



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de Lisboa

Mestrado em Música

Área de Especialização: Composição

Orientador: Professor Doutor António Pinho Vargas

PROJECTO ARTÍSTICO

Reflexões acerca do processo criativo

Sofia Sousa Rocha

Novembro de 2011

Resumo

O processo criativo pode conduzir a uma reflexão sobre problemas detectados no âmbito da criação de uma peça, obrigando o compositor a encontrar novos procedimentos e soluções. Este trabalho pretende abordar o meu percurso enquanto compositora, reflectir sobre os problemas detectados e sobre as estratégias conducentes ao prosseguimento da criação de uma peça concebida a partir desses pressupostos.

Abstract

The creative process can lead to a reflection on the problems detected in the composition of a piece, requiring the composer to find new procedures and solutions. This study addresses my path as a composer, reflect on the problems encountered and on strategies conducive to the pursuit of creating a piece designed from these assumptions.

Índice

Resumo.....	2
Introdução	4
1. Percurso.....	5
2. Reflexão sobre o problema detectado.....	7
3. Processo de criação da nova obra	8
4. Análise da obra.....	21
Conclusão.....	24
Bibliografia	26
Apêndice	27
Apêndice A.....	27
Apêndice B.....	28
Apêndice C.....	30

Introdução

O Projecto Artístico que desenvolvi no âmbito da área de especialização em Composição do Mestrado em Música, tem como tema *Reflexões acerca do processo criativo*. No quadro da criação de uma nova peça, pretendo, nesta fase do projecto, reflectir sobre as estratégias utilizadas no decurso do processo criativo, com o objectivo de aprofundar a problemática do acto de compor, tendo como ponto de partida a comparação com o trabalho anterior. Através da análise da obra criada neste âmbito, pretendo detectar continuidades, descontinuidades e a eventual progressão na forma como desenvolvo o meu trabalho composicional.

A necessidade de abordar de forma mais sistemática algumas questões e dificuldades surgidas no processo de criação de obras anteriores, conduziu à definição deste tema, à qual não foi alheia a escolha da instrumentação para a nova peça. Escrever uma peça para piano traz ao processo criativo algumas especificidades e condicionantes que servem o principal problema detectado na reflexão prévia – como criar e gerir a harmonia numa peça para piano, dado que, em obras anteriores, escrevi para agrupamentos de formação mais alargada? A reflexão sobre o meu percurso e sobre o problema foram o ponto de partida para a definição das estratégias utilizadas no processo de criação da nova peça, considerando a influência da interacção com o orientador, Professor Doutor António Pinho Vargas.

O desenvolvimento deste projecto está centrado na criação da nova peça. Por essa razão, foi dada especial ênfase a esta tarefa, embora não tivesse sido descurada a reflexão sobre a mesma, no que se refere aos aspectos eminentemente técnicos da sua prossecução. A elaboração da obra prolongou-se até à fase final do projecto servindo, neste ponto, de elemento central da reflexão, constatando as transformações que possam ter conduzido à resolução do problema detectado, bem como as possíveis implicações no trabalho a desenvolver no futuro.

1. Percurso

O primeiro contacto com a composição deu-se ainda no ensino secundário. Ingressei no Curso de Composição ministrado no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian em Braga, tendo completado o 3º ano de Composição Livre e Laboratório de Composição, em 2004, sob orientação do professor Paulo Bastos. Foi durante esses três anos que me aproximei da música erudita contemporânea e tive a possibilidade de criar música e de a ouvir interpretada. Foi com naturalidade que, posteriormente, enveredei pelo ramo da Composição na Escola Superior de Música de Lisboa prosseguindo o percurso já iniciado. Durante os quatro anos de curso, apresentei publicamente várias obras no contexto dos concertos *Peças Frescas* no S. Luiz – Teatro Municipal¹. Em anos subsequentes, recebi duas encomendas e tive oportunidade de participar em workshops e painéis de leitura de obras.

Considero que a minha actividade como compositora, ainda em formação, começou em 2003, ano em que vi estreadas as primeiras obras. Desde esse ano até 2010 escrevi 24 obras. Julgo ser oportuno para a presente reflexão elaborar uma apreciação da globalidade das obras no que se refere à formação e duração das mesmas e a sua relação com o período de tempo em que foram escritas. Para esse efeito, dividi o meu percurso em duas fases: 2003-2006, período que compreende os dois últimos anos do curso secundário e os primeiros dois anos do curso superior de composição e 2007-2010, período que compreende os dois últimos anos do curso superior até ao primeiro ano de mestrado. As razões que me levam a fazer esta divisão não são aleatórias. Creio que, à distância temporal que nos separa de 2007, posso considerar que a partir dessa altura construí uma identidade musical, após os primeiros anos de formação principalmente no que concerne à utilização de ferramentas e procedimentos técnicos, embora não exclusivamente.

Na tabela 1 estão representadas as diversas formações para as quais escrevi, divididas pelos dois períodos já referidos, constando também as durações totais das obras.

¹ Os concertos *Peças Frescas* têm o intuito de estrear obras dos alunos do Curso de Composição, interpretadas, habitualmente, por alunos do Curso de Execução. Entre 2004 e 2008, realizaram-se 3 concertos por ano lectivo no Jardim de Inverno do S. Luiz – Teatro Municipal.

Formações	2003-2006		2007-2010		2003-2010	
	Número de obras	Duração aproximada	Número de obras	Duração aproximada	Número de obras	Duração aproximada
Electrónica	5	20'	0	0'	5	20'
Solo	3	12'	1	3'	4	15'
Duo	2	12'	1	4'	3	16'
Quarteto	0	0'	1	7'	1	7'
Ensemble	2	22'	1	15'	3	37'
Coro	0	0'	1	14'	1	14'
Orquestra	1	8'	4	25'	5	33'
Coro e orquestra	0	0'	2	11'	2	11'
Totais	13	74'	11	79'	24	153'

Tabela 1 - Produção de obras nos períodos 2003-2006 e 2007-2010 em relação à formação e duração.

