

Considerações sobre o processo composicional em *Sonatina para Piano e Fagote.*

RECITAL-CONFERÊNCIA.

Willian Fernandes de Souza
UFRJ – willianfersou@yahoo.com.br

Resumo: Esta comunicação apresenta uma reflexão sobre o relato de pensamentos composicionais da obra *Sonatina para Piano e Fagote*. Buscou-se processos subliminares através do cotejamento entre uma análise formal com o próprio relato. Como eixo de discussão, analisamos dificuldades e facilidades no processo composicional. Pudemos averiguar que a auto-análise proporcionou considerações sobre funções de repetições; intensificações e apassivações em texturas e; transformações harmônicas em larga escala. Consideramos também que este tipo de estudo pode favorecer uma pedagogização da composição e abrir uma possibilidade de interação entre o compositor e intérprete.

Palavras-chave: Protocolos de composição. Processo composicional. Análise musical.

Considerations on *Sonatina para Piano e Fagote's* Compositional Process

Abstract: This paper presents a reflection about the report of *Sonatina para Piano e Fagote's* compositional thoughts. We seek for subliminal process through collating formal analysis with the report. As axis of the discussion, we analyzed difficulties and facilities in compositional process. We could ascertain that the self-analysis provided a reflection about repetition's functions; intensifying and passivation on textures; and harmonic transformations in large scales. This sort of study favors a composition's pedagogization and open a possibility of interaction between the composer and performer.

Keywords: Protocol. Compositional process. Musical analysis.

Apresentaremos aqui uma reflexão sobre o relato, em forma de diário, dos pensamentos colhidos no ato criativo da composição *Sonatina para Piano e Fagote*, criada pelo autor desta comunicação. Serão abordadas assim, dificuldades e automatizações que ocorreram no processo composicional a fim de cotejar uma análise formal da obra, feita posteriormente, com o próprio relato. Com esse cotejamento, é possível apontar algumas considerações sobre o ato criativo. Para auxiliar nosso método, trazemos dois trabalhos que inspiram este: Sloboda (1986) e Gentil-Nunes (1993).

Assim como nós, o compositor e pesquisador brasileiro Pauxy Gentil-Nunes utilizou de relatos para investigação. Em sua dissertação, intitulada “Programa, feedback e composição musical”, o autor elabora uma tarefa simples de composição para que 16 participantes executem. A tarefa consistiu na criação de uma “linha movimentada, para instrumento melódico qualquer, subindo de região gradualmente”, (GENTIL-NUNES, p.34) na qual terminada, ele colhe depoimentos – aqui lidos como verbalizações – dos compositores sobre o que acabaram de compor. Permeando tais procedimentos, o pesquisador tem como

objetivo a busca pela “participação de processos subliminares de organização no processo compositivo”. (op. cit., p.1)

Em uma de suas considerações, Gentil-Nunes comenta que há “procedimentos que se desenvolvem a partir da própria prática e interação do compositor com seu processo compositivo, ensejando a formação de ‘hábitos’.” (op. cit., p.106) E também que “a observação consciente destes processos inarticulados, através da análise, enseja o enriquecimento da técnica consciente”. (op. cit., p.107) Isto é, a conscientização, a autoanálise desses hábitos, torna-se uma interessante ferramenta para entender o próprio artesanato. Um exemplo disto pode até ser visto nos depoimentos. O simples ato dos compositores deporem, no momento seguinte à execução da tarefa, implicou numa conscientização de alguns processos. Certo compositor fala: “Criei uma estrutura simétrica mas, para falar a verdade, eu só estou notando isso agora, na hora não rolou essa intenção.” (op. cit., p.88.) Sobre esse e outros depoimentos, Gentil-Nunes afirma: “Estamos diante de tomadas de consciência que alteram substancialmente a opinião do compositor sobre seus procedimentos.” (op. cit., p.107)

Ainda há outro estudo a partir de um relato que merece menção aqui, pois está baseado num dos livros seminais que apresenta essa discussão. Sloboda, autor do capítulo ‘Composição e Improvisação’ em ‘A mente musical: a psicologia cognitiva da música’, faz uma abordagem mais pela história psicológica momento-a-momento da gênese de um tema ou passagem musical, em detrimento da análise das relações musicais evidentes no produto final. Para isto, observa em detalhe a atividade composicional através de um protocolo de composição, gerado por ele mesmo, de sua própria autoria.

