

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

Darwin Pillar Corrêa

**COMPOSIÇÃO EM RETROSPECTIVA: AUTOANÁLISE DE UM
PROCESSO DE TOMADA DE DECISÕES**

Memorial de Mestrado

Porto Alegre

2017

Darwin Pillar Corrêa

**COMPOSIÇÃO EM RETROSPECTIVA: AUTOANÁLISE DE UM
PROCESSO DE TOMADA DE DECISÕES**

Memorial de Mestrado submetido como requisito parcial para obtenção do grau 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

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Corrêa, Darwin Pillar
COMPOSIÇÃO EM RETROSPECTIVA: AUTOANÁLISE DE UM
PROCESSO DE TOMADA DE DECISÕES / Darwin Pillar
Corrêa. -- 2017.
142 f.

Orientador: Celso Giannetti Loureiro Chaves.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Composição Musical. 2. Crítica Genética. 3.
Autoanálise. 4. Processo Decisório. I. Chaves, Celso
Giannetti Loureiro, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao PPGMUS-UFRGS e ao CNPq, pela concessão da bolsa que viabilizou a realização dos meus estudos de mestrado. Ao meu orientador e professor de composição, Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, por todos os ensinamentos, musicais e não musicais, com os quais muito aprendi e ainda aprenderei, pela confiança e pela amizade. À Prof^ª. Dr^ª. Any Raquel Carvalho, Prof^ª. Dr^ª. Luciana Del Ben, Prof. Dr. Eloy Fritsch, pelos ensinamentos, amizade e confiança, e a todos os funcionários do PPGMUS-UFRGS. Ao Prof. Dr. Bruno Angelo, Prof^ª. Dr^ª. Márcia Ivana de Lima e Silva e Prof. Dr. Antonio Carlos Borges Cunha, pelas suas valiosas contribuições. Ao Prof. Dr. Amaro Borges e Prof. Dr. Pablo da Silva Gusmão, pelos ensinamentos, pela amizade e pela confiança. Ao Prof. Dr. Alexandre Eisenberg e Prof. Dr. Guilherme Goldberg, por terem realizado a linda estreia do meu *Duo para Flauta e Piano*. Jeferson e João, obrigado pela parceria e amizade. Heitor, obrigado pela amizade, confiança e por todas as discussões sobre como investigar processos composicionais que muito me ajudaram a chegar aos resultados que apresento neste trabalho. A toda minha família, especialmente aos que puderam nos dar auxílio, suporte e apoio desde a nossa mudança para Porto Alegre: Tia Fá, Ilse, Tia Vera e Davi, Mãe e Neusa, Pai e Mariângela, Vó Hilda e Vô Alfeu, Rique e Bibi, Ivo e Carine, Dona Ivone e Frerídio. Aos meus irmãos, Anna e Lênin, que, de forma muito bonita e natural, dividiram comigo o aprendizado de tudo que eu precisava saber nos meus primeiros anos de música. Aos meus pais, pela paciência, pela confiança e pelo carinho. À Jéssica, por tudo.

RESUMO

Este trabalho consiste de um portfólio de composição documentado com partituras e gravações, e de um memorial que apresenta uma autoanálise do processo de tomada de decisões empreendido na composição da obra *Duo para Flauta e Piano*. Apoiado na delimitação de autoanálise conceituada por Donin (2015c), e nas definições de Chaves (2010) que explicam a composição musical como um processo de tomada de decisões em três territórios, objetivou-se investigar os traços decisórios contidos no dossiê genético da obra autoanalisada, que incluiu também documentos relativos a outros processos, para identificar recorrências decisórias e aspectos da dinâmica de idas e vindas do processo composicional. O dossiê genético, com seus traços diretos e indiretos, foi autoanalisado a partir de uma metodologia que combina os pressupostos da crítica genética com estudos sobre a atividade cognitiva do compositor durante o processo composicional. Nesse sentido, a autoanálise foi realizada a partir da investigação específica do processo de tomada de decisões em cada um dos seus três territórios: ideológico, estético e pontual. Assim, foi possível constatar aspectos relevantes do estilo decisório individual deste compositor, bem como observar e refletir sobre processos de recomposição e replanejamento, que se referem também a questões gerais envolvendo a composição musical e seus desafios.

Palavras-chave: Composição musical. Crítica Genética. Autoanálise. Processo decisório.

ABSTRACT

This thesis consists of a portfolio of compositions and a self-analysis of the decision-making process in the composition of *Duo para Flauta e Piano* [Duo for Flute and Piano]. The concept of self-analysis in music composition is taken from Donin (2015c), and the concept of music composition as a decision-making process is based on Chaves (2010). The main goal of the thesis is the investigation of decision-making features as featured by direct and indirect traces. These traces are comprised in the genetic dossier of the *Duo*. The methodology of the thesis is referential to genetic criticism in its approach to the cognitive activity of the composer during the compositional process. In the course of this thesis, it became possible to verify relevant aspects of individual decision-making processes in the work of this composer, which also refer to broader issues of music composition and its challenges.

Keywords: Music composition. Genetic criticism. Self-analysis. Decision-making process.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Documento Q, p.1: <i>briefing</i> do processo composicional do <i>Quinteto</i>	18
Figura 2 - Documento Q, p.2: mapa estrutural de preparação para a composição do <i>Quinteto</i>	20
Figura 3 - Documentos A, p. 1: primeiro traço referente à tomada de decisões ideológicas no <i>Duo</i>	21
Figura 4 - Documentos A, p. 1: terceiro traço referente à tomada de decisões ideológicas no <i>Duo</i>	22
Figura 5 - Documentos A, p. 1-2: quatro caracteres de base para a composição do <i>Duo</i>	26
Figura 6 - Documentos A, p. 2: tarefa composicional em busca dos <i>impetus</i> para o <i>Duo</i>	26
Figura 7 - Documentos A, p. 3: registro de ideias para a composição do <i>Duo</i>	27
Figura 8 - Documentos A, p. 5: primeiro e segundo planejamentos estruturais do <i>Duo</i>	29
Figura 9 - Documentos A, p. 6: ideia para o terceiro planejamento estrutural do <i>Duo</i>	30
Figura 10 - Documentos A, p. 7: terceiro planejamento estrutural do <i>Duo</i>	32
Figura 11 - Documentos C, p. 14: ideia para o quarto planejamento estrutural do <i>Duo</i>	33
Figura 12 - Documentos A: p. 8: quarto planejamento estrutural do <i>Duo</i>	33
Figura 13 - Documentos B, p. 1: primeiros traços na composição do <i>Duo</i>	37
Figura 14 - Compassos iniciais do <i>Duo para Violino e Violão</i> (2014)	37
Figura 15 - Esboço do início do movimento 1 do <i>Duo para Flauta e Piano</i>	38
Figura 16 - Cinco estágios de decisões pontuais na composição do movimento 1 do <i>Duo</i>	40
Figura 17a - Diálogo entre os <i>Duos</i> : série dodecafônica reutilizada.....	41
Figura 17b - Matriz dodecafônica e método utilizado na escolha de alturas do "gesto 1" do <i>Duo</i>	41
Figura 18 - Quatro estágios de decisões pontuais a partir do comp. [4] do mov. 1 do <i>Duo</i>	43
Figura 19 - Duas versões da coda no movimento 1 do <i>Duo para Flauta e Piano</i>	44
Figura 20 - Documentos C, p. 7: <i>impetus</i> para a composição do movimento 8 do <i>Duo</i>	45
Figura 21 - Transcrição da gravação do improviso ao piano para o movimento 8 do <i>Duo</i>	46
Figura 22 - Genealogia da parte da flauta nos comp. [1-17] do movimento 8 do <i>Duo</i>	48
Figura 23 - Indicação manuscrita pelo orientador no comp. [8] do movimento 8 do <i>Duo</i>	49
Figura 24 - Continuação da genealogia dos comp. [7-9], parte da flauta no movimento 8 do <i>Duo</i>	50

SUMÁRIO

PARTE I

1 INTRODUÇÃO	3
2 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO	8
2.1 CRÍTICA GENÉTICA EM MÚSICA	8
2.2 ATIVIDADE COGNITIVA DO COMPOSITOR.....	10
3 DOSSIÊ GENÉTICO	13
4 AUTOANÁLISE	17
4.1 DECISÕES IDEOLÓGICAS	17
4.1.1 <i>Quinteto</i>	18
4.1.2 <i>Duo para Flauta e Piano</i>	21
4.2 DECISÕES ESTÉTICAS NO <i>DUO PARA FLAUTA E PIANO</i>	24
4.2.1 As primeiras decisões no processo do <i>Duo</i>	24
4.2.2 Primeiro e Segundo Planejamentos	28
4.2.3 Terceiro Planejamento.....	30
4.2.4 Quarto Planejamento	32
4.3 DECISÕES PONTUAIS NO <i>DUO PARA FLAUTA E PIANO</i>	36
4.3.1 Movimento 1	36
4.3.2 Movimento 8	45
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	52

PARTE II

PORFÓLIO DE COMPOSIÇÕES	57
Partitura do <i>Quinteto</i> (2016)	57
Partitura do <i>Duo para Flauta e Piano</i> (2016).....	87
Partitura de <i>Inbegriff</i> (2016)	117
CD com gravações das obras e arquivos de áudio das Figuras.....	127
REFERÊNCIAS	129

PARTE I

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em um portfólio de composições e de um estudo que apresenta os resultados de uma autoanálise composicional. Tendo como objeto de investigação os traços que documentam o processo de composição finalizado e minhas memórias dos momentos de atividade criativa, investigo questões composicionais que estão além daquelas apreciáveis pelo estudo da partitura final, questões essas que envolvem a composição em processo e suas sucessivas etapas. Especificamente, está em foco neste memorial a tomada de decisões composicionais referente ao processo de composição da obra *Duo para Flauta e Piano*, composta entre os novembro de 2015 e 2016. O que se fez com o objeto de investigação encontra delimitação em Donin (2015c), em que o autor define o termo autoanálise:

Convém [...] distinguir uma acepção ampla e uma acepção restrita do termo “autoanálise”: a primeira abrange todo texto de um compositor sobre sua própria obra, dedicado a uma descrição (extensiva ou parcial) desta; a segunda acrescenta à definição anterior uma condição de reflexividade, reconhecendo as distâncias entre intenção (o projeto de composição inicialmente formulado) e invenção (aquilo que se produz no processo de sua realização). A primeira acepção é útil porque mede a amplitude do fenômeno autoanalítico na história moderna e contemporânea da composição musical, mas somente a segunda levanta questões epistemológicas novas que interrogam (e, até certo ponto, transformam) nossas concepções habituais da teoria da composição. (DONIN, 2015c, p. 178)

Percebo que minha atividade composicional não se trata de uma implementação ininterrupta de uma torrente de decisões, que não admite retornos, revisões nem mesmo falhas. Ao contrário, meus processos composicionais têm caráter dinâmico, de constante adaptação acompanhando cada nova realização pontual, que pode trazer em si novas possibilidades frequentemente não vislumbradas na partida do processo. Essa dinâmica de idas, vindas e reformulações implica uma necessidade de conhecimento, de refletir sobre a lógica do processo, de identificar acasos positivos e negativos, e são precisamente estas questões que a autoanálise pode ajudar a revelar.

Considerado na sua totalidade teórico-metodológica, este trabalho se aproxima a dois estudos de crítica genética em música, que conheci logo no início do meu curso de mestrado: o trabalho de Chaves & Costa (2009) e o memorial de Pecktor (2014). Foi por meio da leitura desses trabalhos que despertei um interesse por investigações de processos composicionais, especificamente por aquelas que partem da investigação, feita pelo compositor, dos traços que

documentam o seu processo criativo. Em seu memorial de mestrado, Pecktor (2014) conduz um estudo de crítica genética da sua peça *Doppelgänger*. A partir da análise de documentos de processo em diferentes etapas de completude e inclusive de diferentes processos composicionais, Pecktor investiga a gênese de *Doppelgänger*, e constata uma genealogia baseada em processos composicionais interrompidos, e em uma rede de intertextualidades com obras musicais e das artes plásticas. O estudo de Chaves e Costa (2009) mostra diferentes etapas do processo de composição de uma seção de *Portais e a Abside*, revelando índices da tomada de decisões empreendida na composição da obra, e suas relações intertextuais com obras literárias e arquitetônicas. Esses trabalhos recolocam o processo composicional em movimento, permitindo que se acompanhem diferentes etapas da criação musical, que não poderiam ser apreendidas a partir da partitura final. Os pressupostos metodológicos da crítica genética permitiram que os autores retornassem aos seus processos composicionais, investigando como se deu a criação de suas obras com base nos documentos de processo.

Após a leitura dos estudos de Chaves e Costa (2009), e Pecktor (2014), decidi investigar meu processo composicional como um todo, com atenção prioritária à composição em movimento, isto é, tendo como foco o processo de composição e não somente o seu produto. Logo, o memorial aqui apresentado é uma investigação da minha tomada de decisões em composição, a partir de uma metodologia que combina o exame dos documentos de processo e memórias da minha atividade cognitiva no momento da prática composicional, de modo a investigar conjuntamente as decisões documentadas e as informações decisórias daquilo que não encontrou aplicabilidade no momento da composição. Essa delimitação é baseada em estudos recentes sobre gênese composicional, que serão abordados mais adiante.

Penso que o estudo de autoanálise do meu processo composicional é relevante no momento em que aponta recorrências que poderão vir a constituir um repertório de possibilidades decisórias. De acordo com Chaves:

[...] é a constante comparação entre as diversas decisões que redundaram em diferentes obras que irão construindo uma constância de processos que acabarão por resultar em um estilo individual - não apenas um estilo compositivo individual, mas, e mais importante como pedagogia, um estilo decisório individual (CHAVES, 2010, p. 91)

Apresento como resultado neste trabalho alguns dos aspectos mais relevantes do processo decisório empreendido ao longo do mestrado. Estes resultados me propiciam "manter a posição conquistada" (DONIN, 2015c, p. 176), uma vez que a autoanálise da tomada de decisões incluiu avaliar as que foram mais significativas e funcionais, levando em conta minha intenção artística. De acordo com o compositor Jean-Luc Hervé:

Ao estudar o fazer, podemos esclarecer o que parece importante e aquilo que o parece menos. Podemos valorizar certos aspectos de nosso trabalho e assim mudar nossa maneira de proceder, o que nos permitirá inventar impossíveis (HERVÉ, 1999, p.362 apud DONIN, 2015c, p. 174).

Antes de expor os objetivos desta investigação e a moldura teórico-metodológica empregada neste trabalho, cabe discutir os conceitos que garantem a delimitação do objeto de investigação, e como estes estão integrados na realização e apresentação desta autoanálise composicional. Neste memorial, compreendo o processo composicional como um processo de tomada de decisões, a partir dos pressupostos elaborados por Chaves (2010). Segundo o autor:

As atividades de composição musical podem ser entendidas como um processo de tomada de decisões que se estende por três territórios:

- decisões ideológicas — o estabelecimento do repertório com o qual se dialoga e no qual é possível intervir para a solidificação de suas concepções;
- decisões estéticas — quais componentes sonoras são colocadas em ação, e quando, como se integram e como divergem, o quanto se bastam e o quanto se consomem;
- decisões pontuais — as decisões de processo de criação que impelem o trabalho para diante e conformam a obra em um processo cumulativo de informações. (CHAVES, 2010, p. 83).

A discussão dos resultados da autoanálise está delimitada por esses pressupostos de maneira que a tomada de decisões composicionais é abordada em cada um dos territórios separadamente. Desta maneira, busquei especificar com clareza traços que respondam aos seguintes questionamentos: como ocorreu o diálogo com a obra de referência no território ideológico? No parâmetro estrutura, considerando a obra dividida em múltiplos movimentos, como se deu a tomada de decisões estéticas? Quais recorrências decisórias podem ser observadas no território pontual? Estas questões foram direcionadas ao processo de composição da obra *Duo para Flauta e Piano*, presente no portfólio de composições deste memorial, e delimitaram a investigação dos respectivos documentos de processo.

Logo, a tomada de decisões composicionais não está abordada necessariamente em ordem cronológica. Para discutir cada um dos territórios separadamente, foi preciso dar prioridade ao que conceituo como correntes decisórias, que são sequências acumulativas de decisões que se tornam passíveis à reflexão quando observadas em conjunto, independente da cronologia decisória do processo como um todo. Por exemplo, ao passar da discussão do território estético para o pontual, retorno do fim aos primórdios do processo composicional do

Duo para Flauta e Piano para poder discutir a composição do seu movimento 1. Esta condição é importante para garantir o foco naquilo que este compositor autoanalisou como mais relevante na sua prática composicional.

Os termos conceituados por Reynolds como intenção expressiva e *impetus* serão frequentemente utilizados para identificar traços composicionais que se encontram no ponto de partida de uma corrente decisória. Segundo Reynolds (2002):

[...] eu pretendo que [o termo] expressão seja pensado em uma consideração ampla e metafórica. Não é obrigatório, penso, que uma obra carregue consigo as emoções do compositor, disponhas suas narrativas, ou sirva como um simulacro de personalidade. Uma composição pode satisfatoriamente "expressar" - que, neste caso, é irradiar claramente - o seu "modo de funcionamento". Talvez, em última análise, eu estou falando aqui de uma necessidade incipiente para fazer uma música, e, além disso, que esta prenúnciação inicial tenha pelo menos começado a adquirir forma. O compositor está, então, em posição de *intentar*, de acordo com o dicionário, [de] "mostrar, manifestar ou revelar" algo. ¹ (REYNOLDS, 2002, p. 5, grifo do autor, tradução nossa)

Reconheço a vigência de uma intenção expressiva como um dos requisitos iniciais do meu processo composicional. Entendo que a intenção expressiva surge nas primeiras experiências de pensar sobre como será uma obra, junto aos primeiros questionamentos, que podem levar às primeiras decisões. Esse momento primordial do processo composicional passa a contar com definições iniciais para a obra a ser composta conforme o compositor dialoga internamente com sua intenção expressiva. Acredito que as primeiras definições composicionais equivalem àquilo que Reynolds chama de *impetus*:

[...] uma pequena fonte ou semente gerativa. Eu gosto de me referir a isto como o "*impetus*" da obra, a essência concentrada e irradiante da qual o todo pode germinar e para a qual, uma vez iniciada a composição, o todo emergente é continuamente feito responsivo, até responsável. [...] O *impetus* age, do âmbito formal, guiando a coerência do todo enquanto, simultaneamente, conduz a integridade do detalhe em acumulação. ² (REYNOLDS, 2002, p. 8, grifo do autor, tradução nossa)

¹ [...] I intend expression to be thought of in a wide, a metaphorical, regard. It is not mandatory, I think, that a work carry with it composer's emotions, lay out his narratives, or serve as a simulacrum of personality. A composition may satisfactorily "express" - which in this case is to cleanly radiate - its "manner of operation". Perhaps, ultimately, I am speaking here of an incipient need to make a music, and, further, that this initial adumbration should have at least begun to acquire shape. The composer is then in a position to *intend*, as the dictionary would have it, "to show, manifest, or reveal" something. (REYNOLDS, 2002, p. 5, grifo do autor)

² [...] a small generative source or seed. I like to refer to this as the "impetus" of the work, the concentrated, radiant essence out of which the whole can spring and to which, once composition has begun, the evolving whole is continuously made responsive, even responsible. [...] The impetus acts, from formal heights, to guide the coherence of the whole while simultaneously driving the integrity of the accumulating detail. (REYNOLDS, 2002, p. 8, grifo do autor)

Ademais, acredito que, havendo traços que o permitam, é possível identificar vários *impetus* em uma mesma composição. Pode haver um *impetus* para a obra como um todo, ao mesmo tempo em que cada movimento pode ter seu próprio *impetus*. Isto é, entendo que o *impetus* é a primeira decisão pontual em uma corrente de decisões; é uma semente gerativa carregada com intenção expressiva.

