, sax alto, trompete, violino, violoncelo e piano.

Uma das contribuições do *Sexteto* para o processo geral de *Doppelgänger* está no âmbito extra-musical. Durante o período que comecei a trabalhar na peça, tive contato com a obra de Diane Arbus; uma de suas fotografias me fez descobrir o mito do *Doppelgänger* (a ser explicado mais adiante). Durante o período de experimentações do *Sexteto*, também tive contato com a obra de Jean-Michel Basquiat. Foi um momento de bastante estímulo visual, como já havia ocorrido no início da composição do *Trio*, com o *Rock'n Roll* de Dalí.

A impressão que tive a partir dos trabalhos de Arbus e Basquiat serviu de estímulo para iniciar a nova composição; suas artes impactaram meu imaginário criativo. Parto do princípio de que antes da fotógrafa, do pintor, ou desenhista, ou compositor, há o artista criador. Tanto a música quanto as artes visuais representam o meio escolhido para manifestar a criação, e por isso, senti-me à vontade para deixar com que meu imaginário musical se relacionasse com outros meios de arte. O *Sexteto* serviu como um momento de descobertas ideológicas, ainda que estas se tenham dado de forma extra-musical, pelo trabalho fotográfico de Diane Arbus e pela arte visual de Jean-Michel Basquiat. Além disso, a retomada do processo de composição do *Trio*, ressignificando o *Sexteto*, abriu caminho para a sua definição como *obra* em *Doppelgänger*.



Figura 16 - *Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967*, de Diane Arbus: primeiras ideias sobre o mito do *doppelgänger*. Disponível em: <http://diane-arbus-photography.com/>.

O material composto no processo do *Sexteto* não foi relevante ao processo geral de composição de *Doppelgänger*. O período de experimentação foi curto e insatisfatório, e não cabe neste trabalho. Da mesma forma, a retomada do processo iniciado no *Trio* tem mais a ver com a composição de *Doppelgänger* do que com o *Sexteto*, ainda que esta decisão tenha ocorrido enquanto estava trabalhando sobre *Sexteto*. Entendo que a redescoberta do processo antes fracassado foi a última ação do curto período de experimentação do processo do *Sexteto*, que serviu mais como transição entre os processos, dando início e sequência ao processo de *Doppelgänger*.

Neste momento de indefinição quanto ao que compor, o novo olhar sobre o *Trio* fez com que eu redescobrisse seus materiais e, passado um ano de sua abertura, pudesse trabalhar com eles talvez com o afastamento necessário do sentimento de fracasso.

#### **4.4.2 Reabertura do processo do *Trio***

O material do *Trio* reapareceu como experimentação no arquivo “01 – I – 004A”, e começou a ser trabalhado como reabertura no arquivo “01 – I – OODA”, ambos datados de março de 2013.

O arquivo “01 – I – OODA” contém a reabertura do processo do *Trio*, até a *seção das 3<sup>as</sup> menores*, conservando sua escrita tal e qual com algumas diferenças:

- Instrumentação: a escrita do arquivo está no formato dois pianos;
- Fórmulas de compasso: as fórmulas de compasso foram reescritas no processo de reabertura;
- Sobreposição de materiais: sobre o material já existente do *Trio*, a *linha*, há a experimentação de alguns acordes. Estes serviram apenas como experimentação e logo foram descartados.

É possível verificar no arquivo sibelius “01 - I - 004A” que a primeira medida nessa reabertura foi a mudança de orquestração; a formação original oboé, fagote e piano foi alterada para oboé, saxofone alto, trompete, violino, violoncelo e piano, formação do *Sexteto*. Essa formação é resultado do curto período de experimentação que caracterizou o processo do *Sexteto* e, neste caso, serviu para gerar afastamento da sonoridade do *Trio* no momento da reabertura.

Todas essas diferenças fazem com que a numeração de compassos não coincida quando as versões forem comparadas. Ainda assim, o material de base, a *linha*, se conserva o mesmo. A diferença entre as versões começa a surgir mais nitidamente na seção seguinte: a *seção das 3<sup>as</sup> menores*.

The image displays a musical score for the first three measures of a re-opening. The score is written for six instruments: oboe, sax alto, trompete Bb, violino, violoncelo, and piano. The tempo is indicated as quarter note = 60 and quarter note = 90. The key signature is one sharp (F#). The score shows dynamics from piano (p) to fortissimo (sf) and forte (f). The score is written in 4/4 time and shows the transition from the Trio to the Sextet.

Figura 17 - Três primeiros compassos do arquivo sibelius "01 - I - 004A": reparação da *linha* em experimentação orquestrada para *Sexteto*.

A reorquestração para o *Sexteto* aparece no arquivo “01 - I - 004A” como experimentação. Queria dar um primeiro passo para me afastar da sonoridade do *Trio*, mas não queria me preocupar em compor e orquestrar ao mesmo tempo. Pela familiaridade da escrita, pela extensão, e pela sonoridade do *software*, comecei a retrabalhar o material do *Trio* numa grade de dois pianos; para as minhas intenções, usar um piano seria insuficiente, e usar três seria exagerado (apesar de eventualmente eu ter usado uma grade com três pianos).

The image shows a musical score for two pianos. The top system is labeled 'Piano' and the bottom system is also labeled 'Piano'. The time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 180. The first measure (0'') has a dynamic marking of 'f' and a box containing the text 'MUDAR ACORDES!'. The score is divided into measures labeled 0'', 1'', 2'', 4'', and 5''. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Figura 18 - Quatro primeiros compassos do arquivo sibelius "01 - I - OODA": o processo do *Trio* em reabertura coexistindo com o projeto do *Sexteto* e a escritura para *Duo*.

Este momento está localizado num ponto central no processo de criação do que veio a ser *Doppelgänger*. Neste ponto, a reabertura do processo do *Trio* coexiste com a instrumentação *Sexteto* em escritura para *Duo* (dois pianos).

É neste ponto que três processos convergem, cada um com seu estado de completude e com uma relação diferente com o processo geral. A reabertura do *Trio* trouxe o material a ser trabalhado, junto à base de “leis” que nortearam o percurso da composição. O *Sexteto* trouxe novo ânimo à composição pela descoberta e relação com obras das artes visuais. A formação para dois pianos deu segurança para uma escrita confortável; a não obrigação de me manter dentro do idioma dos instrumentos do *Sexteto* trouxe maior liberdade e tranquilidade na escritura do texto musical. Na primeira experimentação dos materiais do *Trio*, a ação de compor e orquestrar ao mesmo tempo deixou o processo muito lento; era necessário escrever mais rápido e a escrita para dois pianos surgiu como uma boa solução.

A meta a partir da reabertura foi completar um movimento. A noção de compor uma peça com movimentos múltiplos já era mais clara neste momento do processo.

A *seção inicial*, transcrita para o *Duo*, pareceu satisfatória. A partir dessa transcrição, passei a trabalhar sobre a *seção das 3<sup>as</sup> menores*.

#### 4.4.2.1 Reescritura da seção das 3<sup>as</sup> menores

A *seção das 3<sup>as</sup> menores* começou a ser reescrita a partir de uma nova relação com outra referência externa. Ao ouvir *Perelà, Uomo di fumo*, de Pascal Dusapin, fixei-me num trecho da segunda cena onde a palavra “fumo” é cantada alternadamente entre personagens sobre uma pulsação rápida. A *agitação* é característica da cena e me remeteu à *seção das 3<sup>as</sup> menores*. Comecei a reescrever a seção tendo o *Perelà* em mente.

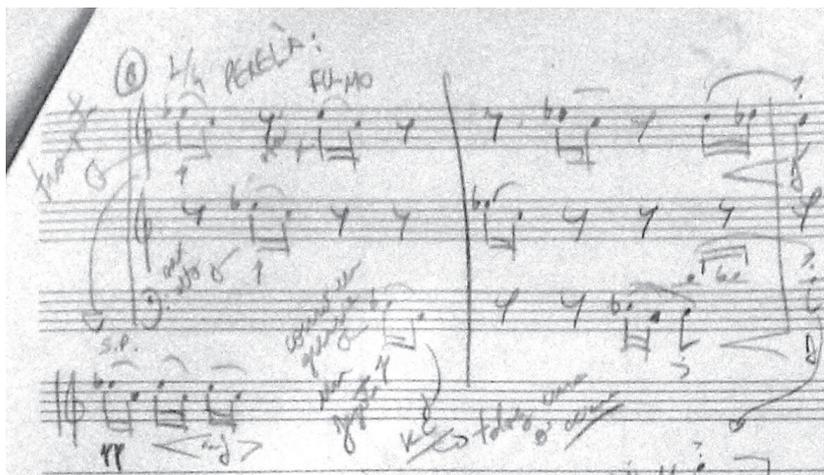


Figura 19 - Detalhe da página 8 do caderno sexteto: início da reescritura da *seção das 3<sup>as</sup> menores* com indicações de orquestração e anotações referentes a *Perelà*.

O documento que contém a reescritura da *seção das 3<sup>as</sup> menores* carrega em si algumas notas sobre uma possível orquestração para *Sexteto*, ainda que a escrita no arquivo sibelius seja para dois pianos. Isso reforça a intenção de orquestrar a peça apenas quando o texto musical estivesse pronto.

A reescritura da *seção das 3<sup>as</sup> menores* ficou registrada no caderno duo A e foi transcrita para o arquivo sibelius “01 - I - OODA”.

