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 Brillenburg (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 Brillenburg 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.

Brillenburg 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 frustação 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, frustação, 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 analises 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

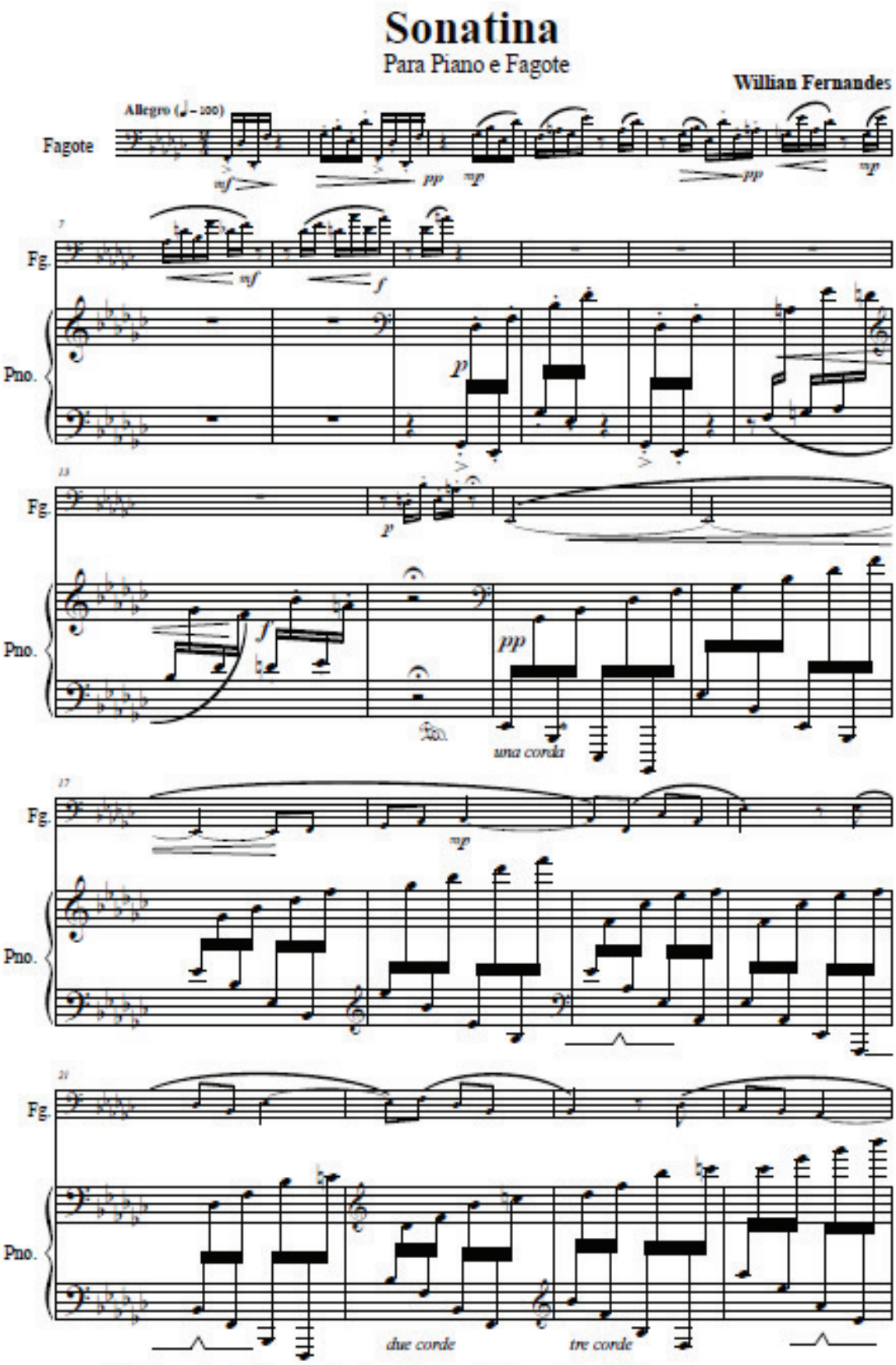
[2] Uma discussão a ser feita, que ultrapassa a ideia deste texto, é a possibilidade do sublime na narrativa da peça. Vimos que tal travamento proporcionou a ideia da contração em segundas

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 quatro 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).

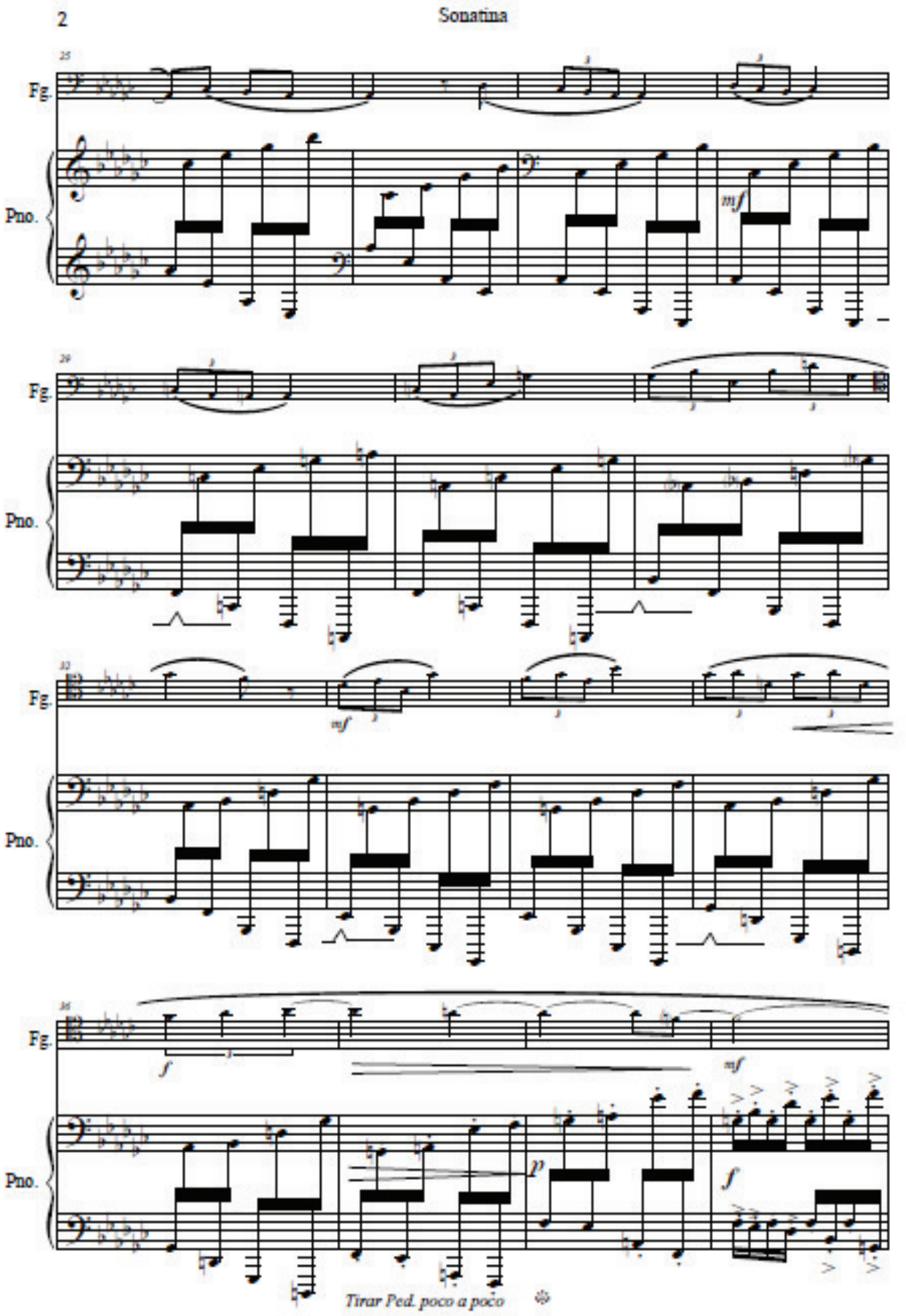
Dessa maneira, tentando responder a pergunta que havíamos deixado acima, talvez a estética do sublime, no processo da *Sonatina*, esteja na vontade de adquirir a técnica composicional adequada, na angústia de decidir a melhor forma de apresentação do material, na ansiedade de descobrir o novo para si. 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.