Durante o mestrado na UFRGS, compus quatro obras, que estão anexadas neste memorial para formar um portfólio de composições. A primeira delas foi composta de março a julho de 2015, chama-se *Unangebracht*, e é uma peça eletroacústica acusmática que pode ser ouvida na Faixa 9 do CD, Apêndice D deste memorial. A segunda peça chama-se *Quinteto*, está instrumentada para flauta, clarineta, piano, violino e violoncelo, e foi composta de julho de 2015 a fevereiro de 2016. A terceira obra composta foi o *Duo para Flauta e Violão*, na qual trabalhei de fevereiro a julho de 2016. A quarta obra, composta de agosto a outubro de 2016, é *Inbegriff*, para piano solo.

Neste trabalho, objectivei refletir sobre meu estilo decisório individual, com base em um estudo de autoanálise da composição da obra *Duo para Flauta e Piano* (2016)³. Nesse sentido, busquei identificar aspectos da dinâmica de idas e vindas do processo de tomada de decisões na composição do *Duo*, nos territórios ideológico, estético e pontual.

A seguir, apresento o referencial teórico-metodológico utilizado para a realização da autoanálise composicional. Em seguida, discuto o conjunto de documentos de processo que compõe parte do dossiê genético, neste trabalho entendido como "o conjunto material de documentos manuscritos ligados à gênese da obra que está sendo estudada", de acordo com Biasi (2010, p. 40). O dossiê genético inclui também "traços indiretos", que são as memórias que o compositor têm da atividade criativa, segundo Donin (2015b), conforme explicado mais detalhadamente na discussão do referencial teórico-metodológico. Após apresentar os resultados da autoanálise nos três territórios de decisão, concluo com algumas considerações reflexivas sobre a minha prática composicional, apoiado nos resultados da autoanálise e em referências bibliográficas.

³ A partir de agora, mencionado abreviadamente como *Duo*.

2 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

2.1 CRÍTICA GENÉTICA EM MÚSICA

A crítica genética permite que a investigação do processo composicional não resida exclusivamente na investigação da obra acabada ou nas memórias do compositor sobre a sua criação; ela depende, fundamentalmente, de um exame criterioso dos documentos que restaram da atividade composicional, naquilo que está além do produto final: o processo do qual ele emerge. Segundo Salles, um estudo em crítica genética pode ser descrito como "uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação, a partir de sua gênese" (SALLES, 2000, p. 24). Nessa investigação, o processo é representado por documentos ("traços") que contenham a realização da obra final em diferentes níveis de completude. Estes são os chamados documentos de processo.

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo. (SALLES, 2004, p. 17)

Chaves (2012) aponta aspectos importantes a serem considerados na aproximação da crítica genética ao campo da música. Segundo o autor, os estudos de crítica genética em composição musical devem considerar dois aspectos que se mostram indispensáveis no estudo da gênese de obras musicais, que são a "restituição da materialidade do som" e a "reconstrução do passar do tempo na música" (CHAVES, 2012, p. 237). Isso significa que a abordagem de crítica genética em música não deve se ocupar apenas em estudar os documentos de processo em formato físico, manuscrito ou digital. Nas palavras do autor,

Ao contrário de outras áreas de formulação e aplicação da crítica genética, em música o objeto sonoro deve ser resignificado em som, a cada passo e nas suas completudes e incompletudes, evitando um enfoque exclusivamente teórico que trairia a própria natureza do objeto investigado. (CHAVES, 2012, p. 245)

O autor ressalta a importância de se abordar as diferentes realizações que resultam do processo de tomada de decisões considerando a dimensão temporal da música:

Aí está o esforço redobrado da crítica genética em música – retomar o tempo, reconstruí-lo. Reconquistar o movimento da mão do compositor sobre o papel e para além do papel, as idas e vindas do seu processo de decisões, o tempo que ele quis emprestar à passagem da música, a fragilidade de percursos temporais ainda provisórios e que vão tomando pouco a pouco uma dimensão que, pelo menos para o compositor, parece ser a mais correta. (CHAVES, 2012, p. 243)

Acredito que a natureza dos documentos de processo de minha atividade composicional atende aos desafios apontados por Chaves (2012), pois utilizo um *software* de notação musical (SNM)⁴ como uma das minhas principais ferramentas de trabalho composicional. Isso me permite acompanhar um resultado sonoro-temporal da obra em andamento e garante a oportunidade de avaliar a composição em vir a ser em condição exclusiva de ouvinte e firmar decisões composicionais futuras em avaliações anteriores. Pecktor (2014) expõe uma reflexão sobre as possibilidades que se abrem ao trabalhar composicionalmente com um SNM:

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. (PECKTOR, 2014, p. 27)

O autor prossegue explicando como um SNM permite observar o desenrolar do tempo musical ao longo do processo composicional:

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... (PECKTOR, 2014, p. 27-28)

No dossiê genético investigado neste memorial, além de documentos manuscritos como esboços em partitura, planejamentos de materiais e estruturas, e anotações em texto, há também os documentos digitais, como as partituras notadas em SNM, com sua possibilidade inerente de síntese e reprodução em áudio, que contam uma genealogia detalhada do processo de tomada de decisões pontuais. Porém, estes documentos de processo são apenas uma parte dos dados aqui investigados, sendo necessárias estratégias para abordar adequadamente informações que não ficaram documentadas, mas que estão disponíveis na memória deste compositor.

⁴ O autor utilizou o *software* de notação musical *Finale*.

2.2 ATIVIDADE COGNITIVA DO COMPOSITOR

Além das operações de escrita identificáveis nos documentos de processo, é importante considerar também informações contidas nas memórias do compositor sobre a atividade cognitiva que esteve em ação durante o processo composicional. Sobre essa questão, Donin (2015b) explica que:

[...] muitas hipóteses sobre as operações genéticas, submetidas à probabilidade manuscrito-lógica, baseiam-se sobre uma teoria implícita da ação: o autor(a) fez isso ou aquilo, teve que fazer uma pausa em um dado momento, pode-se concatenar esta versão de seu projeto com aquela outra. Essas hipóteses expõem tanto sobre a ação/cognição quanto sobre as operações de escritura. Mas, assim que alguém é capaz de documentar, conjuntamente, essas operações e sua infraestrutura cognitiva, é um novo estrato do dossiê genético que se faz aparente: os traços indiretos que não ocasionaram anotações no momento, mas que fazem de fato parte da situação de criação - enfim, um local essencial de observação da dinâmica de idas e voltas permanentes entre preparação e realização que atualizam o projeto da obra passo a passo. [...] isso pode, contudo, enriquecer a nossa compreensão do processo criativo, tendo em conta os seus dois lados: tanto o da ação/cognição quanto o da escritura.⁵ (DONIN, 2015b, p.114, tradução nossa)

Logo, é possível notar a importância da consideração de ambos os estratos do dossiê genético de um processo composicional, os traços de escritura e os traços cognitivos. Entretanto, a investigação dos traços da ação/cognição do compositor durante a atividade criativa, sendo ele próprio o investigador, levanta uma problemática importante. Sem a intenção de oferecer pressupostos definitivos para essa questão, me atenho a comentar alguns pontos que serviram de apoio na realização do presente trabalho. Donin e Féron (2012) expõem pressupostos metodológicos para a coleta de informações sobre a atividade cognitiva do compositor, no contexto de uma pesquisa sobre a gênese da obra *Gramigna* do compositor italiano Stefano Gervasoni. Segundo os autores:

A reconstrução de um curso de ação depende da verbalização implícita do compositor sobre cada momento de sua atividade. Embora nós sintamos que isto seria impossível em tempo-real (falar em voz alta durante a atividade), é viável *a posteriori*. Tal empreendimento corre o risco de tornar-se o tipo de autointerpretação retrospectiva frequentemente encontrado em entrevistas de musicografia ou sociologia: o compositor pode ser tentado a depender de uma representação preconcebida de si, cuja elaboração começou junto com sua carreira

⁵ [...] beaucoup d'hypothèses sur les opérations génétiques, soumises à la vraisemblance manuscrito-logique, reposent sur une théorie implicite de l'action : l'auteur(e) a fait ceci puis cela, a dû s'interrompre à tel moment, n'a pu qu'enchaîner telle version de son projet avec telle autre. Ces hypothèses portent tout autant sur l'action/cognition que sur les opérations d'écriture. Or, dès que l'on est en mesure de documenter conjointement ces opérations et leur infrastructure cognitive, c'est une nouvelle strate du dossier génétique que l'on fait apparaître : les traces indirectes de ce qui n'avait pas suscité d'inscriptions sur le moment mais faisait bel et bien partie de la situation de création – bref un lieu essentiel d'observation de la dynamique d'allers et retours permanents entre préparation et réalisation qui actualisent le projet d'œuvre pas à pas. [...] il convient en revanche d'enrichir notre compréhension du processus créateur par la prise en compte de ses deux versants : celui de l'action/cognition comme celui des inscriptions. (DONIN, 2015b, p. 114)

profissional. Ao invés disso, a verbalização deve partir de uma tentativa de reencenação, durante a qual uma simulação realística do ambiente de trabalho do criador, acompanhada de todos os traços da atividade composicional passada, relembra o processo que queremos estudar.⁶ (DONIN; FÉRON, 2012, p. 265, grifo do autor, tradução nossa)

Considerando que este trabalho é uma autoanálise, isto é, o compositor e o investigador são a mesma pessoa, a estratégia utilizada para evitar um relato orientado por autoimagens profissionais que podem deturpar a identificação do processo de tomada de decisões, foi partir dos traços indiretos do dossiê genético para identificar correntes decisórias identificáveis nos traços diretos. Isto significa que a autoanálise foi realizada partindo de traços indiretos, obtidos no exercício de se lembrar dos principais desafios enfrentados durante a composição do *Duo*, para, então, buscar traços diretos que documentassem a tomada de decisões empreendida no enfrentamento dos desafios.

Ao considerar tanto os traços diretos identificáveis nos documentos de processo quanto os traços indiretos que relembram a atividade cognitiva envolvida nessas operações, há que se considerar também a partitura e seu resultado sonoro-temporal, que são o resultado do processo composicional finalizado, pois é para eles que converge o processo de tomada de decisões como um todo. Donin (2015a), ao discutir o estudo do compositor Klaus Huber sobre o processo de composição da sua peça *Der Dichters Pflug*, exemplifica como os pressupostos podem ser compreendidos em um processo de autoanálise composicional:

[...] a análise no texto de Huber não fica restrita à *análise musical* no sentido de uma consideração da partitura como uma entidade autônoma, desconectada de qualquer conhecimento de seu processo criativo. Na maioria das vezes, o que o compositor analisa na sua discussão de *Der Dichters Pflug* são suas intenções passadas, escolhas, tentativas e erros, ao longo do processo composicional; assim o comportamento, as emoções e a cognição do compositor são também objetos da análise. Em outras palavras, o foco da autoanálise é alternadamente a partitura como um produto, e a escrita da partitura como um processo prático e mental - não estando nenhum dos dois objetos perfeitamente isolados um do outro.⁷ (DONIN, 2015a, p. 352-353, grifo do autor, tradução nossa)

⁶ Reconstructing a course of action relies upon the composer's implicit verbalisation of each moment of his activity. Though we feel the latter would be impossible in real-time (speaking aloud during action), it is feasible *a posteriori*. Such an undertaking is at risk of becoming the sort of retrospective self-interpretation frequently found in musicography or sociology interviews: the composer might be tempted to depend on an oft-repeated representation of self, whose elaboration began with their professional career. The verbalisation should instead be born of the attempted re-enactment, during which a realistic simulation of the creator's work environment, together with every available trace of the past compositional activity, recalls the process we seek to study. (DONIN; FÉRON, 2012, p. 265, grifo do autor)

⁷ [...] analysis in Huber's text is not restricted to *music analysis* in the sense of a consideration of the score as an autonomous entity, disconnected from any knowledge of its creative process. More often than not, what the composer analyses in his discussion of *Der Dichters Pflug* are his past intentions, options, trials and errors, over the course of the compositional process; thus the composer's behaviour, emotion and cognition are also an object of the analysis. In other words, the focus of self-analysis is alternatively the score as a product, and score writing

Estes pressupostos constituem a moldura teórico-metodológica que permitiu discutir o processo de tomada de decisões composicionais. Prossigo apresentando o dossiê genético investigado neste memorial de composição; o conjunto dos traços diretos que documentam o processo composicional.

3 DOSSIÊ GENÉTICO

O dossiê genético aqui descrito contém documentos referentes a mais de um processo composicional. Aqueles referentes à composição do *Quinteto* foram integrados ao dossiê genético porque eles fazem parte da tomada de decisões ideológicas empreendida ao longo do mestrado. O excerto da partitura do *Duo para Violino e Violão*, composto por este compositor em 2014, teve de ser incluído quando constatei o diálogo que o movimento 1 do *Duo para Flauta e Piano* tem com esta obra. Assim, quando não especificado o nome da obra a qual correspondem, todos os documentos listados são referentes à composição do *Duo para Flauta e Piano*. O dossiê genético autoanalisado neste memorial é composto pelos seguintes documentos:

Inteiramente manuscritos:

A: preparações estruturais em folhas tamanho A4, 8 páginas, datas de 10/11/2015 a 31/05/2016.

B: preparação de materiais em caderno espiral para música, 11 páginas, datas de 13/07/2015 a 04/07/2016.

C: diário de bordo em caderno espiral para texto, 34 páginas, datas de 01/03/2016 a 07/11/2016.

Q: *briefing* e mapa estrutural para a composição do *Quinteto*, 2 páginas, datas de 6, 13 e 25/08/2015.

Impressos e manuscritos:

D: preparação de alturas e ritmos em folhas tamanho A4, 8 páginas, datas de 05/03/2016 a 30/06/2016.

E: seis versões da peça, notadas em SNM, impressas em folhas tamanho A4, total de 47 páginas, datas de 17/03/2016 a 11/07/2016.

Arquivos de computador:

F: 632 arquivos formato musx. (Finale), datas de 03/03/2016 a 07/11/2016.

G: gravação em áudio deste compositor improvisando ao piano, 1 arquivo formato mp3., data de 18/04/2016.

H: gravação audiovisual da estreia da obra, 1 arquivo em formato mp4., data de 09/10/2016.

I: duas versões da partitura completa do *Duo para Flauta e Piano*, uma pré e outra pós-estreia, 2 arquivos formato pdf., 28 páginas cada, datas de 28/07/2016 e 07/11/2016, respectivamente.

V: primeira página da partitura do *Duo para Violino e Violão*, data de 26/05/2014.

Os documentos A contêm anotações em Português referentes à concepção estrutural e formal da peça. Neles, é possível acompanhar o processo de delimitação da forma do Duo, desde as primeiras ideias gerais, materializadas inicialmente em texto verbal, para chegar a preparações estruturais mais concretas em tabelas cujas colunas apresentam os movimentos acompanhados por anotações referentes a decisões estéticas. Os documentos B contêm esboços de materiais rítmicos e de alturas em notação musical e comentários em texto verbal sobre a utilização destes materiais. Há também registros em texto verbal de decisões pontuais, apesar do caderno ser pautado com pentagrama, pois, no momento da composição, nem sempre foi possível chegar ao diário de bordo para registrar as soluções composicionais. Os documentos C são o diário de bordo do processo composicional, caderno em que se pode acompanhar a cronologia do processo por meio das decisões pontuais ali registradas majoritariamente em texto verbal. Nele, há registros dos problemas composicionais, suas soluções e relatos da tomada de decisões pontuais. Para completar a discussão das decisões ideológicas, fazem parte desse dossiê genético os documentos Q, oriundos do processo composicional do *Quinteto*.

Decisões relativas à escolha de alturas estão registradas nos documentos D, incluindo uma matriz dodecafônica gerada no computador e impressa em folha A4, anotações relativas à preordenação de alturas empregada em alguns movimentos da peça, e cinco fichas de classes de conjuntos que eram utilizadas como referência para criação de progressões de acordes. Há também o registro de uma preparação de materiais rítmicos para o movimento 9

do *Duo*, que teria sido uma variação de um outro material rítmico, também oriundo do movimento 9.

Para capturar o processo de tomada de decisões composicionais no SNM, tomei o cuidado de salvar uma nova versão do arquivo sempre que algo fosse inserido ou modificado. Desta maneira, obtive um abundante registro do processo composicional do *Duo para Flauta e Piano*, contido nos documentos F. Estes se somam aos demais documentos para mostrar, passo a passo, a tomada de decisões pontuais que nos leva das ideias às realizações musicais, e garantem a observação inequívoca daquilo que foi composto primeiro, do que foi composto depois, e de todos os encontros ocorridos no meio do percurso.

O documento G é um registro em áudio de uma sessão de improvisação. Decidi, após ter a ideia para o movimento 8 do *Duo*, improvisar sobre os dois últimos compassos do movimento 5 em busca de novas ideias que pudessem servir à composição do novo movimento. O resultado da improvisação se tornou a base para composição de toda a parte do piano no movimento 8. O documento H é a gravação audiovisual da estreia do *Duo para Flauta e Piano*, realizada em 09 de outubro de 2016 pelo Duo Berg, formado pelo flautista Alexandre Eisenberg e pelo pianista Guilherme Goldberg. Este documento se une aos documentos I para formar o registro final do processo de tomada de decisões que levou à composição do *Duo para Flauta e Piano*, que incluiu o diálogo com os intérpretes, resultando em revisões da partitura pré-estreia.

Tomei o cuidado de anotar a data e a hora em que foram escritos os traços registrados nos documentos inteiramente manuscritos. Os arquivos digitais ficaram com o registro de data e hora gerados automaticamente pelo sistema operacional do computador. Desta maneira, todos os documentos listados no dossiê genético se integram cronologicamente na genealogia do processo composicional do *Duo*.

Os traços indiretos do dossiê genético guiaram os caminhos para a realização da autoanálise. Seguindo estes traços, isto é, minhas memórias do processo composicional, comecei a investigar o dossiê genético procurando pelos registros que documentassem os momentos que mais haviam me marcado na composição do *Duo*: o diálogo com *Kafka-Fragmente* em busca de uma expressão estético-ideológica, praticada na ordenação dos diferentes movimentos; a composição do movimento 1, que tem suas origens no diálogo com o *Duo para Violino e Violão*; e, a composição do movimento 8, de todos o que mais carrega conteúdo expressivo na percepção deste compositor.

Utilizando a estrutura conceitual de autoria de Chaves (2010 e 2012), que define o processo composicional como um processo de tomada de decisões em três territórios, dividi a discussão da autoanálise em três partes. Primeiro, exponho aspectos da tomada de decisões ideológicas, referente ao diálogo com *Kafka-Fragmente* na composição do *Quinteto* e do *Duo para Flauta e Piano*. Em seguida, discuto a tomada de decisões estéticas, especificamente sobre a estruturação global do *Duo* e consolidação de sua forma, e ordenação de seus movimentos. Por último, discuto a tomada de decisões pontuais nos movimentos 1 e 8 do *Duo para Flauta e Piano*.

