

## Galina Ustvol'skaia

S. PETERSBURGO, 17 DE JUNHO DE 1919

S. PETERSBURGO, 22 DE DEZEMBRO DE 2006

Nascida na cidade de S. Petersburgo no rescaldo da Revolução de Outubro, Galina Ustvol'skaia termina a sua formação na mesma cidade dois anos depois do termo da Segunda Guerra Mundial, iniciando a actividade criadora num contexto nacional e internacional que, não só no domínio social como no da composição, ou no cruzamento destes, é marcadamente teorizado em direcções distintas.

Por um lado, assiste-se na União Soviética à marginalização da produção de vanguarda, ganhando terreno em meados do século XX as orientações oficiais contra o formalismo e burguesismo com que era conotado o que não fosse entendido como adequado para as massas – recorde-se que tem lugar em 1948 o 1º Congresso dos Compositores Soviéticos. Por outro lado, no contexto internacional, a progressiva expansão da racionalização e organização do material sonoro tornava evidente no serialismo dos anos 50 uma rigidez e consistência interna auto-referencial e sobre-determinada dos procedimentos composicionais (*autopoiesis*, na formulação de Vieira de Carvalho<sup>1</sup>). Numa posição aparentemente contrária, o experimentalismo, como proposto por Cage, ambicionava uma subdeterminação dos processos que redundaria por vezes na ausência de decisões composicionais, verificando-se, de novo, uma auto-regulação da obra, embora agora na ausência da decisão do compositor (forma alternativa de *autopoiesis*, de acordo com Vieira de Carvalho).

A vanguarda dos anos 50 apresentava assim no mundo ocidental um *double-bind*, na leitura de Adorno<sup>2</sup>, na medida em que, embora a racionalidade se tivesse tornado acrítica, a inocência não podia ser recuperada.

Nesse contexto internacional da vanguarda, bem como no caso particular da União Soviética, Galina Ustvol'skaia emerge como figura original, quer nos meios, quer nos pressupostos da sua actividade, encontrando na espiritualidade uma legitimação alternativa da sua escrita que distancia, na prática composicional, quer de uma racionalidade sobre- ou subdeterminada, quer de um posicionamento modelado por orientações políticas.

Desde logo, em vão se procuraria considerações analíticas ou manifestos estéticos e ideológicos nos escassos e frequentemente lacónicos testemunhos da compositora (como as entrevistas reproduzidas em <http://ustvol'skaya.org>, domínio em que pode ser confrontado o essencial das referências ao pensamento da compositora nas presentes notas). Enfatizando a sua originalidade, não só Ustvol'skaia não refere influências específicas na sua criação, como corrige aproximações frequentemente apontadas na teorização da sua obra, como seja relativamente ao compositor mais citado na sua formação – Dmitri Chostakovitch –, à segunda escola de Viena ou à tradição russa não erudita. Do mesmo modo que não identifica exemplos para si, a compositora não se apresenta como mentora de outros, designadamente, dos seus alunos, sem prejuízo da sua longa carreira no ensino em S. Petersburgo.

<sup>1</sup> Cf. *Razão e sentimento na comunicação musical*, Relógio d'Água, 1999, p. 247s.

<sup>2</sup> Cf. *Vers une musique informelle*, in *Quasi una fantasia*, Londres, Verso, 1992, p. 269ss.

Já a introspecção, a longa maturação das obras e a igual exigência que coloca na escrita e na escuta emergem reiteradamente nos testemunhos da compositora. Não surpreende, por isso, que Ustvolkskaia componha relativamente pouco para a reputação que granjeou; embora daí tenha excluído alguma produção, o catálogo aprovado não contempla mais de 25 obras, de entre as quais: música para orquestra, designadamente, 5 sinfonias, 2 poemas e uma suite, e música instrumental – a compositora não identifica tal produção como música de câmara –, em que o piano é marcadamente transversal, designadamente, seis sonatas e doze prelúdios piano, uma sonata e um dueto para violino e piano, um duo para violoncelo e piano, um octeto (oboés, violinos, tímpanos e piano) e três obras designadas *composições* para formações várias que incluem o instrumento – presença assinalável no contexto da obra, tendo em conta ainda que a compositora, com formação em violoncelo, informa não escrever ao piano.

