

UMA ESTÉTICA DO SUBLIME NO PROCESSO COMPOSICIONAL DE SONATINA PARA PIANO E FAGOTE

Willian Fernandes de Souza
UFRJ

Trata-se de pequeno ensaio que apresenta uma reflexão do processo composicional da obra *Sonatina para Piano e Fagote* verificando possíveis tramas no ato criativo com a ocorrência da estética do sublime. Retomamos a discussão das especulações em dificuldades no processo composicional, já iniciada em nossa dissertação. (SOUZA, p.52) Na ocasião, verificou-se as soluções encontradas em dificuldades e buscou-se justificar sua ocorrência através da comparação entre o texto musical finalizado e o diário da composição.

Agora, partiremos de algumas considerações com relação ao que chamamos de estética do sublime. A tese de Catharina Brillenbourg (2002) será utilizada para fazer tal aproximação: apesar de seu trabalho abordar múltiplas facetas do que é sublime no ramo da estética, nos convém recortar aqui o “sentimento do sublime em termos da dor e prazer do processo criativo”. (BRILLENBURG, p.229) A trama construída por Brillenbourg se fundamenta num argumento de Van de Vall sobre Lyotard, na qual “a indeterminação e a imprevisibilidade são tão centrais para qualquer ato criativo como eles são para a ocorrência do sublime”. (ibid.) A autora faz a conexão deste argumento com o processo criativo musical através de relatos dos compositores americanos experimentais (Cage, Feldman, e outros) e por Stravinsky. Assim, compararemos o processo composicional de *Sonatina* com as formas de compor relatadas por esses compositores – planejamentos composicionais – no diz respeito a (este) sublime.

Brillenbourg cria uma relação dos pintores da escola de New York, discutidos por Van de Vall, com os compositores americanos experimentais comentando que “eles não pintam [ou aqui, compõem] de acordo com um plano preconcebido; eles se estimulam [*worked up*] pelo momento”. (Van de Vall apud ibid., p.230) Estes vanguardistas acreditavam que, nesta forma de compor, havia a possibilidade de se manifestar algo repentino. Assim, a estética do sublime, da dor e do deleite, fica incorporada no próprio processo: seu descontrole e vigor. Esta forma quase autônoma de criação se opõe à qual Stravinsky se insere, ou seja, o sentimento do sublime no sujeito. Ele próprio descreve uma situação em que essa experiência da “dor” é sentida:

Quanto a mim, sinto uma espécie de terror quando, no momento de começar a trabalhar e de encontrar-me ante as possibilidades infinitas que se me apresentam, tenho a sensação de que tudo é possível. (STRAVINSKY, p.63)

Brillenburg interpreta o terror descrito por Stravinsky diante da página em branco como uma ansiedade pela incerteza que vem da busca pelo ‘novo’¹, do algo ainda-não-ouvido [unheard-of]. Lyotard, citado por Brillenburg, comenta uma relativização desse momento em que pode haver uma ruptura do ‘familiar’ para esse ‘novo’:

Não somente frente à tela vazia ou página em branco, no ‘começo’ da obra, mas em cada momento que alguma coisa tem sido esperada, e assim molda-se uma questão em cada ponto de interrogação, em cada ‘e o que agora?’. (LYOTARD apud BRILLENBURG, p.230)

Interpretando Lyotard, tal espera pode surgir em um ponto determinado no decorrer do processo composicional. Esta espera denota, segundo Lyotard e Van de Vall, um estágio de suspensão necessária. (BRILLENBURG, p.232) Seria o que Tchaikovsky (*apud* *ibid.*) cita como “um estado ‘sonambulístico’: Não nos ouvimos viver. É impossível descrever tais momentos”. Contudo, não é de uma suspensão literal, de uma passividade ao pé da letra, que faz com que “algo aconteça”. Brillenburg comenta de um “estado como uma ativa passividade” e exemplifica com o relato do pianista Claudio Arrau: numa interpretação, estar aberto para o inesperado, no intuito de receber uma coisa admirável, para adquirir o gesto ‘correto’, Arrau se prepara para estar despreparado.

