

LUIGI NONO
ESCRITOS E ENTREVISTAS

Editado por
Paulo de Assis



LUIGI NONO
ESCRITOS E ENTREVISTAS

Textos seleccionados por Paulo Assis a partir da edição italiana *Luigi Nono Scritti & Colloqui* (editado por Angela Ida de Benedictis e Veniero Rizzardi, Lucca: Casa Ricordi S.p.A. & LIM Editrice, 2001) e da edição alemã *Luigi Nono: Texte. Studien zu seiner Musik* (editado por Jürg Stenzl, Zurique-Friburgo: Atlantis, 1975).

A entrevista de Luigi Nono dada a Mário Vieira de Carvalho em Fevereiro de 1975, é aqui publicada pela primeira vez.

Prefácio

Mário Vieira de Carvalho

Tradução

Artur Morão

Colecção

Escritos de compositores contemporâneos

Edição

Casa da Música
Centro de Estudos de Sociologia
e Estética Musical

ÍNDICE

09	Prefácio de Mário Vieira de Carvalho
18	I. Definição da própria linguagem
20	1. Luigi Dallapiccola e os <i>Sex Carmina Alcaeï</i> (c. 1948)
22	2. [A consciência humana e artística de Webern] (1953)
24	3. Sobre o desenvolvimento da técnica serial (1956)
30	4. Presença histórica na música de hoje (1959)
38	II. Música e Texto
40	5. Texto – Música – Canto (1960)
63	6. Apontamentos para um teatro musical actual (1961)
70	7. Alguns esclarecimentos sobre <i>Intolleranza 1960</i> (1962)
85	8. Possibilidade e necessidade de um novo teatro musical (1962)
98	9. Música e Teatro (1966)
104	III. Música e Política
106	10. Carta de Los Angeles (1965)
111	11. Na Sierra e no Parlamento (1971)
123	12. Curso latino-americano de música contemporânea (1972)
128	13. O poder musical (1969)
138	IV. Homenagens
140	14. Recordação de dois músicos [G. F. Malipiero e Bruno Maderna] (1973)
143	15. A Jean Barraqué (1974)
144	16. Prefácio ao <i>Tratado de Harmonia</i> de Arnold Schönberg (1977)
150	17. Para Helmut (1983)
154	V. Infinitos possíveis
156	18. O erro como necessidade (1983)
158	19. Outras possibilidades de escuta (1985)
172	20. Conferência na Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon (1989)

178	VI. Entrevistas (1961-1988)
180	1. Entrevista de Martine Cadieu (1961)
184	2. Entrevista de José Antonio Alcaraz (1964)
188	3. Entrevista de Carlo Piccardi (1968)
200	4. Entrevista de Hansjörg Pauli (1969)
210	5. Entrevista de Hartmut Lück (1970)
216	6. Entrevista de Leonardo Pinzauti (1970)
228	7. Entrevista de Wolfgang Becker-Carsten (1972)
232	8. Luigi Nono e Luigi Pestalozza a propósito de <i>Al gran sole carico d'amore</i> (1975)
246	9. Entrevista de Mário Vieira de Carvalho (1975)
254	10. Entrevista de Frank Schneider (1977)
258	11. Entrevista de Renato Garavaglia (1979-80)
272	12. Conversa de Luigi Nono com Massimo Cacciari (1980)
282	13. Entrevista de Franco Miracco (1983)
302	14. Entrevista de Walter Prati e Roberto Masotti (1983)
310	15. Entrevista de Renato Garavaglia [2] (1984)
314	16. Entrevista de Alberto Sinigaglia (1984)
318	17. Conversa radiofónica entre Luigi Nono, Massimo Cacciari, Heinz-Klaus Metzger, Giovanni Morelli e Alvise Vidolin, moderada por Mario Messinis (1986)
326	18. Entrevista de Albrecht Dümling (1987)
336	19. Entrevista derivada de conversas com Klaus Kropfinger (1987)
348	20. Entrevista de Lothar Knessl (1988)
355	Abreviações
357	Catálogo cronológico das obras de Luigi Nono
367	Índice de nomes e obras

PREFÁCIO DE MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

“Dar testemunho”. Várias vezes esta expressão é repetida por Luigi Nono nos seus escritos. Ela capta como nenhuma outra a sua individualidade – enquanto pessoa e enquanto músico.

Nos escritos, sobressai a sua permanente inquietação com o mundo. Inquietação que se diversifica em questões onde tudo se entrecruza. Daí a presença insistente da teoria e da *praxis* políticas. Nada mais estranho a Nono do que “o ato político de despolitizar a música”. A política é o lugar mais exigente do humano, a que não se pode escapar. Por isso a *musica humana* não pode evitá-la. Já Platão colocava a música no centro da *polis*. Mas a história da música europeia mascarou-a de apolítica. Nono repõe a música no seu lugar: o lugar em que o mundo e a vida são convocados e interpelados.

De “apolítico” só pode mascarar-se quem é indiferente à falta de sentido de uma “economia que mata”; à dor da grande maioria que sofre as atrocidades da violência, da fome, da miséria, da exclusão social, do escravagismo ou semi-escravagismo, do racismo, do genocídio, do tráfico humano, do desemprego em massa; à dor dos refugiados de todas as guerras, dos perseguidos de todos os fundamentalismos, dos espoliados de todos os direitos, dos condenados à exploração mais vil, dos desaposados da sua identidade, das suas raízes, do seu *habitat*; à dor dos que não têm acesso à saúde, à educação, ao desenvolvimento humano.

Há declarações de Nono que podem parecer irremediavelmente datadas. São declarações vinculadas ao contexto da guerra fria, do conflito sino-soviético, do confronto ideológico no seio dos movimentos revolucionários de inspiração marxista. Mas Nono morreu a 8 de Maio de 1990, poucos meses decorridos sobre a queda do muro de Berlim, e já tinha alertado, desde muito antes – sobretudo desde cerca 1980 – para a insustentabilidade do sistema político dos países ditos socialistas, onde o poder centralizador do Estado *conge-la* a dinâmica cultural, social e política. *Guai ai gelidi mostri* (1983) é a denúncia do Estado: um monstro que petrifica a vida com a sua razão gélida (Adorno e Horkheimer falam de “razão fria”). É, sobretudo, a denúncia de todos os totalitarismos – em convergência óbvia com Hanna Arendt (embora esta não seja citada).

Que trouxe, porém, a posteridade? Não uma humanidade mais emancipada, pacífica e solidária. Pelo contrário. O triunfo sobre o Estado totalitário não serviu para consolidar o Estado democrático, ampliá-lo, aprofundá-lo, desenvolvê-lo nas suas diferentes dimensões como agente coletivo de emancipação e solidariedade sociais, de liberdade e segurança substantivas (incluindo a igualdade de oportunidades e os direitos humanos inerentes a uma vida digna). Antes serviu para liquidar o Estado entendido como instrumento do bem comum e do interesse público, como garantia da cidadania e do império do Direito. Trinta anos decorridos sobre a sua composição, *Guai ai gelidi mostri* não pode deixar de nos confrontar com esse novo “gélido monstro” – o da ditadura da especulação financeira. Com efeito, a “mão invisível” dos mercados financeiros emergiu como um novo poder totalitário que se propõe liquidar a própria noção de Estado de Direito. O que está hoje em causa faz-nos recuar, não décadas, mas séculos, a 1789: já não é só o Estado social que está em perigo; é qualquer Estado baseado na soberania popular plasmada numa Constituição. O absolutismo de *L'état c'est moi* tinha um rosto. O absolutismo do poder reivindicado pelos “mercados” não tem rosto. Por detrás do “mínimo” de Estado, faz tábua rasa dos direitos, liberdades e garantias fundamentais. E, tal como outrora na ordem feudal, arroga-se, ele próprio, o privilégio de ditar as leis *urbi et orbi*.