Basicamente, os dados encontrados no protocolo de Sloboda fazem referência às dificuldades encontradas no processo de construção da peça, à maneira como o material musical é manipulado e, às decisões tomadas no decorrer da práxis composicional. As dificuldades – nas palavras do autor, bloqueios ou becos sem saída – são, talvez, o principal mote de anotação deste protocolo, pois tal impulso acontece após o bloqueio de um trecho do processo composicional.

Seguindo esta ideia de utilização do relato, nossa reflexão aproveita o registro, em forma de diário, feito em concomitância ao ato criativo da composição *Sonatina para piano e fagote*, já apresentada. Três pontos são investigados: o primeiro é a busca por processos subliminares, como em Gentil-Nunes; o segundo é o entendimento das dificuldades enfrentadas no processo criativo como em Sloboda; e o terceiro está em certa oposição ao segundo, pois trata de processos automatizados, facilitações que ocorreram no ato composicional. Na divisão deste artigo, o primeiro estará em função do segundo e do terceiro,

ou seja, os processos subliminares estarão tramados a partir das dificuldades e facilidades. Para tanto, foi necessário fazer uma análise formal¹ a fim de encontrar em detalhe procedimentos musicais na composição que viessem a ser cotejados com a reflexão do relato.

1. Dificuldades

Há cinco menções à dificuldades no relato. Por falta de espaço, selecionamos apenas o primeiro momento onde há um impedimento em continuar compondo. Apresentaremos a seguir a menção à dificuldade, como ocorreu sua resolução e uma breve análise do resultado musical. Logo, temos no diário:

Elevar a tessitura do piano com nota pedal e inserir o movimento cromático no fagote (no mesmo registro do piano para mascarar) e executar a subida cromática no piano até alcançar a escala cromática em 3 vozes (fg., piano m. d., piano m. e.). Contudo, a criatividade travou nesse momento (comp. 53).

Algum tempo depois o impedimento ainda persistia: “Tentei continuar, mas não consegui”. Vale a pena nos atermos ao trecho musical (ex.1) para entender um pouco mais o porquê do travamento. Nesse momento, ocorrido no c.50, há uma estabilização entre as vozes dos movimentos cromáticos que ora são paralelos ora contrários em permanência por quatro compassos. Essa permanência textural causa aí certa saturação repetitiva, solicitando mudança. Destarte, objetiva-se duas opções para a continuação: a união dos procedimentos de diluição rítmica e contração intervalar; ou o procedimento de contração continuando na mesma figuração e estabelecendo uma parada brusca. A primeira opção foi escolhida e prontamente realizada (ex.1); já a segunda opção foi utilizada posteriormente no clímax da obra, no c.129. Vimos uma tomada de decisão importante, pois definiu dois pontos culminantes (e texturalmente importantes) da peça. Além disso, a opção da diluição permitiu um contraste gradual levando a uma seção mais lenta abrindo para outras possibilidades expressivas da peça. Dessa forma, ela conduz para um alargamento temporal, amparando a possibilidade de deixar toda a intensificação (processo a ser discutido logo a seguir) de A' mais longa, densa e pesada.

Se nos detivermos à esta questão intervalar do resultado, notaremos que acontece uma contração em segundas menores, com mais evidência a partir do c.54 quando a mão direita do piano desce uma oitava. Já no c.55, a relação intervalar vertical apresenta um predomínio de 3^aM, 3^am e 2^aM². Em c.56, um predomínio de 2^aM e 2^am. E nas últimas quatro

notas do c.58, temos apenas 2ª menores. A reiteração da contração e a finalização do trecho acontecem no c.63, onde há quatro alturas: Fá, Fá#, Sol, Sol#.

The image displays a musical score for Fagote (Fg.) and Piano (Pno.) across three systems of staves. The first system covers measures 51 to 54, featuring a forte (*ff*) dynamic. The second system covers measures 55 to 58, marked with a decrescendo (*decresc.*). The third system covers measures 59 to 63, marked with piano (*p*). The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings.

Ex. 1- Trecho do travamento já realizado.