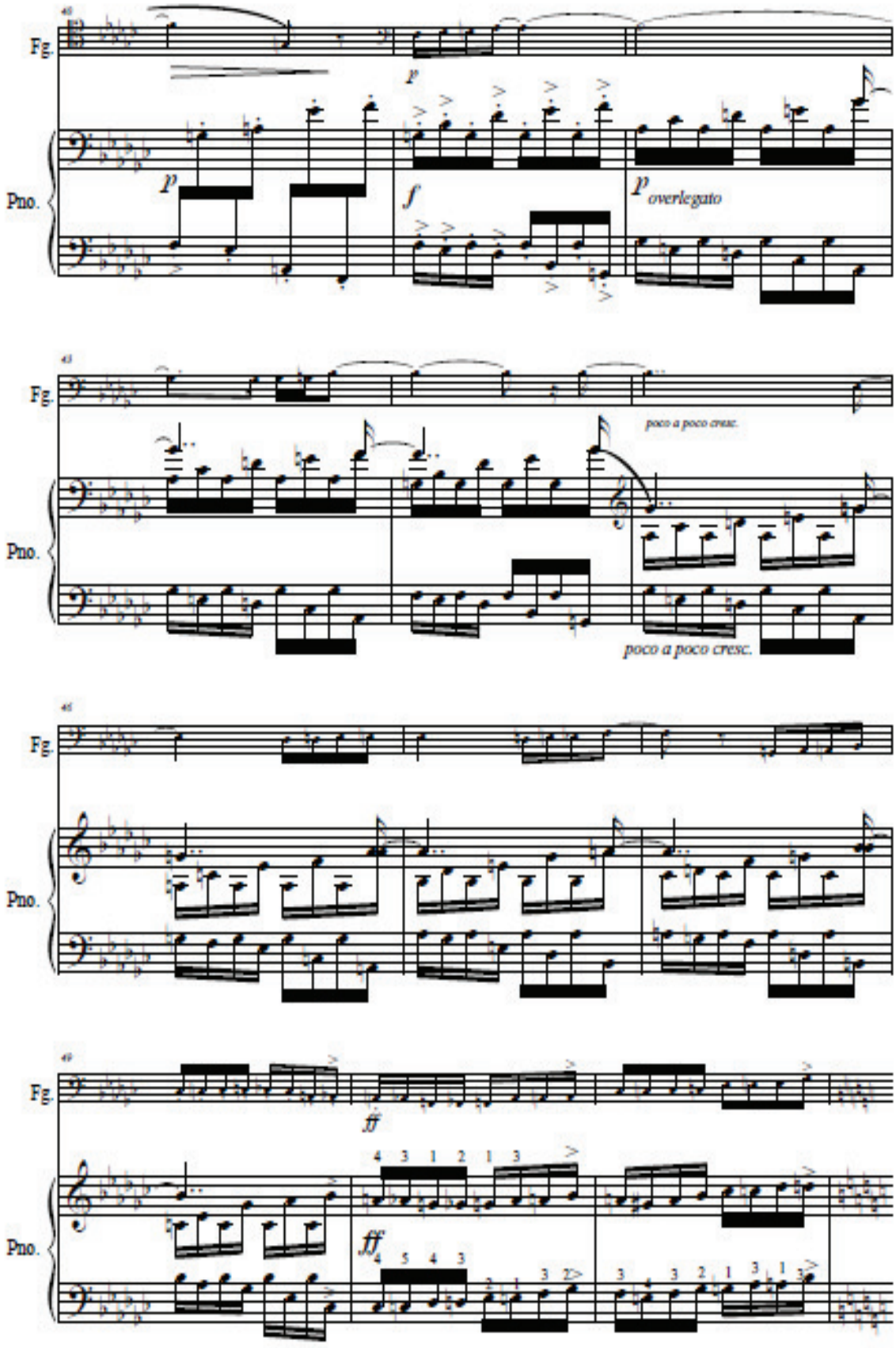
PARTITURA

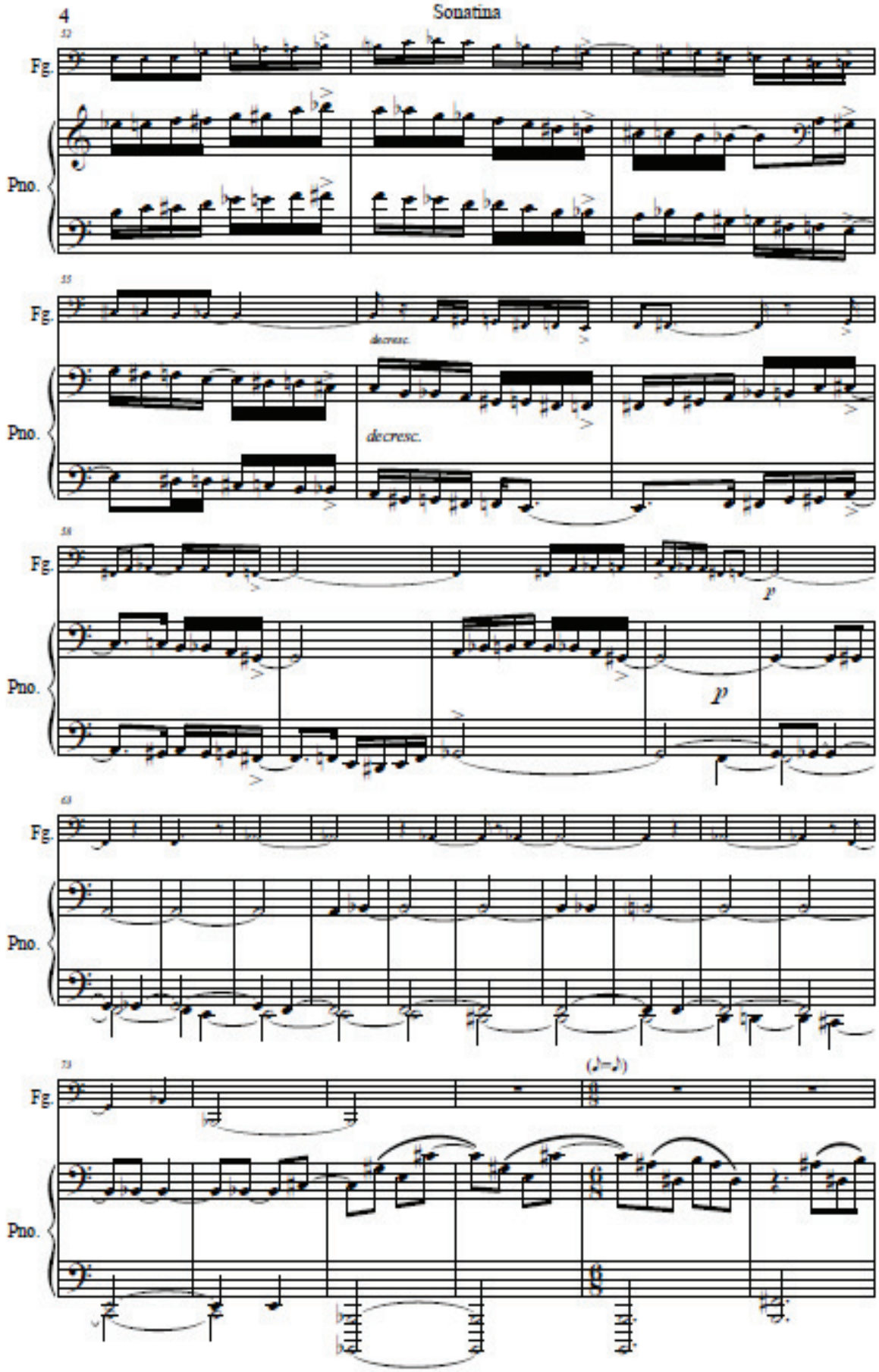
menores. Essa contração é uma das características mais importantes na construção da textura e em processos de intensificação e apassivação, discutidas num outro capítulo da dissertação.