As sonatas conhecem, por vezes, um longo período entre a escrita e a publicação e apresentação pública. Tal é o caso da Sonata para piano n.º 1 (composta em 1947, publicada em 1973 e estreada em 1974), da Sonata n.º 2 (composta em 1949, estreada em 1967, publicada em 1969), da Sonata n.º 3 (composta em 1952, estreada em 1972) ou da Sonata n.º 4 (composta em 1957, publicada em 1971, estreada em 1973). A Sonata n.º 5 (1986) e a Sonata n.º 6 (1988) seriam apresentadas publicamente em 1987 e 1988, respectivamente, e publicadas em 1989. Com excepção da Sonata para piano n.º 2, estreada em Moscovo em 1967, a estreia destas obras, como da generalidade da sua produção constante do catálogo oficial, ocorrem, como a vida da compositora,

quase exclusivamente na cidade de Leninegrado. Embora, de acordo com Konstantin Bagrenin (em <http://ustvolkskaya.org/>), as sonatas não tenham sido pensadas como um ciclo, ou terem como intenção serem interpretadas em conjunto, sendo a Sonata n.º 1 (1947) a segunda obra do catálogo oficial, e a Sonata n.º 6 (1988) a penúltima obra, podemos vislumbrar na sucessão das peças uma panorâmica da sua evolução da escrita no seio de uma marcada identidade composicional.

Variando na extensão e estrutura global – as Sonatas n.º 3 e n.º 6 são constituídas num só andamento, e a Sonata n.º 5 em dez – o conjunto apresenta uma notável identidade composicional. Ustvolkskaia transfigura a melodia e o ritmo, dissolvendo-os progressivamente no desenvolvimento da sua escrita. No ritmo, a diferença é eliminada frequentemente na sucessão de valores iguais ou figurações repetidas, neutralizando a direccionalidade e tensão criada por esse meio. Por virtude disso, em vez de o tempo constituir uma abstracção na qual a música molda a sua plasticidade, é a plasticidade que é eliminada, remetendo a *stasis* assim construída para a temporalidade como experiência. A melodia apresenta-se frequentemente monofónica ou em imitação. A harmonia, não funcional, emerge pontualmente em coral, como na Sonata n.º 3, e o *cluster*, agregador de todos os sons num intervalo, ganha por vezes, como na 5ª e na 6ª sonata, uma expressão violenta. As dinâmicas são exploradas em toda a sua extensão, embora frequentemente, monoliticamente contrastadas. A repetição e o contraste, em vez de um desenvolvimento orgânico, articulam secções bem caracterizadas nos domínios da dinâmica, textura e registo. Reduzindo-se a plasticidade da expressão também por virtude da pobreza

tímbrica do piano (quando comparado, por exemplo, com a escrita orquestral), a expressividade radicaliza-se frequentemente nos seus opostos, materializando-se ora na contenção e depuração da escrita, ora numa incontida intensidade dos meios, como no massivo uso de *clusters* na última sonata, em que resulta evidenciada a elementar corporalidade da performance.

Pensada à luz dos testemunhos da compositora, tal carácter da escrita não é senão o reflexo de uma intencionalidade expressiva que, não obstante avassaladora, se materializa e sedimenta num processo criativo que ocorre na interioridade e no recolhimento. A sua força vem do alto – a compositora faz radicar na espiritualidade o processo criativo e, embora recuse para a sua obra a catalogação de música religiosa, refere que um templo seria mais apropriado do que a sala de concerto à interpretação da sua música. A sua escrita não é assim legitimada primordialmente como resultado de uma construção técnica, racional, ou estética, mas antes apresentada como fruto da inspiração, assumindo mesmo por vezes um carácter revelado. Talvez a acepção etimológica – *religare*, voltar a unir –, que remete idealmente para um estádio anterior à diferenciação razão-sentimento, corporemente, sujeito-objecto, ajude a compreender o sentido em que emerge a dimensão espiritual na composição. Tal entendimento e legitimação, ao mesmo tempo que sublima o compositor na emergência da obra, apaga a escrita em favor de uma intenção expressiva, convocando Ustvolskaia no ouvinte a mesma absoluta entrega na escuta que preside ao processo criativo.

A servir a música, o piano de Markus Hinterhäuser (n. 1958) que, a par com Reinbert de Leeuw, Alexei Lyubimov e Frank Denyer, é citado por Ustvolskaia em 2000, em entrevista a Olga Gladkova, como intérprete de referência das suas obras.

Boa escuta!

ÂNGELO MARTINGO, 2016