A esta luz, as declarações mais radicais de Nono, insertas nos seus escritos, ganham uma nova atualidade. É certo que já então o capitalismo tinha dois pesos e duas medidas: em nome dos “direitos humanos” atacava os países socialistas; ao mesmo tempo, financiava golpes fascistas contra democracias emergentes e protegia as ditaduras militares que organizavam massacres e “desaparecimentos” em massa. Mas ainda não tinha mostrado verdadeiramente as suas garras. Só nos nossos dias a campanha anticomunista em torno dos “direitos humanos” havia de revelar-se *a posteriori* uma monumental burla – mera retórica de propaganda para abrir caminho ao poder absoluto dos centros mundiais de decisão financeira, para quem os “direitos humanos” nada valem, a não ser como “custos de contexto” que importa eliminar seletivamente. Nunca como hoje essa duplicidade se tornou tão visível. De facto, a “economia mata”. E mata mais, hoje, à escala planetária, do que matou outrora o Holocausto. “Gélido monstro” como este, ainda não tinha havido um assim. As “bocas inúteis” (expressão de Himmler) então abatidas em câmaras de gás são hoje eliminadas pela via indireta, muito mais subtil, da economia. Confessam-no os mais altos responsáveis políticos e financeiros, que assumem ostensivamente, como nunca antes, a inversão dos meios e dos fins (a razão que se nega a si própria). A educação não serve para educar, nem a saúde para curar, nem a segurança social para assegurar pensões na proporção

dos descontos. Não. Tudo isso se destina apenas a potenciar os ganhos dos fundos de investimento. Caso contrário, é “insustentável”. Alguém já o disse: “a longevidade é insustentável”, assim como é “insustentável” o acesso democrático à saúde e à educação, setores onde o sistema público está a ser desmantelado para os colocar ao serviço de negócios milionários, ainda por cima financiados pelo Estado: o reino da corrupção económica sem freio.

Caiu o muro de Berlim, mas o “Outro inferior” da Europa do Sul foi finalmente subjugado pelo IV Reich e hoje o Mediterrâneo está “transformado num cemitério” – “absurdos da vida contemporânea” que dariam a Nono material para uma reedição não só de *Guai ai gelidi mostri*, mas também de *Intoleranza 1960* e de tantas outras obras em que deu testemunho, tomou posição e interveio.

Dar testemunho, tomar posição, intervir. Eis o que diferencia Nono de muitos outros músicos da sua geração, a começar por aqueles que, como ele, se aventuraram em terreno desconhecido, merecendo bem, pelos riscos da empresa, a denominação que a todos abrangia: “vanguarda”. Mas a declaração-chave que assinala essa diferença encontramo-la no texto *Possibilidade e necessidade de um novo teatro musical* (1962). Consiste na sua recusa do princípio da “autogénese do material”: “Não se trata de uma autogénese, por parte do próprio material, mas de uma participação directa e simultânea, agente e reagente, de individualidades técnico-humanas diferenciadas”. Nono não aceitava a demissão do compositor ou do músico nem perante o material nem perante o mundo e a vida. Não aceitava, nem que a história procedesse por autogénese, gerando dialeticamente uma humanidade mais livre e igualitária como pretendia o materialismo histórico (aí se manifestava desde muito cedo a sua proximidade a Gramsci e só mais tarde, conscientemente, a Walter Benjamin), nem que a música escapasse a decisões do compositor. Nono sempre foi claro e categórico nessa recusa da “autogénese” ou *autopoiesis* – termo mais tarde cunhado na biologia pelos chilenos Maturana e Varela –, noção que se insinuara *avant la lettre* na música, quer na sua variante serial (Stockhausen, Goeyvaerts, mesmo Boulez), quer na sua variante aleatória (Cage), desde cerca de 1950.¹ Daí que as suas composições ditas seriais – como, por exemplo, *Polifónica-Monodia-Ritmica* (1951) onde alguns viam uma suprema manifestação do automatismo da composição puntilhística – subvertessem

1 Cf. M. Vieira de Carvalho, “Séria, Alea, Autopoiesis”, in: do mesmo, *A Tragédia da Escuta – Luigi Nono e a música do século XX*, Lisboa, IN-CM, 2007: 67-82.

a cada passo a disciplina serial,² inclusive através da introdução de material melódico e rítmico de proveniência heterogênea (neste caso, por exemplo, o canto de Iemanjá, que lhe fora passado por Eunice Katunda). Recusava a ideia duma organicidade que se gera a si própria à semelhança de um organismo vivo (na definição de Maturana e Varela). O conceito é afluído, é certo, aqui e além, sobretudo nos escritos iniciais, quando Nono disserta sobre música serial (e não podia deixar de sê-lo, por via do magistério schoenberguiano, por sua vez herdeiro da mudança de paradigma da “forma mecânica” para a “forma orgânica” teorizada por August Wilhelm Schlegel, cerca de 1800).³ Mas a “organicidade” em Nono é entendida como resultado final, como algo achado em consequência do processo composicional baseado nas decisões do compositor, e não por via autopoietica, a partir duma série ou do livre jogo do acaso: trata-se de uma organicidade que, não raro, emerge da montagem de fragmentos e do heterogêneo, como no *Wozzeck* de Alban Berg, e não pré-determinada pelo automatismo do sistema, como na *Klavierstück* XI, de Stockhausen.

Para Nono, a composição era um lugar de decisão, intervenção e eventos, aberto ao mundo vivido, e não um *continuum* do material, fechado sobre si próprio, autorreferencial. Nono já assim a compreendia e praticava como “*continuum* estilizado” muito antes de se ter deparado com o conceito na Filosofia da História de Walter Benjamin.⁴ “*Continuum* estilizado” desde a espacialização dos eventos sonoros (latente mesmo em obras como *Il canto sospeso* que aparentemente não comportam a componente espacial) até à microforma da *frantumazione linguistica* ou deslinearização do texto que deu origem à polémica com Stockhausen em torno da relação texto-música. “*Continuum* estilizado” por isso também na relação de comunicação com o público, reinterpretando o modelo dos *cori spezzati* (coros divididos

ou fragmentados) renascentistas da Basílica de São Marcos à luz das teorias de Brecht, Meyerhold, Schönberg (em *A Mão Feliz*) ou da teoria brechtiana da “distração” (*Zerstreuung*), com a qual também tomará contacto através da leitura de *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* de Benjamin: uma abordagem que ele não se cansa de testar até ao refinamento máximo das suas obras com *live electronics*, que lhe permitiam possibilidades infinitas de espacialização acústica (“centenas de catedrais de S. Pedro”).

A descrição que Nono faz do projeto para o Campo de S. Angelo, em Veneza, planeado em colaboração com um grupo de amigos (incluindo ainda um pintor, um diretor de cena, um literato-ator, alguns organizadores culturais) e apresentado como ação de solidariedade para com os espanhóis que “se batiam em grandes greves contra o regime franquista” (1962), é um dos mais sugestivos exemplos dessa sua visão “dessacralizada” do espetáculo musical ou músico-teatral. O propósito era fragmentar o *continuum* da ilusão e da *mimesis* baseado na relação assimétrica com o público, que fora transferido da igreja para teatros e salas de concertos (como sugere Max Weber). A esse modelo de comunicação autoritário, assimétrico, que também reproduzia, afinal, na arte o modelo da comunicação política, devia contrapor-se a abertura a uma multiplicidade de perspectivas, na qual cada espectador era parte ativa na produção de sentido (em vez de se deixar diluir numa massa exposta à manipulação). *Al gran sole carico d'amore* representado em 1975 numa sala convencional (no Teatro lirico de Milão) foi apresentado fragmentariamente em Lisboa no ano seguinte, ao estilo do projeto do Campo de S. Angelo. Excertos da gravação, diapositivos e os comentários de Nono alternavam enquanto a ruidosa multidão da primeira “Festa do Avante”, na FIL, não parava de circular na sala. Nono não pedia silêncio, antes encorajava a agitação. Nada mais consequente, portanto, do que o projeto que então me descreveu para a Festa do Avante do ano seguinte (1977), na qual gostaria de participar: numa grande praça ao ar livre criar um dispositivo que, na sua conceção global, era em tudo idêntico – reconheci-o mais tarde – ao idealizado em 1962 para o Campo de S. Angelo. Julgo que Nono nunca conseguiu concretizar tal projeto: num caso, foi impedido pelas autoridades; no outro, a controvérsia em torno do eurocomunismo não favorecia a renovação do convite.⁵