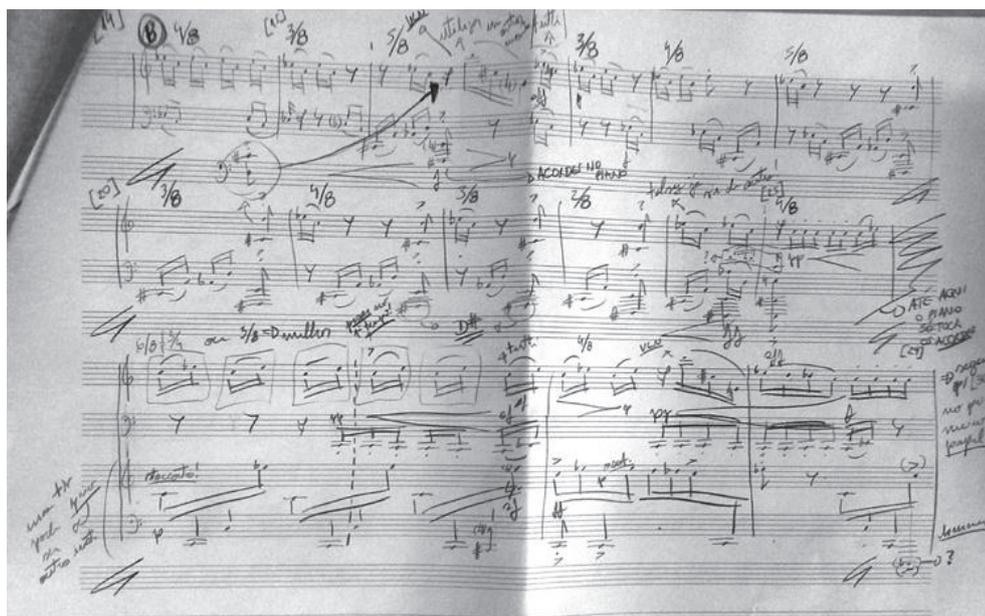


Figura 20 - Página 2 do caderno duo A: reescrita da seção das 3<sup>as</sup> menores.

A transcrição para o *software* demonstra a importância do auxílio que a reprodução sonora automática trouxe ao processo. A execução de vozes simultâneas dentro do tempo significou trazer o que foi imaginado à realidade sonora de maneira instantânea. No exemplo das figuras 20 e 21, a transcrição tornou-se equivalente ao ato de “entregar a partitura aos intérpretes para ouvir a execução”.



Figura 21 - Página 2 do arquivo sibelius "01 - I - OODA".

Tratando da expansão da crítica genética para a música, comentei

anteriormente sobre a necessidade de ter acesso à realidade sonora dos documentos de processo, ouvir a execução da partitura em processo. O CD de áudio deste memorial inclui faixas que funcionam como um prototexto sonoro, ao trazer à materialidade sonora alguns processos de determinadas seções, e redes de relações estabelecidas entre a composição em processo e outras peças de autoria própria e de outros autores.

A faixa 01 traz a *seção das 3<sup>as</sup> menores* em processo. A faixa contém os primeiros compassos da *Musica Ricercata N° 3*, de György Ligeti, a *seção das 3<sup>as</sup> menores* na última versão do *Trio*, o trecho mencionado no corpo do texto da ópera *Perelà*, de Pascal Dusapin e a versão final da *seção das 3<sup>as</sup> menores* em *Doppelgänger*. Os diálogos com as referências não são tão explícitos. A relação com o exemplo do Ligeti se dá pelo conteúdo intervalar, e a relação com o exemplo do Dusapin se dá pela espacialização. O diálogo demonstra a mudança de foco do processo: assim que os intervalos foram definidos no processo do *Trio*, a ideia de alternar os materiais entre os dois pianos veio à tona no processo de reescritura da *seção das 3<sup>as</sup> menores*.

A composição da *seção rock'n'roll* está registrada nesta primeira etapa de composição do primeiro movimento nos arquivos que vão progressivamente do “01 - I - OODA” ao “01 - I - OODE”. A primeira mudança se deu na duração da seção. Queria uma seção mais longa, e como primeiro recurso, usei o *ritornello*, que é executado pelo *software*. O *ritornello* dobrou o tempo de duração da seção e me deu uma noção concreta do seu resultado com tempo ampliado. A partir disso, comecei a trabalhar para ampliar a seção, sem muitas mudanças no material.

#### 4.4.2.2 Resolução do problema do compasso 41

A resolução para a indefinição referente ao “problema do compasso 41” (iniciado ainda durante o processo do *Trio*, descrito em 4.2.4), se deu no processo do *Sexteto* e se manteve até a conclusão da composição de *Doppelgänger*. O primeiro registro da solução encontrada aparece no arquivo sibelius “01 - I - OODC”.

Comecei a resolução do problema pela recomposição da transição. Ainda que não soubesse para onde queria transitar, precisava ouvir material novo, que não

produzisse uma resposta automática e viciada no meu pensamento. Não queria correr o risco de cair novamente nas soluções A, B ou C, que anteriormente se mostraram estéreis.

O exemplo a seguir começou a partir do material equivalente ao compasso 39 do *Trio*. A primeira alteração feita está na aparição da *linha* no primeiro piano seguido por um gesto solitário (de quatro semicolcheias e uma colcheia) no segundo piano. Compus o gesto destacado na figura 22 pensando num reforço do direcionamento conduzido pela *linha*. Para fins de praticidade, chamarei o gesto destacado de “gesto de transição”.

The image displays two musical scores for comparison. The top score, labeled 'Trio', features three staves: Oboe (Ob.), Fagot (Fgt.), and Piano (Pno.). The Oboe part starts at measure 38 with a melodic line. The Fagot part has dynamic markings of *p*, *f*, *pp*, and *f*. The Piano part has a dynamic marking of *f*. The bottom score, labeled 'arquivo sibelius "01 - I - OODC - TESTE"', shows two Piano (Pno.) staves. The upper staff has measures 140, 141, 143, 145, and 147. A red box highlights the first four measures (140-143), and a yellow box highlights the fifth measure (145), which contains a melodic phrase with dynamic markings of *f* and *f*.

Figura 22 - Comparação entre o Trio (acima) e o arquivo sibelius "01 - I - OODC - TESTE" (abaixo): a resolução do problema do compasso 41 começa na reescrita do equivalente ao compasso 39. Em destaque, a aparição da linha e gesto de transição (em amarelo).

Mesmo que eu tenha evitado toda a construção que levou aos caminhos A, B e C, de certa forma uma dessas possibilidades foi lembrada nesse novo momento da composição. No *Trio* propus usar alguma citação, ou algum material emprestado, para servir como “local de chegada” depois do compasso 41. No caso do *Sexteto*, e, por consequência, de *Doppelgänger*, a ideia da citação serviu como base para um

diálogo livre com um trecho de *Fearful Symmetries* de John Adams; foi desse diálogo que saiu o material que deu continuidade ao processo de composição.

*Fearful Symmetries* surgiu no processo de criação como uma referência externa para *condução de narratividade*. Sua extensão temporal (a peça dura aproximadamente 30 minutos), a continuidade de pulso, o caráter por vezes dançante, a repetição de materiais são apenas alguns exemplos de intertextualidade que tomei de empréstimo a Adams. Talvez a referência mais direta tenha sido a composição da seção que soluciona o problema do compasso 41; para fins de identificação, chamarei este trecho de *seção John Adams*.

A figura abaixo, extraída do meu caderno de anotações<sup>10</sup>, mostra o planejamento sobre as texturas e figurações rítmicas referentes ao encadeamento que leva ao problema do compasso 41. É possível observar referência à *seção rock'n'roll*, uma seção de transição com o material *linha* e a escrita em tercinas, circulada, com as anotações “novo elemento/material // VER “FEARFUL SYMMETRIES // (JOHN ADAMS)”. São anotações de experimentação e registram o processo de resolução do problema.

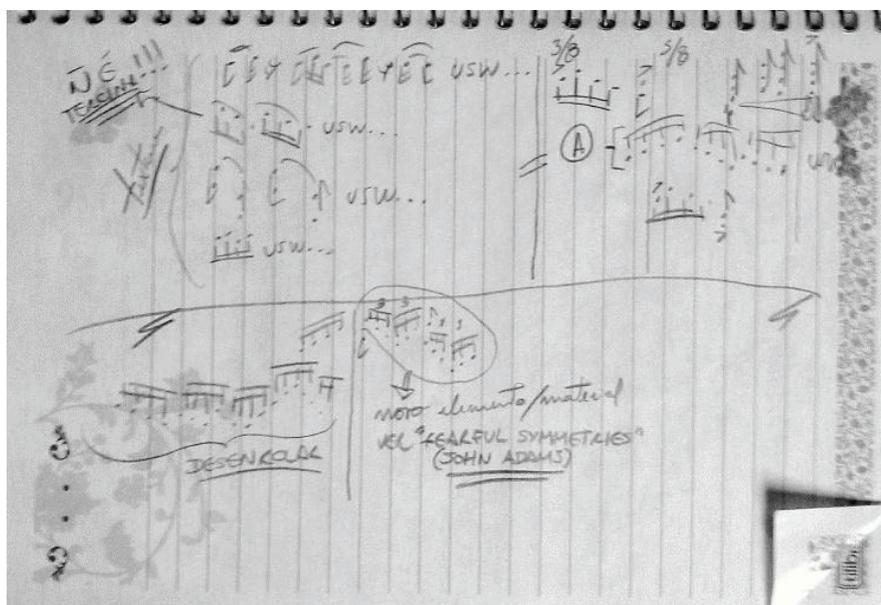


Figura 23 - Caderno de anotações.

O desenvolvimento do material de transição se deu em paralelo ao processo de escritura do “material novo”. A figura a seguir mostra em destaque o desenvolvimento do gesto de transição.

<sup>10</sup> O caderno de anotações não é inteiramente voltado para composição. É um caderno com notas diversas que foi utilizado no decorrer do curso de mestrado.

A faixa 02 é referente ao problema do compasso 41 em processo. A faixa apresenta os caminhos A, B e C, do *Trio*, seguidos dos arquivos sibelius “01 - I - OODB” (transcrição para dois pianos do caminho A do *Trio*), “01 - I - OODC - TESTE”, “01 - I - OODD” e “01 - I - OODE”.

Figura 24 - Arquivo sibelius "01 - I - OODD", página 5: gesto de transição em processo.