Como vimos, este trecho faz parte da estrutura pois representa um contraste textural³. Assim, um ponto interessante a ser discutido agora é a relação dessas considerações acima com um processo de intensificação e apassivação que a análise, feita posteriormente à elaboração da peça, nos proporcionou. Acreditamos que a flutuação desses processos acontece por uma complexa relação entre diversos fatores texturais: maior e menor articulação de alturas, intervalos mais acirrados ou mais esparsos, *crescendi* e *decrescendi*, entre outros.

Dispomos três gráficos (Fig.1) para apontar onde intensificações e apassivações ocorrem. O gráfico superior é o *piano-roll*⁴ com a divisão formal da obra. O eixo y representa as alturas da tessitura da peça (Sib-2 até Mi6) e o eixo x, a medição do tempo em compassos. Cada traço ou retângulo representa um ataque de altura e o seu tamanho horizontal é proporcional ao seu tempo. Cor verde representa o fagote e cor vermelha representa o piano⁵. Logo abaixo do *piano-roll*, para efeito de localização, inserimos o gráfico das dinâmicas do

ppp ao fff. Já na parte mais inferior, vemos formas geométricas representando a flutuação dos processos de intensificação (\triangleleft) e apassivação (\triangleright). Interessa-nos aqui a primeira intensificação (*il*), que faz parte do desenvolvimento da seção A e a primeira apassivação (*a1*), que faz parte da transição.

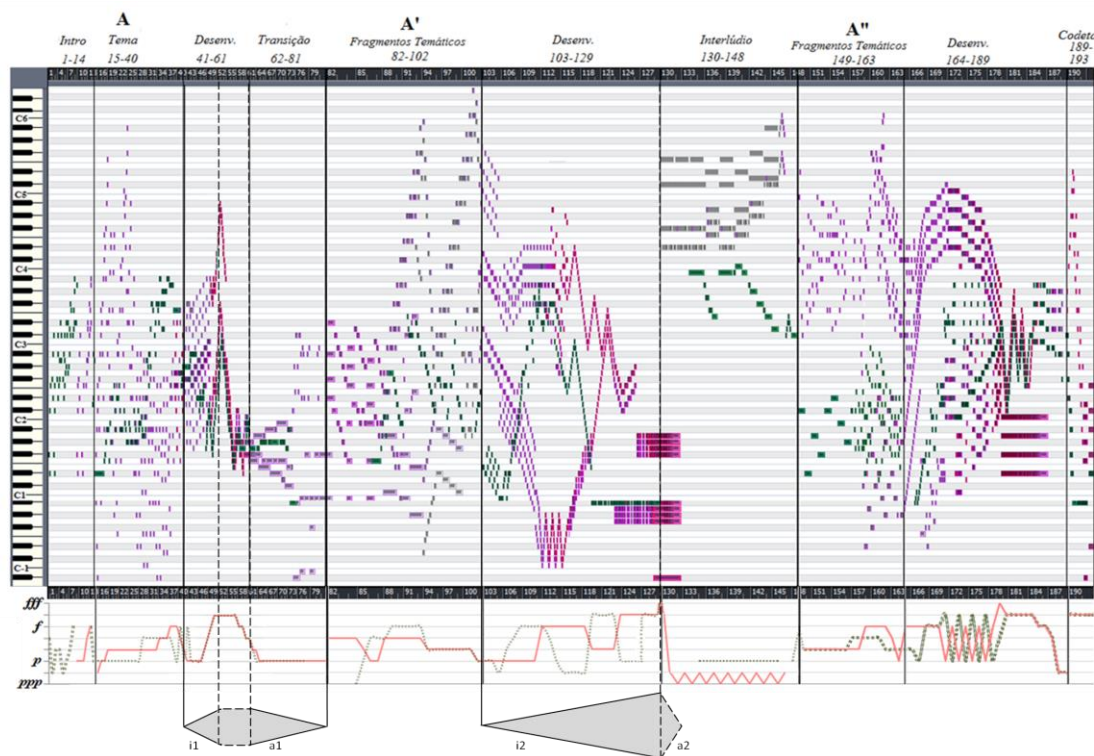


Fig. 1 – Esquema formal da obra com intensificações e apassivações.