4 AUTOANÁLISE

4.1 DECISÕES IDEOLÓGICAS

As decisões ideológicas envolvem 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. Neste nível ideológico, o compositor constrói um diálogo com o seu repertório de escolha que dá sentido e contexto às suas composições e as subjaz. Sombras desse repertório de escolha serão entrevistadas na composição terminada, pois estão no âmago de qualquer processo criativo em música. (CHAVES, 2012, p. 238)

De acordo com Chaves (2010 e 2012), é no território das decisões ideológicas que o compositor estabelece um repertório de obras de referência com o qual sua música dialogará. Entretanto, cabe ressaltar que as decisões ideológicas são aquelas que "se movem mais lentamente, pois sinalizam com certa permanência uma família de interlocuções possíveis" (CHAVES, 2010, p. 83). Acredito que esta qualidade das decisões ideológicas implica duas questões. Por um lado, os diálogos que o compositor estabelece com um repertório têm permanência. Mas, também, as decisões ideológicas demoram algum tempo para se estabelecerem e adquirirem permanência, pois cabe ao compositor administrar o diálogo com as obras de referência e ter sucesso de fato em realizar suas concepções iluminadas pelos modelos musicais eleitos. Caso contrário, a eleição do repertório perde força e substância, uma vez que o compositor não estabelece diálogo nenhum. Isto é, o diálogo com o repertório deve acontecer no trabalho composicional, de forma ativa. Para tanto, no caso do processo de composição agora autoanalisado, passaram-se vários meses até que o diálogo com as referências resultasse em concepções inerentes à tomada de decisões composicionais.

Penso que a tomada de decisões ideológicas teve início ao longo dos estudos realizados na disciplina Seminário de Análise e Composição, no primeiro semestre de 2015. A primeira obra abordada nessa disciplina foi *Kafka-Fragmente*, do compositor húngaro György Kurtág (1926). Composta entre 1985 e 1987, esta obra é constituída por quarenta canções baseadas em fragmentos textuais de autoria de Franz Kafka (1883-1924), escritas para duo de soprano e violino. Além do extremo de compor uma obra de quase uma hora para dois instrumentistas, o que mais me marcou em *Kafka-Fragmente* foi o que chamei de descontinuidades, aquelas passagens aparentemente abruptas entre dois trechos musicais diferentes, que me inspiravam a replicá-las nas minhas composições.

Penso que a decisão ideológica de estabelecer um diálogo entre *Kafka-Fragmente* e as minhas obras foi tomada no momento da primeira audição. Este diálogo iria se estabelecer

especificamente para a composição da estrutura nas minhas novas peças, pois o estudo da obra de Kurtág me levou a identificar a organização estrutural como causa das descontinuidades presentes em *Kafka-Fragmente*. Entretanto, uma vez que a decisão antecede a realização, faltava ainda entender na prática como a obra de referência havia sido composta, como Kurtág havia chegado naquele resultado musical. Era necessário testar minhas hipóteses composicionais. A decisão havia sido tomada, faltava realizá-la e – como é possível no território ideológico – isto ocorreu em velocidade lenta e com imprevistos no percurso.

Em retrospectiva, percebo que essa investigação de procedimentos estruturais ocorreu em duas etapas subsequentes. A primeira etapa diz respeito à composição do *Quinteto*, e a segunda corresponde à composição do *Duo para Flauta e Piano*. Pude identificar no dossiê genético de ambas as peças que os seus *impetus* estavam definidos a partir de um diálogo com a estrutura de movimentos de *Kafka-Fragmente*.

4.1.1 *Quinteto*

06/08/15
16:50

Quinteto, para Flauta, clarinete em Bb, violino, cello e piano
 Uma peça com cerca de 15 minutos de duração.
 Segunda investigação em termos de justaposição de
 sonoridades contrastantes.

A base será, como uma moldura, a estrutura de
 durações da primeira parte do *Kafka-Fragmente*
 de Kurtág.

Esta moldura de duração conterá indicações correspondentes
 aos caracteres e sonoridades presentes em *Kafka-Fragmente*.
 A partir da moldura, será composta uma nova
 obra.

A duração em segundos tem como referência a gravação^{Discos}
 de Julian Bream (soprano) e András Keller (violino)

Figura 1 - Documento Q, p.1: briefing do processo composicional do *Quinteto*, data de 06/08/15.

No processo do *Quinteto*, decidi, logo no início da composição, que iria encontrar maneiras de realizar uma paráfrase estrutural da parte 1 de *Kafka-Fragmente*, que inclui 19 movimentos. Isto ficou registrado em texto verbal, que pode ser visualizado na Figura 1, na qual escrevi: "Uma peça com cerca de 15 minutos de duração [...] A base será, como uma moldura, a estrutura de durações da primeira parte dos *Kafka-Fragmente* do Kurtág". Minha hipótese era que eu chegaria ao resultado composicional que vislumbrei ao estudar a obra de referência se compusesse uma peça baseada em uma paráfrase da estrutura de durações em segundos dos 19 movimentos da parte 1 de *Kafka-Fragmente*. Seguindo esta ideia, preparei

um mapa estrutural, que continha as durações em segundos dos movimentos de *Kafka-Fragmente*, diminuídas proporcionalmente para totalizarem 15 minutos, junto com informações referentes à dinâmica, ao caráter e à estrutura local de cada movimento. Este mapa serviu de guia no princípio do processo de composição do *Quinteto* e pode ser visualizado na Figura 2.

Prossigui a composição do *Quinteto* de 13/08/15 a 01/10/15. Neste período, compus o trecho correspondente aos comp. [1]-[68], que está na partitura final idêntico ao que foi escrito em 2015. Podemos identificar neste trecho as partes que foram preparadas com o intuito de serem os 5 primeiros movimentos; na partitura, separadas por barras duplas nos comp. [16], [23], [29], [36] e [46]. E, principalmente, ao ouvir a síntese da obra gerada pelo SNM, é possível notar, como notei em 01/10/15, que, ao transformar em música meus planejamentos composicionais para a composição do *Quinteto*, cheguei a um produto que não condizia com a sua preparação e impelia seu próprio processo a reformular-se; o contrário não sendo possível.

Percebi que eu havia composto apenas 1 movimento, e não 5. Tanto a síntese quanto a partitura deixavam claro que os 5 movimentos da preparação, ao se tornarem realização, criavam uma unidade estrutural que não permitia os considerar em isolamento.

Ao refletir sobre este momento do processo de composição do *Quinteto*, acredito que a razão para a incongruência entre preparação e realização estava no âmbito da escolha dos materiais. As notas sustentadas que vão trocando de timbre ao passarem de um instrumento para outro, como ocorre desde o início da peça com o Lá central, acabaram impondo-se hegemonicamente sobre os demais materiais na primeira parte da peça. Por isso, não houve a diferença e a separação necessárias para articular os distintos movimentos, tal como ocorre em *Kafka-Fragmente*. O material escolhido para a realização da estrutura desdobrou-se numa outra música, não antecipada pelos planejamentos estruturais. Assim, ao escolher entre música ou planejamento de música, decidi abandonar definitivamente o mapa estrutural, que não mais guiava a tomada de decisões, e elaborar um novo planejamento para prosseguir a composição do *Quinteto*, a partir daquilo que já estava realizado. E, neste ponto, o diálogo entre a minha música e a do Kurtág não deixou mais traços explícitos na composição do *Quinteto*, cujo planejamento estrutural passou por uma reformulação que colocava a música e sua idealização no mesmo caminho, levando o processo composicional adiante em direção à partitura final. Mas a tomada de decisões ideológicas prosseguiu, na sua própria estrada, e

4.1.2 Duo para Flauta e Piano

Antes mesmo de concluir a composição do *Quinteto*, eu havia planejado em termos gerais o portfólio de mestrado, que incluiria também uma peça para piano solo e uma peça para flauta e piano. Assim, mesmo que o trabalho composicional estivesse focado numa das peças, era possível antecipar decisões iniciais referentes às demais, clarear as intenções expressivas em busca de algum *impetus* para as obras que viriam a ser compostas. É por isso que, pouco depois da mudança de percurso na composição do *Quinteto*, já há um traço da tomada de decisões ideológicas referente ao processo composicional do *Duo para Flauta e Piano*, que conota uma retomada do diálogo com *Kafka-Fragmente*.

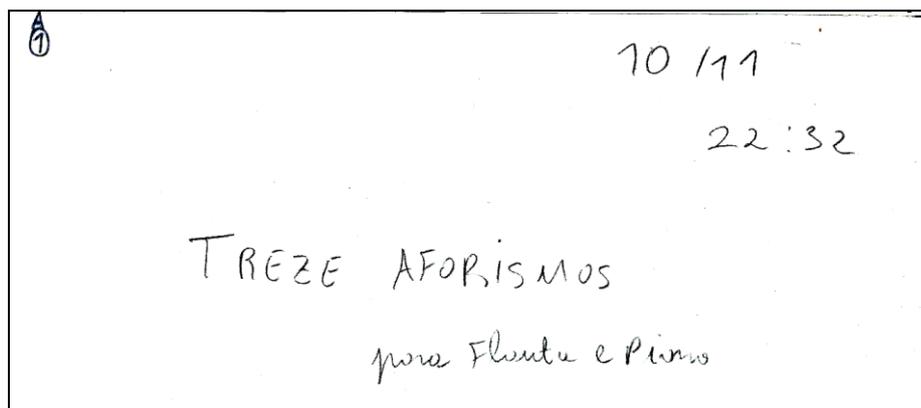


Figura 3 - Documentos A, p. 1: primeiro traço referente à tomada de decisões ideológicas no *Duo para Flauta e Piano*, data de 10/11/15.

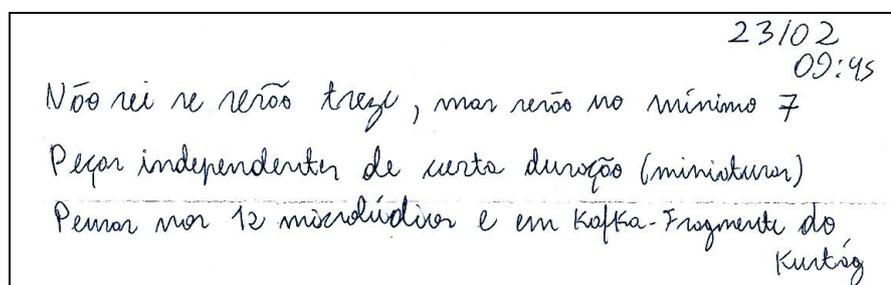
Note-se que a ideia de compor uma peça com muitos movimentos é retomada, conforme mostra o texto "TREZE AFORISMOS" na Figura 3. É relevante também a diferença entre esta anotação e a que está na Figura 1, referente ao *Quinteto*. Ao invés de recorrer a aspectos pontuais da estrutura da obra de referência, como foi feito na composição do *Quinteto* com o mapa estrutural, vemos, na Figura 3 que, na composição do *Duo*, o trabalho com a estrutura da peça começa partindo de decisões com limites mais amplos, decisões que tinham o potencial de se tornarem muitas músicas diferentes, o que, possivelmente, evitou engessar indevidamente a preparação inicial da peça e garantiu não determinar o que a música seria antes do momento certo.

Acredito que, nesta época, em novembro de 2015, oito meses depois do primeiro contato com a obra do Kurtág, eu já estava consciente não apenas dos resultados expressivos implicados pela organização estrutural de *Kafka-Fragmente*, mas também dos aspectos

práticos necessários para realizar estruturas musicais semelhantes. Principalmente, a problemática da ordem de composição dos movimentos. Na partitura de *Kafka-Fragmente*, podemos ler, ao fim de cada movimento, a data de conclusão de sua composição, o que mostra que os movimentos foram compostos em ordem diferente da que estão apresentados na partitura. Isso é importante, pois era algo que não percebi no início do processo de composição do *Quinteto*, que foi composto cronologicamente, parte após parte. Mais adiante, na discussão sobre a tomada de decisões estéticas na composição do *Duo*, reflito sobre a maneira como utilizei uma abordagem composicional que deduzi do estudo da partitura de *Kafka-Fragmente*.

Nos últimos dias de janeiro de 2016, quando estava em vias de concluir a composição do *Quinteto*, redigi no computador um breve texto no qual defini que "na peça pra Flauta, a ideia é escrever várias peças pequenas que serão organizadas em um todo". Identifico este como o segundo traço referente à tomada de decisões ideológicas na composição do *Duo* e em diálogo com *Kafka-Fragmente*, pois foi precisamente esta a abordagem composicional utilizada por Kurtág na composição de sua peça, cujos movimentos foram compostos em ordem não cronológica, conforme as inscrições com data ao final de cada movimento na partitura (ver KURTÁG, 1992).

Tendo concluído o *Quinteto*, no fim de fevereiro, passei a focar meu trabalho na composição do *Duo para Flauta e Piano*. No trabalho de materializar as primeiras decisões composicionais para essa nova peça, escrevi, logo abaixo da anotação "TREZE AFORISMOS", o seguinte *briefing*: "Não sei se serão treze, mas serão no mínimo 7/Peças independentes de curta duração (miniaturas)/Pensar nos 12 microlúdios e em Kafka-Fragmente do Kurtág".



23/02
09:45

Não sei se serão treze, mas serão no mínimo 7
Peças independentes de curta duração (miniaturas)
Pensar nos 12 microlúdios e em Kafka-Fragmente do
Kurtág

Figura 4 - Documentos A, p. 1: terceiro traço referente à tomada de decisões ideológicas no *Duo para Flauta e Piano*, data de 23/02/16.

A anotação apresentada na Figura 4 indica que, ao começar o processo de composição do *Duo* tendo testado no *Quinteto* algumas estratégias de organização estrutural, eu já tinha hipóteses mais eficientes quanto aos métodos de organização estrutural utilizados por Kurtág na sua obra. A observação cuidadosa da partitura de *Kafka-Fragmente*, ainda em 2015, me permitiu visualizar as datas de composição dos movimentos e constatar a necessidade de compor muitas músicas pequenas e depois organizá-las como obra mais extensa, o que garantiria o resultado estético almejado, e facilitaria a administração do tempo na composição como um todo. Com a decisão ideológica tomada e aliado à minha nova hipótese composicional, resultado de um diálogo mais sólido com a obra de referência, prossegui com a composição do *Duo para Flauta e Piano*.

4.2 DECISÕES ESTÉTICAS NO *DUO PARA FLAUTA E PIANO*

Neste nível de estética, escolhas de alturas ou de sons gerados eletronicamente estão em operação, por exemplo, como também o poderão estar uma escolha de campo harmônico ou a partição rítmica do contínuo do fluxo temporal. 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)

No território das decisões estéticas, o compositor se depara com o desafio de organizar os parâmetros musicais visando materializar em música suas escolhas. Ao eleger um repertório de referência, definindo o terreno para a tomada de decisões ideológicas, o compositor passa a contar com recursos que balizam as decisões nos demais territórios ao mesmo tempo em que ampliam o horizonte decisório como um todo. Visto que as decisões referentes à estruturação musical também residem no território estético⁸, apresento, a seguir, uma autoanálise do diálogo entre *Kafka-Fragmente* e *Duo para Flauta e Piano* que resultou na consolidação da estrutura global da última obra em processo. Para isso, estarão constatados os impasses e as dúvidas ocorridos durante a composição – tal como registrados nos documentos do dossiê genético – e as respectivas soluções encontradas para compor e organizar a ordem de sucessão dos 9 movimentos que integram o *Duo*, partindo das primeiras preparações estruturais em direção à forma realizada e contida na partitura final. Essa discussão inicia abordando os primeiros momentos do processo composicional, em que foram definidas ideias gerais para a estrutura global da peça a partir de quatro caracteres musicais que serviram de base para encontrar os *impetus* de alguns dos movimentos. Em seguida, discuto as revisões do planejamento estrutural realizadas no decorrer do processo conforme foram completados os movimentos. Estão destacados adicionalmente traços ideológicos que fortalecem o estabelecimento do diálogo entre o *Duo para Flauta e Piano* e *Kafka-Fragmente*.

4.2.1 As primeiras decisões no processo do *Duo*

Minhas composições começam com um planejamento, constituído pela anotação de ideias que já estiverem disponíveis, tentando capturar alguma intenção expressiva e materializá-la como algum *impetus* para a composição. É comum que as obras concluídas tenham suas diferenças em relação aos planejamentos que as geram, e que haja versões de

⁸ ver Chaves (2010, p. 83).

atualização do planejamento ao longo do processo. Parece-me que a música tem mesmo uma força de impelir o compositor a dar um passo para trás, e repensar seus planejamentos composicionais tendo em vista a música que estiver realizada. Particularmente, não abro mão de traçar um planejamento que guie a tomada de decisões em direção à música que almejo, intuitiva e expressivamente. E mantenho sempre a possibilidade decisória de recompor o planejamento, quantas vezes for necessário, para também tornar parte da música em vir a ser as possibilidades musicais não antecipadas no plano, mas que bem completam a música ao estarem reconhecidas. Acredito que este é o desafio central que autoanaliso a seguir: manter a composição seguindo em frente, com a certeza de que o plano, frequentemente, não é mais do que plano, mas é, certamente, uma parte fundamental do processo de tomada de decisões.

No primeiro dia de trabalho na composição do *Duo para Flauta e Piano*, após definir os traços apresentados anteriormente na Figura 4, anotei, na mesma folha, uma ideia que apresentava uma nova hipótese composicional para chegar ao resultado almejado pelas decisões ideológicas. Ao invés de preparar uma paráfrase estrutural da obra de referência, o estudo continuado de *Kafka-Fragmente* me levou a dar mais atenção para o caráter e para a forma local de cada um de seus movimentos e para as reiterações que ocorrem nestes parâmetros entre movimentos não adjacentes. Por exemplo, na primeira parte de *Kafka-Fragmente*, percebo que há um caráter lírico nos movimentos 5, 16 e 18, caráter fragmentário nos movimentos 3 e 8, caráter motórico nos movimentos 1, 9, 17 e 19, e caráter antifonal nos movimentos 7, 11 e 14. A partir dessa percepção, apliquei um processo de engenharia reversa para iniciar a composição do *Duo*: comecei a lembrar de obras que eu havia composto anteriormente, buscando encontrar caracteres recorrentes que pudessem ser pontos de partida para a nova peça; concomitantemente, busquei, na minha memória, referências ideológicas que pudessem nortear essa tomada de decisões e inspirar outros caracteres. O resultado deste breve momento de *brainstorm* são os traços apresentados na Figura 5, na qual está escrito:

"Alternar entre rituais, canções, toccatas e mosaicos/Rituais: peças não-lineares, sem descontinuidades internas que têm caráter repetitivo insistente, e função-momento./Canções: peças lírico-dramáticas, melodia acompanhada, onde o parâmetro harmônico-melódico é o condutor da expressividade./Toccatas: peças com ritmo pulsante e acentuação irregular (métrica), algo dançantes, algo radicais e virtuosísticas, com alguma dose de descontinuidade interna, e também quebra de linearidades./Mosaicos: peças de caráter fragmentário, com descontinuidades acentuadas, e um considerável número de gestos diferentes, coerentemente arquitetados em uma única peça." (DOSSIÊ GENÉTICO, DOC. A, p. 1-2)

Alternar entre rituais, canções, toccatas e mosaicos

Rituais: peças não-lineares, sem descontinuidades internas (mas) que têm caráter repetitivo irritante, e função - momento.