Transformar o evento musical num exercício de criatividade para todos – compositor, intérpretes, espectadores – era o equivalente do que Nono também pretendia como modelo de interação na *praxis* social e política. Repare-se na insistência com que fala de

2 Cf. no mesmo sentido, entre outros, Paulo de Assis, *Luigi Nono's Wende. Zwischen Como una ola de fuerza y de luz undsofferte onde serene...*, 2 Bde, Hofheim, Wolke Verlag, 2006; István Balázs, “Il giovane Prometeo. I ‘peccati’ di Nono contra il serialismo ortodosso nel periodo darsmstadiano”, in: Luigi Nono (ed. Enzo Restagno), Turim: EDT, 1987: 102-115; Wolfgang Motz, *Konstruktion und Ausdruck, Analytische Betrachtungen zu »Il Canto sospeso« (1955/56)* von Luigi Nono, Saarbrücken: Pfau-Verlag, 1996; do mesmo, “Konstruktive Strenge und kompositorische Freiheit im ersten Satz des ‘Canto Sospeso’”, in: *La Nuova ricerca sull’Opera di Luigi Nono* (ed. G. Borio / G. Morelli / V. Rizzardi), Florença: Leo S. Olschki, 1999: 53-66; Carola Nielinger-Vakil, “Fragmente-Stille, an Diotima: World of Greater Compositional Secrets”, in: *Acta Musicologica*, Vol. LXXXII/1 (2010): 105-147.

3 Para uma discussão mais aprofundada, cf. M. Vieira de Carvalho, “Art as phantasmagoria: between illusion and reification”, in: *Kybernetes*, vol. 42, n. 9/10 (2013): 1367-1373.

4 No entanto, o entusiasmo de Nono com a descoberta de Benjamin desde finais da década de 70 só é explicável pelo reconhecimento na obra deste de afinidades de pensamento ou de intuições que encontramos em Nono desde muito antes. Ver a este respeito M. Vieira de Carvalho, “Idiom, Trauerspiel, Dialektik des Hörens. Zur Benjamin-Rezeption im Werk Luigi Nonos”, in: *Klang und Musik bei Walter Benjamin* (ed. Tobias Robert Klein), Munique / Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2013: 179-199.

5 A célula dos músicos do PCP era então ironica, mas não hostilmente, apelidada de *Berlinguer Ensemble* nos meios intelectuais do partido.

“originalidade” e “criatividade” ao referir-se à revolução do 25 de Abril e ao seu curso nos quase dez meses entretanto decorridos.⁶ O que mais o preocupava – o recado não podia ser mais claro – era a ideia de que os seus camaradas portugueses caíssem na tentação de copiar receitas ou modelos, em vez de promoverem “uma perspectiva revolucionária original, de acordo com as exigências que Portugal tem, que a sociedade portuguesa tem, que a história portuguesa tem, e que a cultura portuguesa deu ao mundo. Um grande contributo novo, original, como sempre acontece com uma revolução autêntica ligada às massas e ao povo.”

A ênfase na tradição e na cultura locais como abertura a novas possibilidades criativas, originais, seguia-a Nono também, de resto, no seu próprio exercício de músico profundamente ancorado na tradição artística de Veneza bem como na paisagem visual e sonora da *laguna*, dos seus canais, do bulício das suas gentes. Por isso, Nono repudiava a “monocultura” de Darmstadt, a pretensão “imperialista” desta a uma hegemonia universal e – na linha gramsciana – defendia e encorajava com veemência todas as tentativas contra-hegemónicas de desenvolvimento criativo vindas de diferentes tradições culturais. Testemunha-o, por exemplo, o seu genuíno interesse pela música, pelos músicos e organismos musicais da América Latina. Testemunha-o também a sua tomada de posição contra o eurocentrismo reiterada desde cerca de 1970 (inclusive no prefácio de 1977 ao *Tratado de Harmonia* de Schönberg). Testemunha-o ainda a sua recusa da apropriação “colonialista” de material de outras culturas, para o “colar” – como ornamento ou colorido “exótico” – num contexto europeu. Nono converge assim com a crítica de Edward Saïd, no seu influente livro sobre o *Orientalismo*, cuja primeira edição data de 1978. “Citações” de material proveniente de outras culturas – como no caso de *Polifónica-Monodia-Ritmica* – têm, pelo contrário, em Nono uma relevância estrutural que as torna *Bausteine* do todo, um método que deve mais aos procedimentos analíticos de Scherchen do que aos da cartilha serial.

Como decorre dos escritos reunidos neste volume, pensamento crítico, mas também decisão, intervenção, ação são determinantes para Luigi Nono. Aí reside uma das dimensões fundamentais da sua obra.

Da autopoiesis emancipatória da história (prefigurada pelo materialismo dialético) passámos para autopoiesis da economia (imposta pelo capitalismo selvagem) – um mito salvífico, que, na verdade, empurra vertiginosamente o mundo para a catástrofe. Luigi Nono mostra-nos, tanto na sua obra musical, como nos seus

6 A entrevista foi-me concedida no início de Fevereiro de 1975, quando da primeira visita de Nono – o primeiro músico estrangeiro convidado pela “célula dos músicos” a visitar o País e a fazer conferências. A sua transmissão pela RTP ocorreu no âmbito da série de entrevistas coordenada por Fernando Luso Soares.

escritos, que não há nem esses, nem outros “caminhos”, não há receitas, nem modelos que autorizem a demissão das nossas responsabilidades como seres humanos e cidadãos. “Há que caminhar”, isto é, há que fazer escolhas, tomar decisões, intervir. Há que ter a coragem de perscrutar os *infiniti possibili*, arriscar e agir: fazer o caminho andando. É assim, “carregado de atualidade”, que o legado de Nono “reluz” para nós “neste momento de perigo”.

15 de Dezembro de 2013
Mário Vieira de Carvalho

I. DEFINIÇÃO

DA PRÓPRIA

LINGUAGEM

1. LUIGI DALLAPICCOLA E OS SEX CARMINA ALCAEI (C. 1948)*

Em Dallapiccola a mentalidade dodecafónica foi-se precisando de forma gradual, como conquista progressiva de um espírito que comprova e revela uma concepção musical verdadeiramente integral. Tal concepção foi já proposta pelos mestres flamengos e retomada por J.S. Bach, que a valorizou de modo excepcional na *Arte da Fuga*.

Luigi Dallapiccola revela uma solidíssima natureza contrapon-tística, pelo que é levado a construir a música com sentido verdadeiramente arquitectónico, o qual, depois de desenvolvido, conduzirá a sua última música a uma organicidade e lógica que se resolverão na visão dodecafónica. Aborda a técnica de doze sons com os *Canti di Prigionia* [Cantos de Prisão] (1938-1941), mas não de modo completo: no *Congedo di Girolamo Savonarola* [Despedida de G. Savonarola] (1941) baseia toda a composição, para coro e percussão, em duas séries e uma citação (o *Dies Irae* gregoriano). Mas tanto o coro como os instrumentos têm partes livres, não derivadas da série, ainda que contidas na severidade formal dos cânones por movimento directo, contrário e retrógrado. É porém com o ciclo das *Liriche greche* [Poesias gregas] (1942-45) que Dallapiccola obtém o resultado mais alto, graças a uma mentalidade dodecafónica mais rigorosa.

Os *Sex Carmina Alcaeï* são dedicados à memória de Anton Webern, dedicatória cujo valor ultrapassa o simples acto de devoção e de homenagem ao amigo, para demonstrar a admiração e a dívida ao ensinamento do maestro e compositor 'novo entre os novos'.