Em detalhe, a intensificação é percebida através da condução da dinâmica em *piano* no c.42 até o ponto culminante em fortíssimo no c.50. Neste trecho, notamos a acentuação da última semicolcheia do compasso causando uma síncope que antecipa o acorde seguinte. Essa antecipação conduz à escala cromática no c.50, em três vozes. Do c.50 a 55, há uma constância rítmica e escalar, que mantém essa intensificação. Em seguida, a partir do c.56, inicia-se uma concomitância de dois fatores que pertencem à processos opostos: a contração em segundas menores (um fator da intensificação) acontecendo ao mesmo tempo que o decrescendo e a diluição rítmica (fatores da apassivação), representados pela linha pontilhada. Aqui, a concomitância dos fatores exerce dupla função, ditando um momento de transição.

O processo de apassivação já, de certa forma, iniciado pela concomitância desses fatores é conduzido, a partir do c.62, pela expansão intervalar e pela permanência na dinâmica em *piano*. Em seguida, haverá a cadência V-I em Si maior no c.77. Assim, a primeira

apassivação terá sua conclusão ao término da modulação métrica, portanto diminuindo a articulação rítmica, no c.82.

Em suma, é possível observar que a concomitância de fatores de apassivação e intensificação exercendo dupla função provavelmente fora percebida auditivamente no momento de criação, porém não conscientizada da maneira como expomos aqui. Até porque tais fatores – na verdade, seus elementos – eram concatenados com um pensamento mais fragmentado. Inclusive, os termos de intensificação e apassivação não são citados no diário, mas sim teorizados na análise feita posteriormente.

Além dessa concatenação que acontece em média escala (em torno aí de 10 a 15 compassos), outro exemplo de que a participação consciente é limitada, ocorre em larga escala, onde há elementos que se referenciam entre as seções. Observamos assim, que existem transformações harmônicas no decorrer da peça que corroboraram sua estrutura variacional (A, A', A''). Resumidamente, identificamos quatro estados que se intercalam: funções tonais de tônica e dominante, trechos em cromatismo e contração. Para evidenciar como ocorrem a ordem destes estados, dispomos- os na tabela 1.

Seção	Trecho	Estado
Intro	1 a 3	Tônica
A	15 a 18	Tônica
	41 a 73	Cromatismo
	55 a 62	Contração
	73 a 76	Dominante
A'	77 a 83	Tônica
	103 a 126	Cromatismo
	116 a 129	Contração
	119 a 129	Dominante
A''	130 a 139	Tônica
	165 a 189	Cromatismo
	180 a 189	Dominante
	190 a 193	Tônica

Tab. 1 – Transformações harmônicas.

Notamos que há uma disposição linear entre o uso da tônica, do cromatismo, da contração e da dominante, presente tanto na seção A quanto na seção A'. Enquanto, a seção A'' não apresenta contração e a conclusão da obra se dá pela volta da sonoridade inicial da tônica. Se observarmos o relato, no sentido de um planejamento a longo prazo desta combinação exposta na tabela, veremos que não há menções. Portanto, uma disposição que se apresenta como estrutural e que de certa forma, inconsiderada do ponto de vista do relato.

2. Automatizações

Apresentaremos alguns processos de repetição presentes na obra, focalizando exemplos da introdução e do tema. Tais processos fazem parte de um conjunto de procedimentos incorporados pela mente e ativos no momento de criação que também marcam a construção da obra. Poderíamos dizer que alguns desses processos incorporados, não mencionados no relatório, ocorreram inconscientemente, ou mesmo, não passaram pelo crivo de uma aparente preocupação no decorrer da composição. Portanto, eles podem ser tratados como automatizações que se tornam guias – ou facilitações – para nortear a construção de trechos que vão delimitando a forma. Logo na introdução (ex.2), cs. 1 a 9, observamos a repetição como elemento estruturante.

Ex. 2- Fragmentos no início da peça.

O fragmento 1 está contido no fragmento 2. Os fragmentos 3 e 4 são praticamente idênticos entre si, porém, com o quarto fragmento trazendo uma nova altura – Sol natural ao invés de Sol bemol. E os fragmentos 5 e 6 partem de alturas que finalizam os fragmentos que os antecedem. Se notarmos como acontece o relato do surgimento da ideia inicial, teremos: “Adequação da ideia rítmica na partitura. Adequação da ideia rítmica numa forma de alturas.” De fato, não encontramos qualquer menção à repetição de alturas ou de fragmentos aqui. Interessante notar neste tipo de construção que a função da repetição é apontar, ou mesmo fazer uma referência, tanto para o que antecede quanto para o que se segue. Ou seja, aqui, a função do que antecede pode ser vista como uma retenção de um conjunto de características e o que se segue como um elemento novo que promove a progressão do discurso.