Canções: peças lírico-dramáticas, melodia acompanhada, onde o parâmetro harmônico-melódico é o condutor da expressividade

Toccatas: peças com ritmo pulsante, ^{acentuação irregular} ^(rítmica) 23/02 com alguma dose de descontinuidade interna, e ^{algos} ^{radicais} ¹⁰⁻⁰¹ ^{estruturas} ^{de} ^{linhas} ^{de} ^{descontinuidade}.

Mosaicos: peças de caráter fragmentário, com descontinuidades ^{ocasionais} ^{de} ^{descontinuidade}, e um ^{considerável} ^{número} ^{de} ^{gestos} ^{diferentes}, coerentemente organizados em uma única peça.

Figura 5 - Documentos A, p. 1-2: quatro caracteres de base para a composição do *Duo*, data de 23/02/16.

Escolhendo entre esses caracteres que defini – rituais, canções, *toccatas* e mosaicos – eu acreditava que chegaria a um resultado estético similar ao que percebia em *Kafka-Fragmente*, em que os movimentos são autocontidos, mas a passagem de um movimento para o outro resulta em grande descontinuidade. Como eu havia planejado compor entre 7 e 13 movimentos, estes caracteres necessitariam recorrer em mais de um movimento. Visto que a composição do *Duo* estava em seus momentos iniciais, era necessário pensar mais sobre o que os movimentos iriam conter, refletir sobre as intenções expressivas e chegar aos *impetus* das peças para, então, começar a compô-las. É o que atesta a anotação apresentada na Figura 6: "[...] começar encontrando um ímpetus para cada tipo de peça. [...] Nos próximos dias, ir se concentrando em cada tipo de peça separadamente, e esboçando ideias e materiais iniciais".

Ter, ou melhor, começar encontrando um ímpetus para cada tipo de peça. Se surgirem outros ao longo dos construtos, torná-los vigentes conforme a necessidade.

Nos próximos dias, ir se concentrando em cada tipo de peça separadamente, e esboçando ideias e materiais iniciais.

Figura 6 - Documentos A, p. 2: tarefa composicional em busca dos *impetus* para o *Duo*, data de 25/02/16.

Após alguns dias de pausa reflexiva, retomei o trabalho com os quatro caracteres. Ocupei-me, durante os dias 01 e 02/03/2016, em anotar todas as ideias que surgissem, organizando-as em grupos correspondentes a cada um dos caracteres. Esta compilação de ideias, apresentada na Figura 7, contém *impetus* utilizados como base para alguns movimentos e algumas decisões que foram mantidas até a conclusão do processo composicional.

Ritual (três)	Tocatta (duas)	Mosaico (três)	Canção (duas) 10:30
<p>Três rituais (NÃO LINEARES) Não linear, estabelece como o primeiro movimento do quarteto mas o fim dos lençóis do menor (culutando eternamente) a) "Matando o gigante" Flauta é o dasei (sofista) Piano é o golon (contrabaixo) b) Navega hipnotizante Referência a Kubrick "Sommersby com ide, melo" c) O vazio (meditação) O nada, a sensação de não pensar em nada o conforto das mãos d) Intenção.</p>	<p>10:40 A peça Começa e termina com um toccata</p> <p>DA primeira toccata é tipo uma batida contra o silêncio, fica abrindo e vindo do silêncio, in reply no início do auditório por um tempo.</p> <p>DA segunda é super auditório até próximo do fim onde ocorre uma retransmissão de primeira toccata em um decorado muito longo em direção ao silêncio.</p> <p>A peça termina com um eco variado de algum gesto bem agressivo de algum ritual ou mosaico</p>	<p>Três mosaicos Dois com gestos variados em oposição leitura, e um dele último uma completa leitura, 100.000 pensamentos ao mesmo tempo, que virá antes de meditação (Ritual)</p> <p>11:26 A ordem das peças ainda não está definida</p>	<p>01/03/16 10:26</p> <p>Alterar: Harmonias quânticas e diádicas (segunda) e mais Sonoridade expressiva romântica comum em alguns trechos de adagio anterior</p> <p>Fazer no mínimo duas:</p> <p>a) Uma feliz, bonita - melancólica (modo maior)</p> <p>b) Uma triste - fria agressiva - dramática</p> <p>Temporalidade: linear continuidade progressiva em altura de peças</p> <p>Número em 2009, 09:27</p> <p>10:33</p>

Figura 7 - Documentos A, p. 3: registro de ideias para a composição do *Duo*, datas de 01 e 02/03/16.

Na segunda coluna da esquerda para a direita (Figura 7), correspondente ao caráter de *tocatta*, há dois traços anotados e destacados dentro de retângulos. No primeiro deles (parte superior), está escrito "A peça/Começa e termina com um toccata". Esta decisão antecipa algo que viria a ser realizado muito depois, norteando a composição do movimento 9, último da peça, em diálogo com o movimento 1, do qual o 9 tomou emprestado o primeiro tema, relação que se observa na comparação dos comp. [12-14] do movimento 1 com os comp. [9-11] do movimento 9, na partitura final do *Duo*. No segundo retângulo, na parte inferior da coluna, está anotado "A peça termina com um eco variado de algum gesto bem agressivo de algum ritual ou mosaico". Esta decisão foi reformulada durante a composição, de modo que o final do movimento 9 veio a conter uma repetição quase literal do gesto que inicia o movimento 1, salvo a adição do grupo de quatro colcheias no fim do primeiro compasso do gesto e a transposição oitava abaixo do piano.

Na coluna mais à direita, estão anotações referentes ao caráter de canção. Autoanálise que estes traços são o princípio de uma sequência de decisões que levou à composição do movimento 8. Nesse sentido, tais traços não são, de fato, o *impetus* para o movimento 8, mas sim uma tentativa de materializar a intenção expressiva relativa ao caráter de canção.

Na coluna da esquerda (Figura 7), estão enumeradas três ideias correspondentes ao caráter de ritual. Estas três ideias se tornaram *impetus* para a composição de movimentos do *Duo*. A ideia 1, que descreve uma peça em que se estaria "Matando o gigante'/Flauta é o Davi (soprano)/Piano é o Golias (contrabaixo)", foi o *impetus* para a composição do movimento 5 do *Duo*. A ideia 2 sugere uma "Náusea hipnotizante/Referência a Kurtág "Schmutzig bin ich, Milena" e se tornou o *impetus* do movimento 6. A ideia 3, "o vazio (meditação)/O nada" se tornou o *impetus* para a composição do movimento 7 do *Duo*.

A ordem de anotação destes últimos traços corresponde com a ordem dos movimentos que eles geraram na partitura final. Mas, como afirma a anotação destacada e contida na parte inferior da coluna do caráter de mosaico (terceira da esquerda para a direita na Figura 7), "A ordem das peças ainda não está definida". Isto é, neste momento do processo, no dia 01/03/2016, eu ainda não sabia como ordenaria os movimentos que surgiriam destas ideias e não havia escrito nenhuma versão de música em partitura na composição do *Duo*; me atinha mesmo a planejar um caminho que talvez levasse à obra completa. É este caminho que está autoanalisado a seguir, na discussão dos planejamentos estruturais que foram preparados ao longo da composição do *Duo* com o intuito de antecipar uma visualização da estrutura global da peça finalizada.

4.2.2 Primeiro e Segundo Planejamentos

Mesmo consciente de que Kurtág, no processo composicional de *Kafka-Fragmente*, compôs os movimentos e, depois, organizou-os na ordem da partitura, eu, intuitivamente, preparei, a partir de 02/03/2016, uma estrutura de ordenação de movimentos para o *Duo* a partir das ideias apresentadas na Figura 7. Talvez isto tenha ocorrido devido ao costume que tenho de planejar a peça globalmente antes de deslançar as decisões pontuais. Visto por outro lado, penso que este costume de tentar visualizar a peça como um todo por meio de planejamentos é, na realidade, uma decisão ideológica estabelecida na minha prática composicional. Aceitando que planos não são mais que planos, pois não garantem realização, e atribuindo ao planejamento o papel de parâmetro composicional, equivalente ao comumente atribuído à escolha de alturas e ritmos, discuto a maneira como os planejamentos estruturais para o *Duo* foram recompostos ao longo do processo, tal como é possível com qualquer outro parâmetro composicional. Ainda antes de escrever em partitura qualquer trecho de música, anotei o primeiro planejamento estrutural para o *Duo*.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Toccata ①	RITUAL ① Materiais o gigante Flauta (12/16/16) Piano (12/16/16) Nº 16mm. Mosaico.	MOSAICO ① Cai fora em em 11/04/16	CANÇÃO ①	MOSAICO ② 16/03/16-10.11 pode ser terçado no grito, inicial de nisa ou nelo mesmo conter um ritmo out do grito inicial 14/04/16	RITUAL ②	CANÇÃO ②	MOSAICO ③	RITUAL ③	Toccata ② 16/03/16-10.11 Também tem que ter o grito inicial, no começo ou no fim do mov., mas não sinde.
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Toccata ①	Ritual ①	Canção ①	Mosaico ②	Ritual ③	Ritual ④	Canção ②	Mosaico ③	Toccata ②	
		11:35 MOSAICO ⑦	tem que ser breve e digitivo sem ritmos	A) ritmo saltitante glogante limitado. B) busca de credibilidade, meio dramatizado com a vida C) busca de amplitude o caráter de piano duplo					11/04/16 (11:07 11:22)
									09/03/16 10:36 02/05/16 09:16

Figura 8 - Documentos A, p. 5: primeiro e segundo planejamentos estruturais do *Duo para Flauta e Piano*, datas de 02/03/2016 a 14/04/2016.

Seguindo este primeiro planejamento estrutural (parte superior da Figura 8), realizei a composição do primeiro movimento para a peça, o movimento 1 tal como está na partitura final. Este movimento tem "ritmo pulsante e acentuação irregular", seguindo a descrição que eu havia criado para o caráter *toccata*. Concluí a composição do mov. 1 em 08/03/2016 e prossegui trabalhando no que veio a ser o movimento 5 (nomeado em virtude da ordem de composição⁹ como movimento 2), planejado para ter o caráter de ritual, até o dia 17/03/2016, quando tive a primeira orientação composicional do semestre.

Segui revisando os dois movimentos já concluídos até o dia 07/04/2016, quando empreendi a primeira tentativa de compor um movimento 3, que deveria ter caráter de mosaico, de acordo com o primeiro planejamento. Podemos ver, na Figura 8, as anotações que registram o abandono da primeira tentativa de composição do movimento 3, na parte superior da imagem. Logo abaixo de "III.. Mosaico 1", escrevi "Cai fora em 11/04". Após essa

⁹ Para facilitar a discussão e manter sempre a referência com a partitura final do *Duo*, os movimentos serão sempre chamados pelo nome que receberam na partitura final, e será indicado entre parênteses o nome de trabalho que receberam durante o processo composicional. As mudanças de nome dos movimentos ocorreram em momentos definidos do processo e serão devidamente abordadas.

decisão de abandonar o que tinha composto para o movimento 3, realizei uma reformulação da estrutura global da peça. Excluí o que seria o Mosaico 1 da ordem proposta pelo primeiro planejamento, ficando com apenas dois mosaicos ao invés de três e com um total de nove movimentos; e movi o Ritual 3 de lugar, posicionando-o antes do Ritual 2. O resultado dessa mudança foi o segundo planejamento estrutural para o *Duo*, contido na parte inferior da Figura 8.

Ainda no mesmo momento de trabalho, cerca de meia hora depois de modificar o primeiro planejamento para chegar ao segundo, registrei, ainda no mesmo documento, o *impetus* para uma segunda tentativa de composição do movimento 3: "Métrica composta/  /pulsação a 180bpm". Logo após, anotei dentro de um retângulo,

destacado na parte inferior da Figura 8, um particionamento estrutural para a composição do novo movimento 3. Prossegui trabalhando na segunda tentativa de composição do mov. 3 até 16/04/2016, mas esta também não foi concluída. Recordo de não ter ficado satisfeito com os resultados obtidos no mov. 3 ao compará-los com os mov. 1 e 5 (2), já concluídos. Parei de compor o mov. 3 e dei uma vista panorâmica no que já estava funcionando na composição do *Duo*. Após um breve momento de reflexão, decidi, ainda no mesmo dia, que iria modificar drasticamente minha forma de pensar a composição dos movimentos faltantes.

4.2.3 Terceiro Planejamento

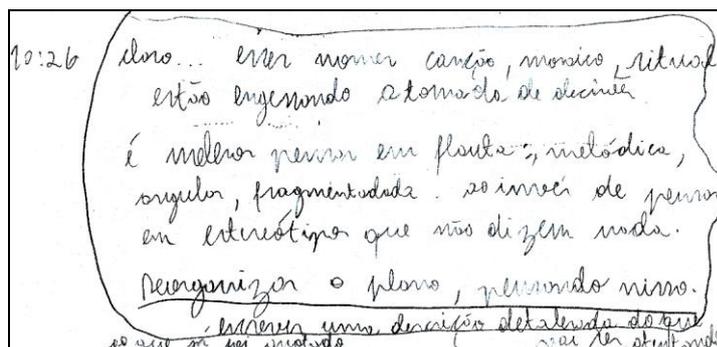


Figura 9 - Documentos A, p. 6: ideia para o terceiro planejamento estrutural do *Duo*, data de 16/04/2016.

As duas falhas consecutivas ocorridas ao tentar compor o movimento 3 fizeram com que eu questionasse a validade do meu grupo de caracteres dentro do processo composicional do *Duo*. Apesar de o movimento 1 ter funcionado com o caráter de *toccata* e o movimento 5 (2) ter adquirido algo de repetitivo e estático predefinido no caráter de ritual, as duas

tentativas de composição do movimento 3 não resultaram em música satisfatória estando guiadas pelo caráter de mosaico. Com essa constatação, cheguei à reflexão apresentada na Figura 9 acima, em que está escrito: "claro... esses nomes canção, mosaico, ritual estão engessando a tomada de decisões/é melhor pensar em flauta: melódica, angular, fragmentada. ao invés de pensar em estereótipos que não dizem nada. Reorganizar o plano, pensando nisso.". A partir desse dia, passei a pensar na composição dos movimentos faltantes do *Duo* considerando apenas a intenção expressiva que eu tivesse para cada um deles, sem forçar uma equivalência com os caracteres definidos nos primórdios do processo composicional.

Foi a partir desta decisão tomada em 16/04/2016 que o processo de composição do *Duo* deslanchou de fato. Atribuo isto a dois aspectos: ao abandonar a estereotipação causada pelos caracteres, a tomada de decisões pode acontecer focada mais na música e no que ela deveria conter a partir da intenção expressiva; e, a acumulação de decisões até este ponto do processo, inclusive das decisões referentes aos caracteres e dos movimentos abandonados, incluiu no processo recursos suficientes para a composição dos movimentos faltantes, de forma que pude contar com mais liberdade decisória do que teria ao estar apegado exclusivamente a resultados musicais compatíveis com os caracteres.

A partir disso, preparei, em 18/04/2016, o terceiro planejamento estrutural, que pode ser visualizado na Figura 10. Este novo planejamento foi escrito imediatamente depois de eu ter improvisado ao piano sobre os acordes finais do movimento 5 (2), resultado que me motivou pela sua carga expressiva e cuja gravação se tornou o material de base para o movimento 8 (4). O terceiro plano estrutural representa a tentativa de desengessar a tomada de decisões ao deixar de pensar nos quatro caracteres, e ficar apenas com as ideias e *impetus* já definidos para os movimentos faltantes.

Há uma semelhança interessante entre a ordem antecipada pelo terceiro plano estrutural e a ordem dos movimentos na partitura final. Mesmo antes de compor de fato o movimento 8 (4), quarto movimento no qual trabalhei durante a composição, antecipei no terceiro planejamento que o oitavo movimento da peça deveria ser um "(eco do IV)". Mais tarde, ao reordenar os movimentos, renomeei para movimento 8 a peça que havia composto originalmente como quarto movimento. É notável também que os movimentos 6 e 7, respectivamente planejados como "Eco da canção de Kafka-Fragmente [*Schmutzig bin ich, Milena*]" e "Mínimo do mínimo/meditação", conforme Figura 10 abaixo, estão neste planejamento numerados de acordo com o que veio a estar na partitura final. Veremos, logo adiante, na comparação entre partitura final, terceiro e quarto planejamentos, um caso típico

de idas e vindas comuns a processos composicionais, referente à ordem dos movimentos 6 e 7. Há também, no terceiro planejamento, uma nova menção à *Kafka-Fragmente*, na anotação correspondente ao *impetus* para o movimento 9, neste planejamento chamado de movimento 10: "Toccatà final Full energy/up/up/Referência nos mov. finais da *Kafka frag.* mas mais metal!" (Figura 10). Cabe explicar que esta menção refere-se aos últimos movimentos - 17,18 e 19 - da primeira parte de *Kafka-Fragmente*. Após concluir a escrita do terceiro planejamento estrutural, prossegui com a composição do movimento 8 (4).

Nova ordem em 18/04 11:13
(por enquanto)

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Intro grupos não-linear linear	Toccatina semi-min melódica	sequência de grtos não-linear (aquele 12/8 não-nota)	cancão letrado muito improvis (grupos melódica)	Sequência de grtos não-linear quase um minuto II para o mov. III	Eco do cancão de Kafka- Fragmente ----- 11:25 aqui note ser uma coisa mais descomp. em 12/8, mas os deix juntos	Mínimo do mínimo meditativo	Build up meio trênico e Abominação (eco do IV)	Ampliação do primeiro grto que surge no meio como um breve build up.	Toccatà final Full energy up up Referência nos mov. finais do Kafka frag. mas mais metal!
11:27 (Kafka)	locam quatro	separado	quatro	5 minutos	quatro	quatro	meio minuto	meio minuto	metal!

Figura 10 - Documentos A, p. 7: terceiro planejamento estrutural do *Duo*, data de 18/04/2016.

4.2.4 Quarto Planejamento

Após finalizar a composição do movimento 8 (4), em 07/05/2016, anotei nos Documentos C (diário de bordo): "Parece que agora terminei o 4 [8]. Que, agora que está mais consistente, soa como um penúltimo movimento. Restando apenas a possibilidade de fazer um *toccatà full metal* e acabou. É o que parece hoje." Minutos depois de escrever essa anotação, decidi reordenar novamente os movimentos, seguindo a nova percepção que tive do movimento 8 (4). Escrevi: "o I é o I mesmo/tem alguns movimentos entre o I e o II/o II é meio que o movimento central./tem coisa entre o II e o IV/e o IV... é o *build up* que leva a *toccatà full metal* final." Estes traços estão apresentados na Figura 11, e registram a decisão de reordenar novamente os movimentos já finalizados, tal como já havia sido feito, com a

enfim, um plano que antecipava um resultado final compatível com o almejado nos primórdios do processo: várias miniaturas que integram a obra maior.