Através da análise dos dados constantes da tabela 1, constata-se que a produção do período 2003-2006 centra-se na composição de obras para electrónica, instrumento solo e duos, e apenas 3 das 13 obras compostas são para formações com maior número de instrumentos. Em razão inversa, na produção do período 2007-2010, verifica-se que apenas 3 das 11 obras compostas são para formações mais reduzidas como é o caso das obras para instrumento solo, um duo e um quarteto. Curiosamente, as 3 obras referidas foram encomendadas ou pedidas por músicos que pretendiam executá-las. Relativamente à análise da duração das obras, 62% do total dos minutos de música corresponde a obras para ensemble, coro, orquestra e coro e orquestra. Se aos restantes 38% da duração retirar os minutos a que corresponde a música electrónica, a diferença é ainda mais notória – apenas 28% da produção total corresponde a obras para instrumento solo, duos ou quartetos.

A realização deste quadro permitiu-me comprovar o que já supunha sem ter alguma vez observado concretamente os dados. Existe uma preferência pela produção de obras para um efectivo de grandes/médias dimensões, o que caracteriza, em certa medida, a música que tenho vindo a escrever e conduziu à formulação do problema detectado de forma mais consciente no último ano, fruto da discussão com o meu orientador.

2. Reflexão sobre o problema detectado

Escrever quase exclusivamente para ensemble, orquestra, coro ou outra formação de grandes dimensões, não é, em si mesmo, um problema. O problema reside no processo de criação dessa música e nas questões que este levanta. É, pois, oportuno reflectir sobre a técnica por mim adquirida e consolidada no período 2006-2010, no que se refere sobretudo a questões formais e harmónicas.

A escolha das notas que constituem a harmonia de determinada peça é feita de forma algo intuitiva, tendo como principal critério o meu gosto, que procura, quase invariavelmente, a consonância (ou quase consonância). O campo harmónico construído tem, não raras vezes, algum movimento no seu interior, o que se coaduna com a possibilidade de explorar as diferentes combinações tímbricas da orquestra. A harmonia fixa está, por isso, associada à longa duração de um determinado acorde, existindo, normalmente, poucas progressões. Não é frequente a utilização de figuras ou gestos que, quando ocorrem, integram a textura ou realçam a linha melódica, igualmente pouco frequente. As consequências ao nível da forma são evidentes – as rupturas ocorrem com pouca frequência e, por conseguinte, cada secção desenrola-se sem recorrer à mudança de campo harmónico.

Escrever para piano tem como consequência imediata alterar o tipo de técnica utilizada para gerir o pensamento harmónico. Sem a possibilidade de utilizar a orquestração para movimentar um determinado acorde, torna-se indispensável utilizar outros recursos, sobretudo no que respeita à gestão da duração de cada acorde. A escolha do piano para instrumentação desta nova peça, poderá permitir uma reflexão mais consistente acerca do processo criativo no que respeita à harmonia/forma, ao mesmo tempo que vem colmatar uma ausência no meu percurso, isto é, até agora nunca escrevi uma peça para piano de grandes dimensões, apenas pequenas peças, quase exercícios.

3. Processo de criação da nova obra

O acto de começar a escrever uma peça implica uma reflexão por parte do compositor. Frequentemente, este idealiza a obra que vai compor ainda sem ter uma noção precisa de como pode ser escrita. As escolhas começam desde o primeiro momento em que se opta por um gesto ou um material em detrimento de outro. O compositor procura formalizar nesse gesto a ideia do que quer ouvir, segundo a sua concepção da obra. É certo que o resultado do primeiro momento que é escrito pode não corresponder, positiva ou negativamente, às expectativas iniciais do compositor e que todas as opções que toma condicionarão a progressão e o resultado. Na situação particular desta peça, as primeiras versões que escrevi não corresponderam à ideia que tinha do que queria ouvir, obrigando-me a reajustar várias opções e procurar novas formas de concretização das minhas ideias. Foi também necessário realizar alguma pesquisa na literatura pianística para materializar alguns gestos que tinha imaginado. Esta é uma das fases de trabalho mais difíceis para mim. O tempo que pode decorrer entre o primeiro esboço e a fase em que se pode considerar que a peça já tem uma identidade pode ser longo. Torna-se necessário utilizar estratégias de trabalho que ajudem na reflexão que acompanha este processo.

Uma das principais estratégias que utilizei ao longo do processo de criação da nova peça foi anotar num caderno as ideias e reflexões que ocorreram nos meses de trabalho que este projecto envolveu. A sugestão foi deixada pelo orientador desde o primeiro momento em que se discutiu a definição do tema, tendo-se revelado uma ferramenta de trabalho muito útil. Este caderno permitiu anotar e desenvolver um conjunto de esquemas, textos e pequenos apontamentos que possibilitaram uma melhor orientação da globalidade da peça, ao mesmo tempo que permitiram ter uma noção do caminho percorrido. Nesta fase crucial de reflexão, é um elemento essencial da retrospectiva que se exige. Neste contexto, desenvolvi um conjunto de esquemas que serviram para colocar hipóteses de orientação para a forma da peça, ao mesmo tempo que procuraram antever qual a duração de determinada secção.

Apesar da quantidade significativa de páginas ocupadas com anotações, reconheço que, nem sempre, utilizei o caderno com a regularidade que previa. De

facto, o espaço temporal que separava os encontros com o orientador correspondeu, muitas vezes, à ausência de comentários sobre as reflexões e decisões que tomei no decorrer desse tempo. Mesmo assim, é possível encontrar no caderno muitas reflexões que agora se tornaram muito relevantes.

Outro procedimento que se revelou muito frutífero nesta fase de desenvolvimento da reflexão foi a utilização das partituras a que correspondem as várias fases da obra para perceber as alterações realizadas a cada nova versão da peça. As partituras contêm anotações do orientador e as minhas próprias anotações, o que tem permitido detalhar com minúcia os problemas, as questões e as soluções encontradas para cada fragmento e para a continuidade da peça.

O primeiro esboço da peça partiu de um esquema onde existiam apenas figuras rítmicas associadas a gestos. De seguida, associei as alturas a este esquema, ainda sem recorrer ao piano para escolher a harmonia. É habitual utilizar este instrumento para a escolha dos materiais harmónicos e melódicos nesta fase embrionária, o que garante a total correspondência entre a ideia e a sua sonoridade. Neste caso, optei por prosseguir, escolhendo intervalos habitualmente utilizados na harmonia de outras peças e testar a sua eficácia (figura 1).

Figura 1 – Primeiro esboço da peça.

Como o resultado deste esboço não correspondeu às expectativas, regressei à página em branco. Prossegui com algumas experiências ao piano. Criei uma série de soluções possíveis para o recomeço da peça experimentando diversas harmonias com recurso a vários tipos de figuração.