A técnica polifónica e instrumental revela o tesouro em que Dallapiccola soube transformar a mensagem de Webern. Os *Sex Carmina Alcaeï* baseiam-se numa única série, na qual se dá grande importância ao carácter cromático que modelará, mais tarde, o princípio unificador de toda a peça. Também o uso frequente dos meios-tons contribuirá para criar a atmosfera de típica tensão expressiva que caracteriza normalmente a música de Dallapiccola. Os intervalos da série indicam que ela é considerada em relação ao particular carácter poético do texto

* Texto dactilografado encontrado entre os manuscritos relativos aos anos de estudo de Luigi Nono com Hermann Scherchen e Bruno Maderna (1948-49). Publicado pela primeira vez em 2001 em SC, 3-4.

(veja-se, por exemplo, o uso frequente de intervalos tais como a terceira menor, a segunda menor, a sexta maior e a terceira maior).

Da série original Dallapiccola deriva as outras três formas fundamentais: inversão, retrógrado e retrógrado da inversão, fechando-se neste limite indicado por Schönberg como as naturais dimensões de qualquer série. Se no *Congedo di Girolamo Savonarola*, dividida a série em três fragmentos, Dallapiccola os deslocava através de constantes mutações da série original, nos *Sex Carmina Alcaeï* não utiliza este procedimento, respeitando a sucessão dos intervalos, tal como são apresentados na série original; a única modificação reside na sua variada interpretação rítmica, e isto para pontuar o texto. Na *Expositio* a voz propõe a série original, para depois a retrogradar com um ritmo diferente. O retrógrado da inversão, uma vez mais com ritmo variado, aparece no início do terceiro fragmento. No segundo [fragmento] a série original com ritmo variado é dada à voz, enquanto os instrumentos vão entrando em cânone perpétuo com a inversão da série; o cânone por aumentação passa alternadamente do piano para a harpa. No quarto fragmento, a voz tem o retrógrado da série, com ritmo variado; os instrumentos seguem a voz em cânone directo, à excepção do oboé e do violoncelo que têm um cânone por inversão. De igual modo nos restantes fragmentos a construção formal é baseada nos vários modos de ser do cânone. A série, usada quase sempre na sua totalidade, passa pelos diversos instrumentos de maneira fragmentária, segundo uma lógica tímbrica. Deste modo Dallapiccola minimiza a ideia do fraseado linear e do volume sonoro, prestando assim uma última homenagem a Webern. Como soma dos movimentos fragmentários de cada instrumento obtém-se um especial efeito tímbrico e de massa. Se Dallapiccola permanece ligado às quatro formas da série, isso não o impede de iluminar, mediante motivos particulares associados à expressividade, algumas zonas, confiando fragmentos a outros instrumentos ou dobrando algumas notas isoladas (ou não), também isto segundo um princípio de lógica dodecafónica.

2. [A CONSCIÊNCIA HUMANA E ARTÍSTICA DE WEBERN] (1953)*

A consciência humana de Anton Webern é imponente pela sua pureza e essencialidade tanto na concepção como na realização da sua ideia. A sua consciência artística discerniu e identificou de modo claro e rigoroso as questões do nosso tempo, e descortinou-lhes com grande segurança o caminho necessário do desenvolvimento posterior. Expressão e forma constituem nele uma síntese concisa, na qual se pode reconhecer a qualidade essencial do ser humano de hoje. Revela-se assim a realidade interior e absoluta dos fenómenos. Por isso, nós, músicos, podemos reconhecer com alegria e entusiasmo o essencial da vida. É a alegria de descobrir a vida na essencialidade do átomo e também na complexa multiplicidade.

Em Webern vejo o homem novo que tem as qualidades de serenidade e firmeza, que lhe permitiram impregnar a vida actual de tensão interior. A tensão na música de Webern é a mesma tensão que, enquanto dialéctica, governa a natureza e a vida. Seria um grande erro e um grave perigo pretender compreender a força criativa de Webern apenas através de esquemas técnicos, concebendo a sua técnica como uma tabela numérica. Mais importante é tentar compreender o porquê e o modo como ele utilizou esta técnica. Se atendermos somente aos aspectos técnicos da música, acaba-se por não reconhecer o seu sentido e o seu conteúdo. Só se conseguirmos ouvir a sua música a partir do seu próprio e inerente sentido se obterá uma compreensão profunda, clara e simplicíssima da essência da música. Apesar de todas as especulações e elementos construtivos, o essencial está no som, no fenómeno puramente acústico e na experiência sonora da música. Tudo o que afirmei se encontra nas palavras da *Segunda Cantata* de Webern:

*Todos os sinos, os corações,
queremos fazer ressoar, oh Homens!
Jamais através dos espaços do tempo,
jamais se cale o seu repicar!
Só Amor deve tocar a rebate!!*

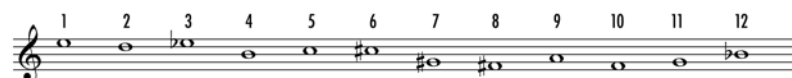
* Texto da intervenção oral de Luigi Nono por ocasião do concerto comemorativo dos 70 anos de Anton Webern, realizado a 23 de Julho de 1953, no quadro dos Cursos de Férias de Darmstadt. Manuscrito encontrado por Gianmario Borio, e publicado pela primeira vez (em tradução italiana) em: *L'esperienza musicale – Teoria e storia della ricezione*, (ed. G.M. Borio e M. Garda), Turim, 1989, 192-193. Aqui traduzido a partir do original alemão, publicado em: *In Zenit der Moderne. Die Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966* (ed. G.M. Borio e H. Danuser), Freiburg i. Br., 1997, vol. 3, 63-64; vide também SC1, 7-8. Originalmente publicado sem título, este texto foi incluído em SC1 com o título „[Per il 70esimo anniversario di Anton Webern]“. O título aqui proposto é da autoria do editor português.

3. SOBRE O DESENVOLVIMENTO DA TÉCNICA SERIAL (1956)*

Séries dodecafônicas características

1. Arnold Schönberg

a) *Serenade op. 24*, 4º andamento



Esta série é constituída pelos 11 intervalos seguintes:

- 3 segundas menores (ré-mib, si-dó, dó-dó#)
- 3 segundas maiores (mi-ré, sol#-fá#, fá-sol)
- 2 terceiras menores (fá#-lá, sol-sib)
- 2 terceiras maiores (mib-si, lá-fá)
- 1 quarta justa (dó#-fá#)

Na base da série existe portanto – no que respeita aos intervallos utilizados – um princípio de selecção rigoroso. Semelhante princípio deve estar presente em toda e qualquer série. Dele depende a individualidade [o carácter específico] da série.

Também nesta série é evidente a pregnância e o carácter temático que Schönberg deseja em cada série. Este carácter não configura ainda uma estrutura de intervallos fixos (seja do ponto de vista melódico ou harmónico) que exclua o uso de intervallos «relativos».

* Publicado pela primeira vez em alemão, com o título *Zur Entwicklung der Serientechnik*, em: «Gravesaner Blätter», II/4, Maio 1956, 14-18. Esse é o texto publicado em LN, 16-20, e (em francês) em LN-F, 133-138. A versão apresentada em SC1, 9-14 é a tradução italiana (feita por Nono em 1975) desse mesmo texto. Optámos por esta última versão, já que Nono fez a tradução em 1975, tendo em vista a publicação de uma selecção de textos seus em italiano, publicação que deveria «atualizar» a edição alemã de Jürg Stenzl (LN, 1975).



Os instrumentos expõem a série duas vezes, na sua forma original (compassos 1-5). Depois segue-se a voz, que repete a série 13 vezes (compassos 6-69).



b) *Variações para orquestra op. 31*



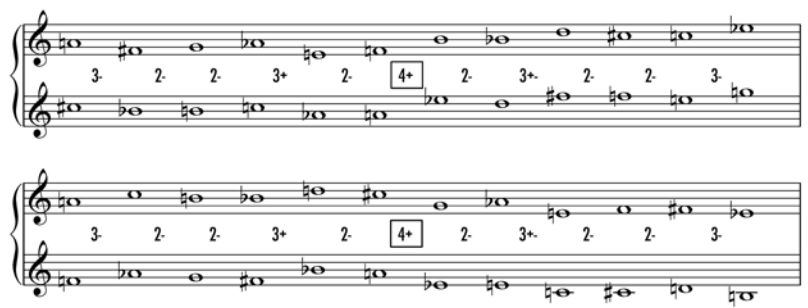
Esta série é extremamente importante e constitui a base de todo o desenvolvimento posterior da técnica serial. Ela está na base da primeira composição dodecafônica para orquestra de Schönberg. Schönberg constrói o tema destas *Variações* com as quatro formas fundamentais da técnica serial: original, retrógrado, retrógrado da inversão da série, inversão da série.