A escritura em *software* do “material novo” também aparece no arquivo sibelius “01 - I - OODD”.

Figura 25 - Arquivo sibelius "01 - I - OODD", página 6: nova seção em processo.

Compassos em branco e a anotação “acalmar um pouco pra chegar aqui” reforçam a ideia de um direcionamento do material até um ponto determinado. A nova seção não foi composta em ordem linear. A execução em áudio feita pelo *software* ajudou a calcular o momento aproximado de surgimento de determinados trechos na

linha do tempo. O primeiro material colocado foi a tercina, seguido pelas 7<sup>as</sup> harmônicas da “figura rítmica” (conforme anotado no exemplo anterior). A “figura rítmica” foi composta como um cânone ainda que não de maneira estrita. Para manter o pulso explícito e a intenção agitada, compus o material de plano de fundo, que aparece no segundo piano, no exemplo a seguir. Este material tem a continuidade da *linha* e a verticalidade e a “secura” (*staccato*) do *carimbo*, e foi composto para ocupar a duração de 11 semínimas; seu início está em vermelho e seu fim está em azul.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system includes measures 151 through 159, and the second system includes measures 201 through 209. The notation is complex, featuring a right hand with frequent triplets and a left hand with a steady accompaniment. Red and blue markings are used to highlight specific rhythmic elements, such as the beginning and end of a 11-measure phrase, as described in the accompanying text.

Figura 26 - Arquivo sibelius "01 - I - OODE", página 6.

O material apresenta um processo individual de aceleração e de desaceleração rítmica, como que decantando a figura da semi-colcheia no plano de fundo. No momento em que a figura da semi-colcheia passa a ficar escassa no plano de fundo, começa o diálogo das figuras de tercinas de semi-colcheia no primeiro plano, seguindo a orientação “acalmar um pouco pra chegar aqui”. A “secura” das semi-colcheias em *staccato* no plano de fundo é substituída pela fluidez das semi-colcheias em tercina; “acalmar”, portanto, assumiu significado mais amplo. A anotação expressiva possui significado criativo: desacelerar, adquirir fluidez.

Figura 27 - Arquivo sibelius "01 - I - OODE", página 7.

O ponto máximo da seção é o momento de sobreposição dos três materiais.

Figura 28 - Arquivo sibelius "01 - I - OODE", página 8.

A composição desta seção se coloca ainda dentro do pensamento de *Sexteto*. O exemplo apresentado acima evidencia a afirmação; a escrita não tem cuidados com o idioma do piano, e a partitura assume o formato com seis pentagramas. Neste momento, o processo de composição seguia com a intenção de chegar ao final do que seria o primeiro movimento de uma peça de câmara, para, mais tarde, trabalhar sobre a orquestração.



The image shows a musical score for two pianos, Pno. I and Pno. II, in 3/4 time. The tempo is marked as quarter note = 42. The score is divided into two systems. The first system covers measures 170 to 174, and the second system covers measures 175 to 179. Pno. I has a melodic line with triplets and slurs, with dynamics ranging from *mp* to *pp*. Pno. II provides accompaniment with triplets and slurs, with dynamics ranging from *pp* to *mf*. A double bar line is present between the two systems.

Figura 31 - A melodia na versão definitiva de *Doppelgänger*.

Aos poucos, conforme fui trabalhando e ouvindo o material com a síntese dos dois pianos, a ideia de compor um *Sexteto* se transformou na ideia de compor um *Duo* de pianos. E parece ter sido esse o passo definitivo que desenrolou o processo, pois a definição da instrumentação clareou caminhos e trouxe motivação para levar o processo até o final. A composição do primeiro movimento de *Doppelgänger* se deu em duas etapas principais se for observada do ponto de vista instrumental: antes da definição da instrumentação em dois pianos, e depois da definição da instrumentação em dois pianos.

#### 4.5 DOPPELGÄNGER

Com o término da composição do primeiro movimento a instrumentação foi definida para *Duo* de pianos; os movimentos posteriores diferenciam-se do primeiro movimento por terem sido compostos já com a instrumentação definitiva em mente. Enquanto os movimentos posteriores eram compostos, trabalhei na orquestração do

primeiro movimento para adaptá-lo ao idioma dos dois pianos. A orquestração não interferiu profundamente no material já composto.

A faixa 05 do CD contém a *seção inicial* em retrospecto: a origem da *ideia* da *linha* e do *carimbo* nos primeiros compassos da *Sinfonia dos Salmos*, de Stravinsky, sua última versão no *Trio* e a versão final em *Doppelgänger*.

A descoberta do mito do *doppelgänger* aconteceu por acaso durante uma pesquisa em um *site* de buscas. Estava pesquisando a fotografia *Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967*, de Diane Arbus (mostrada em 4.4.1 deste texto), e acabei encontrando outras imagens de gêmeos. Uma dessas imagens estava associada a um texto que tratava justamente sobre o mito do *doppelgänger* e alguns supostos casos de *doppelgänger*.

A palavra traduzida significa “duplo” (*doppel*) “que vaga” (*gänger*) e vem da mitologia germânica, mas também encontra relações paralelas em outras mitologias. Um *doppelgänger* é um duplo de alguém ou de algum animal. Segundo o mito, ver seu *doppelgänger* é sinal de mau agouro. Foi um tema bastante explorado na arte. Em *O Duplo* (1846), de Dostoiévski, um funcionário pobre, Goliádkin, levado a loucura pela pobreza e amor não correspondido, contempla o seu próprio duplo, que consegue tudo em que Goliádkin falhou. Na música, há o exemplo do *lied Der Doppelgänger* (1828), de Schubert, composto sobre texto sem título retirado do *Buch der Lieder* (1827), de Heine. Em verdade, não me ative muito à história que o mito narra, pois não era minha intenção compor uma peça programática; o que chamou minha atenção foi a relação que algo pode ter com seu duplo, e como isso poderia ser trazido para minha composição.

A associação que fiz entre o mito do *doppelgänger* e a minha composição foi imediata. O período turvo de indefinição da instrumentação começou a encontrar uma luz quando passei a considerar usar dois pianos como *duplos*: um como *doppelgänger* do outro. Ainda que a palavra que dá esse ímpeto assumo o título da composição apenas nas suas versões finais, o pensamento composicional configurado a partir do *doppelgänger* existiu desde a sua descoberta. Cânones, imitações, perguntas e respostas, melodia acompanhada, são alguns exemplos de procedimentos que partiram do ímpeto gerado por *doppelgänger*. A descoberta do mito foi fundamental no processo criativo porque colocou as decisões composicionais dentro de um mesmo universo.

#### 4.5.1 Segundo Movimento – Ainda mais rápido

O segundo movimento inicia em *attacca* e foi composto explorando os materiais *linha* e *carimbo*, acrescentando ao universo de materiais o reaproveitamento de material do *Solo* para trompete numa textura de melodia acompanhada; essa textura partiu da imaginação dos dois pianos no palco e sua alternância de protagonismos.

A seção inicial do movimento trata sobre a *linha* “quebrada”, em diálogo nos dois pianos, como pergunta e resposta. Essa seção reconstrói progressivamente a agitação do movimento anterior seguindo a indicação “ainda mais rápido” e desencadeia a seção de melodia acompanhada.

Figura 32 - Primeiros compassos do segundo movimento de Doppelgänger.

Este é o trecho do material do solo para trompete reaproveitado no segundo movimento.

Figura 33 - Arquivo sibelius "composição 001 - E": destaque para material reaproveitado do *Solo* para trompete.

A figura abaixo, extraída do arquivo sibelius “02 - II - AINDA MAIS RÁPIDO - 001D”, de abril de 2013, contém a reescritura do material extraído do *Solo* para trompete. A partir dela, utilizei as frases da voz superior para compor a seção de melodia acompanhada no segundo movimento. O início e fim de cada frase estão marcados respectivamente em vermelho e azul.

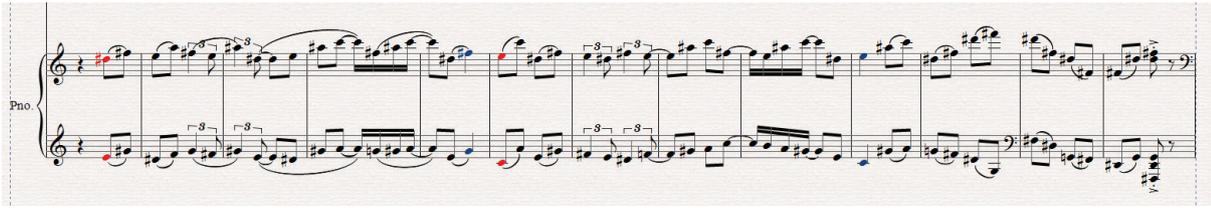


Figura 34 - Arquivo sibelius "02 - II - AINDA MAIS RÁPIDO - 001D": material do *Solo* reescrito.

O excerto dos compassos 251-258 da versão final de *Doppelgänger* destaca a melodia derivada do solo para trompete no “Piano II”. O material utilizado foi a primeira frase da voz superior da reescritura do material do *Solo* para trompete.

Na faixa 06 do CD estão o material do *Solo* para trompete, sua reescritura no arquivo sibelius “02 - II - AINDA MAIS RÁPIDO - 001D” e na versão final em *Doppelgänger* (excertos dos movimentos II e III).



Figura 35 - Versão final de *Doppelgänger*, excerto do segundo movimento: destaque para o material do *Solo*.

#### 4.5.2 Terceiro Movimento – Moderado

Como o segundo movimento, o terceiro movimento também inicia em *attacca*, e antecipa a intenção lenta do último movimento. Foi construído sobre material derivado da seção *John Adams* somado ao material do solo para trompete e do

conjunto *linha e carimbo*. Abaixo, excerto do terceiro movimento na versão final de *Doppelgänger*. O material do solo para trompete aparece em destaque.