A partir do quarto planejamento estrutural (Figura 12), recorro que segui trabalhando para completar a primeira metade da peça – movimentos entre o 1 e o 5 – para, depois, focar na segunda metade em que faltavam os movimentos 6, 7 e 9. Os novos movimentos 2, 3 e 4 foram completados entre 07/05/2016 e 01/06/2016, na seguinte ordem: mov. 4, baseado numa melodia acompanhada que restou do processo composicional do *Quinteto*; mov. 2, cujo *impetus* foi anotado antes do quarto planejamento no dia 07/05/2016, mas a sua composição só prosseguiu depois da conclusão do mov. 4; e mov. 3, cuja ideia de revezamento entre flauta e piano já havia sido utilizada nas tentativas anteriores de compor um movimento 3. Ao ter em mãos um planejamento que antecipava eficientemente a obra como um todo, os movimentos foram compostos um a um em ordem diferente da que assumiriam na partitura final, pois os efeitos expressivos da ordem de sucessão dos movimentos já haviam sido considerados ao compor o planejamento.

A numeração dos movimentos utilizada a partir de 07/05/2016 corresponde quase que completamente com a da partitura final, os movimentos 6 e 7 sendo a exceção. Observando o quarto planejamento (Figura 12), nota-se que o movimento 7 (meditativo *pp*) está ordenado como 6, e que o movimento 6 (eco de *Kafka-Fragmente*) está ordenado como 7. Seguindo esta ordenação do quarto planejamento, busquei compor primeiro o que seria o movimento 6: o meditativo *pp*. Mas, depois de completar este movimento, vi que ele (o meditativo *pp*) funcionaria melhor antes do mov. 8, e não depois do 5 como o quarto planejamento sugeria. No dia 15/06/16, antes de começar a compor o real movimento 6 (eco de *Kafka-Fragmente*) tomei a decisão de fazer uma reordenação pontual no quarto planejamento, retornando, de certa forma, ao terceiro planejamento (Figura 10), em que o meditativo *pp* já estava planejado como movimento 7.

Esta situação de ida e vinda decisória mostra que, apesar de o quarto planejamento estrutural ter guiado eficientemente a organização da ordem dos movimentos ao completar a primeira parte do *Duo*, a ordem para a segunda parte, nele contida, acabou não resultando satisfatoriamente, o que implicou o retorno à solução já antecipada pelo terceiro planejamento. Juntamente às tantas outras idas e vindas já abordadas, penso que é possível identificar uma problemática da composição de obras multimovimentos, similares ao *Duo*, em que o número elevado de movimentos dificulta antecipá-los ordenados. O problema, ou desafio, é mesmo ter que compor antes e ordenar as miniaturas depois. É uma situação na qual o compositor encontra-se semivendado: pode entrever algo sobre a obra como um todo, mas

deve manter-se versátil e aberto às mudanças de percurso impostas pela música, identificando com o que se tornar visível a necessidade de sim seguir a tentativa de entrever a obra completa, mas aceitar que cada movimento completado pode criar a possibilidade de uma nova obra.

Tendo abordado aspectos da consolidação formal do *Duo para Flauta e Piano*, e como isso ocorreu em diálogo com *Kafka-Fragmente*, obra de referência eleita por decisão ideológica, abordo a seguir a tomada de decisões pontuais relativas aos movimentos 1 e 8 do *Duo*.

4.3 DECISÕES PONTUAIS NO *DUO PARA FLAUTA E PIANO*

Momento a momento, decisões quase microscópicas são feitas no correr da atividade criativa, de tal forma a fazer 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. Essas decisões pontuais dão à experiência auditiva a coesão e o senso de direção que parecem ser categorias implícitas e obrigatórias na composição musical de hoje. As decisões pontuais implicam movimento para adiante no tempo e sucessivas adições de variáveis que se tornam transparentes na composição terminada. [...] São as decisões pontuais, por sua natureza de acúmulo de informações e pela quantidade de traços que deixam atrás de si, as que mais se abrem a uma abordagem metodológica que empreste à música os pressupostos da crítica genética. (CHAVES, 2012, p. 239)

Foi necessário selecionar apenas dois movimentos do *Duo* para a investigação das decisões pontuais, contornando, assim, a discussão demasiado extensa do processo composicional dos nove movimentos no território pontual. Escolhi, pela memória que tenho da composição e pelo que constatei ao autoanalisar o dossiê genético, os movimentos 1 e 8 para esta parte do memorial. Ambos foram compostos em momentos importantes do processo composicional do *Duo*: os traços que documentam a composição do 1, primeiro movimento a ser concluído, reampliam o processo para além de suas fronteiras ao dialogarem com o *Duo para Violino e Violão*, composto por mim no ano de 2014; o processo de composição do movimento 8 foi peculiar, pois seu *impetus* materializou-se como gravação em áudio de um improviso deste compositor ao piano sobre um material integrante do movimento 5. A discussão da tomada de decisões pontuais nestes dois movimentos revela algumas constâncias decisórias, e complementa aspectos já discutidos dos territórios de decisões estéticas e ideológicas.

4.3.1 Movimento 1

Está apresentado na Figura 13 abaixo o primeiro de todos os documentos de processo relativos à composição do *Duo para Flauta e Piano*: um esboço de três fragmentos para flauta e violão. Note-se que, nesta figura, está escrito "ideias para flauta e violão", e não para flauta e piano. Apesar dessa diferença de instrumentação, é possível identificar neste esboço os primeiros traços referentes à composição do *Duo para Flauta e Piano*. Mas, antes, é necessário retornar à partitura do *Duo para Violino e Violão* (2014) e analisar o eco interno¹⁰ ocorrido na composição deste esboço.

¹⁰ O conceito de eco interno aqui utilizado tem como referência Gambogi (2012, p. 32).

Figura 13 - Documentos B, p. 1: primeiros traços na composição do *Duo*, data de 13/07/2015.

Há uma grande semelhança entre o "gesto *a1*" destacado na Figura 14 abaixo e o primeiro gesto em *ff* da Figura 13, que não teve alturas definidas intencionalmente, apenas registra a ideia com intervalos disjuntos. Apenas a existência do "gesto *b*" da Figura 14 parece ter ecoado no segundo gesto da Figura 13, visto que não há semelhança clara entre os gestos além do possível eco da acentuação irregular do violino na parte do violão na Figura 13. A reiteração realizada pelo "gesto *a2*" também ecoa no esboço da Figura 13. Além disso, a manutenção do violão como parte da instrumentação neste esboço primário indica ainda mais a efetivação de um diálogo intencional entre as duas peças. A Figura 3 (p. 21 deste memorial) mostra que foi em 10/11/2015 que ocorreu a mudança de violão para piano na instrumentação do *Duo para Flauta e Piano*. A razão para essa mudança é provavelmente a necessidade que senti de exercitar mais a composição para piano, visto que as três peças integrantes do portfólio de mestrado o incluem em suas instrumentações.

Figura 14 - Compassos iniciais do *Duo para Violino e Violão* (2014), com gestos instrumentais destacados.

A composição do movimento 1 do *Duo para Flauta e Piano* começou de fato em 03/03/2016. Inicialmente, preparei em caderno de partitura um esboço já com a instrumentação de flauta e piano. Nele, os dois primeiros gestos do mov. 1 começam a tomar forma, como observa-se na Figura 15. É possível perceber similaridades com o esboço apresentado na Figura 13, em que já se observa o primeiro gesto em *tutti* ao invés de *solo*. Ao comparar a partitura do *Duo para Violino e Violão* na Figura 14 com o esboço da Figura 15, outro diálogo se torna aparente: o do "gesto c", que não está presente no esboço da Figura 13, mas, a partir do esboço abaixo, se tornou um dos principais materiais da parte do piano no movimento 1.

Figura 15 - Esboço do início do movimento 1 do *Duo para Flauta e Piano*, com gestos instrumentais destacados, data de 03/03/2016.

Até este ponto do processo, trabalhei apenas de forma manuscrita, audiando^{11 12} ideias e registrando-as em partitura. Mas, ainda no dia 03/03/2016, comecei a trabalhar no SNM, recurso que utilizo como ferramenta composicional a partir do momento em que já tenho alguma intenção expressiva materializada em *impetus* para a composição.

¹¹ O verbo audiar surge do termo audiação (do Inglês, *audiation*) conceituado por Gordon (1994). Segundo o autor: "Audiação, que é para a música o que o pensamento é para a fala, [...] é o processo que ocorre quando ouvimos e compreendemos música para a qual o som não está mais fisicamente presente. Em contraste, a percepção auditiva ocorre quando simplesmente ouvimos um som que está fisicamente presente." (GORDON, 1994, p. 39-40, tradução nossa).

¹² Audiation, which is to music what thought is to speech, [...] is the process that takes place when we hear and comprehend music for which the sound is no longer physically present. In contrast, aural perception takes place when we simply hear sound that is physically present. (GORDON, 1994, p. 39-40)

As Figuras 16 e 18 mostram nove estágios iniciais da tomada de decisões pontuais na escrita do movimento 1¹³. Para montar essas figuras, selecionei apenas alguns dos Documentos F (arquivos de SNM), buscando determinar uma sequência de decisões pontuais que demonstrasse o avanço da composição, a conformação dos parâmetros musicais. Neste sentido, o arquivo "1 - 03.03-06"¹⁴, na Figura 16, mostra o primeiro estágio pontual da notação no SNM, correspondente à transcrição do esboço apresentado na Figura 15 acima, também anotado no dia 03/03/2016. Note-se que, neste estágio, os comp. [1-3] ("gesto 1" da Figura 15) ainda não têm alturas definidas, visto que o foco da composição estava no ritmo. Ainda no arquivo "1 - 03.03-06", os comp. [4-10] mostram a primeira versão do "gesto 2" da Figura 15, já com alturas definidas, mas ainda com uma figuração rítmica preliminar em colcheias nas duas pautas do piano.

Após transcrever no SNM os materiais que eu já tinha para o movimento 1, passei a trabalhar na escolha de alturas do "gesto 1". Naquele momento, o diálogo com o *Duo para Violino e Violão* se intensificou, pois retornei aos documentos de processo da composição de 2014 para encontrar a série dodecafônica que nela havia sido utilizada. Foi baseado nesta série, apresentada na Figura 17a, que escolhi as alturas dos 3 primeiros compassos do movimento 1 do *Duo para Flauta e Piano*. Concomitantemente ao processo de composição deste trecho, anotei, nos Documentos B, o método que ali utilizei para compor as alturas, apresentado na Figura 17b, em que está escrito logo abaixo da matriz dodecafônica: "Primeiro gesto do I, são três séries, o início de três séries a cada acento/P8, R10, P7/Flauta usa as notas iniciais, piano as que sobram". A redação deste método foi importante, pois permitiu a sua utilização em outros movimentos da peça, por exemplo, nos comp. [19-22] do movimento 2. Pode-se, então, observar, na Figura 16 abaixo, os três estágios do processo de escolha de alturas para o "gesto 1", documentados, respectivamente, pelos arquivos "1 - 03.05-03", "1 - 03.05-10" e "1 - 03.05-11". No primeiro arquivo a flauta passa a ter alturas definidas pela série dodecafônica; no arquivo seguinte são definidas também as alturas do piano; e em "1 - 03.05-11" foram notadas no piano alturas adicionais formando intervalos de trítone com as alturas que já estavam articuladas com acento (comp. [1-2] na mão direita, comp. [3] em ambas as pautas com intervalo partindo da altura inferior).

¹³ As Figuras 16 e 18 devem ser lidas em orientação paisagem, forma na qual os estágios de decisão pontual estarão ordenados de cima para baixo, com os nomes dos respectivos arquivos de *software* de notação do qual partem posicionados à esquerda, antes do início dos sistemas. Os números de compasso aparecem a cada barra. A pauta superior é a flauta, as duas pautas inferiores unidas por chave são o piano.

¹⁴ A numeração dos arquivos de *software* de notação musical significa, por exemplo: (1) - (03).(03)-(06) = (número do movimento) - (mês).(dia)-(versão). Este último campo, "versão", corresponde à ordem sequencial na qual foram salvos novos arquivos em função de adições ou alterações.

The image displays five stages of a piano exercise, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) with a tempo marking of $J = 165$. The stages are labeled as follows:

- 1 - 03.05-12:** Features a sequence of notes from measure 1 to 13. Dynamic markings include *ff*, *f*, and *piano*. A *pp* marking is present in measure 5.
- 1 - 03.05-11:** Features a sequence of notes from measure 1 to 10. Dynamic markings include *ff*, *f*, and *piano*. A *pp* marking is present in measure 5.
- 1 - 03.05-10:** Features a sequence of notes from measure 1 to 10. Dynamic markings include *ff*, *f*, and *piano*. A *pp* marking is present in measure 5.
- 1 - 03.05-03:** Features a sequence of notes from measure 1 to 10. Dynamic markings include *ff*, *f*, and *piano*. A *pp* marking is present in measure 5.
- 1 - 03.03-06:** Features a sequence of notes from measure 1 to 10. Dynamic markings include *ff*, *f*, and *piano*. A *pp* marking is present in measure 5.

Figura 16 - Cinco estágios da tomada de decisões pontuais no SNM, na composição do movimento 1 do Duo, datas de 03 a 05/03/2016.

Figura 17a - Diálogo entre os Duos: série dodecafônica utilizada no Duo para Violino e Violão e reutilizada no Duo para Flauta e Piano, data de 05/03/2016.

	I ₈	I ₉	I ₃	I ₆	I ₇	I ₁₀	I ₁₁	I ₅	I ₄	I ₁	I ₂	I ₀	
P ₈	8	9	3	6	7	10	11	5	4	1	2	0	R ₈
P ₇	7	8	2	5	6	9	10	4	3	0	1	11	R ₇
P ₁	1	2	8	11	0	3	4	10	9	6	7	5	R ₁
P ₁₀	10	11	5	8	9	0	1	7	6	3	4	2	R ₁₀
P ₉	9	10	4	7	8	11	0	6	5	2	3	1	R ₉
P ₆	6	7	1	4	5	8	9	3	2	11	0	10	R ₆
P ₅	5	6	0	3	4	7	8	2	1	10	11	9	R ₅
P ₁₁	11	0	6	9	10	1	2	8	7	4	5	3	R ₁₁
P ₀	0	1	7	10	11	2	3	9	8	5	6	4	R ₀
P ₃	3	4	10	1	2	5	6	0	11	8	9	7	R ₃
P ₂	2	3	9	0	1	4	5	11	10	7	8	6	R ₂
P ₄	4	5	11	2	3	6	7	1	0	9	10	8	R ₄
	R ₁₈	R ₁₉	R ₃	R ₆	R ₇	R ₁₀	R ₁₁	R ₅	R ₄	R ₁	R ₂	R ₀	

05/03/16 09:26
 Primeiro gesto do I, não três séries, início de três séries a solo deuto
 P₈, R₁₀, P₇
 Flauta usa os notas iniciais, piano os que sobram

Figura 17b - Matriz dodecafônica e método utilizado na escolha de alturas do "gesto 1" do Duo para Flauta e Piano, data de 05/03/2016.

Concluída a composição do "gesto 1", passei a recompor o "gesto 2", que havia permanecido inalterado desde sua primeira notação no arquivo "01 - 03.03-06". O arquivo "1 - 03.05-12" (Figura 16) mostra que alterei a figuração rítmica na mão esquerda do piano ao substituir as duplas de colcheias no fim de cada compasso por semínimas. Foram alteradas também as fórmulas de compasso no "gesto 2", com o intuito de representar melhor a figuração melódico-rítmica em grupos de 4 e 5 colcheias já presente nos arquivos anteriores. Esta figuração pode ser observada dos comp. [4-13] no arquivo "1 - 03.05-12"; na mão direita do piano, as colcheias estão agrupadas da seguinte maneira: 4 - 4 - 5 - 4 - 4 - 4 - 5 - 4 - 4 - 5. O arquivo em questão registra o momento em que este material melódico-rítmico atinge a clareza necessária para permitir seu desdobramento sobre toda a parte do piano no movimento 1. Não que eu houvesse, no momento da composição, tido consciência plena dessa clareza; antes algo mais interessante do ponto de vista autoanalítico: apresento na Figura 18 abaixo

trechos de mais quatro arquivos de SNM que mostram aspectos de idas e vindas decisórias no território pontual.

O arquivo "1 - 03.06-03", na Figura 18, apresenta a versão final das fórmulas de compasso utilizadas para os agrupamentos rítmicos dos comp. [4-10]. O mesmo arquivo registra a composição rítmico-melódica do gesto cadencial descendente nos comp. [9-11], e uma continuação que permaneceu por pouco tempo no trecho de [12-17]. O arquivo seguinte apresenta uma recomposição do gesto cadencial em [9-11], em que a ideia da nota grave sustentada para finalizar o gesto está melhor definida¹⁵, e também mostra a projeção da figuração rítmica 4 - 4 - 5 no trecho de [12-14], substituindo parcialmente a solução previamente anotada em [12-17]. Em "1 - 03.06-07", a parte do piano ganha articulações e dinâmicas e é recomposta passando a conter, de [12-15], uma reiteração da figuração rítmica presente de [4-7], com o mesmo contorno melódico, mas alturas variadas. As recomposições documentadas pelos arquivos recém comentados exemplificam que o avançar da composição no território pontual é passível de retornos necessários à revisão de trechos que não se integram devidamente na fruição musical.

Com uma melodia baseada nas escalas octatônicas e em tricordes (0,1,2)¹⁶, a flauta retorna ao som a partir do comp. [12] em "1 - 03.06-07" (Figura 18) e avança além do piano, marcando caminho para o segundo gesto cadencial em [16-17]. A comparação entre os comp. [9-11] e [16-17], respectivamente, nos arquivos "1 - 03.06-07" e "1 - 03.06-11", mostra como o segundo gesto cadencial foi composto com referência no primeiro: contorno melódico descendente, dinâmica *crescendo*, finalização com nota acentuada e sustentada, e manutenção da figuração em colcheias na mão direita do piano para não cessar o caráter motórico da peça. No arquivo "1 - 03.06-11", após as duas repetições da figuração 4 - 4 - 5, de [18-21], no piano, a flauta retorna em [22] com ritmo, dinâmica e contorno melódico definidos, mas alturas por definir.

¹⁵ Melhor definida apesar do desaparecimento da ligadura de sustentação que, neste caso, tem a ver com a necessidade de recompor rápido a ideia antes que ela seja esquecida, e não com exclusão.

¹⁶ A terminologia aqui usada para se referir a conjuntos de alturas tem como referência Straus (2012).

The image displays four systems of musical notation, each representing a different stage of decision-making in the SNM (1-03.06-11, 1-03.06-07, 1-03.06-06, 1-03.06-03). Each system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *pp*, *mf*, *mp*), and articulation marks. The systems are numbered 1 through 31, indicating the progression of the piece. The first system (1-03.06-11) shows a dynamic of *p* and *mp*. The second system (1-03.06-07) shows dynamics of *pp dolce*, *mf*, and *mp*. The third system (1-03.06-06) shows dynamics of *pp legato*, *mp*, and *mp*. The fourth system (1-03.06-03) shows dynamics of *pp legato* and *mp*. The notation is complex, with many notes and rests, and includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 18 - Quatro estágios da tomada de decisões pontuais no SNM, a partir do comp. [4] do movimento 1 do *Duo*, datas de 03 a 05/03/2016.

The image displays two versions of the Coda for the first movement of a Duo for Flute and Piano. The top system, dated 08/03/2016, shows the flute part with a trill (frullato) marked *f* and a *rall poco a poco* section marked *mp*. The piano part features a *pp sub.* section and a final section marked *pp*. The bottom system, dated 21/03/2016, shows a similar structure but with a *p* dynamic marking for the flute's *rall* section and a *pp* marking for the piano's final section. Both versions conclude with a key signature change to two flats.