Então surgem algumas questões: “Não é, em outras palavras, a ansiedade da espera, do à frente não-conhecido, também um estágio essencial no processo criativo?” Indo mais além, o que seria o prazer característico do sublime no ato criativo? “Lyotard, como Van de Vall, (...) consideram o estágio da suspensão um modo de passagem necessário conduzindo das dores da frustração e da indeterminação para os prazeres da invenção”. (*ibid.* p.232) Ou ainda segundo Brillenburg, “uma incerteza que tem de ser superada, suprimida, apagada para então se poder prosseguir e criar” (*ibid.*, p.231). Sendo assim, o sentimento da dor e do prazer, acontecem em fases distintas através da materialização dessas vicissitudes – dificuldades, estarrecimento, frustração, ansiedade, e outras citadas ao longo do texto – enfrentadas no ato criativo.

Dado alguns pontos de Brillenburg retrabalhando Van de Vall e Lyotard, trataremos do processo composicional de *Sonatina* e de suas dificuldades. Há aqui, uma questão essencial: seriam, de fato, as dificuldades no processo criativo, experimentações do sentimento do sublime? Onde estariam tais ligações? Se para essa pergunta houver resposta, buscaremos entendê-la a partir das análises e

¹ Cabem aqui considerações do que interpretamos como novo na dissertação de Brillenburg. Nos chama atenção duas acepções: a primeira, onde o novo é a evolução, através da história da música, de formas de linguagens adquiridas. E a segunda, circunscrita ao sujeito, onde a busca da auto expressão do compositor caracteriza tais sentimentos. Evidentemente, estamos nos baseando pela segunda.

especulações feitas na dissertação, cotejando as dificuldades com o sentimento do sublime.

No processo composicional optado em *Sonatina*, usou-se “o material gerado no seu início como fonte para obra como um todo, deixando mais livremente o processo”, (SOUZA, p. 53) e definindo a forma aos poucos. Com isso, a imprevisibilidade característica da estética do sublime, vista no argumento de Van de Vall, pôde atuar, revelando então, menções a dificuldades, que foram cinco e divididas em intervalos esparsos no processo. Foi verificado que a ideia inicial, o material gerado, não foi visto como uma dificuldade, pois ocorreu um jorro criativo logo no momento de começar a trabalhar. Desse modo, se compararmos com a citação de Stravinsky, descartamos, no processo de *Sonatina*, a atuação do sentimento do sublime, do estarrecimento frente à folha em branco, no seu início. Ainda assim, este processo se aproxima à forma de compor relatada pelo compositor russo em detrimento da ausência de planos dos compositores americanos experimentais:

“Devo, de minha parte, impor minhas próprias regras... Minha liberdade, portanto, consiste em mover-me dentro da estreita moldura que estabeleci para mim mesmo em cada um de meus empreendimentos. (...) Quanto mais restrições nos impusermos, mais libertamos nossa personalidade dos grilhões que aprisionam o espírito”. (STRAVINSKY, p.64)

É evidente que precisaríamos tomar como objeto o processo composicional de Stravinsky a partir de alguma composição sua para melhor compará-la com *Sonatina*. Porém, esta citação nos mostra que é possível verificar que há semelhança da auto imposição de regras e restrições feitas por Stravinsky e o processo de *Sonatina*.

Destacamos então, que a estética do sublime pode variar de ocorrência pela forma como o processo composicional acontece. Vimos que pelo relato de Stravinsky, numa possível falta de planejamento, faz ele se perder num abismo de liberdade. Em contrapartida, Stravinsky se impõe regras e restrições para poder expressar algo que faça sentido para si.

Já o processo de *Sonatina*, pela forma de *feedback* do material gerado e as restrições fechando a composição aos poucos, nos mostra que as dificuldades foram aparecendo gradativamente: apareceram nos compassos 53, 105, 112, 146, 164. A primeira dificuldade foi tratada como um travamento, pois persistiu por quinze dias, enquanto todas outras duraram em torno de três dias. Do travamento, analisou-se que foi “uma tomada de decisão importante, pois é ele que define dois pontos culminantes da peça”² (SOUZA, p.60) e que buscou-se a

² Uma discussão a ser feita, que ultrapassa a ideia deste texto, é a possibilidade do sublime na narrativa da peça. Vimos que tal travamento proporcionou a ideia da contração em segundas

melhor textura para a ideia da contração naquele momento, podendo caracterizar assim uma aquisição de técnica composicional. Outras dificuldades que merecem ser comentadas são a quarta e cinco, pois mostram certa inquietação: na quarta, o esgotamento do material até então utilizado solicitou a procura por novas maneiras de apresentá-lo; e na quinta, o relato revela a busca pelo ‘novo’ no discurso (ritmos sincopados aparecem na obra).