A partir do acorde simétrico apresentado na figura 2, realizei um exercício que explora o acorde em várias dimensões. Na figura 3, podemos observar que nos

Na sessão de trabalho em que apresentei o exercício da figura 3 ao professor Pinho Vargas, surgiu uma importante reflexão que representou um significativo progresso na definição das questões essenciais a desenvolver neste projecto. Por um lado, e partindo da música que apresentei, o orientador focou alguns aspectos específicos com implicações na continuidade da peça que passo a enumerar: a direcção da figura na sua relação com a(s) escala(s) criada(s) para gerir a duração de determinada frase ou secção da peça; a movimentação possível com a figura rápida de 3 notas; a possibilidade de utilizar o acorde acentuado para movimentar a harmonia ou, pelo contrário, para a tornar estável e a dificuldade de tornar consistente o esboço da melodia apresentada. Por outro, o professor Pinho Vargas evidenciou alguns aspectos gerais das características da música que tenho vindo a escrever e que, neste caso, tiveram implicações na caracterização do problema detectado. As tendências citadas são as seguintes: harmonia *quasi-consonante* e fixa; longas durações de um acorde (ou de cada acorde); poucas progressões, rupturas formais ou de figuras; “técnica adquirida” aliada ao “gosto pessoal” e a possibilidade ou impossibilidade de existir uma mudança significativa na minha forma de escrever música. Estas considerações expuseram algumas das fragilidades da “técnica adquirida” e, por isso, obrigaram-me a fazer um ponto de ordem e a reflectir sobre o percurso que fiz até este momento. A forma de prosseguir com o trabalho teria de incluir uma alteração na forma de concepção de alguns parâmetros e, eventualmente, produzir efeitos na forma de compor.

Um aspecto importante associado à ideia de mudança é o facto de esta reflexão estar acompanhada da criação de uma obra e da absoluta necessidade de levar a bom porto esta tarefa. No contexto académico, não seria possível deixar o projecto incompleto ou preteri-lo por prazo indeterminado. Por esta razão, foi importante tomar consciência, nesta fase do projecto, de que a criação desta obra não resolve, ou dificilmente poderá resolver, todas as questões levantadas por esta reflexão. No entanto, é assinalável o facto deste projecto poder assumir um carácter de diagnóstico, conseguindo especificar e detalhar os aspectos que considero necessitarem de alteração. Do exemplo de outros compositores, constato que as fases associadas à mudança na forma de compor foram acompanhadas de vários anos de reflexão e da ausência de produção de novas obras ou de obras mais significativas.

Por esta altura, consciencializei-me da dificuldade de escrever texturas para piano à maneira das obras de compositores de referência na literatura pianística. Assim, realizei uma leitura especializada de algumas obras para piano de diferentes compositores, em particular os *Estudos para piano* opus 10 e opus 25 de F. Chopin, *Papillons* opus 2 de R. Schumann, *Prelúdios* de C. Debussy e o 1º livro de *Estudos* de G. Ligeti. O principal objectivo desta leitura foi recolher um conjunto de gestos pianísticos,² de modo a conseguir adquirir alguma técnica de escrita para este instrumento, reinterpretando os materiais de uma forma pessoal, ajustando-os ao tipo de textura que, num dado momento, pretendi explorar na minha música. Por outro lado, o estudo destas obras trouxe à reflexão em curso a importância da interligação de ideias presentes na música de compositores como Debussy e Ligeti: a construção de figuras expressivas na construção de gestos e a sua relação com a direcção, a duração e a constituição intervalar (harmonia) das mesmas. Dos excertos estudados, destaca-se a utilização de um gesto presente no Prelúdio n.º7 do primeiro livro de prelúdios de Debussy (figura 5), onde o movimento rápido das oitavas se evidencia. De facto, este elemento tornou-se muito importante na nova versão da peça (figura 7).

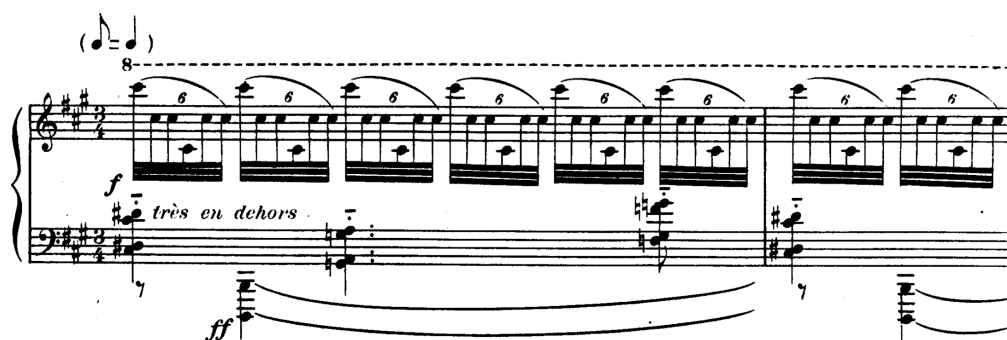


Figura 5 - Debussy. Préludes Livro I n.º7 "Ce qu'a vu le vent d'Ouest"

Por sugestão do orientador, escrevi um conjunto de escalas que se tornaram a base de trabalho de novas versões da peça, com o propósito de tornar a escolha das notas mais controlada. Na figura 6, pode observar-se a escala A que é constituída por duas partes diferenciadas pela sua constituição intervalar e uma versão da peça que tem por base essa mesma escala. Na figura 7, apresenta-se a escala B que é constituída por duas partes (B1 e B2). B2 é a transposição de B1, à

² Gestos idiomáticos para piano, característicos do repertório para este instrumento.

distância de 3ª menor superior. O recurso à transposição das escalas como forma de progredir o material harmónico foi utilizado na versão da peça a que corresponde a figura 7.

A

Figura 6 – escala A e nova versão da peça

B1 B2

Figura 7 – escala B e nova versão da peça.

Como já referi, o gesto constituído por um movimento rápido de oitavas no sentido descendente tornou-se um dos principais elementos desta nova versão da

peça. O excerto a que corresponde a figura 7 foi utilizado na prossecução da peça em detrimento do fragmento apresentado na figura 6. A principal razão para este facto prende-se com a identificação de características mais relevantes do motivo inicial relativamente ao gesto inicial do fragmento da figura 6.

A elaboração de exercícios a partir das escalas criadas possibilitou a utilização de ferramentas menos exploradas, permitindo-me expandir, comprimir, variar de forma consistente o conteúdo harmónico da figura que criei para começar a peça.