Figura 19 - Duas versões da coda no movimento 1 do *Duo para Flauta e Piano*, datas de 08 e 21/03/2016.

Desse ponto da composição do movimento 1 em diante, prossegui compondo exclusivamente a parte do piano até o comp. [34], tal qual está na partitura final, durante o dia 07/03/2016. No dia seguinte, trabalhei na parte da flauta: compus primeiro ritmos e alturas até chegar no comp. [34], e, depois, decidi as articulações e dinâmicas. E, por último, ainda no dia 08/03/2016, compus uma primeira versão da *coda* do movimento 1, na qual escrevi um *rall poco a poco* para ambas as partes, do comp. [36-45]. A sugestão de recompor este trecho para manter o piano *a tempo* enquanto a flauta executa um *rallentando* solettrado ritmicamente, e colocar uma pausa antes do acorde final no comp. [45] para ressincronizar a execução, foi dada pelo meu orientador em 17/03/2016. A comparação entre estas duas versões da *coda* do movimento 1 pode ser observada acima na Figura 19 acima.

4.3.2 Movimento 8

A composição do movimento 8 começou com o registro no diário de bordo de uma ideia que audiei no início de uma seção de trabalho composicional no dia 18/04/2016. Escrevi, conforme está na Figura 20: "Pensando numa peça, semínima entre 70-80 bpm, piano em colcheias, ecoando a segunda parte de *Kafka-Fragmente*. Algo triste, depressiva, melancólica /Fui pro piano, improvisar sobre o fim do II [5] (ritual 1) gravar no celular". Este traço verbal é o *impetus* da composição do mov. 8; uma ideia geral carregada de expressividade e consequente do diálogo ideológico com *Kafka-Fragmente*, não em termos de forma, mas em termos de caráter e conteúdo expressivo. O resultado da improvisação que toquei ao piano sobre os dois últimos compassos do movimento 5 foi gravada em áudio, e está incluída neste memorial como Faixa 1 do CD, Apêndice D deste trabalho.

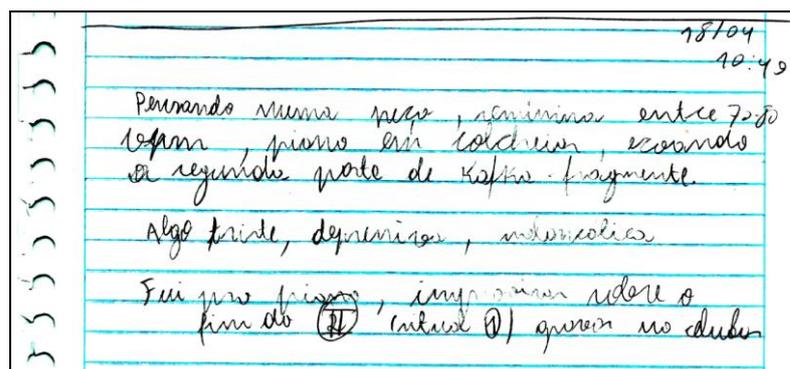


Figura 20 - Documentos C, p. 7: *impetus* para a composição do movimento 8 do *Duo*, data de 18/04/2016.

A gravação do improvisado em questão me deixou muito satisfeito, pois percebi que as progressões harmônicas criadas em tempo real com base nos acordes finais do movimento 5 poderiam servir à composição do movimento 8¹⁷. A improvisação ocorreu em dois momentos, gravados em um só *take*, no dia 18/04/2016: no primeiro momento, improvisei sobre o final do movimento 5, comp. [12-13], especificamente sobre as alturas da parte da flauta; no segundo momento, a partir de 0:52min. na gravação, improvisei sobre os 5 acordes finais do piano no movimento 5. No dia seguinte, tomei a decisão de transcrever no SNM os acordes do segundo momento da improvisação (de 0:52 a 4:33), para ter uma ideia mais clara daquilo que toquei e projetar os materiais do improvisado na composição do 8. A Figura 21 mostra o arquivo

¹⁷ Na época da composição, pensado como movimento 4 (ver Decisões Estéticas no *Duo*, p. 31).

"8 - 04.19-03", no qual está transcrito, com foco no conteúdo harmônico, o segundo momento do improviso gravado.

Toda a parte do piano no movimento 8 foi composta com base na transcrição apresentada na Figura 21, entre os dias 20 e 23/04/2016, direto no SNM. De acordo com o dossiê genético, compus toda a parte do piano antes de começar a composição da parte da flauta. Logo, discuto, primeiramente, alguns índices da tomada de decisões para a composição da parte do piano no movimento 8.

Analisando a transcrição abaixo em relação ao final do movimento 5, podemos notar que os cinco acordes finais da parte do piano no mov. 5 foram tocados idênticos, em termos de *voicing*, no improviso, logo no início, nos comp. [1-5] (Figura 21), exceto pela melodia da mão esquerda, que foi tocada uma oitava abaixo. O conteúdo destes cinco compassos foi desdobrado na composição da parte do piano nos comp. [1-15] do movimento 8. O restante da transcrição, comp. [6-28] da Figura 21, contém materiais e novas ideias que surgiram na improvisação. Destes, os comp. [7-8] transcrevem de forma simplificada o trecho da gravação entre 2:35min. e 2:53min; e tanto estes compassos quanto o áudio da gravação foram a base para a composição dos comp. [16-19] da parte do piano no mov. 8.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system contains measures 1 through 8. The second system contains measures 9 through 20. The third system contains measures 21 through 28. The score is written in 4/4 time and features complex harmonic structures with many accidentals. A vertical label '8 - 04.19-03' is on the left. A note at measure 19 reads: 'esse acorde tem que ser mais dramático substituí-lo por outro, ou por 2 acordes'.

Figura 21 - Transcrição da gravação do improviso ao piano para o movimento 8 do *Duo*, data de 19/04/2016.

Recordo ter estabelecido, provavelmente apenas em pensamento, que utilizaria no improviso apenas acordes formados por intervalos de segunda sobrepostos, e assim são todos os acordes de [9-23] na Figura 21. O conteúdo dos comp. [9-13] da transcrição foram a base para a composição do piano de [20-25]; comp. [14-20] da transcrição foram desdobrados em [26-33]; e comp. [21-26] da transcrição se tornaram [34-39] na partitura do movimento 8.

O conteúdo harmônico da transcrição do improviso se manteve praticamente inalterado, a composição do piano no mov. 8 ocorreu, principalmente, no parâmetro rítmico, com a quebra dos acordes para gerar figurações de acompanhamento em colcheias, de forma similar à realizada na composição do movimento 1 do *Duo*, mas com notas duplas ao invés de simples. Isso demonstra uma constância decisória entre a composição desses movimentos.

O compasso final do movimento 8, em *attaca* para o movimento 9, foi composto apenas quando já estava trabalhando no movimento final. No mais, a parte do piano no movimento 8 foi composta cronologicamente, e apenas após sua completude comecei a compor a parte da flauta e a realizar alterações pontuais nas figurações rítmicas do piano, em função da música que ia compondo para a flauta.

A parte da flauta no movimento 8 foi toda composta diretamente no SNM de 25 a 28/04/2016. Em um arquivo que já continha a parte do piano, recordo ter procedido da seguinte maneira: reproduzia por alguns compassos a síntese da partitura, pausava e tentava audiar trechos melódicos para a parte da flauta, então solfejava e cantava o que recém tinha audiado e anotava a música no SNM. Percebo que este é um procedimento padrão que utilizo no trabalho composicional com o SNM.

A Figura 22 mostra a genealogia dos comp. [1-17] da parte da flauta no movimento 8, e denota aspectos da tomada de decisões composicionais no território pontual. Este trecho foi composto em duas seções de trabalho realizadas nos dias 25 e 26/04/2016. Os arquivos "04.25-01", "04.25-03" e "04.25-04" apresentam adições consecutivas de notas na composição da melodia da flauta sobre o primeiro acorde do piano nos comp. [1-3]. Há uma recomposição do comp. [3] do arquivo "04.25-04" para o "04.25-05"; neste último, foram inseridas duas fusas após o *Láb* do primeiro tempo, reiterando o motivo que já estava acontecendo no início do comp. [2]. A música avançou até o comp. [6] em "04.25-05", abrangendo os dois primeiros acordes do piano, de [1-5].

The image displays a musical score for the flute part, consisting of nine staves. Each staff is labeled with a file name and a measure number. The staves are: 04.25-01, 04.25-03, 04.25-04, 04.25-05, 04.25-07, 04.26-03, 04.26-04, 04.26-05, and 04.26-07. The first staff (04.25-01) starts with a measure number of 1. The second staff (04.25-03) starts with a measure number of 1. The third staff (04.25-04) starts with a measure number of 1 and includes a dynamic marking of *p*. The fourth staff (04.25-05) starts with a measure number of 1 and includes a dynamic marking of *p*. The fifth staff (04.25-07) starts with a measure number of 4 and includes a dynamic marking of *p*. The sixth staff (04.26-03) starts with a measure number of 6 and includes a dynamic marking of *mf*. The seventh staff (04.26-04) starts with a measure number of 6 and includes a dynamic marking of *mf*. The eighth staff (04.26-05) starts with a measure number of 10 and includes a dynamic marking of *mp*. The ninth staff (04.26-07) starts with a measure number of 10 and includes a dynamic marking of *mf*. The tenth staff (04.26-09) starts with a measure number of 13 and includes a dynamic marking of *mf*. The score shows a progression of melodic lines with some complex rhythmic patterns and articulations.

Figura 22 - Genealogia da parte da flauta nos comp. [1-17] do movimento 8 do *Duo*, datas de 25 e 26/04/2016.¹⁸

O comp. [5] é recomposto no arquivo "04.25-07", com os mesmos materiais que haviam sido utilizados de [1-4]. Note-se que o fragmento escalar em fusas no último tempo do comp. [5] foi excluído nesta recomposição, mas a ideia de utilizar materiais escalares não é descartada, retornando em versões posteriores da parte da flauta. Os comp. [10], [12] e [15] do arquivo "04.25-07" contém uma mínima cada um, que, se comparadas com os arquivos seguintes na Figura 22 e com a partitura final, torna-se claro que são as alturas iniciais da melodia para cada um dos acordes seguintes na parte do piano. Provavelmente, durante o trabalho no SNM, fui audiando e compondo para a flauta enquanto ouvia a parte do piano e, apesar de não ter a clareza de tudo que deveria ser escrito para a flauta, pude anotar pelo menos algumas alturas cuja combinação harmônica com os respectivos acordes no piano gerassem conteúdo expressivamente relevante para a música em composição.

¹⁸ Na Figura 22, os compassos foram omitidos conforme apresentassem uma versão idêntica à contida na partitura final; o comp. 8 é exceção, e será discutido em mais detalhes a seguir.

No dia 26/04/2016, contando com as alturas âncora da melodia para a parte da flauta, trabalhei para chegar ao Dó grave do comp. [15] do arquivo "04.26-07". Nesta seção de trabalho, houve duas recomposições. A primeira delas ocorreu entre os arquivos "04.26-05" e "04.26-07", em que o comp. [11] foi dividido em dois, formando os novos comp. [11-12], e mudança das fórmulas de compasso de [10-12]. Recordo-me que isto foi feito para excluir uma das três ocorrências consecutivas do intervalo de segunda aumentada Mi \flat -Fá# no centro do comp. [11] em "04.26-05", ficando com apenas duas ocorrências e resolução em Mi \flat logo antes da escala em sextina no [12] em "04.26-07". A segunda recomposição aconteceu entre os arquivos "04.26-07" e "04.26-09"; realizei uma pequena alteração pontual no centro do comp. [14] para inserir a bordadura em fusas resolvendo em Ré \flat e um Lá \flat no quarto tempo do compasso. Penso que esta recomposição compensou a quebra de tendência causada pela ausência de figuras rítmicas mais rápidas durante a maior parte dos comp. [13-14].

A composição da parte da flauta no movimento 8 foi completada em primeira versão no dia 28/04/2016, data na qual mostrei esta peça para o meu orientador. Na ocasião, ele destacou vários detalhes pontuais que mereciam ser repensados. Acho relevante abordar o processo de recomposição de, pelo menos, um dos pontos por ele destacados. O orientador destacou o intervalo de terça maior entre Dó e Mi no comp. [8], conforme pode ser visualizado na Figura 23, e disse que este intervalo não se adequava ao contexto do restante da melodia. Ao revisar o trecho, percebi, de fato, que o intervalo destacado estava fora de contexto.

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) in 3/4 time. The Flute part is in treble clef, and the Piano part is in bass clef. A handwritten circle highlights a specific interval in the Flute part, with a handwritten note 'Intervalo' and a checkmark next to it. The score is for measure 8, as indicated by the number '8' above the Flute staff.

Figura 23 - Indicação manuscrita feita pelo orientador no comp. [8] do movimento 8 do *Duo*, data de 28/04/2016.

The image displays a musical score for a flute, consisting of ten staves. Each staff begins with a box containing a date and a number, such as [04.26-11], [04.26-12], [05.03-02], [05.03-03], [05.03-04], [05.03-07], [05.03-08], [05.03-09], [05.03-11], [05.07-07], and [05.07-08]. The music is written in a single melodic line on a treble clef. The time signatures vary across the staves: 3/4, 3/8, 3/4, 3/8, 3/4, 3/8, 3/4, 3/8, 3/4, and 3/8. The key signature is one flat (B-flat). The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, 8, and 9 above the notes. Some staves include triplets, marked with a '3' and a bracket. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes beamed together. The overall structure is a continuous melodic line with varying rhythmic complexity and articulation.

Figura 24 - Continuação da genealogia dos comp. [7-9], parte da flauta no movimento 8 do *Duo*, datas de 26/04/2016 a 07/05/2016.

Procedi, nos dias 03 e 07/05/2016¹⁹, à recomposição do trecho em questão, conforme apresentada na Figura 24 acima, seguindo a sugestão do meu orientador. Após excluir a versão com a terça maior no arquivo "05.03-02", compus, conforme está em "05.03-03", uma primeira solução para o problema do comp. [8]. Após ir brevemente por outro caminho em "05.03-04", em que testei outras alturas para o ritmo composto em "05.03-03", podemos observar, a partir do arquivo "05.03-07", uma corrente de decisões pontuais que se acumulam em direção à versão final do comp. [8], apresentada no arquivo "05.07-08". Note-se que, quatro dias depois de chegar à versão contida no arquivo "05.03-11", decidi recompor novamente o comp. [8]: no arquivo "05.07-07", alterei a fórmula de compasso de 4/4 para 7/8, e inseri, no primeiro tempo, as fusas de tercina Si e Dó; e depois, no arquivo "05.07-08", transformei os comp. [7-8] em dois compassos 3/4 e reescrevi os ritmos de acordo com a nova métrica.

¹⁹ Atente-se para o fato de que o foco da recomposição em questão foi principalmente o comp. [8]; os comp. [6], [7], e [9] permaneceram inalterados na Figura 24, salvo a mudança de fórmula de compasso do [7] em "05.07-08".

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de autoanálise apresenta um grupo seletivo de resultados, dentre uma miríade de resultados possíveis. Selecionei sequências de traços constituintes de correntes decisórias que informassem aspectos relevantes da minha tomada de decisões em composição. O dossiê genético investigado neste memorial conteve documentos mais do que suficientes para autoanalisar a prática composicional, o que permitiu limitar a reflexão às questões que julguei mais relevantes. Há que se decidir não só na composição, mas também na tarefa reflexiva, que, ao se debruçar sobre os documentos de processo, deve manter o cuidado de não se perder no labirinto de decisões pontuais que um dossiê genético, como o aqui investigado, se torna, por conter diversas fontes que documentam a tomada de decisões em diferentes níveis e ângulos. Penso que, ao limitar a discussão a uma referência ideológica, um parâmetro estético e duas sequências de decisões pontuais, mantive o cuidado de expressar os resultados da investigação autoanalítica com riqueza e clareza, tanto quanto possível.

O principal desafio enfrentado no território estético foi a composição de uma obra com um número elevado de movimentos curtos. A intenção expressiva e a decisão ideológica de dialogar com *Kafka-Fragmente* impunham que este desafio fosse transposto. A dificuldade esteve em conseguir integrar coerentemente os movimentos na obra como um todo. Kramer (1988) expõe aspectos que devem ser cogitados na composição de peças com forma-momento, e que ajudam a definir o desafio enfrentado na composição do *Duo*:

[...] os momentos devem ainda parecer pertencer à mesma peça: Deve haver uma lógica não-linear unindo-os. Embora o tempo-momento surja prontamente de descontinuidades extremas, os graus de descontinuidade contextualmente "corretos" necessários para uma forma-momento de sucesso são difíceis de compor. Numerosas falhas de estudantes me convenceram de que a descontinuidade excessiva pode destruir o contexto. (KRAMER, 1988, p. 52, grifo do autor, tradução nossa)²⁰

Acontece que, na maioria das vezes, o tipo de descontinuidade presente em *Kafka-Fragmente* é o contraste de caráter ocorrido na passagem de um movimento para outro. Sendo assim, acredito que a recorrência desse contraste torna-o agente de manutenção do contexto. Logo, penso que o desafio de compor uma peça com muitos movimentos curtos fica mais transponível, uma vez que há de se entender a recorrência do contraste de caráter na passagem

²⁰ [...] moments must still seem to belong to the same piece: There must be a nonlinear logic binding them together. Although moment time arises readily from extreme discontinuities, the contextually "correct" degrees of discontinuity necessary for a successful moment form are difficult to compose. Numerous student failures have convinced me that excessive discontinuity can destroy context. (KRAMER, 1988, p. 52, grifo do autor)

de um movimento para outro como contexto, um contexto criado por descontinuidades. Através do estudo de autoanálise apresentado, penso que é este o fator que garante alguma coerência para a estrutura formal do *Duo para Flauta e Piano*.

Acredito que a autoanálise leva a uma tomada de consciência ideológica, estética e pontual. A constatação dos impasses e dúvidas integrantes do processo composicional se tornam agentes de reflexão, que conduzem o desenvolvimento de uma espécie peculiar de técnica composicional, que é a de resistir criativamente à música que ao surgir quase toma o controle do processo, questionando as ideias até então estabelecidas, e exigindo respostas.

O que a discussão das decisões pontuais mostra é que o meu trabalho composicional pode ser entendido como uma experiência, tanto no sentido de uma atividade prática que ocorre cronologicamente quanto no sentido do verbo experimentar, sinônimo de testar. Assim, o resultado da composição não é perfeitamente antevisto, e todas as soluções são primeiramente testes, experimentos que só passarão a soluções quando fruídos externamente, como som e partitura, sobre os quais se pode decidir tanto mais objetivamente quanto expressivamente.

Cabe destacar que esta autoanálise deixou clara, conforme os conceitos de Chaves (2010), a diferença de temporalidade da tomada decisões em seus territórios. O tempo para a tomada de decisões pontuais é menor do que o necessário para as decisões ideológicas. Neste último território, foram necessários oito meses para interiorizar efetivamente o diálogo com a obra *Kafka-Fragmente*, que resultou no traço apresentado na Figura 3 (p. 21 deste memorial), enquanto que, no território pontual, impasses decisórios foram frequentemente resolvidos com pausas reflexivas com duração de poucos dias.