Figura 36 - Versão final de *Doppelgänger*, excerto do terceiro movimento: destaque para o material do Solo.

#### 4.5.3 Quarto Movimento – Reprise

O quarto movimento foi composto como reprise do primeiro movimento com algumas referências ao segundo movimento. Diferencia-se na reordenação de seções e reescritura de materiais. A reprise gerada pelo movimento é uma reoxigenação dos materiais; um último suspiro antes de encaminhar a *obra* para o final. Começou a ser escrito no mesmo arquivo sibelius do terceiro movimento para facilitar a composição do *attacca*. Todos os movimentos de *Doppelgänger* ocorrem sem interrupção, a não ser pelo quinto movimento.

O MOV IV JÁ COMEÇA NA CABEÇA DO COMPASSO JUNTO COM O ACORDEI ELISÃO!

Figura 37 - Primeiros compassos do quarto movimento em processo. Excerto extraído do arquivo sibelius "mov iii - 001M" referente ao terceiro movimento. Em vermelho, material derivado das "3ªs menores" sobreposto à *linha*.

Ao final do movimento a *linha* aparece em cânone. A *linha* passa por um processo próprio no decorrer da obra. No primeiro movimento aparece em uníssono, no segundo aparece em diálogo, no quarto aparece em cânone. Compus assim pensando num distanciamento do uníssono; uma separação, pensando no sentido expressivo do mito do *doppelgänger*: um duplo que vaga. Expressivamente, penso que depois que a *linha* se separa, a peça já não tem mais causa. Isso explica a separação do quinto movimento dos outros através de um compasso de pausa.

#### 4.5.4 Quinto Movimento – Lento

O quinto movimento foi composto como um epílogo. O andamento lento surgiu em contraposição ao restante da obra, que tende a ser agitado. De certo modo, a lentidão do movimento dialoga com a seção final de *Fearful Symmetries* e mais diretamente com *Wed*, de David Lang.

A faixa 07 traz os primeiros compassos de *Wed* e da versão final do quinto movimento em comparação.

Compus o movimento pensando na unificação do duo; o mito do *doppelgänger* já havia sido adquirido pelo processo. O movimento foi escrito de maneira "críptica": compus quatro vozes, quebrei-as em tamanhos pequenos (de meio compasso a um compasso, aproximadamente) e reordenei-as de modo que um pentagrama completa a voz do outro e vice versa. O resultado é "críptico" porque, para que se ouçam as

vozes completas, é necessário ouvir os dois pianos. Abaixo exemplo da escrita críptica do quinto movimento. A “solução” da escrita aparece demarcada em cores, cada uma das quatro vozes com uma cor específica.

The image shows a musical score for two pianos, Pno. I and Pno. II, covering measures 732 to 735. The score is written in treble clefs. The notation includes various notes, rests, and articulations. Key features include:
 

- Measure 732:** Pno. I has a red box around a pair of notes (F#4, G#4). Pno. II has a blue box around a triplet of notes (F#3, G#3, A#3).
- Measure 733:** Pno. I has a purple box around a pair of notes (F#4, G#4). Pno. II has a blue box around a triplet of notes (F#3, G#3, A#3).
- Measure 734:** Pno. I has a red box around a pair of notes (F#4, G#4). Pno. II has a blue box around a triplet of notes (F#3, G#3, A#3).
- Measure 735:** Pno. I has a red box around a pair of notes (F#4, G#4). Pno. II has a blue box around a triplet of notes (F#3, G#3, A#3).

 Additionally, there are orange boxes around notes in Pno. I and Pno. II across measures 732-734, and purple boxes around notes in Pno. I across measures 732-734. A dashed line labeled '8<sup>va</sup>' spans measures 732-734, and a box labeled '735' is positioned above the staff in measure 735.

Figura 38 - Versão final de *Doppelgänger*, compassos 732-735: demonstração da escrita críptica do último movimento.

#### 4.5.5 Os movimentos de *Doppelgänger*

Os documentos de processo registram a *ideia em movimento* - o que o compositor certa vez pensou; este, ao reaccessar os documentos, pode se deparar com soluções já encontradas no embrião do processo e que ficaram esquecidas.

Ainda que não lembrasse, a organização dos movimentos do que veio a ser *Doppelgänger* já havia sido prevista e registrada em documentos anteriores. A vontade de escrever uma peça em movimentos múltiplos percorreu o processo de maneira explícita, mas a organização desses movimentos e, principalmente, o caráter dos andamentos de cada movimento nem sempre foi definida com clareza e percorreu o processo de maneira implícita.

O registro mais direto referente aos movimentos da obra está numa folha avulsa de papel milimetrado. A folha não é datada, mas provavelmente é anterior à composição do segundo movimento (pela anotação de um ponto de interrogação referente ao movimento em questão) e inclui uma observação que indica indefinição

do uso do material do *Solo* para trompete: “MAT. TPT. SOLO?” (material de solo para trompete?).

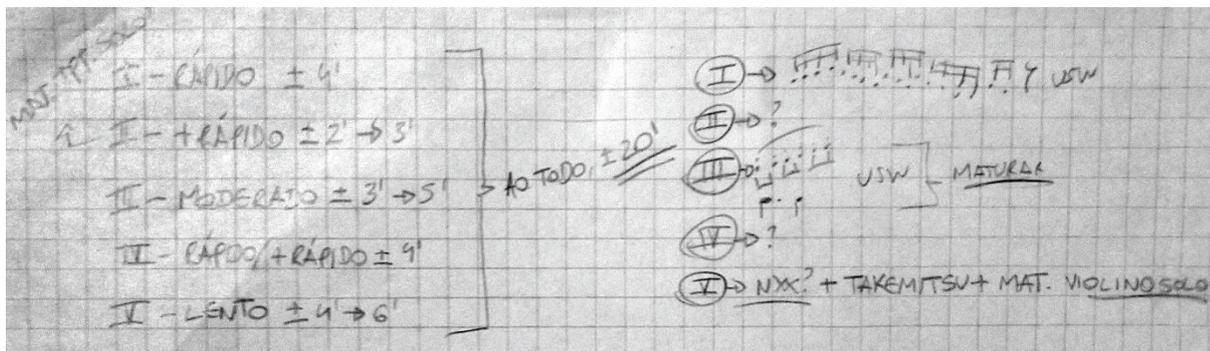


Figura 39 - Folha de papel milimetrado.

Destaco que essa folha registra a possível definição de que o quarto movimento seria composto pela mistura do primeiro e do segundo movimento. Isso é evidenciado pelas anotações referentes ao primeiro movimento (assinalado como Rápido), e ao o segundo movimento (assinalado como +Rápido), sendo o quarto movimento assinalado como Rápido/+Rápido.

A peça já aparece com a definição de cinco movimentos: I - Rápido (+/- 4'), II - + Rápido (+/- 2' => 3'), III - Moderado (+/- 3 => 5'), IV - Rápido /+Rápido (+/- 4'), e V - Lento (+/- 4' => 6').

Anteriores às anotações na folha de papel milimetrado estão as anotações da primeira página do caderno trio A. A forma é pensada em cinco partes, cada uma com seus diálogos ideológicos e com indicações expressivas como “explosão” e “rarefeito”. Nessas anotações consta a primeira referência ao término da composição tendo como base o diálogo com *Wed*, de David Lang.

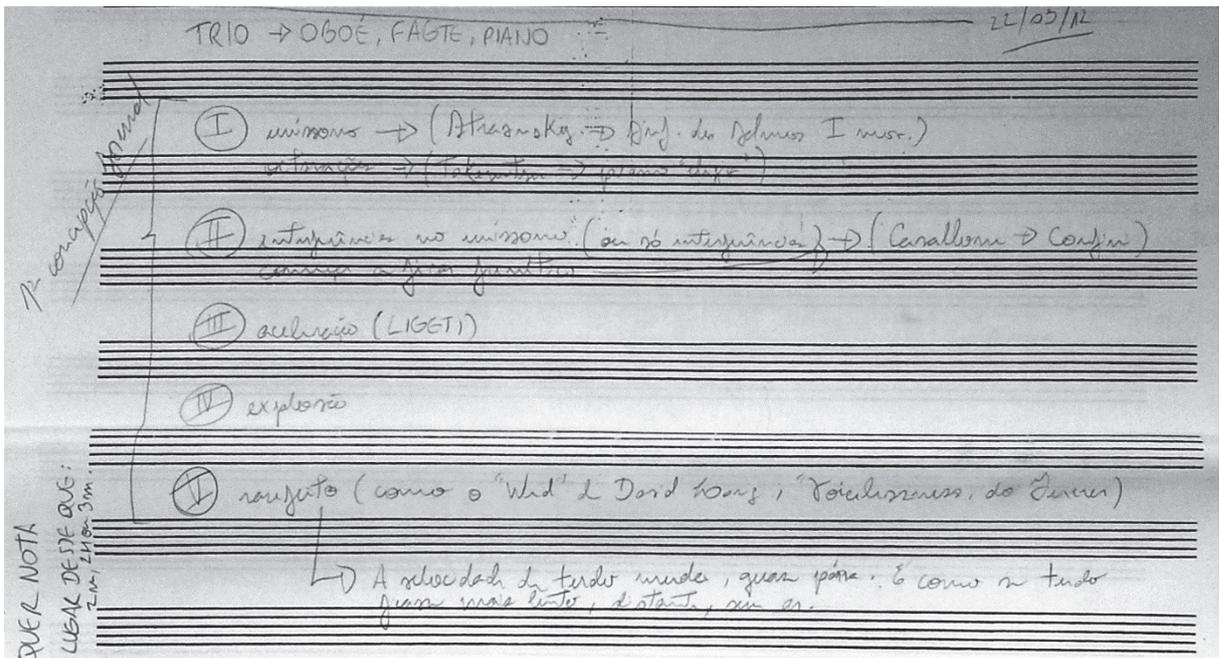


Figura 40 - Detalhe da página 1 do caderno trio A: "1ª concepção formal".