O passo seguinte foi reformular a parte inicial do excerto apresentado na figura 7. Assumi o carácter introdutório dos primeiros compassos e decidi que deveria prolongar por mais alguns compassos as ideias já apresentadas e espaçar mais cada “intervenção”, utilizando a pausa como recurso. É importante referir que a utilização de pausas de diversas durações tornou-se fulcral para o discurso da peça. De facto, as pausas tornaram-se elementos do próprio discurso, criando expectativas nos ouvintes. Por outro lado, também o recurso ao gesto das oitavas rápidas enfatizou o interesse dos momentos de silêncio de toda a parte inicial da obra.

Por esta altura, pensava sobre a estrutura da peça e ponderava criar um elemento de transição entre a música que estava escrita, que se baseava no elemento das oitavas, e a criação de uma secção contrastante, quer em termos de andamento, quer em termos de materiais a explorar. Assim, a peça teria apenas um andamento, organizado em função da exploração de um gesto inicial. Na discussão com o orientador sobre o excerto apresentado, foi-me sugerido que continuasse a explorar a questão das durações das pausas. Ao realizar a contagem das durações numa determinada unidade, neste caso a colcheia, poderia esquematizar e, posteriormente, formalizar aquilo que já estava concretizado. De seguida, poderia utilizar ferramentas de variação, compressão ou expansão da duração das pausas, utilizando um determinado critério para o efeito. Outra questão muito importante está relacionada com a forma de progressão da harmonia. Como sugestão, o orientador propôs a realização de exercícios a partir da figura de oitavas com recurso à escala de tons inteiros, escala octatónica ou as duas em simultâneo. Desta forma, passaria a controlar mais efectivamente os resultados obtidos em termos harmónicos. A sugestão do professor Pinho Vargas de suspender a composição de alguns parâmetros a um dado momento foi muito importante, alertando-me para o risco da

alteração e modificação de muitos parâmetros simultaneamente. Assim, optei por concentrar-me na evolução da figura das oitavas até chegar a um ponto climático.

Na sessão seguinte, apresentei uma nova versão da peça que incluía uma primeira possibilidade de criação de um clímax (figura 8), que manifestamente se mostrou insuficiente para o objectivo de atingir um ponto crucial na forma da peça. Desta forma, tornou-se necessário repensar toda esta secção, bem como a seguinte, uma vez que esta alteração condicionaria o próprio discurso. Por outro lado, a exploração da dinâmica deveria passar a ser um aspecto muito importante a considerar na próxima reformulação da peça.

The image shows a musical score for piano accompaniment, divided into two systems. The first system covers measures 32 to 35. The dynamics are marked as *mf*, *mp*, *mf*, and *f* from left to right. The second system covers measures 36 to 39. The dynamics are marked as *mf*, *p*, *mf*, and *pp* from left to right. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 8 – primeira versão do clímax.

Outra questão que surgiu a acompanhar a anterior está relacionada com a presença muito ténue de uma pequena melodia (figura 9). Tornava-se necessário perceber qual o seu enquadramento na totalidade da obra, uma vez que, até ao momento, não tinha sido convenientemente explorada.

The image shows a musical score for a fragment of a melody, divided into two systems. The first system (measures 23-24) features a dynamic range from *mf* to *mp*. The second system (measures 25-26) features a dynamic range from *mf* to *mf*. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 9 – fragmento de melodia.

Como já referi, a presença das pausas com diferentes durações tornou-se um elemento muito importante no discurso da obra. A propósito disto, o orientador lançou uma questão que, posteriormente, obteria uma resposta: pode haver “acção” sem pausas?

Ainda na mesma sessão de trabalho, o professor Pinho Vargas aconselhou-me a iniciar a composição de uma nova parte da peça, de acordo com as ideias que anteriormente eu própria tinha exposto. Esta nova parte tinha como principal objectivo contrastar com a parte anterior, explorando a questão da harmonia num andamento mais pausado. Assim, para além de poder recentrar o problema, poderia fazer uma pausa na composição de uma obra que, pelas suas características discursivas, se poderia tornar extenuante.

As primeiras experiências no âmbito desta nova secção estão apresentadas no Apêndice A. Como se pode verificar, são três os fragmentos aí incluídos: compassos 1 a 10 – a), compassos 12 a 20 – a’) e compassos 22 a 26 – b). O primeiro e segundo fragmentos têm a mesma raiz; partem da mesma ideia, com carácter sombrio e situam-se num registo médio-grave do piano. O primeiro fragmento explora a harmonia, quase à maneira de um coral, não existindo grandes preocupações com a parte rítmica. O segundo fragmento é mais contrapontístico e parte do mesmo gesto inicial. Relativamente ao terceiro fragmento, e não tendo qualquer relação com os anteriores, procura criar uma textura pianística ao incluir várias linhas em simultâneo. As vozes extremas realizam duas melodias (soprano e baixo) e as vozes interiores são constituídas por uma figuração mais rápida e funcionam como uma textura de acompanhamento.

O comentário por parte do orientador relativamente aos fragmentos apresentados sublinhou o facto de utilizar os procedimentos mais frequentes para a escolha da harmonia, ao contrário do que acontece na outra parte da peça. Quer isto dizer que os acordes constituídos são muito consonantes e escritos com os princípios organizativos habituais na música que escrevo. Não obstante, a opinião do professor foi positiva dado que, no seu entender, todos os fragmentos têm qualquer coisa de interessante, passível de ser explorada. Os principais aspectos positivos a destacar incluem a possibilidade de progressão em qualquer um dos fragmentos e a presença de contraponto. Um dos principais problemas relaciona-se com o fragmento b). Durante a sessão de trabalho, realizámos algumas experiências que permitiram reconhecer algumas fragilidades das linhas melódicas, tais como a

alteração de andamento. Torna-se necessário apurar o contraponto presente entre os pares de vozes. As vozes centrais podem ser trabalhadas ritmicamente, passando a incluir pausas ou trocando de funções com as vozes extremas.

Regressando à primeira parte da peça, procurei melhorar a parte referente ao clímax (figura 8). Escrevi duas soluções alternativas partindo compasso 36 por ter dúvidas relativamente à eficácia da primeira versão do novo clímax. A segunda versão recorre à alteração da direcção habitual do gesto de oitavas, até ali sempre descendente. Neste fragmento realizei o mesmo tipo de gesto com um jogo ascendente/descendente, tal como se verifica na figura 10.