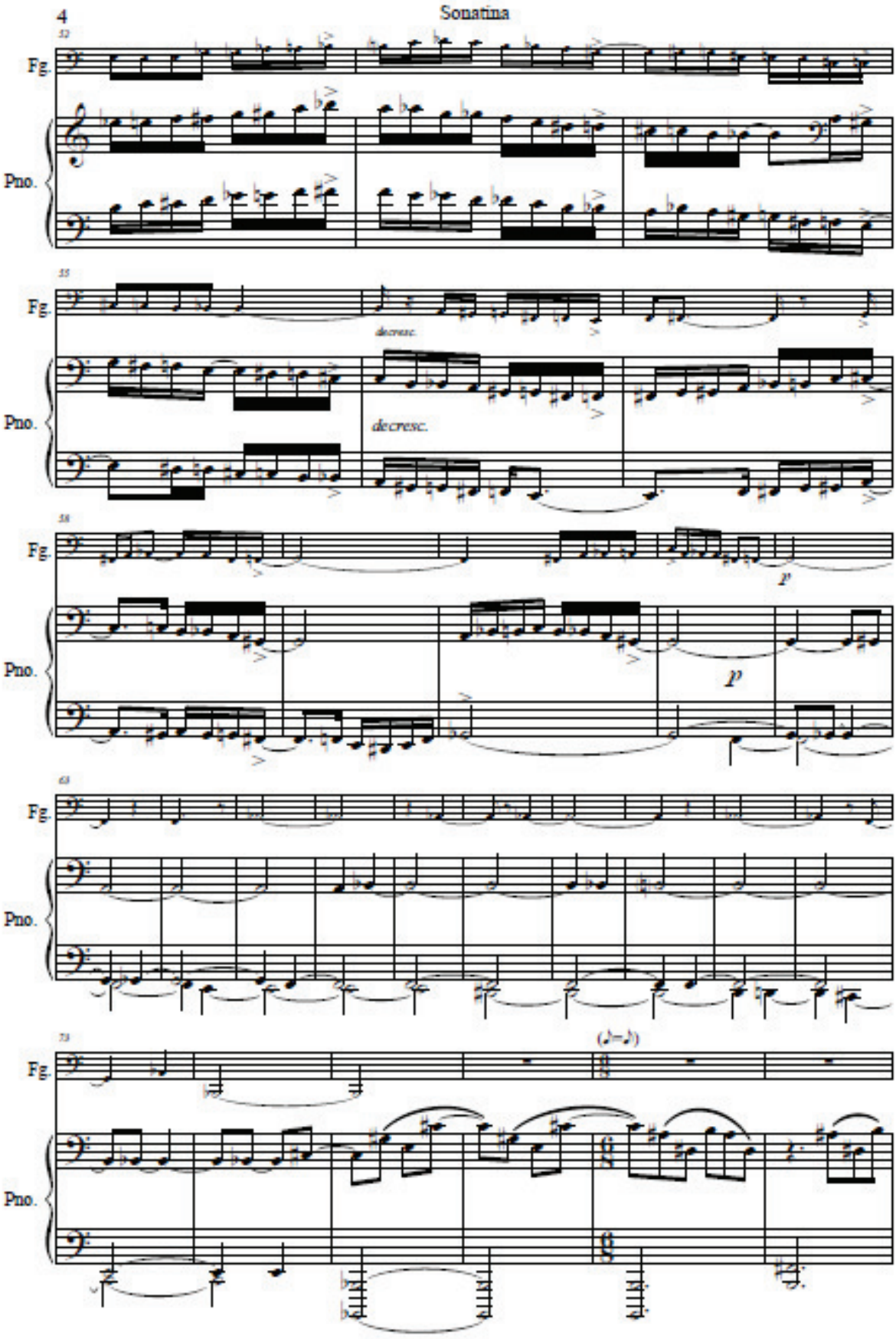


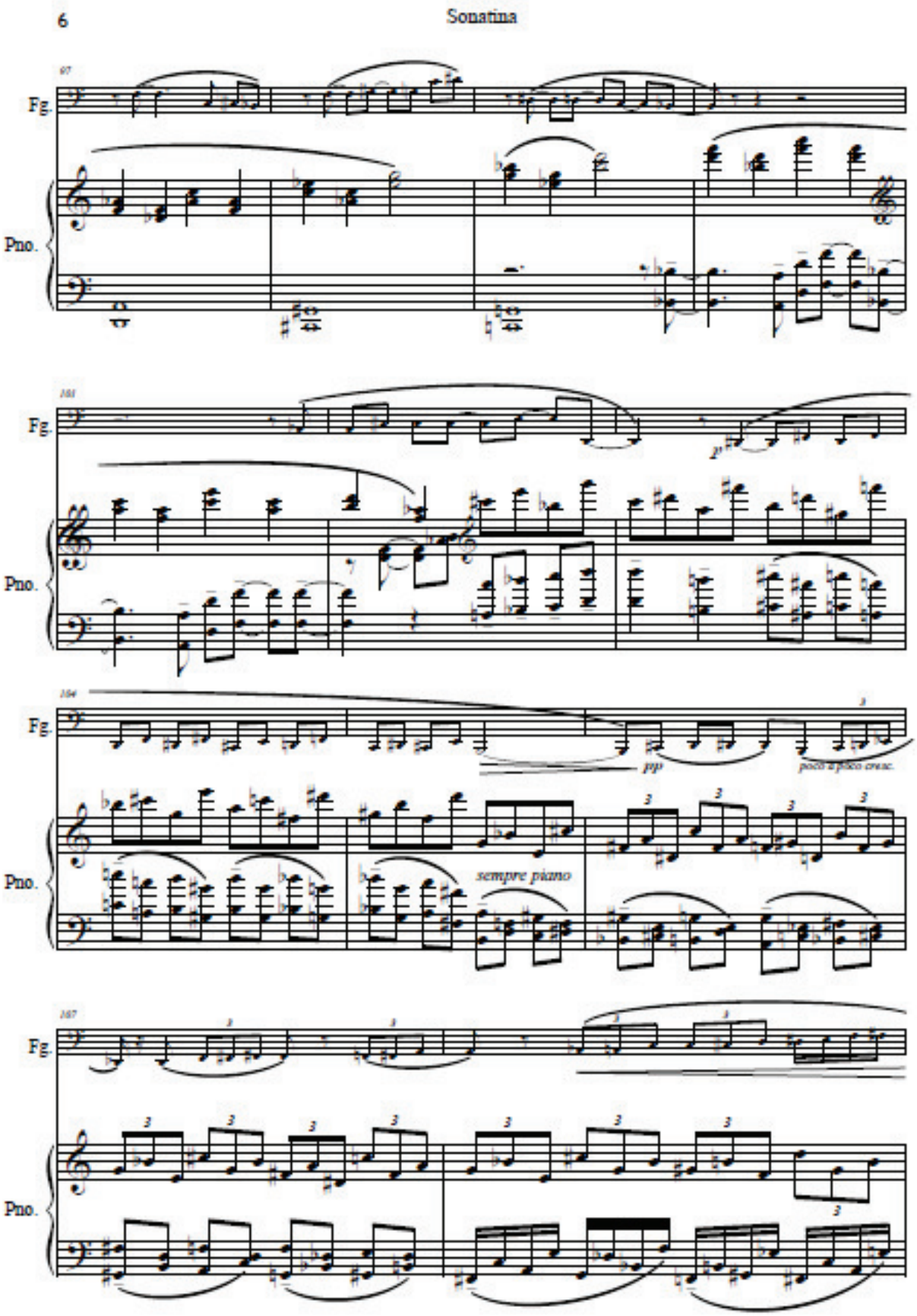
*Trechos onde não há notações de pedal, se estabelece pedal *ad libitum*.