Este tipo de repetição, considerado aqui como um processo automatizado no ato de compor, não está presente somente na introdução. Sua aparição se mostra recorrente, pois também é observada na construção da melodia do tema. Se nos detivermos à melodia composta (ex. 3), veremos que há retenções motivicas contrapostas a novos elementos:

The image shows three musical staves with various annotations. The first staff (measures 15-24) has 'Novos elementos' including 'nota longa', 'mot.b', 'mot.a', 'repetição de altura c/ distancia temporal', 'rep. de altura s/ distancia temporal', and 'mot.b invertido'. 'Elementos repetidos' include '3°s', 'rep. de arpejo', and 'rep. da direção'. The second staff (measures 25-31) has 'Novos elementos' including 'rep. de altura (mot.b')', 'tercinas', 'bordadura', 'novas alturas', and 'nova altura dir. ascendente'. 'Elementos repetidos' include 'rep. mot.b inv.', 'rep. mot.b'', 'rep. rítmica', 'rep. mot.b'', 'rep. parcial mot b'', and 'rep. contorno melódico inv.'. The third staff (measures 32-41) has 'Novos elementos' including '(mot.a')', 'resolução 2°m em tempo forte', and 'alcance do ponto culminante'. 'Elementos repetidos' include 'rep. contorno melódico', 'reiteração ponto culminante', 'resolução de 2°m', and 'referência à nota longa do início da melodia'.

Ex. 3 - Melodia do tema e seus elementos de retenção e progressão⁶

No relato do trecho composto, estes elementos são citados da seguinte maneira: “Variação e exposição do tema. Derivação dos graus conjuntos. Derivação movimento zigue-zague p/ acompanhamento”. Esse procedimento de variação e derivação denota o olhar no que já fora composto para proceder na continuação da frase. Pela forma do relato, de caráter esquemático ou estrutural⁷, fica difícil precisar o que de fato passa pela mente no momento deste ato. Uma sugestão para entender melhor o que acontece no detalhe deste momento composicional, seria gravar um vídeo a fim de captar as nuances que uma improvisação ao instrumento resulta, ou se fosse sem instrumento, pedir para verbalizar com a fala – e não com a escrita, como fizemos – os pensamentos⁸. Entretanto, comparando a densidade de informações anotadas no decorrer do diário, a forma esquemática de relato pode ser interpretada quando a escrita simplesmente flui e portanto, algo que é feito de maneira espontânea.

No diário veremos certa preocupação na adequação de um trecho da frase (ex.4): “Ajustes no comp. 31: adequação da fig. 1 p/ 2. Objetivo: mais coerência do discurso.”

The image shows two musical figures, Fig. 1 and Fig. 2, written on a single staff in treble clef. Fig. 1 consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fig. 2 consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4.

Ex. 4- Modificação mencionada no relatório.

Esta modificação foi feita como uma revisão do trecho dias depois. Se notarmos a melodia antes dessa modificação, veremos uma repetição excessiva de um motivo, logo, posteriormente eliminada. Por outro lado, a melodia definitiva reitera e corrobora como elemento de progressão escrito no compasso anterior – o contorno melódico – para inserir aí outro elemento de progressão – a resolução das segundas menores. Destarte, a modificação elimina uma repetição excessiva e reitera o novo elemento. A justificativa de alteração encontrada por nós aqui, não fora mencionada no relato. Logo, podemos interpretar que apesar da repetição ser uma facilidade na construção peça (aqui específico ao ex.3), quando há um elemento que desequilibra este jogo (aqui, a oposição entre novos e reiterados elementos), a escuta vem perquirir essa compensação.