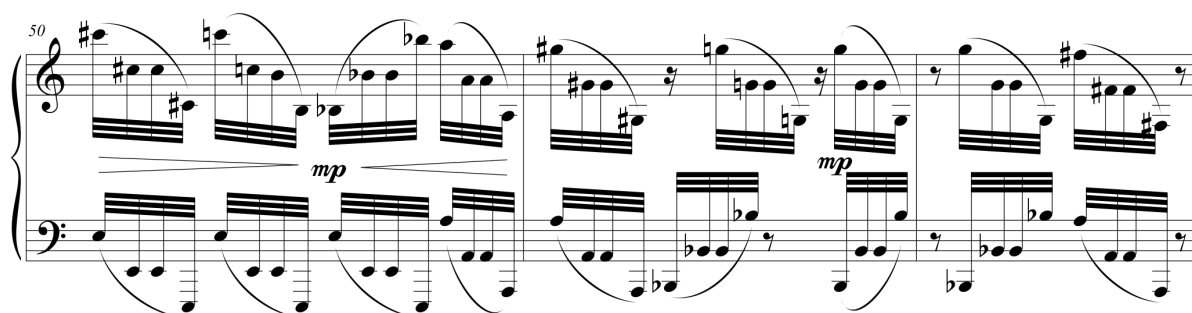


Figura 10 – gesto das oitavas realizado com alternância ascendente/descendente.

A opinião do orientador em relação às duas versões do clímax por mim apresentadas como alternativas foi de que estas se poderiam unir através de um elo de ligação (figura 11). O professor considerou que, nesta fase, a peça já apresenta alguma consistência. Referi que o passo seguinte seria crucial para a continuação da peça, uma vez que, por não estar a utilizar os habituais princípios organizadores da harmonia, sentia algumas dificuldades na utilização dos mecanismos a utilizar na progressão. Assim, realizei uma análise harmónica desta parte central da peça de modo a fundamentar as decisões seguintes quanto à escolha da harmonia.



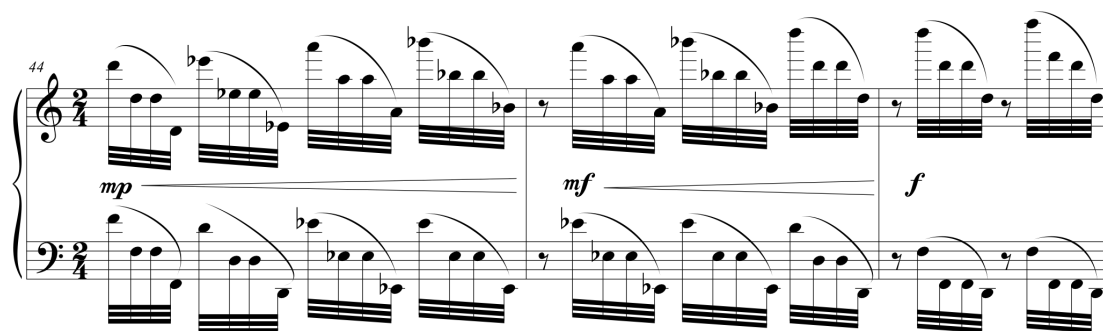


Figura 11 – ligação entre os dois fragmentos (compasso 43).

Na sessão seguinte, apresentei a continuação da peça e o professor Pinho Vargas considerou que a actual evolução da peça não se conciliaria com a nova secção. Assim, foi com naturalidade que deixei de trabalhar esta nova secção, prosseguindo com a composição da parte principal da peça. Desta forma, seria mais natural que a peça tivesse apenas um andamento baseado na continuação do gesto inicial.

Uma das principais características do material utilizado na progressão da peça é a continuidade do gesto, de onde está ausente o elemento que marcava o material inicial – a pausa (figura 12). Esta secção desenvolve-se com recurso à transposição deste gesto e à expansão dos acordes na mão esquerda até um ponto de clara distensão.



Figura 12 – gesto que marca a secção anterior ao final da peça.

Após o momento de distensão, colocou-se o problema da finalização da peça. Desde a parte inicial da composição da peça era minha intenção recuperar um elemento pouco explorado – uma figura cujo ritmo é uma seis quáter de contorno descendente (figura 13). No entanto, o rumo que a peça tomou pedia que se evitasse, o mais possível, o retorno. Deste modo, tornou-se fundamental decidir de

que forma chegaria ao final da peça, dirigindo o discurso para essa concepção de fim.

11

mf *p* *mp*

6

Figura 13 – figura descendente.

Através da utilização de elementos comuns à secção da distensão, procurei descer progressivamente o registo até à zona grave do piano. Como se pode observar pelo excerto da figura 14, a partir da letra G mantêm-se presentes os acordes descendentes na mão esquerda, tal como na figura 12.

98

G

p

100

102

Figura 14 – preparação do final da peça.

A presença dos acordes na mão esquerda diluiu-se progressivamente e estes transferem-se para a mão direita, trocando as funções das duas mãos (figura 15). A sonoridade torna-se difusa com a utilização do registo mais grave do piano até desaparecer numa dinâmica muito imperceptível.

The musical score is presented in a grand staff format with two staves for each hand. The first system, starting at measure 108, shows the right hand (RH) playing a series of chords in the lower register, with a dynamic marking of *pp*. The left hand (LH) plays a series of chords in the lower register, also with a dynamic marking of *pp*. The second system, starting at measure 111, shows the right hand (RH) playing a series of chords in the lower register, with a dynamic marking of *pppp*. The left hand (LH) plays a series of chords in the lower register, also with a dynamic marking of *pppp*. The score is written in a grand staff format with two staves for each hand.

Figura 15 – final da peça.

A maior dificuldade que senti relacionou-se com a gestão do tempo que dediquei a escrever esta peça. Ao longo de vários meses, decorreram muitas semanas em que não consegui trabalhá-la, umas vezes por razões profissionais, outras vezes por não conseguir, no tempo disponível, produzir algo de relevante. A impossibilidade de manter um fio condutor no raciocínio e na reflexão em curso atrasou a planificação do trabalho, tornando-o mais demorado. Não obstante, foi possível concretizar o projecto e, nesta fase, reflectir sobre ele de forma consistente.