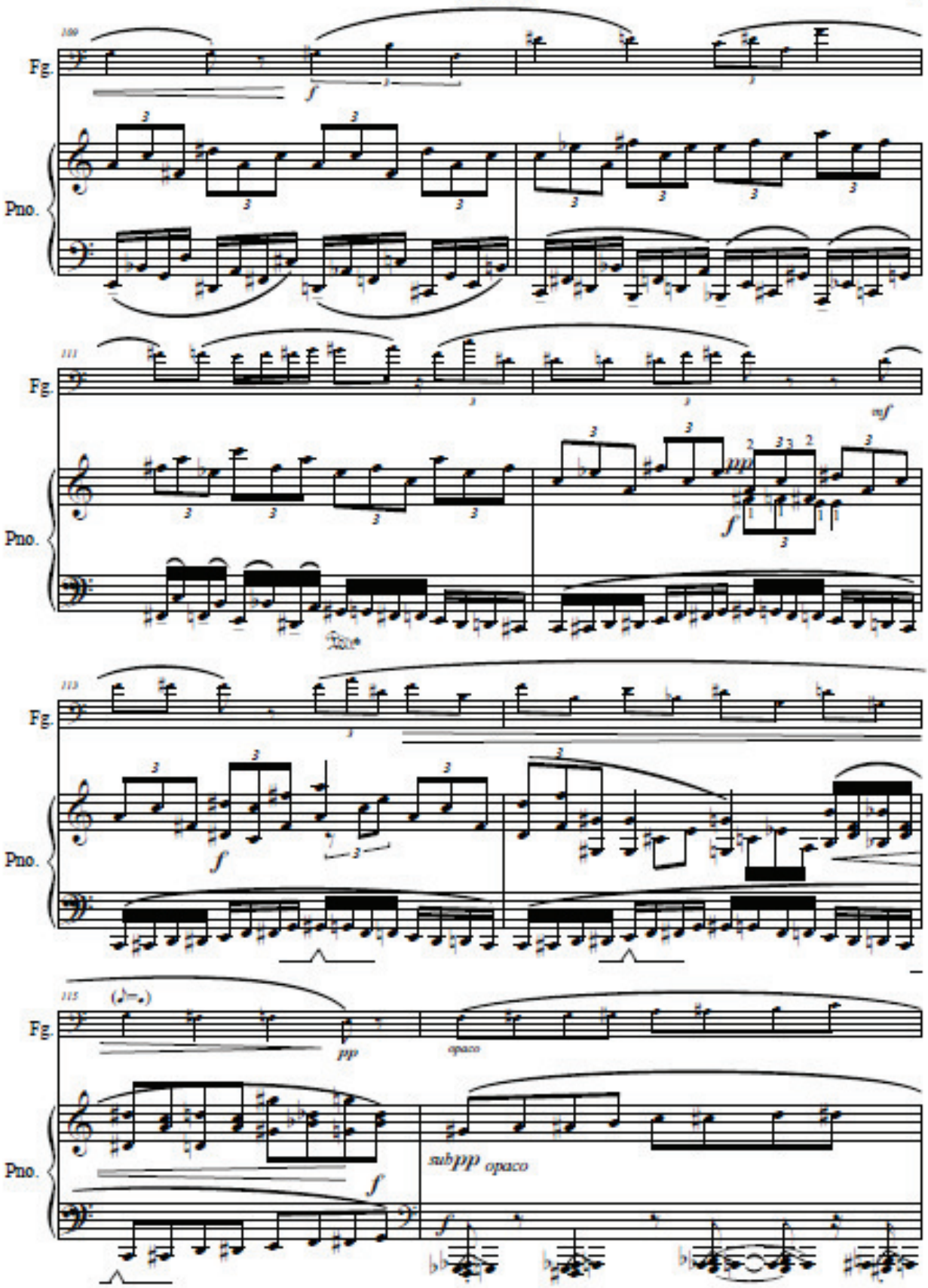

2
Sonatina
Fg.
Pno.
mf
Fg.
Pno.
mf
Fg.
Pno.
f
mf
Fg.
Pno.
p
f
Tirar Ped. poco a poco


Fg.
Pno.
p
f
p overlegato
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
ff
ff