Em comparação, a folha de papel milimetrado é posterior ao caderno trio. A referência a *Wed* desaparece das anotações nos documentos de processo posteriores ao caderno trio A e só retorna durante a composição do que se definiu como o quinto movimento.

O diálogo ideológico se manteve de maneira velada, longe dos registros em papel ou em arquivo de computador; ainda assim, esteve presente no processo a ponto de servir como referência para a composição de um movimento inteiro.

## 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ferramental da crítica genética em sua expansão para a música trouxe um novo olhar sobre o processo de tomada de decisões empreendido ao longo da composição. A função de organizar, investigar e interpretar os documentos de processo, ouvindo os prototextos, lendo anotações, comparando referências, trouxe à superfície o caminho trilhado para transformar a *ideia* em *obra*.

Em minhas ações de compositor, eu ainda não tinha consciência plena das decisões e operações tomadas ao longo desse caminho, e a crítica genética veio para iluminar meu processo criativo. A escuta dos documentos de processo foi fundamental nesse ponto; ouvir em ordem cronológica as versões do que compus deu movimento à *ideia* e às decisões: o processo para a *obra* veio à tona.

Neste trabalho específico, o olhar sobre a gênese considerou um conjunto de processos. Ao lidar com processos incompletos, expôs fracassos, indecisões, arrependimentos, a vagueza de determinados pontos; mas também demonstrou que certas ideias e decisões percorreram o conjunto de processos e revelaram uma vontade permanente, ou uma inquietação, de chegar a um lugar.

A recorrência de determinadas decisões apontou para uma abertura de significação do que eu pensava como *ideia*. A *ideia* não é apenas uma só coisa que se traduz em texto; é uma multiplicidade de querer. A procura da *ideia* no que é apenas material, e neste sentido refiro-me unicamente ao texto musical, é um erro que não deve ser cometido. O contexto do tempo, pensando no dia-a-dia, na realidade que cerca o compositor, engloba uma série de decisões que condizem com uma *rede de ideias*; vontades ou querer que se relacionam e perpassam processos distintos.

Em termos gerais, a *ideia* em processo até a *obra* pode envolver:

- o que se *quer* fazer (em termos expressivos, de conteúdo),
- o que se *consegue* fazer (em termos técnicos),
- o que se *pode* fazer (as condições externas incontornáveis, as delimitações),
- o que acontece por *acaso* (os acidentes ou desvios).

Com esse ponto de vista, é erro o que não realiza a vontade e expõe o autor seja pela sua incapacidade técnica ou pela falta de clareza consigo sobre o que se *quer* fazer. Lembro-me de uma aula de composição na graduação onde me foi comentado que o problema de uma peça que estava escrevendo era o excesso de

“nãos” - “não pode isso”, “não pode aquilo”, etc -, e essa série de restrições evidenciava a falta de clareza da *ideia*.

O olhar crítico sobre a gênese identifica no conjunto de processos iniciados durante o mestrado a vontade de escrever uma peça longa, fosse por movimentos múltiplos, por conjuntos de solos ou por uma suíte de câmara alternando formações instrumentais; essa vontade tem significado maior do que atingir grandes proporções de tempo musical. Pensar em compor uma peça longa configura toda uma relação de níveis de decisão como definidos por Chaves. A *ideia* da peça longa está presente desde o primeiro processo abordado neste memorial. Poder-se-ia dizer que o primeiro elo da rede de operações foi a definição de compor uma peça longa, mas mesmo que essa vontade atravessasse o conjunto de processos, não há como localizá-la na escala temporal de ideias. O fato de estar presente no manuscrito inicial do *Trio* não garante a sua natureza primeira.

O processo é composto por elos de operações tomadas sem uma ordem necessariamente clara. A *ideia* caminha pelo processo por querereres sobre o texto musical seja de maneira sistemática ou expressiva. A composição da *linha* é um exemplo que passa por uma preocupação inicial voltada para o sistema, e que mais tarde busca o que é expressivo.

A vontade aparece como o que é interno, o que dá satisfação pessoal; a necessidade lida com o externo, com os meios que permitem ou não a realização da obra. Certas operações do processo são tomadas segundo a necessidade em detrimento da vontade. Em alguns casos, por algum motivo, a necessidade acaba se tornando vontade. Foi o que ocorreu na reabertura dos materiais do *Trio*, quando optei por escrever em uma grade de dois pianos ao invés de escrever direto para sexteto.

Era necessário escrever com rapidez já que eu estava no segundo ano do curso de mestrado e tinha que arcar com meus compromissos acadêmicos em tempo. Pelo tempo que levaria, por mais que a vontade do momento fosse escrever um sexteto, deixei para orquestrar depois de terminada a composição. Parecia lógico que seria mais rápido orquestrar algo que já estivesse pronto do que orquestrar uma composição em processo e indefinida. Escolher trabalhar sobre uma grade de dois pianos foi a solução encontrada para resolver provisoriamente a questão do tempo, mas acabou resolvendo a questão da instrumentação.

Nesse ponto, a descoberta do mito do *doppelgänger* e a transposição de sua significação para meu processo criativo veio a calhar, e a definição da instrumentação para dois pianos passou a atuar nas decisões sobre o texto musical. Com a instrumentação definida (ou redefinida) outras questões foram definidas e mais outras foram levantadas, e novamente os níveis de decisão foram readaptados ou reconfigurados. A maneira como os materiais foram compostos e trabalhados tem relação direta com a descoberta do *duplo*; a solução instrumental necessária se tornou vontade pelo acaso da descoberta de *doppelgänger*.

Ao contrário da vontade de escrever uma peça longa, a instrumentação não foi definida logo no início do conjunto de processos. A troca de instrumentos serve para marcar a troca de processos. Cada instrumentação aparece como uma possibilidade diferente de realização do processo, e a cada troca, o processo se renova. Mesmo que não tenha sido escrito, o mesmo material do primeiro movimento de *Doppelgänger* seria diferente na versão para sexteto. Algumas adaptações seriam feitas, fossem elas por necessidades de idioma ou por vontades que valorizassem determinado aspecto.

A postura mental do ato criativo pode ser configurada (e reconfigurada) pela definição (e redefinição) da instrumentação. Lembro que a primeira definição de instrumentação surgiu depois de uma delimitação de instrumentos sugerida pelo professor de composição, e isso pode ter definido a escritura do material ainda no seu momento embrionário. A minha decisão de usar um piano para somar-se ao oboé e fagote pode ter facilitado a escrita posterior para dois pianos, já que o material *linha*, por exemplo, transita pelos instrumentos do *Trio* na primeira seção. Talvez essa decisão já guardava em si o destino da instrumentação da obra, e o que era um piano se tornou dois pianos.

De maneira mais ampla, a vontade e a necessidade podem ser compreendidas como o *querer* e o *poder*, e aí volto para o conceito de *ideia* como um querer. Pensar em processo do autor também se torna mais claro a partir dessa dicotomia. O processo de uma obra parte do autor como uma construção sobre o que este *quer* escrever; o seu processo pessoal, seu desenvolvimento pessoal, tanto no sentido técnico quanto em outros sentidos, ou níveis, anda em paralelo ao que o autor escreve. O *querer* passa a ser um *descobrir como* que nem sempre é respondido de imediato.

Como foi demonstrado no memorial, o *Trio* foi encerrado incompleto porque eu não sabia *como* resolver ou desviar de um problema. A solução do problema, resolvida durante a reabertura, evidencia não apenas o processo de criação local mas também meu processo de desenvolvimento pessoal; para prosseguir com a composição passei por alguns vaivéns que talvez tenham possibilitado o desvelamento do *como*, e que recolocou em movimento o processo antes incompleto e cerrado.

Ao geneticista fica o registro material do texto musical comparável nos documentos de processo. A mim, como compositor, ficam os outros processos que foram abertos e que precisaram ser trazidos para esse memorial com o fim de esclarecer o meu processo pessoal de desenvolvimentos que ocorreram em paralelo ou derivados do *Trio*, e que contribuíram para a composição de *Doppelgänger*.

## 6 – REFERÊNCIAS

ADAMS, John. **Fearful Symmetries/The Wound Dresser**. [CD]. Nonesuch, 2005.

BIASI, Pierre-Marc. **A genética dos textos**. tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

CHAVES, Celso G. Loureiro. **Por uma pedagogia da composição musical**. In: FREIRE, Vanda. Bellard. (org.). Horizontes da Pesquisa em Música. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

CHAVES, Celso G. Loureiro. **Processo criativo e composição musical**: proposta para uma crítica genética em música. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM CRÍTICA GENÉTICA, 10., 2012, Porto Alegre. Anais... Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Celso.Chaves.pdf>>. Acesso em: 7 julho 2012.

CHAVES, Celso G. Loureiro; COSTA, César Haas. **Apontamentos de crítica genética e música**: tomadas de decisões e intertextualidades em "Portais e a Abside" de Celso Loureiro Chaves. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. Anais... Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2009/V\\_Composicao.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/V_Composicao.pdf)>. Acesso em: 5 maio 2012.

DONIN, Nicolas. **Genetic Criticism and Cognitive Anthropology**: A Reconstruction of Philippe Leroux's Compositional Process for Voi(rex). Genetic Criticism and the Creative Process. Essays from Music, Literature, and Theater. Rochester: University of Rochester Press, 2009. 192-216.

DUSAPIN, Pascal. **Perelà, Uomo di Fumo**. [CD]. Naïve, 2005.

FREGONEZE, Carmen Célia. **A obra pianística do Padre José Penalva**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.

GAMBOGI, Fabrício. **Eco em horizonte**: forma, estrutura e processo em um ciclo de composições. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de crítica genética**. Ler os manuscritos modernos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

GRÉSILLON, Almuth. **Alguns pontos sobre a história da crítica genética**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 7-18, abr. 1991. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141991000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 5 maio 2012.