4. Análise da obra

Analisar uma obra pressupõe um trabalho minucioso de pesquisa e investigação dos elementos que a constituem, contribuindo para a sua percepção e conhecimento aprofundado. A análise realizada pelo autor da obra, algum tempo após a sua conclusão, representa um passo importante para o estudo e compreensão dos procedimentos utilizados na prossecução da mesma, podendo revelar-se uma importante ferramenta de trabalho. No caso específico desta peça, a proximidade temporal do término da obra pode vir a prejudicar uma visão mais globalizante desse processo, obstruindo, de alguma forma, parte das ilações que seriam mais evidentes numa outra fase. O objectivo desta análise passa pela descrição dos aspectos que me parecem cruciais para a compreensão globalizante da obra, focando sobretudo os aspectos que contribuem para a articulação dos diferentes materiais utilizados, bem como para a compreensão da relevância desses materiais para a definição da estrutura formal da peça. Assim, análise da obra *em torno* terá como ponto de partida a divisão da estrutura formal. Partindo da estrutura, passarei à análise dos gestos e materiais mais relevantes, alargando a apreciação a outros parâmetros.

Em termos formais, considereirei que a obra *em torno* é constituída por uma Introdução (compassos 1 a 10), três grandes secções com dimensões semelhantes (A, B e C) e uma última secção denominada de coda (compassos 99 a 113), dado o carácter conclusivo da mesma.

A parte inicial da peça é assumidamente introdutória. O gesto inicial, designado por gesto A, possui um movimento rápido em fusas e um ponto de repouso. A duração do ponto de repouso é variável ao longo da introdução. Tendo como unidade de contagem a colcheia, verifica-se que o primeiro gesto (gesto A) repousa inicialmente com 5 unidades, no compasso seguinte com 3 unidades e no compasso 4 com 2 unidades, observando-se a contracção da própria figura. Em termos de alturas, constata-se que grande parte da introdução centra-se na utilização das alturas que compõem o gesto A: dó#, si, sol, fá# e mi. Do mesmo modo, o gesto B (compasso 2, mão esquerda) baseia-se na utilização das mesmas alturas mas de forma contrastante: por um lado, o gesto B apresenta-se, por oposição ao gesto A, em staccato; por outro lado, prenuncia a utilização muito

frequente em toda a peça do intervalo de oitava. Ao longo da introdução, o gesto B é expandido para o registo grave do piano. É interessante verificar que os dois gestos (A e B) se complementam. Um outro elemento importante é a utilização de pausas que separam as intervenções dos motivos. Embora não haja regularidade na sua utilização, a instabilidade criada é essencial para contribuir para a permanente dicotomia entre gestos A e B. No compasso 9, aparece pela primeira vez o material predominante em toda a peça: o gesto constituído por oitavas, seguidamente designado por gesto C, que é gerado a partir do gesto B.

A secção A (compassos 11 a 43) divide-se em duas partes que correspondem aos compassos 11 a 20 e aos compassos 21 a 43 e que serão designadas, respectivamente, por A1 e A2. Ambas as subsecções começam com o gesto A. No caso de A1, pode verificar-se a presença dos gestos A, B e C, embora o gesto C se torne progressivamente mais presente. Este gesto passa a estar presente nas duas mãos a partir do compasso 13, originando, desta forma, uma sobreposição do gesto C que, neste contexto, se apresenta com um sentido mais harmónico e menos motivico. Existe um predomínio dos intervalos de 6^a Maior e 3^a menor nesta sobreposição. Numa outra perspectiva, a utilização consecutiva deste gesto realça a presença de uma ideia melódica em movimento contrário entre as duas mãos. O gesto C continua a desenvolver-se na subsecção A2, evidenciando-se as características melódicas das duas linhas. A ideia das pausas que separam os vários gestos mantém-se bastante presente, bem como a ideia de movimento contrário entre as duas mãos. Esta secção termina com um material claramente transitório (compasso 43), interrompendo o fluxo mais ou menos contínuo do gesto C.

Na secção B (compassos 44 a 71) o gesto C assume totalmente o seu protagonismo, desenvolvendo-se de uma forma mais cromática, sobretudo na mão direita. Por outro lado, verifica-se a partir do compasso 51 algum desfasamento entre as duas mãos criando um outro nível de expectativas no ouvinte. O movimento de oitavas aparece de forma mais frequente na forma ascendente, coabitando com o mesmo gesto na forma descendente. A partir do compasso 56 reaparece um gesto comparável ao gesto A, quer pela sua constituição em termos de alturas (dó#, si, fá#, mi), quer por surgir de forma destacada a anteceder o gesto das oitavas. Em termos harmónicos, o gesto C aparece inicialmente mais associado a intervalos de 4^a aumentada e 5^a perfeita (cromatismo na mão direita) e, posteriormente,

associado, com elevado grau de estabilidade, a intervalos de 6ª maior e menor e de 3ª maior (a partir do compasso 53 de forma mais evidente).

A secção C (compassos 72 a 98) conduz ao principal momento climático desta obra (compassos 78 a 83). Nesta secção, o gesto de oitavas alarga-se a um registo muito amplo do piano (5 oitavas) formando uma descida progressiva das alturas utilizadas pelo gesto C. Ao mesmo tempo, desenvolve-se um conjunto de acordes no registo médio-grave construídos com recurso a alturas que, de alguma forma, integram o gesto das oitavas. À medida que ocorre a descida das alturas com o gesto de oitavas, também os acordes da mão esquerda descem progressivamente no registo. A partir do compasso 84, o gesto das oitavas estabiliza em dó# ocorrendo, a partir deste ponto e até ao final da secção, o desenvolvimento do material dos acordes na mão esquerda.

Na coda regressa a ideia de descida progressiva das alturas do gesto de oitavas, ao mesmo tempo que os acordes vão perdendo relevância gradualmente. O registo trabalhado a partir da coda é cada vez mais grave. O material que conclui a obra é o gesto das oitavas que atinge o registo mais grave do piano nos últimos compassos.

Conclusão

As questões levantadas pelo meu orientador e as soluções para os problemas específicos da composição da peça permitiram-me reflectir sobre as diversas possibilidades da progressão ao mesmo tempo que me consciencializaram da dificuldade da tarefa que tive em mãos. Progredir, modificando a técnica adquirida com alguma solidez, é uma tarefa árdua e que exige muito tempo de trabalho, onde se testam os limites da inventividade e onde, nem sempre, as soluções são as mais satisfatórias.