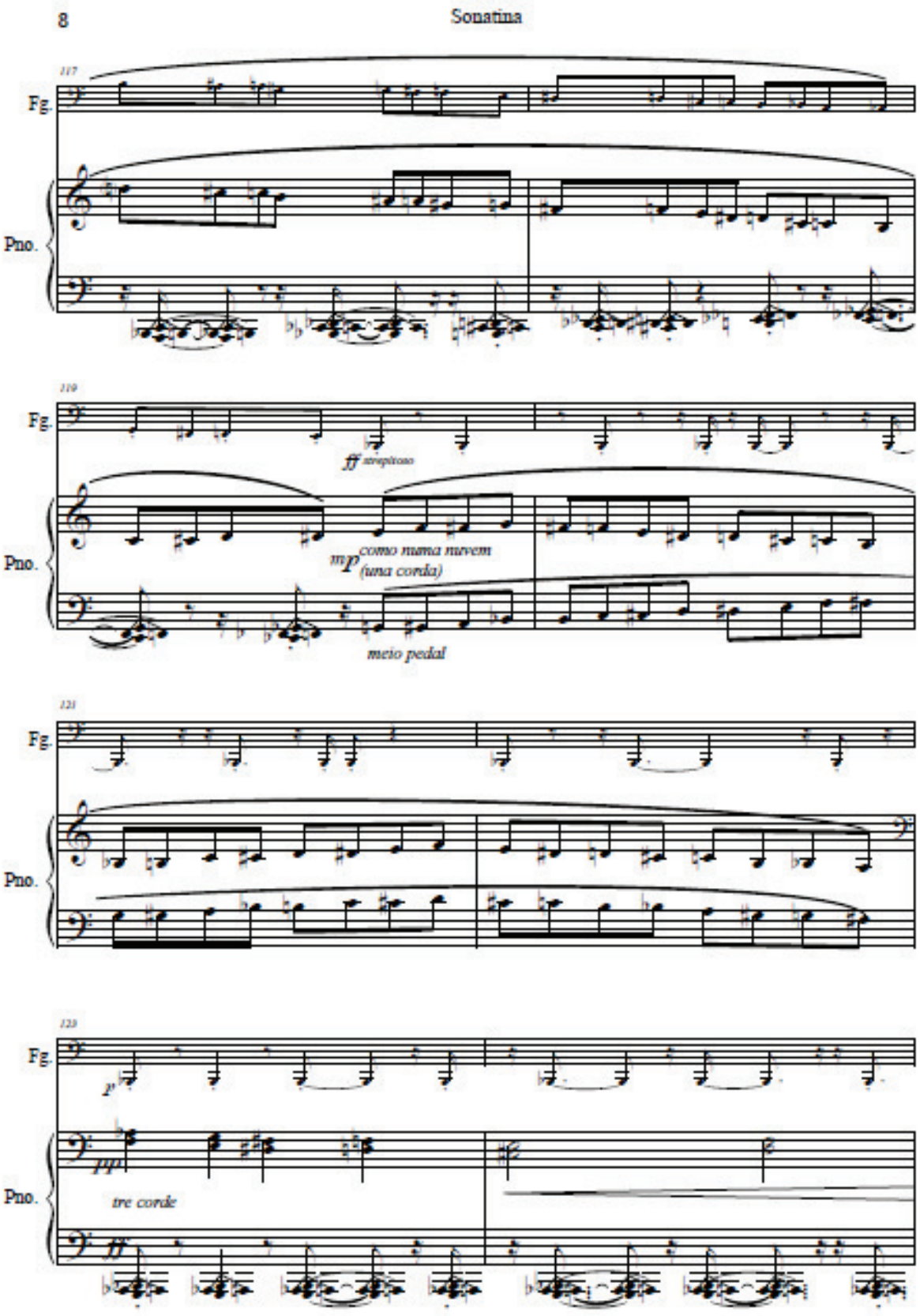

4
Sonatina
Fg.
Pno.
decresc.
decresc.
p
p
(♪=♪)

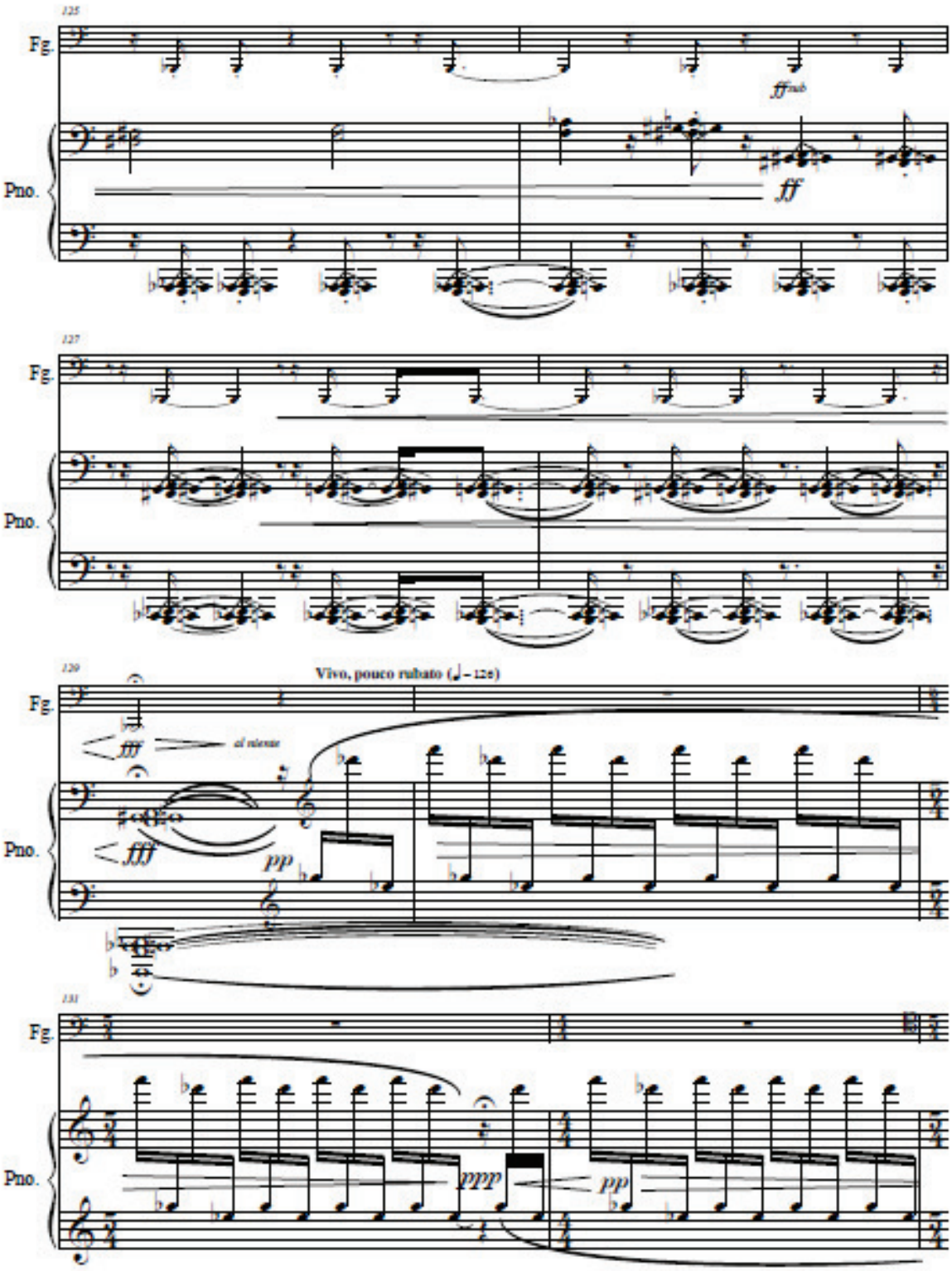

4
Sonatina
Fg.
Pno.
decresc.
decresc.
p
p
(♩=♪)

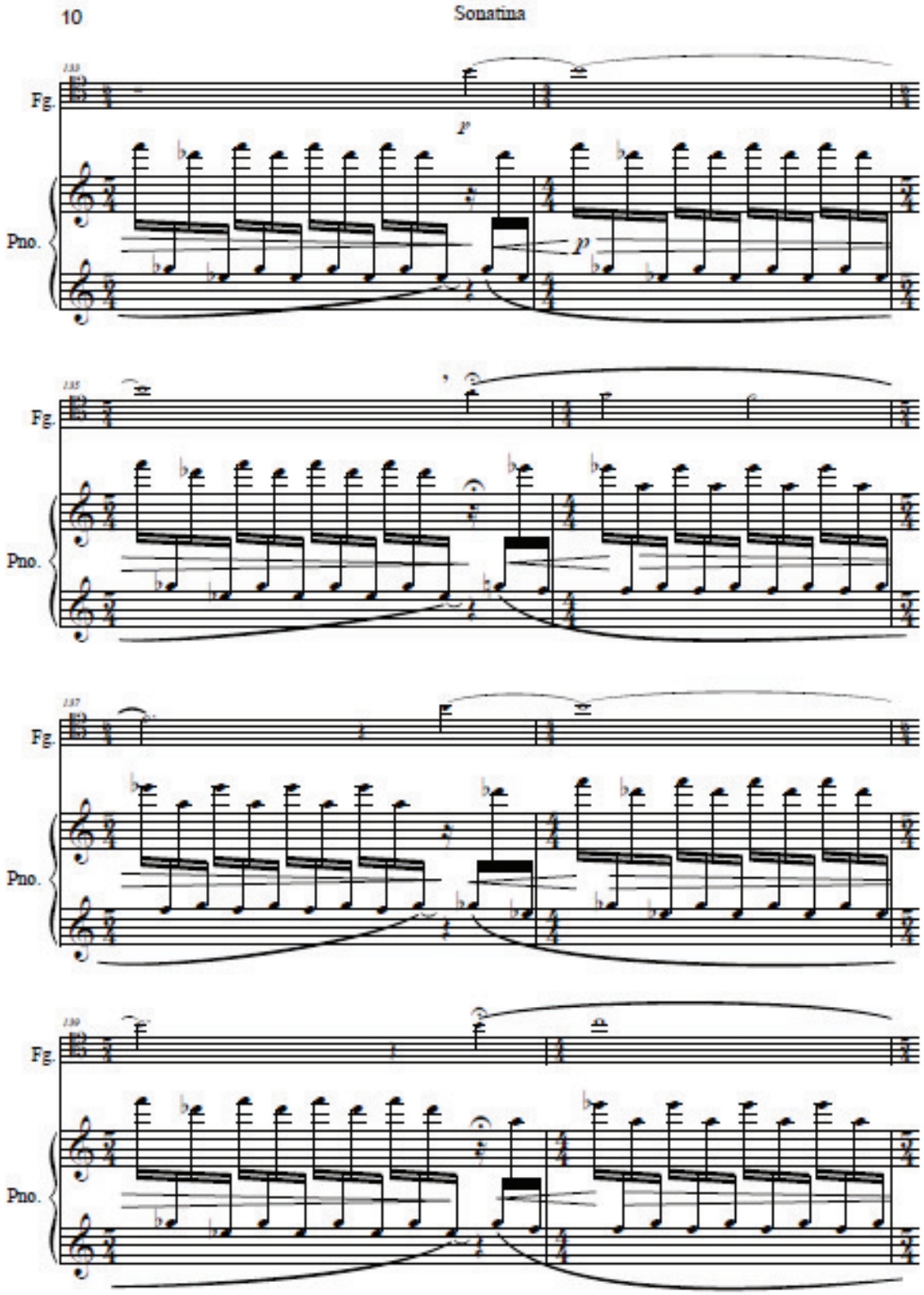

6
Sonatina
Fg.
Pno.
pp
poco a poco cresc.