A série compreende uma permutação dos intervalos constitutivos do motivo B-A-C-H (mi-fá#-mib-fá).



Ela contém deste modo um elemento temático-formal independente e pré existente à própria série! As quatro formas fundamentais que constituem o tema são depois variadas segundo processos típicos de Schönberg.

2. Anton Webern: *Sinfonia de câmara op. 21*



Esta série é composta por duas partes unidas por um trítono (1-6, 7-12). A segunda metade (7-12) é o retrógrado da primeira:

1-6 3- / 2- / 2- / 3+ / 2-	7-12 2- / 3+ / 2- / 2- / 3-
-------------------------------	--------------------------------

Esta maneira de construir séries é típica de Webern. As quatro formas fundamentais reduzem-se aqui a duas, dado que o retrógrado do original é, ao mesmo tempo, uma transposição do original, e o retrógrado da inversão é, por sua vez, uma transposição da inversão. A estrutura desta série adquire uma força particular em virtude da simultaneidade e da sucessão das projecções.

3. Pierre Boulez: *Structures, Ia* (para dois pianos)



Aqui os primeiros sete compassos contêm não só a série dodecafônica mas também a série de doze valores de duração.



O primeiro piano apresenta a série original e, simultaneamente, o segundo piano apresenta a inversão da série.

A série de doze valores de duração corresponde à progressão aritmética de 1 a 12, na qual o valor 1 é uma fusa (1 = ♩ ; 12 = ♩ .).

Como é lógico a técnica serial não podia ficar limitada às relações dos sons entre si (intervalos e alturas específicas), mas devia ser ampliada também às suas durações (ritmo).

4. Karlheinz Stockhausen: *Klavierstück I*

The image shows a musical score for Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück I*. It features a piano part and a vocal part. The piano part is in 5/4 time and includes dynamics such as *pp*, *fff*, *p*, *mf*, and *p*. The vocal part is in 5/4 time and includes dynamics such as *mf* and *p*. The score is divided into two sections by a double bar line. The first section is marked with a 11:10 ratio and the second section with a 7:5 ratio. The piano part has a 11:10 ratio marked below it.

Esta série baseia-se na escala cromática natural: dó-réb-ré-mib-mi-fá // solb-sol-láb-lá-sib-si, dividida em duas quartas:

Dó-fá (dó-réb-ré-mib-mi-fá)	solb-si (solb-sol-láb-lá-sib-si)
--------------------------------	-------------------------------------

Em cada uma destas secções é efectuado um número determinado de permutações (36 para cada) entre as notas que as constituem: a ordenação dos intervalos das notas seleccionadas dá-se sempre de acordo com uma série dividida em duas secções.

5. Luigi Nono: *Il canto sospeso*

The image shows a musical score for Luigi Nono's *Il canto sospeso*. It features a vocal line with various intervals and durations. The intervals are marked as 2, 7, 6+, 3+, 4, 4+, 5, 6-, 3-, 2+, and 7+.

Esta série utiliza todos os 11 intervalos, desde a segunda menor até à sétima maior. As quatro formas fundamentais da série deixam de ser necessárias, já que a selecção das alturas – feita paralelamente à das durações, da dinâmica e dos registos – dá uma forma sempre variada à série base, mantendo os seus intervalos.

4. PRESENÇA HISTÓRICA NA MÚSICA DE HOJE (1959)*

Reina hoje, no campo criativo e no sector critico-analítico, a tendência de não querer integrar um fenómeno artístico-cultural no seu contexto histórico, de não querer considerá-lo em relação às suas origens e aos elementos que o formaram, nem quanto à sua participação na realidade presente e à eficácia sobre ela, nem em relação às suas capacidades de projecção no futuro, mas exclusivamente em si e por si, como fim para si mesmo, e apenas em ligação com o preciso instante em que se manifesta.

Não só se recusa toda a inserção na história, mas rejeita-se, sem mais, a própria história e o seu processo evolutivo e construtivo.

*moi Antonin Artaud je suis mon fils,
mon père ma mère
et moi;
niveleur du périple imbécile où s'enferme
l'engendrement,
le périple papa-maman
et l'enfant.*

Tal é o manifesto dos que se iludem, deste modo, com poder iniciar *ex abrupto* uma nova era, em que tudo será programaticamente novo, e desejariam assim criar uma possibilidade bastante cómoda de se estabelecerem automaticamente a si próprios como princípio e fim, como palavra evangélica.

É um programa, afim ao gesto anárquico do lançar uma bomba, como única e derradeira possibilidade de provocar uma fictícia tábua rasa, acto de desesperada reacção a uma situação ainda não histórica e conscientemente superada.

* Publicado em SC1, 46-53; LN, 34-40; LN-F, 158-164. Texto concebido para uma conferência dada nos cursos de Darmstadt, a 1 de Setembro de 1959. A redacção final foi de Helmut Lachenmann, circunstância que veio a gerar o equívoco da autoria deste texto ter sido atribuída a Lachenmann (por exemplo Heinz-Klaus Metzger nas comemorações nonianas de 1992, em Veneza). Este equívoco pode hoje considerar-se sanado, especialmente depois da descoberta no ALN de seis folhas manuscritas (pela mão de Nono) que documentam um esboço muito avançado deste texto.

Programa privado do impulso construtivo que é próprio do revolucionário e que na clara consciência de uma situação provoca o derube de estruturas já existentes, para dar lugar a novas estruturas em desenvolvimento.

Não só se rejeita a história e as suas forças determinantes, mas chega-se a indicar nelas os limites construtivos para uma chamada “liberdade espontânea” da criação humana.

Esta concepção de base reencontra-se em duas formulações, diversas pela postura, mas semelhantes nas consequências, de dois homens de cultura americana: Joseph Schillinger (de origem russa) e John Cage que, nestes últimos anos, tiveram uma influência directa ou indirecta, causadora de confusão na Europa.

No início do primeiro capítulo “Art and nature” em *The Mathematical Basis of the Arts*, Joseph Schillinger ilustra a seguinte teoria sobre a liberdade e ausência de liberdade do artista:

Se a arte pressupõe selectividade, habilidade e organização, deve basear-se em princípios demonstráveis. Uma vez descobertos e formulados estes princípios, as obras de arte podem produzir-se mediante a síntese científica. Acerca da liberdade do artista de se expressar a si mesmo existe um mal-entendido muito vulgarizado. Nenhum artista é verdadeiramente livre. Na sua actividade está sujeito às influências do ambiente que o rodeia e limitado aos meios materiais que tem à sua disposição. Se um artista fosse verdadeiramente livre, falaria a sua linguagem individual. Na realidade, fala apenas a linguagem do mundo histórico e geográfico directamente circundante. Não se conhece nenhum artista, nascido em Paris, que seja capaz de se expressar espontaneamente no chinês do séc. IV a.C., nem existe nenhum compositor, nascido e educado em Viena, que possua uma mestria inata do gamelão javanês. A chave da verdadeira liberdade e da verdadeira emancipação relativamente à dependência local reside no método científico.

Schillinger constata, pois, o laço existente entre o homem e o seu lugar histórico e geográfico, mas condena esta conexão como obstáculo à espontaneidade. Se fosse verdadeira a sua afirmação “nenhum artista é realmente livre”, no decurso da história a arte nunca teria existido, porque arte e liberdade são sempre sinónimos quando o homem expressa a sua consciência, a sua experiência e a sua decisão precisa num determinado momento do processo construtivo e histórico, e quando intervém com consciência e decisão no processo de libertação que se desenrola na história.