LANG, David. **This was written by hand**. [CD]. Canteloupe Music, 2011.

LEROUX, Philippe. **Questions de faire**. Genesis [Online], n. 31/2010. Disponível em: <<http://genesis.revues.org/335>>. Acesso em: 18 de maio de 2014.

LIGETI, György. **Études; Musica Ricercata**. [CD]. Sony Classical, 1997.

KINDERMAN, William. **The Creative Process in Music: from Mozart to Kurtág**. Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2012. 233 p.

PASSOS, Marie-Hélène Paret. **Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinaridade**. Vinhedo-SP: Horizonte, 2011. 168 p.

PECKTOR, Lauro. **...do espelho**. Gravação em áudio. Arquivo pessoal, 2010.

PINO, Claudia Amigo. **Apresentação: gênese da gênese**. Ciência e Cultura, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 24-27, mar. 2007. Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252007000100013&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100013&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 5 maio 2012.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Comunicação em processo**. Galáxia, Brasil, v. 2, n. 3, p. 62-71, setembro 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/view/1289/1059>>. Acesso em: 5 maio 2012.

SALLES, Cecília Almeida; CARDOSO, Daniel Ribeiro. **Crítica genética em expansão**. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, p. 44-47, mar. 2007. Disponível em: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252007000100019&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100019&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 5 maio 2012.

SALLIS, Friedemann. **The Genealogy of György Kurtág's 'Hommage à R. Sch', op. 15d**. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 43, Fasc. 3/4. 311- 322, 2002.

STRAVINSKY, Igor. **Symphony in C/Symphony in 3 Movements/Symphonie des Psaumes**. [CD]. Decca, 1999.

STRAVINSKY, Igor. **Symphonie des Psaumes**. Londres: Boosey & Hawkes, 1948. 1 partitura. Orquestra.

WILLEMART, Philippe. **A crítica genética hoje**. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 130-139, jun. 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2008000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 7 julho 2012.



## 7 – ANEXOS

## 7.1 PARTITURA

# Doppelgänger

(para dois pianos)

Lauro Pecktor  
2013

# Doppelgänger

Lauro Pecktor

♩ = 85 [♩ = 170]

Piano I

*f*

Piano II

*f*



Pno. I

Pno. II



Pno. I

*ff*

Pno. II

*ff*

10

15

Pno. I

*p* *f* *ff* *p* *sf*

Pno. II

*p* *p* *f* *p* *ff* *p* *p*

8<sup>vb</sup>



Pno. I

*ff* *p* *f* *f*

Pno. II

*ff* *f*

8<sup>vb</sup>



20

Pno. I

*ff* *f* *pp* *f*

Pno. II

*ff* *f* *f*

8<sup>vb</sup>

25

Pno. I

*sf mp* *sf (mp)* *sf* *mp*

Pno. II

*sf* *mp* *sf* *mp*



30

Pno. I

*f* *mp* *sf* *mp*

Pno. II

*sf*



Pno. I

*sf* *f* *sf*

Pno. II

*mp* *f*

35

Pno. I

*sf*

Pno. II

*sf*



Pno. I

Pno. II



40

Pno. I

*p*

*mf*

Pno. II

*p*

*f*

45

Pno. I

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

Pno. II

*p* *mf* *f*

50

Pno. I

*p* *f*

Pno. II

*p* *p* *f*

Pno. I

*mf* *p*

Pno. II

*p* *f* *p* *f*

8  
55

Pno. I

*f*

Pno. II

*pp*

Pno. I

Pno. II

*8va*

60

Pno. I

*sff*

*mf*

Pno. II

*sff*

*mf*

*8vb*

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 65-68.

**Pno. I:** Treble and Bass clefs. Measure 65 is marked with a box containing the number 65. Dynamics include *ff* and *mp*. An *8<sup>vb</sup>* marking is present in measures 66 and 68.

**Pno. II:** Treble and Bass clefs. Measure 65 is marked with a box containing the number 65. Dynamics include *ff* and *mp*. An *8<sup>vb</sup>* marking is present in measure 68.

Rehearsal mark (S) is indicated above the Pno. II staff in measures 65 and 66.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 69-72.

**Pno. I:** Treble and Bass clefs. Measure 69 is marked with a box containing the number 69. Dynamics include *mp*. An *8<sup>vb</sup>* marking is present in measure 70.

**Pno. II:** Treble and Bass clefs. Measure 69 is marked with a box containing the number 69. Dynamics include *mp*. An *8<sup>vb</sup>* marking is present in measure 70.

Rehearsal mark (S) is indicated above the Pno. II staff in measure 69.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 70-73.

**Pno. I:** Treble and Bass clefs. Measure 70 is marked with a box containing the number 70. Dynamics include *f* and *p*. An *8<sup>vb</sup>* marking is present in measure 71.

**Pno. II:** Treble and Bass clefs. Measure 70 is marked with a box containing the number 70. Dynamics include *f* and *p*. An *8<sup>vb</sup>* marking is present in measure 71.

Rehearsal mark (S) is indicated above the Pno. II staff in measure 70.

Pno. I

Pno. II

*p* — *f*      *p* — *f*      *p* — *f*      *p* — *f*

75

Pno. I

*mp*

Pno. II

*pp*

Pno. I

80

3

Pno. II

Piano score for Pno. I and Pno. II. Pno. I part features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. Pno. II part features a more melodic line with triplets and rests.



Piano score for Pno. I and Pno. II, starting at measure 85. Pno. I part includes dynamic markings *f* and *mp*, and triplets. Pno. II part includes dynamic markings *mp* and *f*, and triplets.



Piano score for Pno. I and Pno. II, starting at measure 90. Pno. I part includes dynamic markings *f* and *mp*, and triplets. Pno. II part includes dynamic markings *f* and *mp*, and triplets.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 88-94. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings.

**Pno. I:** Treble clef. Measures 88-94. Dynamic markings: *f*, *mp*, *mp*. Features a triplet of eighth notes in measure 88 and a triplet of quarter notes in measure 94.

**Pno. II:** Treble and Bass clefs. Measures 88-94. Dynamic markings: *f*, *mp*, *f*, *p*, *f*. Features a triplet of eighth notes in measure 88, a triplet of quarter notes in measure 90, and a triplet of eighth notes in measure 94.



Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 95-101. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings.

**Pno. I:** Treble clef. Measures 95-101. Dynamic markings: *mp*, *mp*. Features a triplet of eighth notes in measure 95 and a triplet of quarter notes in measure 99. A rehearsal mark **95** is present at the start of measure 95.

**Pno. II:** Treble and Bass clefs. Measures 95-101. Dynamic markings: *p*, *mp*, *mp*. Features a triplet of eighth notes in measure 95 and a triplet of quarter notes in measure 99.



Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 102-108. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and dynamic markings.

**Pno. I:** Treble clef. Measures 102-108. Dynamic markings: *mp*. Features a triplet of eighth notes in measure 102 and a triplet of quarter notes in measure 106.

**Pno. II:** Treble and Bass clefs. Measures 102-108. Dynamic markings: *mp*. Features a triplet of eighth notes in measure 102 and a triplet of quarter notes in measure 106.

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score for the first system. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets. The Pno. I part includes dynamic markings *p* and *f*. The Pno. II part features a steady accompaniment with triplets.

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score for the second system. The Pno. I part begins with a measure number of 100 and includes dynamic markings *p* and *mp*. The Pno. II part includes dynamic markings *p* and *f*. Both parts continue with intricate triplet-based textures.

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score for the third system. The Pno. I part features dynamic markings *p*, *f*, and *p*. The Pno. II part includes dynamic markings *f*, *mp*, and *mp<sup>3</sup>*. The music maintains its complex rhythmic structure with triplets.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 103-107.

**Pno. I:** Treble clef. Measures 103-105 feature triplet eighth notes starting with *mp*. Measure 105 is marked with a box containing the number 105. Measures 106-107 feature eighth notes with dynamics *p* and *f*.

**Pno. II:** Treble clef. Measures 103-105 feature triplet eighth notes. Measures 106-107 feature eighth notes with dynamics *p* and *f*. Bass clef accompaniment consists of chords and eighth notes.



Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 108-113.

**Pno. I:** Treble clef. Measures 108-113 feature eighth notes with dynamics *p* and *f* alternating. Measure 110 is marked with a box containing the number 110.

**Pno. II:** Treble clef. Measures 108-113 feature eighth notes with dynamics *f* and *p* alternating. Bass clef accompaniment consists of chords and eighth notes.



Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 114-119.

**Pno. I:** Treble clef. Measures 114-119 feature eighth notes with dynamics *f* and *p* alternating. Measure 119 ends with a 2/4 time signature.

**Pno. II:** Treble clef. Measures 114-119 feature eighth notes with dynamics *f* and *p* alternating. Bass clef accompaniment consists of chords and eighth notes. Measure 119 ends with a 2/4 time signature.

115

Pno. I

*f p f p f p*

Pno. II

*f p f p f p*



120

Pno. I

*f p f pp ff p f p*

Pno. II

*f p ff p sff pp*



125

Pno. I

*f pp*

Pno. II

*ff*

8<sup>vb</sup>

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 125-132. The piece is in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *ff*, *p*, *sf*, and *pp*. Measure 128 features a time signature change to 3/8. Measure 132 ends with a repeat sign.



Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 133-140. The piece is in 2/4 time, with a key signature of one flat (Bb). Measure 133 is marked with a box containing the number 130. The score includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, *sf*, *ff*, *p*, *f*, and *pp*. Measure 137 features a time signature change to 3/4. Measure 140 ends with a repeat sign.



Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 141-148. The piece is in 2/4 time, with a key signature of one flat (Bb). Measure 141 is marked with a box containing the number 135. The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, *f*, *ff*, *p*, *mf*, *pp*, *f*, and *pp*. Measure 145 features a time signature change to 3/8. Measure 148 ends with a repeat sign. An 8va marking is present in the Pno. I part.