sempre piano

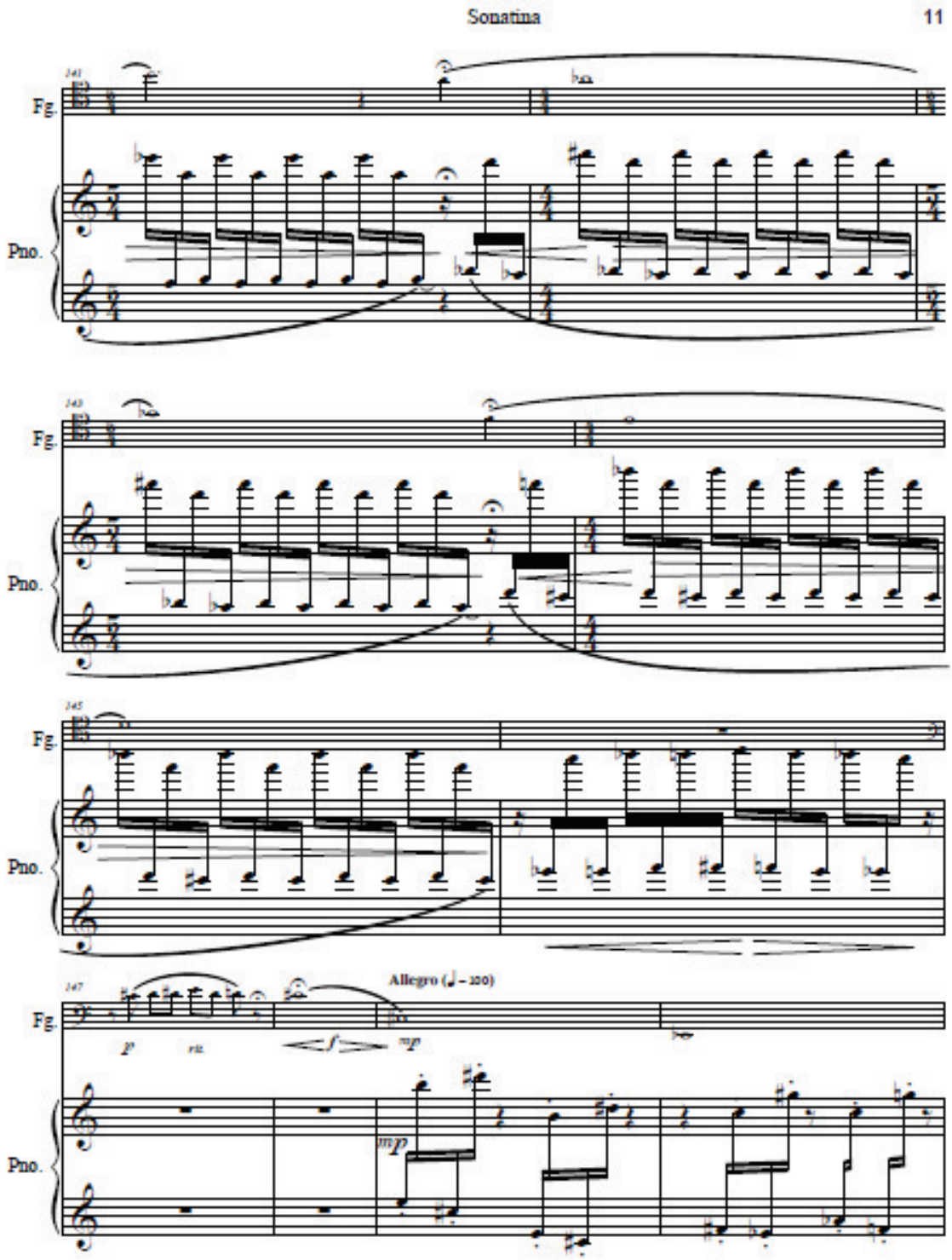


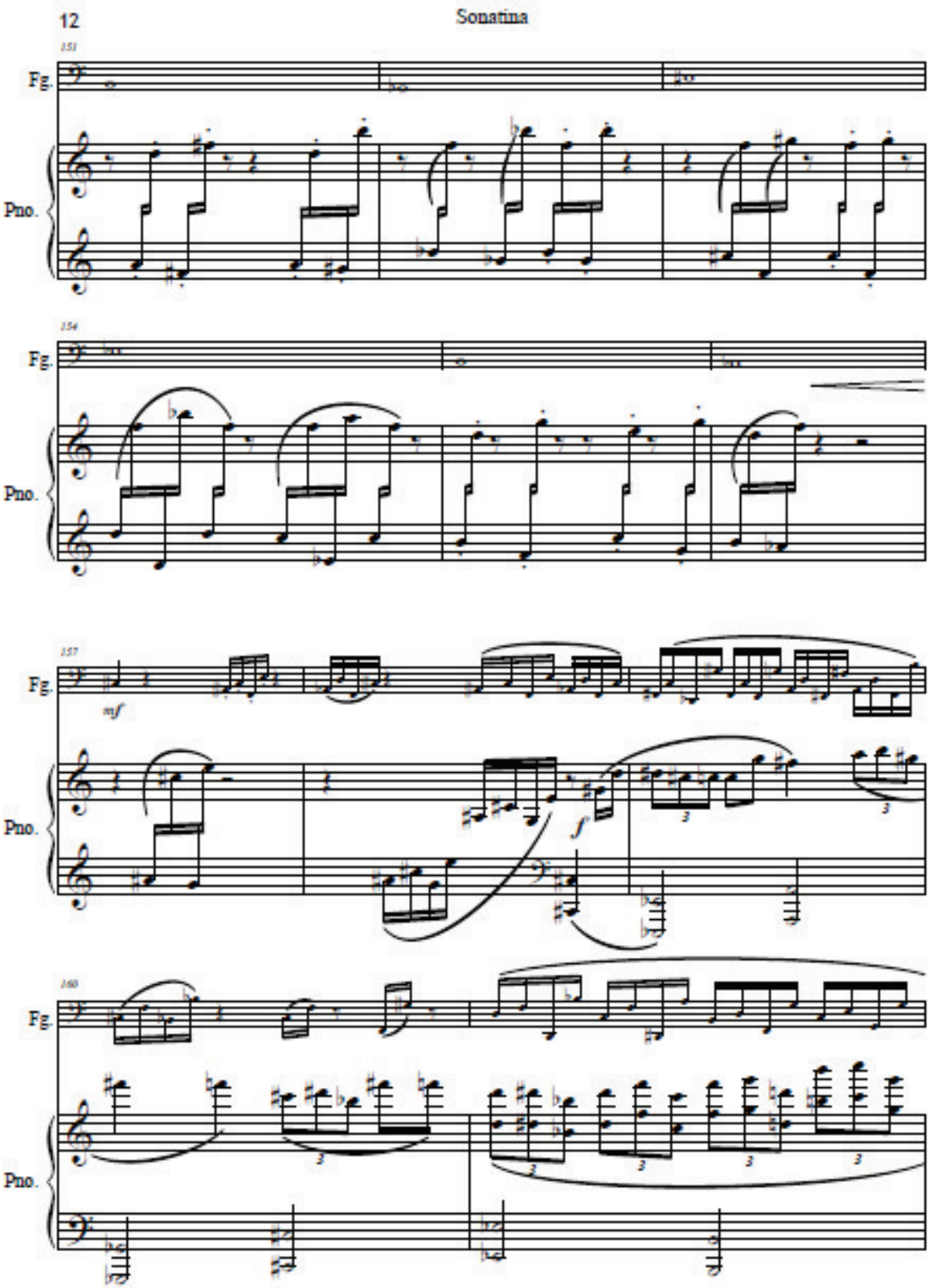
* Especificamente neste trecho, sugere-se, na troca de pedal, não extinguir completamente com a sonoridade, pois as segundas menores do c.116 surgirão a partir desta.