A exortação à síntese científica, feita por Schillinger como única possibilidade para criar obras de arte “livremente”, faz-nos pensar na produção em série fundada num princípio que será certamente científico, mas no qual estão inteiramente eliminadas as

propriedades fundamentais de uma obra de arte e, deste modo, a sua força viva enquanto contributo imutável e insubstituível to tempo em que nasce, enquanto testemunho da sua época.

A tendência para buscar um refúgio abstracto num princípio científico ou numa relação matemática, sem se preocupar com o quando, o porquê e a função de tais princípios, rouba a cada fenómeno universal a sua base de existência, porquanto impede a sua individuação histórica como documento típico de uma época. Recai-se assim no medievalismo dos sistemas dogmáticos.

Mas nunca foi a obediência a um princípio esquemático (científico ou matemático) que deu vida a uma obra de arte, antes apenas a síntese – entendida como resultado dialéctico – entre um princípio e a sua realização na história, ou seja, a sua individuação num momento histórico absolutamente determinado, não antes e não depois.

Quanto a John Cage, para documentar *a priori* a sua concepção atemporal, ele serve-se de outro método (e este aparentemente sem ter de sacrificar a sua indiferença ao momento histórico contemporâneo). Refere-se a pensamentos e sentenças de alguns sábios do celeste império chinês.

Estas máximas deixam-se utilizar muito bem enquanto se silencia que, na época de que elas dão fiel testemunho, a abolição do processo histórico de evolução fazia parte do programa religioso e político das dinastias dominantes, com o objectivo de evitar que o tempo na sua progressão pudesse fazer gretar a tirânica estrutura social da época.

Mas o celeste império chinês ruiu, a sua estrutura espiritual desapareceu, e o processo histórico desmentiu todos os seus documentos programáticos, desmascarando-os como uma vã tentativa de absolutizar o Eu próprio. Por isso, a sentença de Daisetz Teitaro Suzuki “... vivia no século IX ou no X ou no XI ou no XII ou no XIII ou no século XIV ...” mencionada por John Cage no início do seu ensaio publicado nos recentes “Darmstädter Beiträge”, nada tem para dizer ao actual e necessário pensamento histórico.

O ideal de uma análoga visão estática do tempo encontrava-se também na concepção do sacro-império romano, no ideal de um reino que, imagem do reino de Deus sobre a terra, aguardava num ordenamento jerárquico imutável a vinda do Juízo universal. Todavia, a Igreja nunca conseguiu realizar esse ideal, porque tinha de o associar a uma missão activa; e fenómenos como a instituição da ordem dos jesuítas no século XVI e dos padres operários em França nos nossos dias são consequências a que a Igreja foi obrigada pela imparável progressão da evolução humana.

Desejar-se-ia, com tonta ingenuidade, correr em auxílio do pensamento europeu, que se pretende votado ao declínio, oferecendo à juventude europeia, como restauração moral, a apatia resignada do “É

tudo a mesma coisa” na forma complacente do “*Eu sou o espaço, eu sou o tempo*”. Tenta-se assim aliviá-la da sua responsabilidade histórica e da sua época, responsabilidade que, na medida em que hoje realmente se impõe, pode vir a ser para alguém demasiado grande e aborrecida.

Esta é a capitulação perante o tempo, é a fuga resignada à responsabilidade própria, e só é compreensível como fuga daqueles cujas ambições mais ou menos ocultas de absolutizar o seu eu têm doravante a respiração ofegante por causa das várias desilusões que a história lhes infligiu. É a capitulação dos que, empequenecidos no seu íntimo e mesquinhos, manejam exteriormente com a quase total ausência de escrúpulos a absolutização do “conceito de tempo”: esperam que esta absolutização não consiga prejudicar o eu proposto como um absoluto e julgam poder assim subtrair-se ao seu ridículo perante o tempo. É a aspiração a uma condição de inocência ingénua e indestrutível, própria dos que se sentem culpados, mas que gostariam de evitar a consciência clara de si mesmos: desejam apenas resgatar-se a todo o custo desta necessidade, mesmo à custa da vitalidade do pensamento, e tanto mais se não tiverem, evidentemente, muito a perder.

Exige-se demasiada coragem e força para olhar de frente o seu tempo e para nele tomar decisões. É muito mais simples enterrar a cabeça na areia: “somos livres porque não temos vontade; somos livres porque estamos mortos; livres como as pedras; livres como quem se castrou, porque é escravo dos seus instintos; sem brincadeira, somos livres porque fomos nós próprios que pusemos a venda que temos nos olhos”.

Eis o cartão de visita desta mentalidade: ele é realmente novo, mas a mentalidade é velhíssima, quer no sentido histórico quer biológico. Encontramo-nos aqui perante um derivado seco e estéril, profundamente reaccionário da fracassada entronização do eu, típica dos últimos séculos, um derivado que se revela como tal, quando muito no instante em que vemos ir ao seu encontro, vacilando, o exausto espírito europeu para rapidamente se fazer “libertar” dele.

A cessação de toda a actividade espiritual leva, por um lado, à passividade individual, por outro, a uma actividade do material, com cuja contemplação ociosa parece a alguns que a experiência musical se deveria contentar no futuro. Também aqui, mais ainda, justamente aqui se revela toda a míngua de poder criativo desta mentalidade, que ainda não consegue sair do deprimente dualismo de espírito-matéria: aqui, existe o espírito perante o qual a matéria desenrola apenas a tarefa servil de fielmente o reflectir (abstraindo do facto de que ela a isso esteja mais ou menos adaptada); além, temos a matéria à qual se atribuem possibilidades expressivas em si mesma, enquanto frente às suas manifestações autónomas o espírito permanece passivamente em adoração. Entre estas duas possibilidades igualmente mesquinhãs, escolhe-se agora naturalmente

a segunda, depois de o espírito ter demonstrado, com toda a evidência, a sua bancarrota.

Na realidade, não se trata de escolher entre estas duas possibilidades – dualismo típico de uma concepção social agora em decadência – porque de possibilidades só existe uma: o conhecimento consciente e responsável da matéria por meio do espírito, o reconhecimento da matéria alcançado em recíproca compenetração.

John Cage não tem, evidentemente, qualquer suspeita desta única possibilidade, desta necessidade, e quando pergunta “os sons são sons ou são Webern?”, há que retorcer-lhe a pergunta da forma seguinte: “os homens são homens ou são cabeças, pés, mãos, estômagos?”.

Sem a compenetração recíproca entre concepção e técnica – que não pode levar-se a cabo, se o espírito não tiver de si mesmo uma ideia clara – toda a expressão do material permanece confinada ao decorativo, ao pitoresco ornamental e, enquanto tal, realiza e cumpre o fim de um frívolo entretenimento para o eu, que se regala principescamente e que fica a admirá-lo com atónita seriedade. É possível reduzir cada coisa a puro elemento decorativo, e para tal existe o meio simplicíssimo de subtrair a uma civilização alguns fragmentos e, em seguida, privados do seu significado e função originais, inseri-los noutra civilização sem qualquer conexão real.

Este princípio da colagem é antiquíssimo. Numa obra como a catedral de Aquisgrana, construída cerca de 800 d.C., à imitação da igreja de São Vital em Ravena (construída dois séculos antes), é evidente o fenómeno da transposição de uma cultura para um terreno estranho; semelhante transposição, como documento na história do espírito humano, pode ter um significado só enquanto atesta o princípio hegemónico, então dominante, de um imperador cujas aspirações ideológicas – impor pela força a sua cultura a uma cultura estranha – exigiam semelhantes iniciativas. Também os venezianos apreciavam muito a colagem, quando, no período da sua máxima expansão, inseriam na técnica e na arte da construção das suas cidades, troféus de vitória arrebatados a outros povos; mas este tipo de colagem tem o mérito moral de não renegar a sua natureza: em São Marcos uma pedra, ou outra coisa, que provém claramente de outra civilização, tem a função inequívoca de dar testemunho de uma época histórica, caracterizada justamente por troféus e presas bélicas.