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 138-140. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. Pno. I begins with a series of eighth notes in the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic. Pno. II has rests in both hands until measure 139, where the right hand plays a half note chord (B-flat, D) with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic in measure 140, and then returns to forte (*f*) in measure 141. The left hand of Pno. II plays a steady eighth-note accompaniment.

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 141-144. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. Pno. I features a complex melodic line with slurs and accents, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 141, moving to mezzo-forte (*mf*) in measure 142, and ending with a piano (*p*) dynamic in measure 144. Pno. II has rests in both hands until measure 142, where the right hand plays a half note chord (B-flat, D) with a fortissimo (*ff*) dynamic, moving to pianissimo (*pp*) in measure 143. The left hand of Pno. II plays a steady eighth-note accompaniment.

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 145-148. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. Pno. I features a complex melodic line with slurs and accents, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 145, moving to mezzo-forte (*mf*) in measure 146, and ending with a forte (*f*) dynamic in measure 148. Pno. II has rests in both hands until measure 146, where the right hand plays a half note chord (B-flat, D) with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, moving to piano (*p*) in measure 147. The left hand of Pno. II plays a steady eighth-note accompaniment.

145

Pno. I

*f* *mf*

Pno. II

*p* *f* *p* *sf* *f*



150

Pno. I

*f* *sf* *f*

Pno. II

*f* *sf* *f*

8<sup>vb</sup>



155

Pno. I

Pno. II

(8)

160

Pno. I

Pno. II

165

Pno. I

Pno. II

*ff p* *ppp*

*ff p* *ppp*

♩ = 42

170

Pno. I

Pno. II

*mp* *mp*

*pp* *mf* *p* *mf*

175

Pno. I

*mp* *p*

*mp* *pp*

Pno. II

*mf* *p*

*mp*

Detailed description of the musical score: The score is for two piano parts, Pno. I and Pno. II, in 2/4 time. Measure 175 is marked with a box containing the number 175. Pno. I (top staff) begins with a triplet of eighth notes in the treble clef, marked *mp*, followed by a half note marked *p*. Pno. II (bottom staff) begins with a half note marked *mf* and a triplet of eighth notes marked *p*. In measure 176, Pno. I has a half note marked *mp* and a triplet of eighth notes marked *pp*. Pno. II has a half note marked *mp* and a triplet of eighth notes marked *pp*. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

♩ = 95

# II

180

Pno. I

*f*

Pno. II

*f* *pp* *f*

185

Pno. I

Pno. II

190

Pno. I

Pno. II

195

Pno. I

*pp* *f*

Pno. II



200

Pno. I

Pno. II



205

Pno. I

Pno. II

210

Pno. I

Pno. II

215

Pno. I

Pno. II

220

Pno. I

Pno. II

225

Pno. I

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

Pno. II

*p* *ff* *mf*

230

Pno. I

*ff*

Pno. II

*ff*

Pno. I

Pno. II

235

Pno. I

Pno. II

240

Pno. I

Pno. II

245

Pno. I

Pno. II

250

Pno. I

Pno. II



Pno. I

Pno. II

*mf*

*f*

*8va*



255

Pno. I

Pno. II

*p*

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 260-264. Pno. I part includes a measure number box containing 260. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.



Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 265-270. Pno. I part includes a measure number box containing 265. Pno. II part includes dynamic markings *f* and *8va*. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.



Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 270-274. Pno. I part includes a measure number box containing 270. Pno. II part includes a dynamic marking *p*. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

275

Pno. I

Pno. II

*f*

*f*

*p*

*f*



*p*

*f*

*ff*

*mf*

*8va*



(8)

280

Pno. I

Pno. II

(8) 285 8<sup>va</sup>  
 Pno. I *p* *f* *p* *ff* *f*  
 Pno. II *p* *ff*

(8) 290  
 Pno. I *mf*  
 Pno. II *mf*

(8) 295  
 Pno. I *ff* *mf* *f*  
 Pno. II *ff* *f* *mf*

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 285-300.

**Pno. I:** Treble clef, 3/4 time. Starts with *mf*. Measure 289 changes to 2/4 time and *ff*. Features triplet eighth notes in the bass line.

**Pno. II:** Bass clef, 3/4 time. Starts with *ff mf*. Measure 289 changes to 2/4 time and *ff*. Features triplet eighth notes in the bass line.

Measures 285-288: Pno. I has rests; Pno. II plays a steady eighth-note accompaniment.

Measures 289-300: Pno. I plays a melodic line with accents and slurs; Pno. II continues the eighth-note accompaniment with triplets.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 301-304.

**Pno. I:** Bass clef, 3/4 time. Measure 301 starts with a box containing the number 300. Features triplet eighth notes in the bass line.

**Pno. II:** Bass clef, 3/4 time. Features triplet eighth notes in the bass line.

Measures 301-304: Pno. I plays a melodic line with accents and slurs; Pno. II continues the eighth-note accompaniment with triplets.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 305-308.

**Pno. I:** Bass clef, 3/4 time. Measure 305 starts with a box containing the number 305. Features triplet eighth notes in the bass line.

**Pno. II:** Bass clef, 3/4 time. Features triplet eighth notes in the bass line.

Measures 305-308: Pno. I plays a melodic line with accents and slurs; Pno. II continues the eighth-note accompaniment with triplets.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 308-314. Pno. I has a measure number 310 above the staff. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* and *mf*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the final measure of this system.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 315-321. Pno. I has a measure number 315 above the staff. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff*, *mf*, and *f*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the final measure of this system.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 322-328. Pno. I has a measure number 315 above the staff. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* and *mf*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the final measure of this system.

320

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 315-320. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, across both staves.



Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 321-324. The score continues with intricate musical notation, including slurs and triplets, in 3/4 time.



Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 325-328. The score includes measure 325, marked with a box. It features complex rhythmic patterns and slurs in 3/4 time.

330

Pno. I

Pno. II

Detailed description: This system contains measures 330 through 334. Pno. I (top) has a melodic line in the bass clef with slurs and accents. Pno. II (bottom) has a bass line with triplets and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#).

Pno. I

Pno. II

Detailed description: This system contains measures 335 through 339. Pno. I (top) has a melodic line in the bass clef with slurs and accents. Pno. II (bottom) has a bass line with triplets and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#).

335

Pno. I

Pno. II

Detailed description: This system contains measures 340 through 344. Pno. I (top) has a melodic line in the bass clef with slurs and accents. Pno. II (bottom) has a bass line with triplets and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#).

340

Pno. I

Pno. II

345

Pno. I

Pno. II

Pno. I

Pno. II

350

Pno. I

Pno. II

*f*

*mf*

8va

355

Pno. I

Pno. II

3

8

360

Pno. I

Pno. II

3

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 360-365. The score includes a first ending bracket above measure 365. Measure 365 is marked with a circled '8' and a box containing '365'. The music features complex rhythmic patterns and triplets in both hands.



Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 370-375. Measure 370 is marked with a box containing '370'. The score includes a first ending bracket above measure 375. Measure 375 is marked with a circled '8' and a box containing '375'. The music features complex rhythmic patterns and triplets in both hands. Dynamics include *mf* and *f*. An *8va* marking is present above the Pno. I staff in measure 375.



Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 380-385. Measure 380 is marked with a circled '8'. The music features complex rhythmic patterns and triplets in both hands.

375

Pno. I

Pno. II

8

3

3

3



380

Pno. I

Pno. II

8

3

3



385

Pno. I

Pno. II

*mf*

*mf*

Pno. I

Pno. II

390

Pno. I

*pp*

Pno. II

*pp*

# III

♩ = 64

Pno. I

*ppp*

395

Pno. II

*ppp*

Pno. I

400

405

Pno. II

Pno. I

410

Pno. II

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 415-420. Pno. I features a melodic line with triplets and a *pp* dynamic. Pno. II features a bass line with triplets and a *pp* dynamic.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 425-430. Pno. I features a melodic line with triplets and a *pp* dynamic. Pno. II features a bass line with triplets and a *pp* dynamic.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 430-435. Pno. I features a melodic line with triplets and dynamics *ff* and *pp*. Pno. II features a bass line with triplets and dynamics *ff* and *pp*.

435 440

Pno. I

Pno. II

445 8va 450

Pno. I

Pno. II

8va 455 8va

Pno. I

Pno. II



Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 485-490. The score is in 3/4 time. Pno. I features a melodic line with trills and triplets, marked *ppp* and *pp*. Pno. II provides a harmonic accompaniment with octaves and triplets. Performance markings include *8va* and *8vb* with dashed lines indicating octave transpositions.

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 490-495. The score is in 3/4 time. Pno. I continues with a melodic line, marked *pp* and *ppp*. Pno. II features a more active accompaniment with triplets and octaves. Performance markings include *8va* and *8vb* with dashed lines indicating octave transpositions.

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 495-500. The score is in 3/4 time. Pno. I features a melodic line with triplets, marked *f*. Pno. II provides a harmonic accompaniment with triplets and octaves, marked *f* and *pp*. Performance markings include *8vb* with dashed lines indicating octave transpositions.

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 495-504. The score is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The score includes dynamic markings *pp*, *f*, and *pp*. The Pno. I part features a melodic line with a triplet of eighth notes at measure 500. The Pno. II part features a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes at measure 500. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the end of the system.

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 505-514. The score is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The Pno. I part features a melodic line with a triplet of eighth notes at measure 505. The Pno. II part features a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes at measure 505. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the end of the system.

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 515-524. The score is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The Pno. I part features a melodic line with a triplet of eighth notes at measure 515. The Pno. II part features a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes at measure 515. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the end of the system.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 515-519.

**Pno. I:** Bass clef, 2/4 time signature. Measure 515 is marked with a box containing the number 515. Dynamics include *pp* and *f*. The piece concludes with the instruction *l loco*.

**Pno. II:** Bass clef, 2/4 time signature. Dynamics include *pp < f* and *pp* to *f*. An *8<sup>vb</sup>* marking is present in measures 515 and 519.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 520-524.