Dessa maneira, tentando responder a pergunta que havíamos deixado acima, talvez a estética do sublime, no processo da *Sonatina*, esteja na vontade de adquirir a técnica composicional adequada, na angústia de decidir a melhor forma de apresentação do material, na ansiedade de descobrir o novo para si. Podemos dizer que as dificuldades retrataram o sentimento de dor e prazer acontecendo ao mesmo tempo, pois além das vicissitudes ditas acima, verificou-se o surgimento de um manancial de ideias em cada um desses momentos. As soluções encontradas em cada momento são equivalentes ao gesto ‘correto’ descrito por Arrau. Contudo, o deleite segundo Brillenburg, da materialização na obra de arte, somente aparece ao final da composição. Passando pelas dificuldades, pela resolução de tais problemas, e chegando-se à conclusão da composição, se efetiva o sentimento de prazer da invenção.

PARTITURA

menores. Essa contração é uma das características mais importantes na construção da textura e em processos de intensificação e apassivação, discutidas num outro capítulo da dissertação.

Sonatina

Para Piano e Fagote

Willian Fernandes

Allegro (♩ = 100)

Fagote

Pno.

7

13

17

21

una corda

due corde

tre corde

*Trechos onde não há notações de pedal, se estabelece pedal *ad libitum*.

2 Sonatina

25

Fg

Pno.

29

Fg

Pno.

32

Fg

Pno.

36

Fg

Pno.

Tirar Ped. poco a poco ❀

Sonatina

3

The musical score for 'Sonatina' (Debussy) is presented in four systems, measures 40 through 49. The instrumentation is Flute (Fg) and Piano (Pno.).

- Measure 40:** The Flute part begins with a melodic line. The Piano part features a bass line with dynamic markings *p*, *f*, and *p overlegato*.
- Measure 41:** The Flute part continues with a melodic line. The Piano part features a bass line with dynamic markings *p*, *f*, and *p overlegato*. The instruction *poco a poco cresc.* is written above the Flute part.
- Measure 42:** The Flute part continues with a melodic line. The Piano part features a bass line with dynamic markings *p*, *f*, and *p overlegato*. The instruction *poco a poco cresc.* is written below the Piano part.
- Measure 43:** The Flute part continues with a melodic line. The Piano part features a bass line with dynamic markings *p*, *f*, and *p overlegato*.
- Measure 44:** The Flute part continues with a melodic line. The Piano part features a bass line with dynamic markings *p*, *f*, and *p overlegato*.
- Measure 45:** The Flute part continues with a melodic line. The Piano part features a bass line with dynamic markings *p*, *f*, and *p overlegato*.
- Measure 46:** The Flute part continues with a melodic line. The Piano part features a bass line with dynamic markings *p*, *f*, and *p overlegato*.
- Measure 47:** The Flute part continues with a melodic line. The Piano part features a bass line with dynamic markings *p*, *f*, and *p overlegato*.
- Measure 48:** The Flute part continues with a melodic line. The Piano part features a bass line with dynamic markings *p*, *f*, and *p overlegato*.
- Measure 49:** The Flute part continues with a melodic line. The Piano part features a bass line with dynamic markings *p*, *f*, and *p overlegato*.

4 Sonatina

32

35

decresc.

decresc.

38

p

p

41

79

(f-m)

4 Sonatina

Fl.

Pno.

12

15

18

63

73

decresc.

decresc.

p

p

(f-m)

6 Sonatina

The musical score for 'Sonatina' (Op. 15, No. 1) by Claude Debussy, measures 97-107, is presented for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The score is in 3/4 time and features a complex harmonic texture with many accidentals and dynamic markings.

Measures 97-100: The Flute part begins with a melodic line, and the Piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines in both hands.

Measures 101-104: The Flute part continues with a melodic line, and the Piano accompaniment features a more active bass line. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo).

Measures 105-107: The Flute part concludes with a melodic line, and the Piano accompaniment features a more active bass line. Dynamic markings include *sempre piano* (sempre piano) and *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo).