Por meio deste estudo de autoanálise, pude constatar essa condição de tentativa-erro inerente ao meu trabalho composicional, que, no território pontual, pode ser observada na discussão das genealogias dos movimentos 1 e 8 do *Duo para Flauta e Piano*, mas que se observa também no território estético, com as constantes idas e vindas entre os planejamentos estruturais para o *Duo* e a ordenação de seus movimentos. Sendo meu trabalho composicional uma experiência, da qual tenho apenas uma ideia vaga do resultado, que é buscado e rebuscado constantemente na dinâmica de idas e vindas do processo composicional, reflito, a partir da fala do compositor Jonathan Harvey citada abaixo, com sua descrição poética e bastante precisa da atividade de composição musical, se esta condição tentativa-erro em busca do resultado composicional seria, na realidade, algo inerente à prática da composição musical em geral, e não apenas aos meus processos composicionais.

Ao compor estamos sempre perseguindo, caçando uma fabulosa besta crepuscular, de início apenas uma fantasma, poderoso mas amorfo, depois mais e mais de carne e sangue. Se não fosse assim, o processo não seria arte mas artesanato, a parte consciente do trabalho, e um artista poderia ficar entediado ao fazê-lo. A alegria da caça é igualada apenas pela magnificência da presa. A caça é uma jornada ao inconsciente interior por meio de "gatilhos" externos. (DELIÈGE, 2006, p. 398, tradução nossa, grifo do autor)²¹

De acordo com Donin e Féron (2012), não é adequado verbalizar sobre o que se está compondo e compor ao mesmo tempo. Resta como opção o registro escrito, que permite rastrear a tomada decisões, de um modo que não se aplica igualmente com relatos verbais pós-processo, pois estes encontram menor fidelidade ao serem produto mais exclusivo da memória do compositor. Muitos dos traços autoanalisados neste memorial são texto verbal; aqueles dos Documentos C (diário de bordo) muitas vezes relatam praticamente o passo a passo da tomada de decisões pontuais, por terem sido escritos concomitantemente à atividade composicional. Isto ocorreu de forma natural para este compositor, que, algumas vezes, anotava *a priori* o que iria compor, outras, *a posteriori*, como um relato do recém composto. Mas o mais importante sobre o diário de bordo é o seu papel de penseira²², em que sempre que apetecia eram depositadas as decisões, não necessariamente para serem reavidas durante a composição, mas, certamente, podendo ser vistas de fora, passíveis de serem reavaliadas, para se tornarem componentes do diálogo interno deste compositor. Dificulta bastante falar sobre a ação e compor ao mesmo tempo. Mas, pela minha experiência na composição do portfólio de mestrado, sei que é possível escrever sobre as decisões e compor a música ao mesmo tempo: de certa forma, a fisicalidade da escrita à mão conflita menos do que a da fala, com a imaterialidade das ideias, no âmbito mental.

Os momentos iniciais do processo composicional, em que as anotações em sua maioria são em texto verbal, são muito importantes, pois se constituem em momentos de reflexão que preparam a realização musical. Após registrar ideias suficientes para realização do projeto de música, as tarefas seguintes podem estar focadas em compor tais ideias, arquitetando-as coerentemente na música para chegar a um resultado que não precisa ser necessariamente uma realização literal do que estava intuído no planejamento, acatando-se, assim, novas ideias que possam surgir durante a composição como melhores soluções para a música. Por isso, é

²¹ In composing one is always chasing, hunting down a twilight fabulous beast, at first only a phantom, powerful but formless, then more and more flesh and blood. If it was not thus, the process would not be art but craft, the conscious part of work, and an artist would be bored to do it. The joy of the hunt is equalled only by the magnificence of the prey. The hunt is a journey into the inner unconscious by means of external "triggers". (DELIÈGE, 2006, p. 398, grifo do autor)

²² A penseira é um artefato mágico que aparece nos livros da saga *Harry Potter*, de autoria da romancista inglesa J. K. Rowling: "[...] é uma bacia de pedra que serve para rever lembranças [...] Dumbledore [personagem da saga] a usa sempre que sua mente fica cheia por excesso de informação." (Wikipédia)

necessário certa agudeza para realizar o planejamento composicional. Isto tudo implica que, na composição como processo de tomada de decisões, haja concomitância entre planejamento e realização, o que permite questionar e revisar aquilo que se materializa em música.

Acredito que, focando concomitantemente na estrutura global do *Duo* enquanto ia compondo cada movimento, garanti que a minha ideia inicial, aquela de compor muitas peças de curta duração que se integram em uma obra maior, pudesse se realizar como música. Pois, apesar de suas eventuais perdas de vigência, os planos tratam de antecipar e preparar o compositor para eventuais mudanças de percurso no processo.

Sei também que não vi tudo o que precisava ver sobre a composição de *Kafka-Fragmente* na sua partitura. Ônus não atribuível, pois ela, de fato, não tem maneiras de comunicar certos aspectos do processo composicional da música ali contida. Em um último esforço autoanalítico, resta apenas intuir, em função do sucesso decisório que tive na composição do *Duo*, que há de existir alguma semelhança entre as hipóteses composicionais que testei no meu processo e as estratégias composicionais que Kurtág aplicou na sua composição. Com isto, minhas hipóteses podem se tornar também estratégias, que se estabelecem no território ideológico para iluminar a tomada de decisões nos processos composicionais futuros.

PARTE II**PORFÓLIO DE COMPOSIÇÕES**

Partitura do *Quinteto* (2016)

Quinteto

(2016)

Darwin Pillar Corrêa

INSTRUMENTATION

FLUTE
 CLARINET in B \flat
 PIANO
 VIOLIN
 VIOLONCELLO

PERFORMANCE NOTES

FLUTE



Key click

PIANO

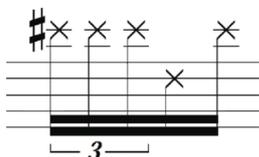


Mute strings
 with fingers
 (triangle notehead)



Pizzicato with fingertips
 on the strings
 (diamond notehead)

STRINGS



*Col legno
 battuto*



Glissando on the strings
 (square notehead)



Slap strings with
 the left hand

Ped. sempre

Hold damper pedal
 throughout

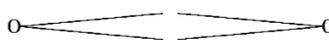
on keys

Ordinary playing



Chromatic Cluster

 Fermatas: short, medium and long, respectively

 *Cresc.* and *decresc. (d)al niente possibile*, respectively

Duration (approx.): 10 minutes

Score

Quinteto

Darwin Pillar Corrêa
(1991)

A

Flute: *mf*, vib., frullato

Clarinet in B \flat : *mf*, vib., frullato

Piano: *mf*, *legato*, *Rec.*, *(Rec. sempre)*, 5, 7, 3

Violin: *mf*, arco ord., vib.

Violoncello: *mf*, arco ord., vib.

3

Fl.: *ff*, *pp*, senza vib.

Cl. B \flat : *ff*, *pp*, senza vib.

Pno.: *ff*, *mf*, *pp*

Vln.: *ff*, *ff*, *pp*, senza vib.

Vlc.: *ff*, *ff*, *p*, col legno battuto, *pp*, 3

6 B

Fl. *più pp*

Cl. B \flat *più pp*

Pno. *p* *pp*

Vln. *più pp* *p*

Vlc. *mp* *p*

** Ped. sempre*

8

Fl. *pp* *mp*

Cl. B \flat *pp* *mp*

Pno. *8va*

Vln. *mp* *mf*

Vlc. *mp* *mf*

15

Fl. *mp* *f* *mp*

Cl. B \flat *mp* *f* *mp*

Pno. *f*

Vln. *mp* *f* *mp*

Vlc. *mp* *f* *mp*

* *leg.*

18

Fl. *f*

Cl. B \flat *f*

Pno. *f* *legato*

Vln. *f* *mp*

Vlc. *f* *mp*

* *leg.* (*leg. sempre*)

20 Meno mosso

Fl. *mp* *p* *pp*

Cl. B. *mp* *p* *pp*

Pno. *mp* *p* *pp*

Vln. *p* *pp*

Vlc. *p* *pp*

Ced. sempre * *Ced.* *

D **Tempo primo**

Fl. *f cantabile molto espress.* *mf*

Cl. B. *pp* *pp*

Pno. *pp* *pp*

Vln. *pp*

Vlc. *pp* *pp*

senza vib.

f Ced. sempre *f*

28

Fl. *mp*

Cl. B \flat *pp*

Pno. *pp* *f* *f*

Vln. *pp* *pp*

Vlc. *pp* *pp*

32

Fl. *f* *mf*

Cl. B \flat *mf* *pp*

Pno. *mf* *pp* *f*

Vln. *pp* *pp*

Vlc. *pp* *pp*

36 senza vib.

Fl. *mp* *pp*

Cl. B \flat *pp*

Pno. *f* *pp* *mf* *legato* (*And. sempre*)

Vln. *pp* *pp*

Vlc. *pp* *pp*

40

Fl. *pp* *più pp*

Cl. B \flat *pp* *più pp* *pp sub.*

Pno. *p* *pp* *p* (*And. sempre*)

Vln. *più pp*

Vlc. *più pp*

44 E ♩ = 144

Fl. *key clicks*
p

Cl. B \flat *sudden silence*

Pno. L.V. *

Vln. *sudden silence* *pizz.*
mp

Vlc. *sudden silence* *pizz.*
mp

48

Fl. *p*

Cl. B \flat *p*

Pno.

Vln. *p* *arco*
pp

Vlc. *p*

53

Fl.

Cl. B \flat

Pno.

Vln.

Vlc.

pizz. arpeggio (thumb)

L.V.

p

pp

f

arco

58

Fl.

Cl. B \flat

Pno.

Vln.

Vlc.

pizz.

mp

pizz.

mp

61

Fl.

Cl. B \flat

Pno.

Vln.

Vlc.

f

f

p

pp

arco

pizz. arpeggio (thumb)

f

p

pp

Measures 61-66: Flute and Clarinet B-flat play triplets of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic. Violin and Viola play arco, with dynamics ranging from piano (*p*) to pianissimo (*pp*). The piano part is mostly silent, with some sustained notes in the right hand.

67

Fl.

Cl. B \flat

Pno.

Vln.

Vlc.

mp

p

mp

p

pizz.

arco

p

mp

p

pizz.

arco

p

mp

p

Measures 67-72: Flute and Clarinet B-flat play eighth-note patterns, with dynamics of mezzo-piano (*mp*) and piano (*p*). Violin and Viola play pizzicato (*pizz.*) and arco, with dynamics of piano (*p*) and mezzo-piano (*mp*). The piano part remains mostly silent.

72

Fl. *f*

Cl. B \flat *f*

Pno.

Vln. *f* *pp*

Vlc. *f*

75

Fl. *mp*

Cl. B \flat *mp*

Pno.

Vln. *pizz.* *mp*

Vlc. *pizz.* *p* *pp* *mp*

82

Fl. *p* *p* *ff*

Cl. B \flat *p* *ff*

Pno.

Vln. *p* *pizz.* *pp* *arco* *p* *ff*

Vlc. *p* *pizz.* *pp* *arco* *p* *ff*

89

Fl.

Cl. B \flat

Pno. *pp* *pp* *p* *mf*

Vln.

Vlc.

94

Fl. *ff*

Cl. B♭ *ff*

Pno. *ff* *loco* *pp*

Vln. *ff* *pizz.* *mp*

Vic. *ff* *pizz.* *mp*

98

Fl. *f*

Cl. B♭ *f*

Pno. *f sub.* *f* *f*

Vln. *pp* *arco* *f* *f*

Vic. *pp* *arco* *f* *f*

F

Fl.

Cl. B \flat

Pno. *pp*
8va
leo.
**leo.*
**leo.*

Vln. *pp*
pizz. arpeggio (thumb)

Vcl. *p*

107 $\text{♩} = 72$ *rall.* \longrightarrow

Fl.

Cl. B \flat

Pno. *leo.*
**leo.*
**leo.*
loco
legato
6

Vln.

Vcl. *pizz. ord.*
arco senza vib.
pp

113 ♩ = 66 G

Fl.
Cl. B \flat
Pno.
Vln.
Vlc.

119

Fl.
Cl. B \flat
Pno.
Vln.
Vlc.

123

Fl. *vib.* *mf* *mp*

Cl. B \flat *mp*

Pno. *p* *mp*

Vln. *mp*

Vlc. *mf* *vib.*

Detailed description: This system contains measures 123 through 126. The Flute part begins with a vibrato marking and a *mf* dynamic, playing a melodic line with slurs and accents. The Clarinet in B-flat part enters in measure 124 with a *mp* dynamic. The Piano part features a *p* dynamic in measure 123, followed by a *mp* dynamic in measure 124, with complex chordal textures and triplets. The Violin part starts in measure 124 with a *mp* dynamic. The Viola part enters in measure 125 with a *mf* dynamic and a vibrato marking. A double bar line is present between measures 126 and 127.

127

Fl. *mf*

Cl. B \flat *mf*

Pno. *mf*

Vln. *mf*

Vlc. *mf*

Detailed description: This system contains measures 127 through 130. The Flute part continues with a *mf* dynamic and a vibrato marking. The Clarinet in B-flat part plays a melodic line with a *mf* dynamic. The Piano part features a *mf* dynamic and includes triplets. The Violin part plays a melodic line with a *mf* dynamic. The Viola part plays a melodic line with a *mf* dynamic. A double bar line is present between measures 130 and 131.

130

Fl. *p sub.*

Cl. B \flat *p sub.*

Pno. *f* *pp*
Red. sempre

Vln. *p sub.*

Vlc. *p sub.*

133

Fl. *mf* *fp* *mp*

Cl. B \flat *mf* *fp* *mp*

Pno. *mf* *p* *mp*
(Red. sempre)

Vln. *mf* *fp* *mp*

Vlc. *mf* *fp* *mp*

135

Fl.

Cl. B \flat

Pno.

Vln.

Vlc.

mf *ff*

f *ff*

loco

And. sempre

137

Fl.

Cl. B \flat

Pno.

Vln.

Vlc.

ff

139 H ♩ = 144

Fl.
Cl. B.
Pno.
Vln.
Vlc.

mp
* *ped. sempre*

Measures 139-141 show a complex rhythmic pattern with triplets in the woodwinds and strings. The piano part features a steady eighth-note accompaniment with a *mp* dynamic and a *ped. sempre* instruction.

142

Fl.
Cl. B.
Pno.
Vln.
Vlc.

mp sub.
pp sub.

Measures 142-144 show a transition to a more subdued texture. The piano part is marked *mp sub.* and *pp sub.* with a crescendo hairpin. The woodwinds and strings are mostly silent or have minimal activity.

146

Fl. *mp*

Cl. B \flat *mp*

Pno. *mf*
(ced. sempre)

Vln.

Vlc.

150

Fl. *p sub.*

Cl. B \flat *p*

Pno. *p sub.*

Vln.

Vlc.

155

Fl. *pp* *mp* *f*

Cl. B \flat *pp* *mp* *f*

Pno. *mp sub.* *f*

Vln.

Vlc.

* *ped. sempre*



160

Fl.

Cl. B \flat

Pno. *sub.*

Vln. *f*

Vlc. *f*

164

Fl. *f*

Cl. B \flat *f*

Pno.

Vln. *f*

Vlc. *f*

168

Fl. *f*

Cl. B \flat *f*

Pno.

Vln. *f*

Vlc. *f*

♩ = 66 ♩ = 48 *rall.*

177

Fl. *ff* *mf* *fff* *f*

Cl. B_♭ *ff* *mf* *fff* *f*

Pno. *ff* *ff* (*And. sempre*)

Vln. *ff* *mf* *fff* *f*

Vlc. *ff* *mf* *fff* *f*

179

Fl. *ff* *mf* *fff* *ff* *f* *ff*

Cl. B_♭ *ff* *mf* *fff* *ff* *f* *ff*

Pno. *ff* *ff*

Vln. *ff* *mf* *fff* *ff* *f* *ff*

Vlc. *ff* *mf* *fff* *ff* *f* *ff*

♩ = 52

181

Fl. *fff* *tutta forza* *f* *cantabile molto espress.* *mf*

Cl. B_♭ *fff* *tutta forza* *pp* *senza vib.*

Pno. *fff* *tutta forza* L.V. (L.V.) *pp*

(*scd. sempre*) *f*

Vln. *fff* *tutta forza* *pp* *senza vib.*

Vlc. *fff* *tutta forza* *p dolce* *pp*

Sul II & III senza vib.

186

Fl. *mp*

Cl. B_♭ *pp* *pp*

Pno. *pp* *pp* *f* *f*

Vln. *pp*

Vlc. *pp*

191

Fl. *f* *mf* *mp*

Cl. B. *mp* *pp*

Pno. *mf* *pp* *f* *pp* *f*

Vln. *p* *Sul II & III*

Vlc. *p*

196

Fl. *mp*

Cl. B. *pp* *pp* *mp*

Pno. *pp* *mf* *legato* *pp* *(And. sempre)* *3*

Vln. *mp*

Vlc. *p* *mf* *mp*

200 *sudden silence* **K** ♩ = 72

Fl. *pp* *sudden silence*

Cl. B_b *pp* *sudden silence*

Pno. *p* *pp* *sudden silence* L.V. *p* *Rec. sempre*

Vln. *pp* *sudden silence*

Vlc. *pp* *sudden silence* *mp cantabile molto espress.* *mf*

=

204 ♩ = 66 ♩ = 60

Fl. *pp*

Cl. B_b *pp*

Pno. *p* L.V. *p* *Rec.* ***

Vln. *pp* *Sul IV*

Vlc. *p* *pp*

208 $\text{♩} = 52$ $\text{♩} = 66$ **rall. molto**

Fl. *pp* *p*

Cl. B \flat *pp*

Pno. *legato* *pp* *pp* *lego. sempre*

Vln. *pp*

Vlc. *pp* *p*

211 **a tempo**

Fl. *pp* *p* *sudden silence*

Cl. B \flat *pp* *pp sub.* *sudden silence*

Pno. *mp deciso* *p* *L.V.*

Vln. *pp* *sudden silence*

Vlc. *pp* *sudden silence*

Partitura do *Duo para Flauta e Piano* (2016)

Duo para Flauta e Piano
(2016)

Darwin Pillar Corrêa

Duo para Flauta e Piano

Darwin Pillar Corrêa

(2016)

I

♩ = 165

Flauta

Piano

ff

ff

pp legato

And. sempre

5

Fl.

Pno.

10

Fl.

Pno.

mp

mp

pp

14

Fl.

Pno.

mf

mp

pp

19

Fl.

Pno.

mf

pp sub.

p

mp

24

Fl.

Pno.

mf

27

Fl.

Pno.

mf

31

Fl. *f* frullato

Pno. *pp sub.* *f*

35

Fl. *mp* ord.

Pno. *pp*

39

Fl. *p*

Pno.

42

Fl. *p*

Pno. *pp*

II

♩ = 115

Flauta

Piano

pp *mf*

p

Fl.

Pno.

mf *p sub.*

pp *mf* *p*

Fl.

Pno.

mf *f*

mf *pp sub.*

7

Fl.

f

p sub.

Pno.

f

p sub.

9

Fl.

pp

Pno.

pp

11

Fl.

f

Pno.

f

pp

13

Fl.

p

mf

Pno.

mf

pp

15

Fl.