**Pno. I:** Bass clef, 3/4 time signature. Measure 520 is marked with a box containing the number 520. Dynamics include *pp* and *f*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 524.

**Pno. II:** Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics include *pp* and *f*. An *8<sup>vb</sup>* marking is present in measure 524.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 525-529.

**Pno. I:** Bass clef. Dynamics include *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 525.

**Pno. II:** Bass clef. Dynamics include *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 525.

525

Pno. I

*pp* *ff*

Pno. II

*pp* *f* *pp*

(8)

(8).l

8<sup>vb</sup>

3

530

Pno. I

*pp* *f* *pp* *ff* *pp* *f*

Pno. II

*ff* *pp* *f* *pp* *ff*

(8)

8<sup>vb</sup>

3

3/4

Pno. I

*pp*

Pno. II

*pp*

(8)

3/4

2/4

2/4

# IV

535  $\text{♩} = 90$

Pno. I

*ff* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Pno. II

*ff* *f*

8vb

540

Pno. I

*f* *pp* *f* *pp* *f*

Pno. II

*pp* *f* *pp*

545

Pno. I

*pp* *f* *pp* *f* *pp* *ff*

Pno. II

*f* *pp* *f* *mf* *ff*

550

Pno. I

*p* *f* *f* *fff* *p*

8<sup>vb</sup>

Pno. II

*p* *p* *f* *p* *fff* *f*

Pno. I

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

8<sup>vb</sup>

Pno. II

*f* *p* *ff* *p* *p* *ff* *f*

8<sup>vb</sup>

555

Pno. I

*f* *fff* *f* *sf* *pp*

8<sup>vb</sup>

Pno. II

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

8<sup>vb</sup>

560

Pno. I

*f* *sf* *mp*

Pno. II

*sf* *mp* *sf*

(8) -----|

565

Pno. I

*f* *mp*

Pno. II

*mp*

Pno. I

Pno. II

*ff* *mp*

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) musical score, measures 565-574. The score is in 2/4 and 3/4 time signatures. Dynamics include *sf*, *mp*, and *ff*. The Pno. I part features a melodic line with slurs and accents, while the Pno. II part provides harmonic support with chords and moving lines.



Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) musical score, measures 570-574. Measure 570 is marked with a box. Dynamics include *f* and *sf*. The Pno. I part has a melodic line with slurs and accents, while the Pno. II part features a complex rhythmic pattern with slurs and accents.



Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) musical score, measures 575-584. Measure 575 is marked with a box. The score is in 2/4 and 3/4 time signatures. The Pno. I part has a melodic line with slurs and accents, while the Pno. II part features a complex rhythmic pattern with slurs and accents.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 575-584.

**Pno. I:** Treble and Bass clefs, 2/4 time signature. Measures 575-584. Dynamics: *ff* (measures 575-582), *mp* (measures 583-584).

**Pno. II:** Treble and Bass clefs, 2/4 time signature. Measures 575-584. Dynamics: *ff* (measures 575-582), *pp* (measures 583-584).

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 585-594.

**Pno. I:** Treble and Bass clefs, 2/4 time signature. Measures 585-594. Dynamics: *pp* (measures 585-594). Includes a triplet in measure 593 and a box around measure 585.

**Pno. II:** Treble and Bass clefs, 2/4 time signature. Measures 585-594. Dynamics: *mp* (measures 585-594). Includes a triplet in measure 593.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 595-604.

**Pno. I:** Treble and Bass clefs, 2/4 time signature. Measures 595-604. Dynamics: *f* (measures 595-596), *mp* (measures 597-600), *f* (measures 601-604). Includes triplets in measures 596 and 603.

**Pno. II:** Treble and Bass clefs, 2/4 time signature. Measures 595-604. Dynamics: *mp* (measures 595-604). Includes triplets in measures 596 and 603.

590

Pno. I

*mp* *f* *mp* *f* *mp*

Pno. II

*f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

595

Pno. I

*f* *mp* *mp* *mp*

Pno. II

*f* *mp* *f* *p* *f* *p* *mp*

Pno. I

Pno. II

600

Pno. I

Pno. II

Pno. I

Pno. II

*p* *f* *p* *mp*

605

Pno. I

Pno. II

*p* *f* *mp*

Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 585-590. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) for Pno. I, and *mp* (mezzo-piano) and *p* for Pno. II. Both pianos play triplet patterns in the right hand and chordal accompaniment in the left hand.



Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 600-605. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. A measure number box containing the number 610 is located above the first measure of Pno. I. The score features dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte) for both pianos. Pno. I plays a melodic line with slurs, while Pno. II plays a rhythmic accompaniment with slurs.



Piano I (Pno. I) and Piano II (Pno. II) score, measures 610-615. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) for both pianos. Pno. I plays a melodic line with slurs, and Pno. II plays a rhythmic accompaniment with slurs.

615

Pno. I

Pno. II

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*



Pno. I

Pno. II

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

*f* *p* *ff* *p* *f* *ff*



620

Pno. I

Pno. II

*f* *p* *f* *p*

*p* *f* *p* *f* *p* *f*

625

Pno. I

*f p f p f ff ff p f p f pp*

Pno. II

*p ff p pp ff*

630

Pno. I

*ff p ff*

Pno. II

*ff pp*

Pno. I

*ff f ff ff*

Pno. II

*ff ff*

8vb

635

Pno. I

Pno. II

(8)

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

640

Pno. I

Pno. II

(8)

Pno. I

*mp*

Pno. II

*p*

645

Pno. I

*f* *pp* *f*

Pno. II

*f* *mp* *f*

Pno. I

*p* *p*

Pno. II

*p* *p*

650

Pno. I

*f* *p*

Pno. II

*p* *f* *p* *f*

8<sup>vb</sup>

655

Pno. I

*f*

Pno. II

(8)

Pno. I

660

Pno. II

*f*

665

Pno. I

*ff*

Pno. II

*p*

*ff*

Pno. I

*mf*

Pno. II

*mf*

*p*

Pno. I

670

*f*

*mf*

Pno. II

*p*

*f*

*f*

8<sup>2b</sup>

Pno. I

675

*f*

Pno. II

*p*

*f*

(8)

Pno. I

Pno. II

8vb

Pno. I

Pno. II

680

(8)

Pno. I

Pno. II

685

*f*

Piano score for Pno. I and Pno. II. The system consists of two grand staves. Pno. I is on the left and Pno. II is on the right. The music features complex rhythmic patterns and chromatic lines in both hands of both instruments.



Piano score for Pno. I and Pno. II, starting at measure 690. Pno. I has a treble clef and a bass clef. Pno. II has a treble clef and a bass clef. A dashed line labeled "8vb" indicates an octave transposition for the bass line of Pno. I. The music continues with intricate chromatic and rhythmic textures.



Piano score for Pno. I and Pno. II, starting at measure 695. Pno. I has a treble clef and a bass clef. Pno. II has a treble clef and a bass clef. A dashed line labeled "8vb" indicates an octave transposition for the bass line of Pno. I. The music continues with intricate chromatic and rhythmic textures.

Pno. I

Pno. II

(8)



Pno. I

Pno. II

700

*ppp*

(8)

*ppp*

*ppp*



Pno. I

Pno. II

705

(8)

# V

♩ = 48

710

Pno. I

*ppp*

Pno. II

*ppp*

715

Pno. I

Pno. II

*ppp*

720

Pno. I

Pno. II

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 720-725. The score is in 2/4 time. Pno. I features a melodic line with triplets and an 8va trill starting at measure 725. Pno. II provides harmonic support with triplets and sustained chords.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 730-735. The score is in 4/4 time. Pno. I includes a dynamic marking of *(ppp)* and features a melodic line with triplets and an 8va trill starting at measure 730. Pno. II also includes a dynamic marking of *(ppp)* and features a melodic line with triplets.

Piano score for Pno. I and Pno. II, measures 735-740. The score is in 4/4 time. Pno. I features a melodic line with triplets and an 8va trill starting at measure 735. Pno. II provides harmonic support with triplets and sustained chords.

(8) 740

Pno. I

Pno. II

||

Pno. I

Pno. II

745

||

Pno. I

Pno. II

*ppppp*

*ppppp*



## 7.2 CD

Este CD contém:

Faixa 01 – György Ligeti, *Musica Ricercata* N° 3 (excerto); Lauro Pecktor, *Trio* (excerto); Pascal Dusapin, *Perelà, Uomo di fumo* (excerto); Lauro Pecktor, *Doppelgänger* (excerto).

Faixa 02 – Lauro Pecktor, arquivos sibelius “001B - TRIO - SEÇÃO Ia COMP I”, “001C - TRIO - SEÇÃO Ia COMP I”, “001D - TRIO - SEÇÃO Ia COMP I”, “01 - I - OODB”, “01 - I - OODC - TESTE”, “01 - I - OODD” e “01 - I - OODE” (excertos).

Faixa 03 – John Adams, *Fearful Symmetries* (excerto); Lauro Pecktor, *Doppelgänger* (excerto).

Faixa 04 – Lauro Pecktor, *...do espelho* (excerto); Lauro Pecktor, arquivo sibelius “01 - I - OO1C” (excerto); Lauro Pecktor, *Doppelgänger* (excerto).

Faixa 05 – Igor Stravinsky, *Sinfonia dos Salmos* (excerto); Lauro Pecktor *Trio* (excerto); Lauro Pecktor, *Doppelgänger* (excerto).

Faixa 06 – Lauro Pecktor, *Solo para trompete* (excerto); Lauro Pecktor, arquivo sibelius “02 - II - AINDA MAIS RÁPIDO - 001D”; Lauro Pecktor, *Doppelgänger* (excertos).

Faixa 07 – David Lang, *Wed* (excerto); Lauro Pecktor, *Doppelgänger* (excerto).

Faixa 08 – Lauro Pecktor, *Doppelgänger*.