Sonatina 7

109 *f*

111 *mf*

113 *f*

115 (*♩=♩*) *pp* *opaco*

subpp opaco

* Especificamente neste trecho, sugere-se, na troca de pedal, não extinguir completamente com a sonoridade, pois as segundas menores do c.116 surgirão a partir desta.

8 Sonatina

117

F. G. P.

Pno.

119

ff arpeggiato

mp como mama nuvem (uma corda)

meio pedal

121

Pno.

123

p

pp tre corde

ff

Sonatina

9

125

Fg

Pno.

ff^{rub}

ff

127

Fg

Pno.

129

Vivo, pouco rubato (♩ = 128)

Fg

Pno.

fff

al niente

pp

131

Fg

Pno.

ppp

pp

10 Sonatina

The musical score for 'Sonatina' by F. G. (Friedrich Grieg) is presented in four systems, measures 133 to 139. The score is for Piano (Pno.) and features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a melody in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (133, 135, 137, 139) and a 'Fg.' marking. The piano part is marked 'p' (piano).

Sonatina 11

The musical score consists of four systems, each with a Flute (Fg) staff and a Piano (Pno.) grand staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measures 141-146 show a continuous piano accompaniment with a flute melody. Measure 147 is marked 'Allegro (♩ = 120)' and features a forte (f) piano melody in the flute and a mezzo-piano (mp) piano accompaniment.

12 Sonatina

151

Fg

Pno.

154

Pno.

157

Fg

mf

Pno.

160

Fg

Pno.

Sonatina 13

The musical score is for a piece titled "Sonatina" by F. G. P. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (labeled "F. G. P.") and a piano accompaniment (labeled "Pno.").

- System 1 (Measures 162-163):** The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment features triplets and a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- System 2 (Measures 164-165):** The tempo is marked "Meno Mosso (♩ = 72)". The piano accompaniment includes a piano (*p*) dynamic.
- System 3 (Measures 166-167):** The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns.
- System 4 (Measures 168-169):** The piece concludes with a final melodic phrase in the vocal line and a piano accompaniment.

14 Sonatina

The musical score for measures 170-176 of the Sonatina is presented in four systems. Each system contains a Flute (Fg) staff and a Piano (Pno.) staff. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 170, 172, 174, and 176 are indicated at the start of each system. The Flute part consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Piano part features a dense texture with many beamed sixteenth notes and triplets. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *subito p* (suddenly piano). The score is written in a standard musical notation with a common time signature.

Sonatina

15

The musical score for 'Sonatina' spans measures 178 to 182. The notation is for Flute (Fg.) and Piano (Pno.).

- Measure 178:** The Flute part has a melodic line starting on a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano).
- Measure 179:** The Flute part continues with a melodic line. The Piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano).
- Measure 180:** The Flute part has a melodic line. The Piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano).
- Measure 181:** The Flute part has a melodic line. The Piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano).
- Measure 182:** The Flute part has a melodic line. The Piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano).

16 Sonatina

The musical score for 'Sonatina' (measures 184-191) is written for Piano (Pno.). It consists of a single melodic line in the right hand and a complex, rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *ff*, and performance instructions like *breve* and *animar*.

Measures 184-185: The right hand plays a melodic line with a slur. The left hand plays a complex, rhythmic accompaniment with a slur. The dynamic marking is *mf*.

Measures 186-187: The right hand plays a melodic line with a slur. The left hand plays a complex, rhythmic accompaniment with a slur. The dynamic marking is *pp*.

Measures 188-189: The right hand plays a melodic line with a slur. The left hand plays a complex, rhythmic accompaniment with a slur. The dynamic marking is *mf*.

Measures 190-191: The right hand plays a melodic line with a slur. The left hand plays a complex, rhythmic accompaniment with a slur. The dynamic marking is *ff*. The instruction *animar* is written above the right hand.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRILLENBURG Wurth, Catharina. **Musically sublime**: indeterminacy, infinity, irresolvability. The University of Groningen, 2002 (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://dissertations.ub.rug.nl/faculties/arts/2002/c.a.w.brillenburg.wurth/>.
- SOUZA, Willian F. **A composição musical entre a realização prática e sua narrativa**: um estudo de caso. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013 (Dissertação de mestrado). Disponível em: http://www.4shared.com/office/DTu4NouY/Willian_Fernandes_-_Dissertao_.html
- STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical**: em 6 lições. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.