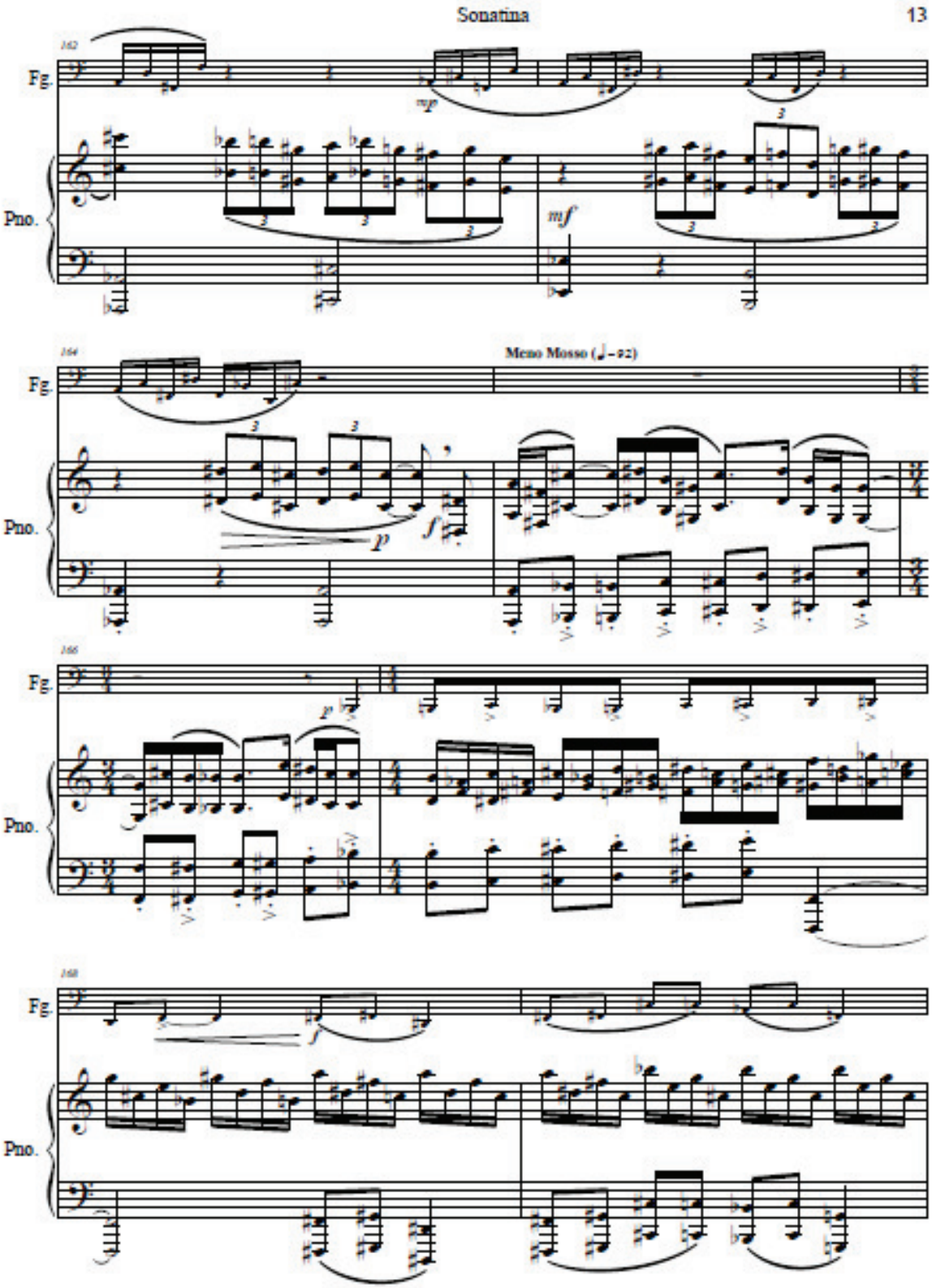

8
Sonatina
117
Fg.
Pno.
119
Fg.
ff strepitoso
Pno.
mp como numa nuvem
(una corda)
meio pedal
121
Fg.
Pno.
123
Fg.
p
Pno.
ppp
tre corde
ff