Como já referi, a principal dificuldade da progressão residiu na impossibilidade de conseguir tempo suficiente para trabalhar a peça, o que me impediu de alcançar resultados mais expressivos em determinadas fases do projecto. Chegado o seu término, já com a peça concluída, importa referir que a produção de um texto auto-reflexivo permitiu chegar a algumas conclusões quanto às questões inicialmente levantadas.

Num dado momento da reflexão, mencionei que existia a possibilidade de, no final da elaboração do Projecto Artístico, o problema detectado não estar solucionado. O balanço que faço do percurso leva-me a crer que consegui encontrar caminhos para a resolução do problema, embora ainda tenha dificuldades no desempenho da tarefa de criação e gestão da harmonia. As ferramentas que testei no desenrolar do processo criativo são passíveis de utilizar na composição de outras peças, o que aliás tem sido feito já após a conclusão da peça a que este documento se refere. As ferramentas que poderei continuar a utilizar são compatíveis com os procedimentos habituais na criação de obras anteriores, o que me permite ter várias possibilidades de exploração da harmonia.

A criação de melodias continua a ser uma questão por resolver apesar das ferramentas de escolha das notas terem ajudado a solucionar parte da questão. O rumo da obra não possibilitou o enfoque deste assunto que, naturalmente, exige algum tempo de reflexão.

Assim, o balanço que faço do meu trajecto é positivo, na medida em que consegui organizar um conjunto de possibilidades de reflexão, ao mesmo tempo que efectivei a criação de uma obra com novos pressupostos na criação e gestão da harmonia, tanto na microestrutura como na macroestrutura da peça. A intenção não

é findar este projecto por aqui. Pretendo continuar a explorar as questões relacionadas com esta temática em obras posteriores.

Bibliografia

Rocha, S. (2008). *Reflexão sobre Ante omnia e Encontros* (Recensão não publicada). Lisboa: Escola Superior de Música de Lisboa.

Vargas, A. P. (2002). *Sobre Música: Ensaaios, Textos e Entrevistas*. Porto: Afrontamento.

Obras objecto de estudo:

Chopin, F. (1880). *Estudos para piano op.10*, Leipzig: C. F. Peters.

Chopin, F. (1895). *Estudos para piano op.25*, New York: G. Schirmer.

Debussy, C. (1913) *Prelúdios*, Paris: Durand & Cie.

Ligeti, G. (1986). *Études pour piano premier livre*, Germany: Schott.

Schumann, R. (1881-1912). *Papillons op.2*, Leipzig: Breitkopf & Hartel.

Apêndices

Apêndice A – Fragmentos da obra

$\text{♩} = 60$

mp

6

11

17

22

25

Apêndice B - Lista obras

Período 2003-2006

Maktub | piano | 2003

Duração: cerca 4 minutos

Homenagem a Berio | electrónica | 2003

Duração: 4'30''

não sei... | corne inglês | 2004

Duração: cerca 5 minutos

perífrases... | electrónica | 2004

Duração: 5'20''

Diário de Praia | mezzo-soprano e ensemble | 2004/2005

Duração: cerca 15 minutos

lugar das águas submersas... | orquestra de cordas | 2005

Duração: cerca 8 minutos

percursos... | electrónica | 2005

Duração: 1'40''

Zénite | electrónica | 2005

Duração: cerca 3'50''

Palmos | piano | 2005

Duração: cerca 3 minutos

Pontes | 15 instrumentos | 2005/2006

Duração: cerca 7 minutos

Elos | saxofone soprano e saxofone alto | 2006

Duração: cerca 7 minutos

Laços | electrónica | 2006

Duração: 4 minutos

Equador | 2 percussionistas | 2006

Duração: cerca 5 minutos

Período 2007-2010

Tempo eterno | coro | 2006/2007

Duração: cerca 14 minutos

Fragmentos de ser | orquestra | 2007

Duração: cerca 6 minutos

Ante omnia | quarteto de saxofones | 2007/2008

Duração: cerca 7 minutos

Encontros | saxofone alto e vibrafone | 2008

Duração: cerca 4 minutos

Jogo breve | violino | 2008

Duração: cerca 3 minutos

Um e um | orquestra | 2008

Duração: cerca 6 minutos

Papagaio sem penas | orquestra | 2008

Duração: cerca 5 minutos

Paisagens e figuras | soprano e quinteto com piano | 2009

Duração: cerca 15 minutos

Branco em branco | coro e orquestra de cordas | 2009

Duração: cerca 4 minutos

Flutuante | orquestra | 2009/2010

Duração: cerca de 8 minutos

Sossego, só sossego | coro e orquestra de cordas | 2010

Duração: cerca de 7 minutos

Apêndice C – Obra “Em torno” para piano

em torno

para piano

Sofia Sousa Rocha

em torno (2011)

Sofia Sousa Rocha

Piano

duração: cerca de 4'30" minutos

em torno

Sofia Sousa Rocha

Enérgico (♩ = ca. 60)

Piano

The first system of music is in 3/4 time. The right hand starts with a melody of eighth notes (F#4, G4, A4, B4) and rests. The left hand has a bass line of eighth notes (F#3, G3, A3, B3). Dynamics include *mf*, *pp*, and *mf*. The system ends with a 2/4 time signature change.

The second system continues in 2/4 time. The right hand has a melody of eighth notes (B4, C5, D5, E5) and rests. The left hand has a bass line of eighth notes (C4, D4, E4, F4). Dynamics include *mf*, *pp*, *p*, and *pp*.

The third system continues in 2/4 time. The right hand has a melody of eighth notes (F#4, G4, A4, B4) and rests. The left hand has a bass line of eighth notes (F#3, G3, A3, B3). Dynamics include *pp*, *mp*, *p*, *pp*, *p*, and *pp*. The system ends with a 3/4 time signature change.

11 A

The fourth system continues in 3/4 time. The right hand has a melody of eighth notes (B4, C5, D5, E5) and rests. The left hand has a bass line of eighth notes (C4, D4, E4, F4). Dynamics include *mf*, *p*, *mp*, *p*, *pp*, and *p*. A first ending bracket is present over the final two measures. A measure rest of 6 is indicated below the first measure of the system.

14

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

This system contains measures 14, 15, and 16. Measure 14 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic of *mf*. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 15 has a dynamic of *pp*. Measure 16 has dynamics of *mf*, *p*, and *mf*. The system concludes with a repeat sign.

17

f *mf* *f*

This system contains measures 17, 18, and 19. Measure 17 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic of *f*. Measure 18 has a dynamic of *mf*. Measure 19 has a dynamic of *f*. The system concludes with a repeat sign.