Pno.

mf

p

Musical score for measures 15-17. The Flute part (Fl.) is in treble clef with a key signature of one flat. It features triplet eighth notes and slurs. The Piano part (Pno.) is in bass clef with a key signature of one flat. It includes dynamic markings *mf* and *p*. The time signature changes from 3/8 to 2/4.

senza rit.

18

Fl.

Pno.

f

ff

mf

f

ff

Musical score for measures 18-20. The Flute part (Fl.) is in treble clef with a key signature of one flat. It features slurs and dynamic markings *f* and *ff*. The Piano part (Pno.) is in bass clef with a key signature of one flat. It includes dynamic markings *mf*, *f*, and *ff*. The time signature changes from 2/4 to 6/16, then 7/16, and back to 6/16. The instruction "senza rit." is present.

senza rit.

21

Fl.

Pno.

Musical score for measures 21-23. The Flute part (Fl.) is in treble clef with a key signature of one flat. It features slurs and dynamic markings. The Piano part (Pno.) is in bass clef with a key signature of one flat. It includes slurs and dynamic markings. The time signature changes from 6/16 to 5/16, then 12/16, and back to 6/16. The instruction "senza rit." is present.

III

♩ = 72

Flauta

sing and play

f

Piano

pp legato

5

Fl.

ord.

mp

Pno.

8

Fl.

sing and play

f

Pno.

11

Fl. *mf* ord. *mf*

Pno. *pp*

14

Fl. *p*

Pno. *L.V.*

Red. sempre

16 *rall. molto*

Fl. *pp*

Pno. *ppp*

V

♩ = 98

Flauta

Piano

mf *ff*

Red. sempre *ff*

3

Fl.

Pno.

Red. sempre

5

Fl.

Pno.

Red. sempre

7

Fl.

Pno.

mf

mf *p*

Leg. * *Leg. sempre*

9

Fl.

Pno.

ff

ff

11

Fl.

Pno.

rall. molto

mf *ff*

* *Leg.* *

VI

♩ = 85 rall.

Flauta

p

Piano

ppp

3 a tempo rall. molto

Fl.

p

Pno.

ppp

7 **Meno mosso**

Fl.

pp possible

Pno.

ppp

attaca

VII

♩ = 60

Flauta

Piano

pp possible

pp possible

pp dolce

ped. sempre

4

Fl.

pp possible

Pno.

6

Fl.

ppp

Pno.

8

Fl.

Pno.

L.V.

attaca

VIII

♩ = 60

Flauta

p

Piano

pp
sempre legato

4

Fl.

Pno.

p

8

Fl.

Pno.

mp

11

Fl.

Pno.

mf

Detailed description of the musical score: The score is for a Flute and Piano. It begins with a tempo marking of quarter note = 60. The first system (measures 1-3) features the Flute playing a melodic line with a dynamic of *p* and the Piano providing harmonic support with a dynamic of *pp* and the instruction *sempre legato*. The second system (measures 4-7) continues the Flute melody and Piano accompaniment, with the Flute dynamic remaining *p*. The third system (measures 8-10) shows the Flute playing more complex passages with triplets and a dynamic of *mp*, while the Piano accompaniment also moves to *mp*. The fourth system (measures 11-13) features the Flute with a dynamic of *mf* and the Piano accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

14

Fl.

Pno.

p

pp

(Led. sempre)

17

Fl.

Pno.

pp

ppp

(Led. sempre)

mf sub.

8va

loco

20

Fl.

Pno.

mf

mf sub.

Musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) from measures 22 to 28. The score is written in treble and bass clefs for both instruments. The key signature is one flat (B-flat).

Measure 22: Flute part features a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes. Piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and a bass line with slurs and accents in the right hand.

Measure 24: Flute part includes a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. Piano accompaniment continues with eighth-note patterns and slurs.

Measure 26: Flute part features a series of triplets of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic and the instruction *simile*. Piano accompaniment includes a forte (*f*) dynamic and slurs.

Measure 28: Flute part features a continuous eighth-note melodic line with slurs. Piano accompaniment continues with eighth-note patterns and slurs.

30

Fl.

Pno.

32

Fl.

Pno.

ff

p

34

Fl.

Pno.

pp

mp

mf

p

mp

mf

37

Fl.

Pno.

f

ff

fff *tutta forza*

f

ff

fff

attaca

IX

$\text{♩} = 165$

Flauta

Piano

ff

4

Fl.

Pno.

8

Fl.

Pno.

p *f*

Detailed description of the musical score: The score is for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). It consists of three systems of music, labeled with measure numbers 4, 8, and 8. The tempo is marked as quarter note = 165. The time signature is 4/4. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The flute part is mostly silent, with a melodic line starting in measure 8. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

12

Fl.

Pno.

15

Fl.

Pno.

mp *f*

frullato ord.

18

Fl.

Pno.

21

Fl.

Pno.

24

Fl.

Pno.

frullato

ord.

mp

f

p

mp

p

f

27

Fl.

Pno.

30

Fl.

Pno.

Musical score for measures 30-32. The Flute (Fl.) part features a melodic line with triplet eighth notes and accents. The Piano (Pno.) accompaniment consists of a melodic line in the right hand and chords in the left hand, some with accents.

33

Fl.

Pno.

Musical score for measures 33-35. The Flute (Fl.) part continues with triplet eighth notes and accents. The Piano (Pno.) accompaniment features a melodic line in the right hand and chords in the left hand.

36

Fl.

Pno.

frullato

ff

p

Musical score for measures 36-38. The Flute (Fl.) part includes triplet eighth notes and a trill (frullato) marked fortissimo (*ff*). The Piano (Pno.) accompaniment includes a melodic line in the right hand and chords in the left hand, with a piano (*p*) dynamic marking.

38 ord.

Fl.

Pno.

ff

47

Fl. *mp espressivo*

Pno. *pp legato*

ped. sempre

51

Fl.

Pno.

55

Fl. *mf*

Pno. *p*

59

Fl.

Pno.

62

Fl.

Pno.

mp

p

frullato

65

Fl.

Pno.

f

mp

f

ord.

68

Fl.

Pno.

71

Fl.

p

p sub.

Pno.

p sub.

74

Fl.

f

mp sub.

Pno.

f sub.

77 *frullato*

Fl.

Pno.

p *mf*

78

79 *ord.*

Fl.

Pno.

f

80

81

82

83

Fl.

Pno.

84

85

86

86

Fl.

Pno.

ff

89

Fl.

Pno.

93

Fl.

Pno.

95

Fl. *ff*

Pno. *ff*

ff

ff

97

Fl. *fff*

Pno. *fff*

$\text{♩} = 45$

$\text{♩} = 45$

fff

fff

Partitura de *Inbegriff* (2016)

Inbegriff
(2016)

para Piano

Darwin Pillar Corrêa

ao amigo Dario Rodrigues

Inbegriff

para piano

Darwin Pillar Corrêa
(1991)

Groove ♩ = 180

Measures 1-4 of the piano score. The piece is in 2/2 time. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is marked *mp*.

Measures 5-8. Measure 5 is marked with a box containing the number 5. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *p sub.* and *mf*.

Measures 9-12. Measure 9 is marked with a box containing the number 9. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *p sub.* and *mf*.

Measures 13-16. Measure 13 is marked with a box containing the number 13. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *p sub.* and *mf*.

Inbegriff

16

f

This system contains measures 16, 17, and 18. The music is in 3/4 time. Measure 16 features a complex chordal texture in the right hand with a long note in the left hand. Measures 17 and 18 show a more active right hand with eighth notes and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 17.

19

This system contains measures 19, 20, and 21. The right hand continues with eighth-note patterns, while the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment. The dynamics remain consistent with the previous system.

22

p sub. *mf*

This system contains measures 22, 23, and 24. Measure 22 begins with a dynamic marking of *p sub.* (pianissimo subito). The right hand has a melodic line with some grace notes. Measure 23 shows a change in the left hand's accompaniment. Measure 24 ends with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

25 Delicato

p sub.

Leg. **Leg.* **Leg.*

This system contains measures 25, 26, 27, and 28. The tempo is marked *Delicato*. The right hand features a delicate, flowing melodic line with grace notes. The left hand has a simple accompaniment. A dynamic marking of *p sub.* is present. The system concludes with three *Leg.* (legato) markings under the left hand.

29

* *Leg.* **Leg.*

This system contains measures 29, 30, and 31. The right hand continues with a melodic line. The left hand has a simple accompaniment. The system concludes with two *Leg.* markings under the left hand.

Inbegriff

33

*Ped.

36

*Ped.

40

Groove

f

*Ped.

44

p sub.

*Ped.

48

segue p

f sub.

ff

*Ped.

Inbegriff

51

55

mf legato

60

poco accell. -----

65

mp *ff*

♩ = 120 (a tempo)

68

mf maestoso

rit. molto -----

Inbegriff

73 Delicato, meno mosso ♩ = 144

Musical score for measures 73-78. The score is in 2/2 time and features three staves: Treble, Middle, and Bass. The Treble staff contains complex chords with many ledger lines below the staff, marked *pp sotto voce*. The Middle staff contains a melodic line starting with a whole note, marked *p*. The Bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *pp*. A pedaling asterisk (*) is placed above the bass staff at measure 75.

79

Musical score for measures 79-84. The score continues with the same three-staff format. The Treble staff shows chordal textures, the Middle staff has a melodic line, and the Bass staff has a rhythmic accompaniment. The pedaling asterisk (*) is present in the Bass staff at measure 80.

85

Musical score for measures 85-90. The score continues with the same three-staff format. The Treble staff shows chordal textures, the Middle staff has a melodic line, and the Bass staff has a rhythmic accompaniment. The pedaling asterisk (*) is present in the Bass staff at measure 86.

91

Musical score for measures 91-96. The score continues with the same three-staff format. The Treble staff shows chordal textures, the Middle staff has a melodic line, and the Bass staff has a rhythmic accompaniment. The pedaling asterisk (*) is present in the Bass staff at measure 92.

* pedal sempre con il basso

Inbegriff

97

Musical score for measures 97-100. The score is written for piano and features three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 97 starts with a piano (*p*) dynamic in the treble staff. The bass staff has a mezzo-piano (*mp*) *espressivo* dynamic. The grand staff has a piano (*p*) dynamic. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes in the treble and bass staves, with sustained chords in the grand staff.

101

Musical score for measures 101-105. The score is written for piano and features three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 101 starts with a mezzo-piano (*mp*) *espressivo* dynamic in the treble staff. The bass staff has a mezzo-piano (*mp*) *espressivo* dynamic. The grand staff has a mezzo-piano (*mp*) *espressivo* dynamic. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes in the treble and bass staves, with sustained chords in the grand staff. A triplet of eighth notes is marked in measure 102.

106

Musical score for measures 106-108. The score is written for piano and features three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 106 starts with a mezzo-piano (*mp*) *espressivo* dynamic in the treble staff. The bass staff has a mezzo-piano (*mp*) *espressivo* dynamic. The grand staff has a mezzo-piano (*mp*) *espressivo* dynamic. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes in the treble and bass staves, with sustained chords in the grand staff.

109

Musical score for measures 109-112. The score is written for piano and features three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (bass clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 109 starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the treble staff. The bass staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The grand staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes in the treble and bass staves, with sustained chords in the grand staff.

Inbegriff

113

p sub. *f molto legato*

p sub. *f molto legato*

Musical score for measures 113-116. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The grand staff contains a melodic line with slurs and a piano accompaniment with chords and moving lines. The separate bass staff contains a simple harmonic line. Dynamics include *p sub.* and *f molto legato*. Measure numbers 113, 114, 115, and 116 are indicated.

117

Musical score for measures 117-119. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The grand staff contains a melodic line with slurs and a piano accompaniment. The separate bass staff contains a simple harmonic line. Measure numbers 117, 118, and 119 are indicated.

120

Musical score for measures 120-122. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The grand staff contains a melodic line with slurs and a piano accompaniment. The separate bass staff contains a simple harmonic line. Measure numbers 120, 121, and 122 are indicated.

123

poco decresc. *poco decresc.* *rit.*

Musical score for measures 123-124. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The grand staff contains a melodic line with slurs and a piano accompaniment. The separate bass staff contains a simple harmonic line. Dynamics include *poco decresc.* and *rit.*. Measure numbers 123 and 124 are indicated. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 124.

Inbegriff

Groove ♩ = 180

125

f *aggressivo*

129

132

135

139

Inbegriff

143

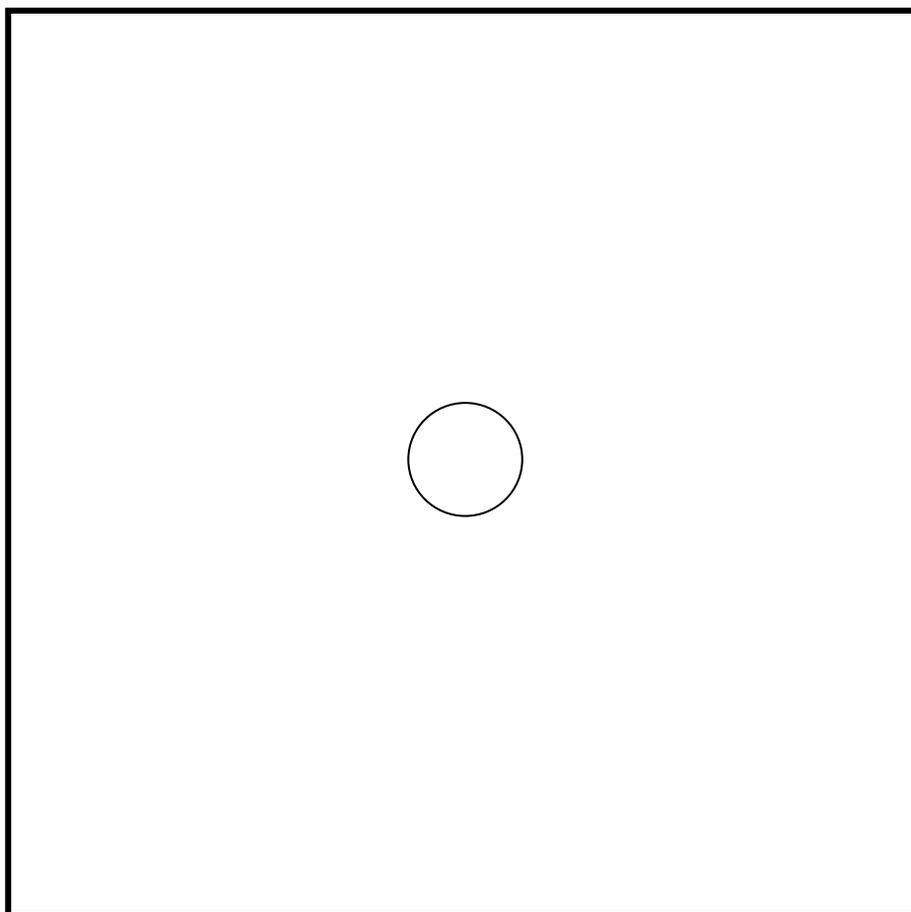
146

f dolce

CD com gravações das obras e arquivos de áudio das Figuras

Este CD contém:

- Faixa 1 - Improviso sobre o final do movimento 5 do *Duo para Flauta e Piano*.
- Faixa 2 - Áudio da Figura 14 - Início do *Duo para Violino e Violão* (2014). Gerado por SNM.
- Faixa 3 - Áudio da Figura 16 - Cinco estágios da tomada de decisões pontuais na composição do mov. 1 do *Duo para Flauta e Piano*. Gerado por SNM.
- Faixa 4 - Áudio da Figura 18 - Quatro estágios da tomada de decisões pontuais a partir do comp. [4] do mov. 1 do *Duo*. Gerado por SNM.
- Faixa 5 - Áudio da Figura 19 - Duas versões da coda no movimento 1 do *Duo para Flauta e Piano*. Gerado por SNM.
- Faixa 6 - Áudio da Figura 21 - Transcrição da gravação do improviso ao piano para o mov. 8 do *Duo*. Gerado por SNM.
- Faixa 7 - Áudio da Figura 22 - Genealogia da parte da flauta nos comp. [1-17] do mov. 8 do *Duo*. Gerado por SNM.
- Faixa 8 - Áudio da Figura 24 - Continuação da genealogia dos comp. [7-9], parte da flauta no mov. 8 do *Duo*. Gerado por SNM.
- Faixa 9 - *Unangebracht* (2015). Versão estéreo 2.0 canais.
- Faixa 10 - *Quinteto* (2016). Versão gerada por SNM.
- Faixa 11 - *Duo para Flauta e Piano* (2016). Gravação da estreia realizada durante o VII Encontro de Flautistas do Rio Grande do RS (2016), por Alexandre Eisenberg (flauta) e Guilherme Goldberg (piano).
- Faixa 12 - *Inbegriff* (2016). Versão gerada por SNM.



REFERÊNCIAS

BIASI, Pierre-Marc. **A genética dos textos**. tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 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: 19 out 2015.

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. p. 82-95

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/category/11-xix-congresso-curitiba-2009>>. Acesso em: 19 out 2015.

DELIÈGE, Irène. Postlude: How can we understand a composer's work? A conversation between Irène Deliège and Jonathan Harvey. In: DELIÈGE, I (ed.); WIGGINS, G. A (ed.). **Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice**. New York: Psychology Press, 2006. p. 397-404

DONIN, Nicolas. A autoanálise, uma alternativa à teorização?. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 149-200, 2015c. Edição Especial.

DONIN, Nicolas. La musique, objet génétique non identifié ?. **Littérature**, v. 178, n. 2, p. 105-116, 2015b.

DONIN, Nicolas. Artistic Research and the Creative Process: The Joys and Perils of Self-analysis. In: NIERHAUS, Gerhard (Ed.). **Patterns of Intuition: Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition**. Dordrecht: Springer Netherlands, 2015a. p. 349-357.

DONIN, Nicolas; FÉRON, François-xavier. Tracking the composer's cognition in the course of a creative process: Stefano Gervasoni and the beginning of Gramigna. **Musicae Scientiae**, v. 16, n. 3, p. 262-285, 2012.

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.

GORDON, E. E. Audiation, the Door to Musical Creativity. **Pastoral Music**, Washington, v. 18, n. 2, p. 39-41, 1994.

KRAMER, Jonathan D. **The Time of Music: new meanings, new temporalities, new listening strategies.** New York: Schirmer Books, 1988.

KURTÁG, György. **Kafka-Fragmente:** Juliane Banse, András Keller. Munique: ECM Records, 2006, 1 CD.

KURTÁG, György. **Kafka-Fragmente:** Op. 24. Budapeste: Editio Musica Budapest, 1992. 1 partitura (144 p.). Soprano e Violino.

LISTA DE ITENS MÁGICOS DA SÉRIE DE LIVROS HARRY POTTER. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Lista_de_itens_mágicos_da_série_de_livros_Harry_Potter&oldid=47881479>. Acesso em: 31 jan. 2017.

PECKTOR, Lauro. **Doppelgänger: da ideia à obra.** Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

REYNOLDS, Roger. **Form and Method: Composing Music.** New York: Routledge, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** 2. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004. 168 p.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: uma (nova) introdução.** 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000. 129 p.

STRAUS, Joseph N. **Introdução à teoria pós-tonal.** Tradução: Ricardo Mazzini Bordini. São Paulo: Editora da Unesp, 2012; Salvador: EDUFBA, 2013. 310 p.