O método da colagem nasce de uma forma do pensamento colonialista, e não existe uma diferença substancial entre um tambor cavo, que serve aos indianos para os encantamentos e funciona numa casa moderna como cinzeiro, e os orientalismos de que se serve uma certa cultura ocidental para tornar mais atractiva a sua esteticista elaboração do material.

Em vez de estudar seriamente a substância espiritual das outras civilizações, pesquisa indubitavelmente desejável e necessária, agarra-se com brutal inatenção e com uma forte emoção estética aos seus produtos, para retirar proveito do fascínio que emana do seu exotismo, e acha que pode justificar isto com ilações filosofantes, que se foram buscar de empréstimo às civilizações desaparecidas.

Mas estas justificações, como foram apresentadas aqui, em Darmstadt, recebem o seu principal atractivo de uma fraseologia pejada de adjectivos como “livre” e “espontâneo”. Na verdade, o conceito técnico que pode justificar esta gíria é o conceito antiquíssimo de “improvisação”. Na antiga música chinesa a improvisação baseava-se em textos escritos em que estava fixo um parâmetro – o da altura do som – enquanto os outros eram deixados livres à improvisação. A execução de tais improvisações estava sempre reservada a determinadas castas, em cujo seio esses métodos eram transmitidos de geração em geração. Nem se deve esquecer que tais improvisações eram sempre actos de culto e, por isso, se referiam sempre a um ser superior, a uma divindade.

Um género de improvisação tecnicamente afim encontra-se na *comedia dell'arte*: as acções das comédias reduziam-se então a umas quantas indicações cénicas referidas a situações características das relações entre as personagens, e determinavam o espaço dentro do qual o actor podia livremente improvisar o diálogo e a acção. Mas, com o andar do tempo, deixou de se saber servir de tal método, e por sugestão de alguns actores que tinham sabido sobressair em todos os campos da recitação, surgiu, em seguida, a imitação única e exclusiva de tais excelsos modelos, aproveitando-se deles. Tudo se reduziu assim a um acto puramente virtuosista e a um cerimonial rígido, destituído de verdadeira força criativa.

E hoje? A jovem música dispõe actualmente de dois virtuosos de uma perfeição de primeira ordem, que não será fácil reavê-los de novo tão depressa: o flautista Severino Gazzelloni e o pianista David Tudor. Até as piores músicas na sua interpretação exercem sempre um fascínio sonoro, que se deve unicamente ao alto nível técnico da realização.

Como consequência, as partituras para flauta e para piano nascem como os fungos, peças em que os autores se preocuparam apenas com inventar métodos de notação, mais ou menos engenhosos, para estimular à improvisação o virtuoso Gazzelloni e o virtuoso Tudor: esperam aumentar assim o prestígio deles próprios, aproveitando-se das qualidades técnicas dos executantes. Tais empreendimentos – e são, claro está, quase sempre principiantes desprovidos os que esperam impor-se rapidamente à atenção – tais empreendimentos não são apenas um vergonhoso abuso, mas caracterizam a situação desesperada dos que confundiram a composição com a especulação.

De resto, também hoje a improvisação ocorre no espírito da improvisação cultural, como se praticava no Oriente. Se aqui servia para o esconjuro de uma divindade, hoje a divindade que se pretende esconjurar é o eu próprio. Tal intenção surge, aliás, programaticamente declarada, quando se adota confusamente para regressar a um misticismo à Mestre Eckhart.

Hoje, pretende-se fazer passar a improvisação por libertação, por garantia em prol da liberdade do eu. E, portanto, naturalmente, a determinação por constrição, por cadeia do eu. Esta alternativa, como John Cage e o seu grupo tentaram estabelecê-la aqui, em Darmstadt, é não só um brincar confuso e conturbador com conceitos, mas esconde em si, sobretudo para os jovens principiantes, a tentação de permutar *composição* com especulação.

Em seguida, as tentativas de comparar os métodos chamados “inteiramente determinados” (mas conhecerão, realmente, estes confusionistas a *composição*?) com uma inclinação para sistemas políticos totalitários, presentes ou passados, são, na sua falta de jeito, uma piedosa tentativa de influir sobre a inteligência, a qual, por liberdade entende algo de diferente da renúncia à sua vontade. A inserção retórica dos conceitos de liberdade e de falta de liberdade num processo artístico criativo não passa de um enésimo intuito propagandístico, e muito barato, para tentar intimidar o próximo.

Assim se semeia a desconfiança perante conceitos como ordem espiritual, disciplina artística, clareza de consciência, simplicidade e lhaneza, desconfiança que só pode explicar-se com o ódio dos que não sabem separar o conceito de ordem do de opressão política ou militar; ao confundirem assim os conceitos, revelam, mais uma vez, que não são capazes de se separar, interior e exteriormente, do passado.

A sua “liberdade” é a opressão exercida sobre a razão pelo instinto: a sua liberdade é um suicídio espiritual. Mas, de facto, também a inquisição, na Idade Média, julgou poder “libertar” o homem aprisionado pelo diabo, queimando-o na fogueira.

Do verdadeiro conceito de liberdade criativa, entendida como capacidade conscientemente alcançada de conhecer e de tomar as decisões necessárias no tempo justo e para o tempo justo, nada sabem os nossos “estetas da liberdade”. Esses estão mortos.

Sobre a sua universal medicina ou mezinha, o acaso, pode sempre discutir-se entre compositores, sempre que se pretende entendê-lo e servir-se dele apenas como momento empírico no estudo, como um meio para experimentar vários possibilismos também inéditos. Mas querer apresentar o acaso e os seus efeitos acústicos automaticamente como *conhecimento* em vez da decisão própria, pode ser um método apenas para os que têm medo de tomar decisões e da liberdade que nisso se revela e desenrola.

A história não tem necessidade de enunciar um juízo sobre estes esforços, porque os falsários já a si mesmos se julgaram. Consideram-se livres e o seu inebriamento impede-os de se dar conta das barreiras que aferrolham e obstruem o céu da sua liberdade.

A música persistirá sempre como uma presença histórica, um testemunho dos homens que enfrentam conscientemente o processo histórico, e que, em cada instante de tal processo, decidem, na plena clareza da sua intuição e da sua consciência lógica, e actuam para extrair novas possibilidades da exigência vital de novas estruturas.

A arte vive e continuará a desdobrar e a desenvolver a sua tarefa. E há ainda muito e maravilhoso trabalho a cumprir e a levar a cabo.

II. MÚSICA

E TEXTO

5. TEXTO – MÚSICA – CANTO (1960)*

I

Em 1912 Arnold Schönberg escrevia acerca da relação com o texto:

Há alguns anos, senti uma grande vergonha, ao dar-me conta de não ter a mais pálida ideia do que continham os textos poéticos de alguns Lieder de Schubert, que eu conhecia bem. No entanto, depois de ter lido as poesias, descobri que delas não tinha retirado nenhuma vantagem para a melhor compreensão desses Lieder. De facto, a leitura não me induzira a mudar o meu modo de conceber a sua interpretação musical. Pelo contrário, dei-me conta de que, embora não tivesse conhecido o texto poético, tinha captado o seu conteúdo, o verdadeiro, talvez ainda mais profundamente do que se me tivesse atido de forma estreita à superfície dos puros e simples pensamentos expressos pelas palavras. Mas, ainda mais decisivo do que esta experiência, foi para mim o facto de ter escrito muitos dos meus Lieder, inspirando-me apenas no som das primeiras palavras do texto, sem me preocupar minimamente com o modo como se desenrolavam os factos contidos na poesia, sem sequer a captar no êxtase da composição. Só alguns dias depois é que pensei atender realmente ao verdadeiro conteúdo poético de meus Lieder e, com grande espanto, reparei que nunca tinha prestado maior justiça ao poeta do que quando, guiado pelo primeiro contacto directo com o som inicial, intuía o que aí se iria absolutamente seguir.

Estas reflexões de Arnold Schönberg são de primacial importância para poder delinear historicamente uma fase necessária no desenvolvimento da relação entre texto e música. Esta fase, no tocante a este génio que podemos olhar como o ápice do nosso século, inclui as marcas características gerais da concepção criativo-musical que precedeu imediatamente e condicionou a fase actual. Estas reflexões representam, de facto, em certo sentido, o ponto de partida para algumas observações históricas de carácter geral sobre a relação texto-música.