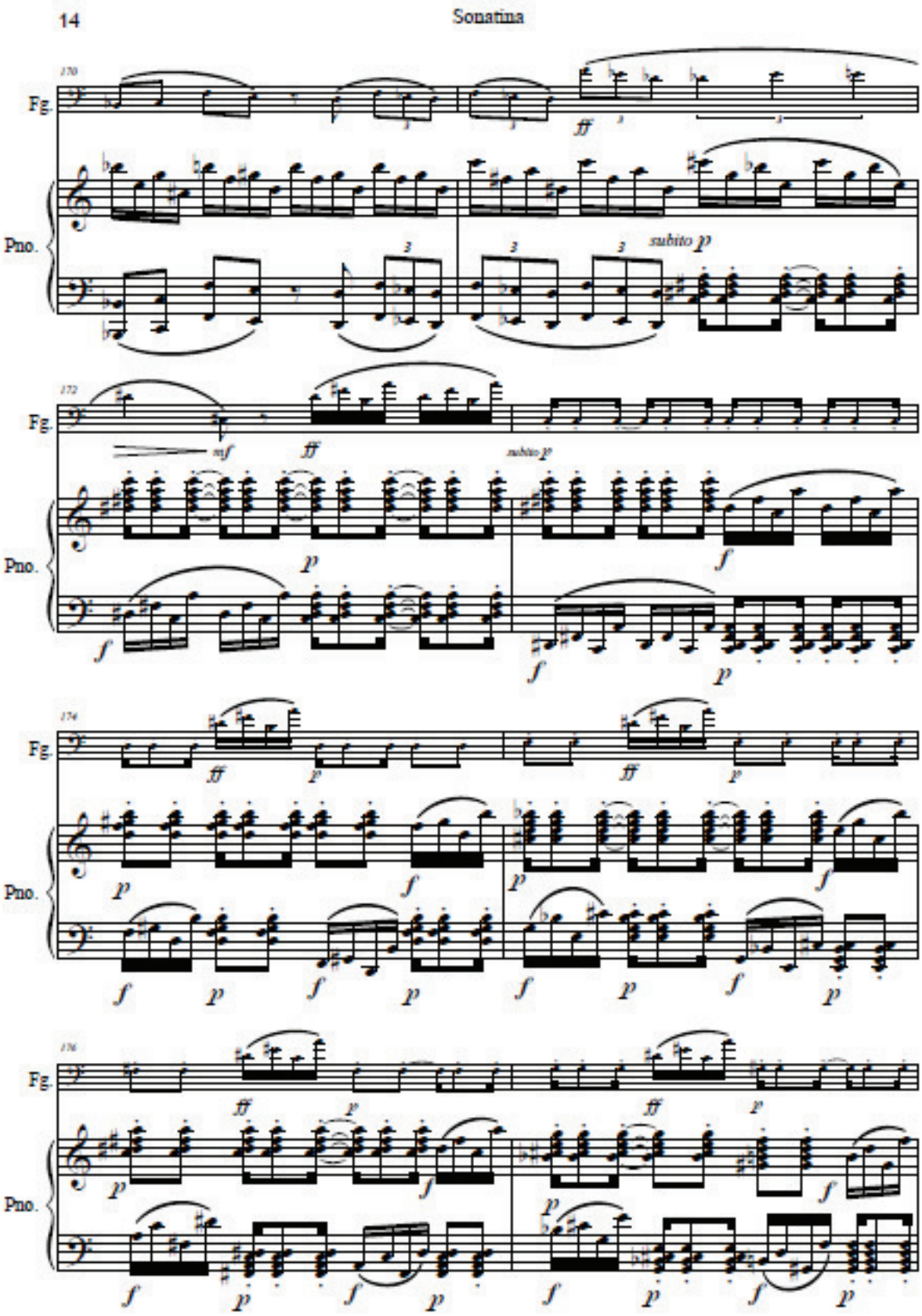

125
Fg.
Pno.
ffsub
ff
127
Fg.
Pno.
129
Vivo, pouco rubato (♩ = 126)
Fg.
fff
al niente
Pno.
fff
pp
131
Fg.
Pno.
ppp
pp

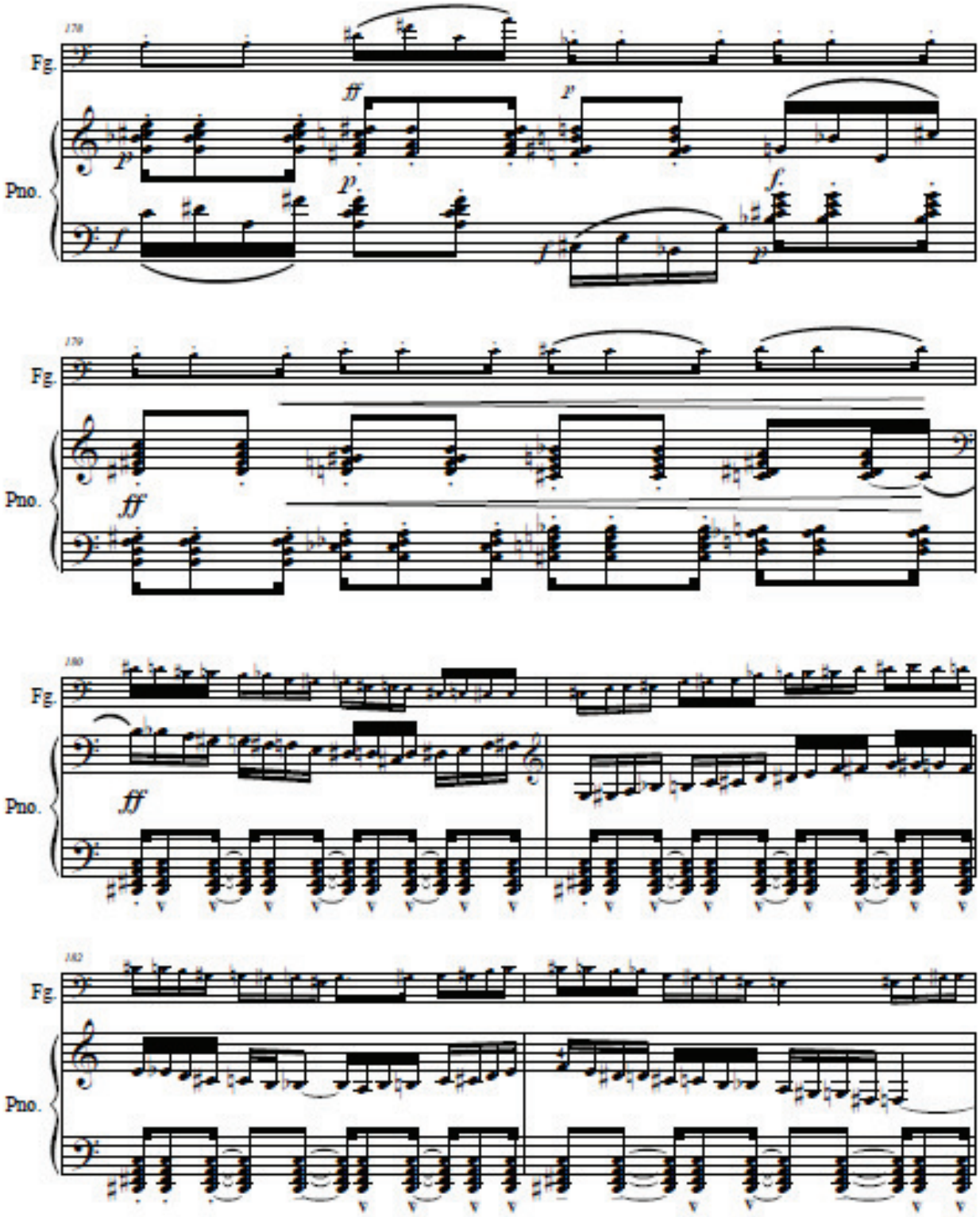

10
Sonatina
133
Fg.
p
Pno.
p
135
Fg.
Pno.
137
Fg.
Pno.
139
Fg.
Pno.

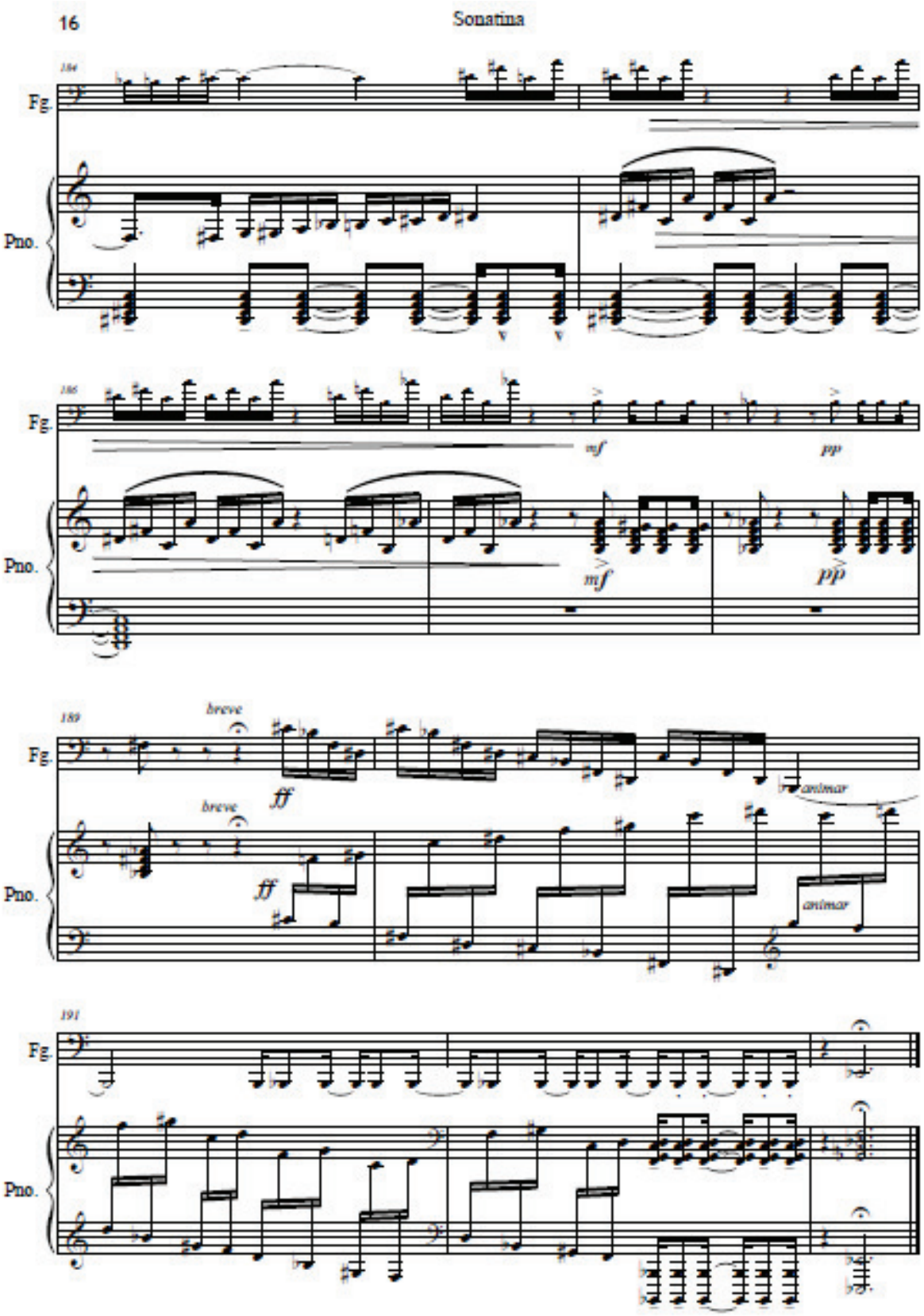

Sonatina
11
Fg.
Pno.
Allegro (♩ = 100)
p
rit.
f
mp
mp


12
Sonatina
151
Fg.
Pno.
154
Fg.
Pno.
157
Fg.
mf
Pno.
f
160
Fg.
Pno.


Sonatina
13
162
Fg.
mp
Pno.
mf
164
Meno Mosso (♩= 92)
Fg.
p
f
Pno.
166
Fg.
p
Pno.
168
Fg.
f
Pno.


14
Sonatina
170
Fg.
Pno.
ff
subito p
172
mf
ff
subito p
174
176


170
Fg.
Pno.
ff
p
p
f
f
p
170
Fg.
Pno.
ff
180
Fg.
Pno.
ff
182
Fg.
Pno.


16
Sonatina
184
Fg.
Pno.
185
mf
pp
189
breve
ff
animar
191

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.