20

B

mp *pp* *mf* *f*

This system contains measures 20, 21, and 22. Measure 20 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic of *mp*. Measure 21 has a dynamic of *pp*. Measure 22 has dynamics of *mf* and *f*. A box labeled 'B' is positioned above measure 21. The system concludes with a repeat sign.

23

mf *mp* *mf* *mp*

This system contains measures 23, 24, and 25. Measure 23 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic of *mf*. Measure 24 has dynamics of *mp* and *mf*. Measure 25 has a dynamic of *mp*. The system concludes with a repeat sign.

26

p *mp* *pp* *f*

This system contains measures 26, 27, and 28. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *p*, *mp*, *pp*, and *f*.

29

mf *f*

This system contains measures 29, 30, and 31. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf* and *f*.

32

mf *mp* *mf*

This system contains measures 32, 33, and 34. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand plays eighth notes. Dynamic markings include *mf*, *mp*, and *mf*.

35

f *mp* *f* *ff* *f*

This system contains measures 35, 36, and 37. The right hand features a melodic line with slurs and ties, and the left hand plays eighth notes. Dynamic markings include *f*, *mp*, *f*, *ff*, and *f*.

38

mf *p* *mp*

This system contains measures 38, 39, and 40. The music is written for piano in a 2/4 time signature. Measure 38 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one flat (Bb). The dynamics are marked *mf* in measure 38, *p* in measure 39, and *mp* in measure 40. The melody in the treble clef features eighth-note patterns with slurs, while the bass clef provides a steady accompaniment.

41

mf *f* *p* *pp*

This system contains measures 41, 42, 43, and 44. The time signature changes from 2/4 to 3/4 in measure 42 and back to 2/4 in measure 44. The dynamics are marked *mf* in measure 41, *f* in measure 42, *p* in measure 43, and *pp* in measure 44. The treble clef continues with eighth-note patterns, and the bass clef accompaniment includes some rests in measure 42.

C

44

mp *mf* *f*

This system contains measures 44, 45, and 46. The time signature is 2/4. A box labeled 'C' is positioned above measure 44. The dynamics are marked *mp* in measure 44, *mf* in measure 45, and *f* in measure 46. The music continues with eighth-note patterns in both staves.

47

mf

This system contains measures 47, 48, 49, and 50. The time signature is 2/4. The dynamic is marked *mf* in measure 47. The music concludes with eighth-note patterns in both staves.

50

mp

mp

This system contains measures 50, 51, and 52. The music is written for piano in a key with one sharp (F#). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings of *mp* are present in both staves.

53

mf

This system contains measures 53, 54, and 55. The melodic line in the right hand continues with slurs and ties, and the eighth-note accompaniment in the left hand remains consistent. A dynamic marking of *mf* is shown in the right hand.

56

pp

p

This system contains measures 56, 57, and 58. The right hand begins with a *pp* dynamic, which then transitions to *p* in the final measure. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

59

pp

p

mp

This system contains measures 59, 60, and 61. The right hand starts with *pp*, moves to *p* in measure 60, and then to *mp* in measure 61. The left hand accompaniment continues throughout.

63 D

p

This system contains measures 63, 64, and 65. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The music consists of eighth-note patterns in both hands, with slurs and ties. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure. A boxed letter 'D' is located above the first measure.

66

This system contains measures 66, 67, and 68. It continues the eighth-note patterns from the previous system, with various slurs and ties. The key signature remains one sharp.

69

This system contains measures 69, 70, and 71. The eighth-note patterns continue, with some notes beamed together. The key signature remains one sharp.

72 E

mp *mf*

This system contains measures 72, 73, and 74. The music transitions to a more melodic style with longer notes and slurs. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is in the first measure, and *mf* (mezzo-forte) appears in the third measure. A boxed letter 'E' is located above the first measure.

74

Musical score for measures 74-75. The piece is in G major (one sharp). Measure 74 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a supporting accompaniment of eighth notes. Measure 75 begins with a dynamic marking of *f* (forte) and continues with similar rhythmic patterns. The notation includes slurs and ties across measures.

76

Musical score for measures 76-77. The key signature changes to A major (two sharps). Measure 76 starts with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting accompaniment. Measure 77 continues with similar rhythmic patterns. The notation includes slurs and ties across measures.

78

Musical score for measures 78-79. Measure 78 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting accompaniment. Measure 79 begins with a dynamic marking of *fff* (fortississimo) and continues with similar rhythmic patterns. The notation includes slurs and ties across measures.

80

Musical score for measures 80-81. Measure 80 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting accompaniment. Measure 81 continues with similar rhythmic patterns. The notation includes slurs and ties across measures.

82

Musical score for measures 82-83. The piece is in D major (two sharps). The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed together, and some notes are slurred. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature is D major.

84

F

Musical score for measures 84-85. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the start of measure 84. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. The key signature is D major.

86

Musical score for measures 86-87. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 87. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a harmonic accompaniment. The key signature is D major.

88

Musical score for measures 88-89. Dynamic markings of *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano) are present. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a harmonic accompaniment. The key signature is D major.

90

pp

Musical score for measures 90-91. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is indicated at the start of measure 90.

92

Musical score for measures 92-93. The right hand continues the melodic pattern with eighth-note runs and slurs. The left hand accompaniment includes chords and moving lines, maintaining the harmonic structure.

94

Musical score for measures 94-95. The right hand part shows a continuation of the eighth-note melodic motif. The left hand accompaniment features a mix of chords and moving bass lines.

96

Musical score for measures 96-97. The right hand maintains the eighth-note melodic pattern. The left hand accompaniment includes chords and moving lines, concluding the section.

98 G

p

This system contains measures 98 and 99. Measure 98 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 99 begins with a fermata over the first measure, followed by a dynamic marking of *p* (piano). The treble clef continues with eighth notes, while the bass clef has a more complex accompaniment with some triplets.

100

This system contains measures 100 and 101. Both measures feature a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 101 includes a fermata over the first measure.

102

pp

This system contains measures 102, 103, and 104. Measure 102 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 103 begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a complex accompaniment of eighth notes. Measure 104 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment.

105

p

This system contains measures 105, 106, and 107. Measure 105 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 106 begins with a dynamic marking of *p* (piano) and features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a complex accompaniment of eighth notes. Measure 107 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment.

108

pp *ppp*

111

pppp