3. Considerações e prospecções

Em nossa busca pela identificação por processos subliminares através da reflexão e especulação das dificuldades e facilidades no ato criativo da composição *Sonatina para Piano e Fagote*, é possível considerar que

- a primeira dificuldade, causada pela repetição excessiva de determinados elementos, apresentou um contraste textural que, analisado posteriormente, revelou uma concomitância de processos de intensificação e apassivação. E que no momento de criação deste trecho, o pensamento era mais fragmentado em fatores e seus elementos.
- a disposição das transformações harmônicas não foram planejadas logo no início da composição como a forma variacional, pois foram inconsideradas do ponto de vista do relato. E mesmo assim, as transformações contribuíram para que corroborasse e pontuasse com essa ideia formal de variação.
- a forma do relato, de caráter esquemático, impossibilitou uma análise mais minuciosa do pensamento sobre os processos de repetições. Porém, pela densidade de informações que o relato apresenta, podemos interpretar como um trecho composto de maneira fluída e espontânea. Também, sugere-se que a gravação de um vídeo em determinados momentos do ato criativo pode fornecer informações mais precisas e/ou minuciosas.
- através do entendimento a partir escuta, no momento criativo, esta serve como justificativa para decisões que podem ser analisadas posteriormente, como aquela modificação feita posteriormente no c.31.

Destarte, pudemos perceber que as repetições foram tanto uma facilidade no processo composicional quanto a causa para a dificuldade. Esses “hábitos”, como destaca Gentil-Nunes, podem ser conscientizados a fim de fornecer um *feedback* para o artesanato do compositor. Neste caso específico, a auto-análise proporcionou uma reflexão sobre funções de repetições, intensificações e apassivações em texturas e transformações harmônicas em larga escala. Analisar uma dificuldade como tentativa de achar pontos de contato entre semelhantes formas de se compor, podem favorecer uma pedagogização da composição.

O cotejamento de uma análise formal com esse tipo de relato pode fornecer uma nova perspectiva não só para o compositor mas também para o intérprete pois auferir mais uma fonte de dados para a interpretação. Assim, o relato possibilita encontrar outras relações, talvez uma guia de pensamentos a ser comparado com uma interpretação ou com uma análise. Dessa forma, possibilita também mais uma interação entre o binômio compositor/intérprete.

Referências

- GENTIL-NUNES, Pauxy. **Programa, Feedback e Composição Musical**. 1993. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. URL: <https://sites.google.com/site/pauxygentilnunes/artigos>
- GRASSI, Bernardo. **De onde vêm minhas ideias? Estratégias para a delimitação e a resolução de problemas na composição musical**. Curitiba, 2008. Dissertação (Mestrado) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. URL: <http://www.artes.ufpr.br/mestrado/dissertacoes/2008/Disserta%E7%E3o%2Bdo%2BBernardo.pdf>
- SLOBODA, John. **The musical mind: the cognitive psychology of music**. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- SOUZA, Willian Fernandes. **A composição musical entre a realização prática e sua narrativa**. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado) – Escola de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. URL: https://www.academia.edu/4628727/A_composicao_musical_entre_a_realizacao_pratica_e_sua_narrativa_um_estudo_de_caso
- _____. **Sonatina para Piano e Fagote**. URL: <https://soundcloud.com/willianfersou/sonatina-para-piano-e-fagote>

¹ Análise completa está na dissertação de minha autoria.

² Para evidenciar a contração, a relação intervalar é da nota mais grave para intermediária e depois da intermediária para a mais aguda.

³ Inclusive, em nossas considerações gerais, observamos que em todas as dificuldades, em certo grau, apresentam mudanças ou contrastes texturais.

⁴ O *piano-roll* é uma ferramenta disponibilizada pelo *software Sonar* que simula um mapa de pianola.

⁵ No piano observamos gradações de cores, que vão de rosa acinzentado a vermelho forte. Isto se deve a intensidade (de ppp a fff) da altura.

⁶ Utilizamos aqui a mesma definição motivica (mot.) da análise que pode ser vista em minha dissertação no link x. Não descreveremos aqui a análise acima por não haver espaço. A título de legenda, abreviamos novos elementos (n.e.), repetição (rep.), invertido (inv.), direção (dir.). Para facilitar a oposição entre elementos novos e elementos repetidos, nós dispusemos, respectivamente, acima do pentagrama e abaixo do pentagrama.

⁷ Inclusive, não houve a intenção de registrar no diário todo e qualquer pensamento.

⁸ O trabalho feito por GRASSI explora tal metodologia.