* Publicado em SC1, 57-63; LN, 41-60; LN-F, 166-188. Este texto corresponde a duas conferências dadas nos cursos de Darmstadt, nos dias 7 e 8 de Julho de 1960.

Antes de mais, algumas palavras sobre a autonomia dos *Lieder* de Schubert em relação ao texto poético. Esta autonomia é óbvia, quando a intuição criativa do músico e a necessidade estrutural do texto estão em estreita interdependência porque, neste caso, os dois elementos estruturais, a saber, som e palavra, ao compenetrarem-se reciprocamente e não estarem subordinados um ao outro, formam um novo e autónomo todo. Esta recíproca compenetração realiza-se na diversidade histórica e de maneiras diferentes, conforme os dois elementos, som e palavra, se encaram na sua estrutura específica, e sobretudo segundo o modo como é considerada a palavra, quer no seu elemento fonético/semântico dado, quer também na sua tradução e na invenção musical em analogia com a retórica, a dicção, a emoção de quem declama, a canção popular, a fala normal. Cada uma destas relações de analogia contribuiu para a caracterização da relação texto-música em quatro fases sucessivas, que precedem a actual e, precisamente num desenvolvimento gradual, desde uma concepção idealístico-formal, segundo a qual o homem se referia a um modelo superior de origem teológico-escolástica, até à concepção naturalista do século XIX, para a qual ele vive e se move sobretudo entre os seus congéneres com uma compreensão maior do seu ambiente. Adquire-se consciência da importância da língua falada. Esta é estudada na sua estrutura interna e na sua relação com o canto (ver Verdi, Mussorgsky e Janáček) até à concepção de Schönberg, em que o legado da tradição histórica se associa a uma fundamental renovação da relação texto-música. Também aqui o contributo e a função de Schönberg se revelam determinantes, coisa que, nesta medida, não se pode dizer de nenhum outro. Para melhor se compreender esta capacidade de autonomia – e não apenas no caso dos *Lieder* de Schubert – em face do texto poético, é necessário atender ainda ao problema da “representatividade” da música; ou seja, ao modo como se desenvolveu a *Ars dicendi*, a oratória musical. Um estudo sobre a oratória musical do nosso século seria importante, por um lado, para analisar uma nossa actual *Ars dicendi*, por outro, para iluminar os seus obstáculos e os enleios e compromissos com o passado. Antes de mais, um estudo sobre as formulações melódicas do nosso século, comparadas com as do passado, poderá também clarificar onde é que a expressão da nossa época se realizou de modo pleno e onde só aparentemente o conseguiu, enquanto refreada por formas e giros retóricos e procedimentos do passado, inseridos numa outra concepção compositiva e estrutural. Um tema para um trabalho deste género poderia ser a relação entre a concepção melódica em Webern, baseada em motivos de dois, três, quatro sons e a sua consequência na formulação melódica do retorno monótono de alguns esquemas melódicos fixos, que podem ser reconduzidos, não obstante a sua função serial e intervalar, a certas formas de canto do passado. A

mesma coisa se pode apreender também na música instrumental de Webern, e não só na ligada à palavra.

Quanto ao problema da representatividade em música, a meu ver são importantes, entre outros, dois estudos *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs* (A representatividade da música vocal de Johann Sebastian Bach) do professor Arnold Schmitz e *Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik* (A relação entre palavra e som na história da música), do professor Joseph Müller-Blattau. No Renascimento, o trívio escolástico reunia o estudo da música, da gramática e da retórica num único estudo sintético [sic], e este estudo teve uma importância fundamental sobretudo na escola flamenga. Arnold Schmitz escreve sobre os compositores dessa época: “Ao quererem reproduzir fielmente com os seus meios o sentido literal do texto e exprimir de modo compreensível os afectos, eles basearam-se na retórica. Em analogia com as figuras retóricas, serviram-se de figuras musicais, ou homónimas ou iguais por significado ou de outras figuras, e adoptaram-nas para alargar o sentido da palavra e expressar os afectos”. O teórico alemão Joachim Burmeister [ca. 1566-1629] codificou em três trabalhos – *Hypomnematum musicae poeticae* [1599], *Musica autoschediastikè* [1601], *Musica poetica* [1601] – esta prática musical e acrescentou, como nos informa o professor Müller-Blattau no ensaio mencionado, a análise de um moteto de Orlando de Lasso, que se baseia no estudo dessas figuras musicais.

A relação entre texto e música baseava-se então, na analogia entre uma possível simbologia figurativa musical e a componente semântica da palavra, mas surgindo esquematizada em figura da retórica. Um moteto de Dufay, uma missa de Josquin, um madrigal de Gesualdo mostram a variedade e a diversidade de semelhante relação analógica e a autonomia relativamente ao texto, quando este se tornava música com base em leis musicais. O conteúdo do texto, segundo a concepção desse tempo, tornava-se o significante da música. Sobre a compreensibilidade da palavra usada, se ela é possível ou não, se é necessária ou não, farei a seguir ainda algumas observações. Com Claudio Monteverdi, a nova prática da monódia, iniciada pela Camerata Fiorentina, abre uma nova fase. A oratória musical amplia e desenvolve os seus elementos estruturais. Já não há analogia com a retórica formal, mas imitação da arte oratória com particular atenção à dicção e à emocionalidade do texto. Deste modo, com o “recitar cantando” de Monteverdi inicia-se a maravilhosa aventura do teatro musical. E Monteverdi inventa, sobretudo nos últimos volumes dos seus Madrigais, o uso de diferentes estilos de oratória musical: *Madrigali guerrieri et amorosi in stile rappresentativo* – aqui gosto de recordar a *Lettera amorosa* (*Se i languidi miei sguardi*) *in stile recitativo, espressivo, concitato*. A este propósito escreve Arnold Schmitz: “E como a antiga retórica falava de um *deinótes*, para definir o poder

oratório e o domínio de todos os estilos da retórica, assim se poderia aplicar também esta definição a Monteverdi. Na sua arte se baseia a oratória musical dos séculos XVII e XVIII até Bach e Haendel”. A esta riqueza e variedade de estilo corresponde, em Monteverdi, uma riqueza e variedade de sentimentos humanos. O interesse do músico ampliava-se, pois, e virava-se também para sentimentos e paixões terrenas. De modo semelhante actuava, quase no mesmo período na Itália, Galileo Galilei, quando, ao uso do latim, língua oficial dos tratados, limitados assim a uma casta especializada, juntou o uso do vernáculo, para uma mais ampla possibilidade de leitura. A prática da oratória musical não se detém com o século XIX; pelo contrário, recebe um novo impulso com a descoberta e com o contributo estilístico, primeiro, do canto popular e, em seguida, do falar comum. O autor de *Lieder* e teórico Johann Abraham Peter Schulz escreve acerca da particularidade da canção popular: “Só mediante uma semelhança evidente do tom musical com o poético, mediante uma melodia cujo avanço nem se eleva nem se baixa, relativamente ao andamento do texto, e adere à declamação, ao metro das palavras como um vestido ao corpo; só deste modo, a canção adquire um carácter não rebuscado, não artificial, conhecido, numa palavra: o tom popular”. Só se nos ativermos ao princípio recordado no ensaio de Müller-Blattau é possível justificar o juízo de um grande alemão sobre um compositor de *Lieder*: “A originalidade das suas composições, tanto quanto posso julgar, nunca é uma ideia musical, mas a reprodução radical das minhas intenções poéticas”, escrevia Goethe acerca dos *Lieder* de Carl Friedrich Zelter.

Se, por um lado, o influxo do canto popular podia considerar-se, como no caso recordado, uma reprodução em que a concepção naturalista da reprodução se unia ao simplismo mais exterior, ele, por outro lado, enriquece com novas características construtivas a autêntica invenção musical, como demonstra a quase inteira produção musical da primeira metade do século XIX, em tal medida que até na música puramente instrumental a formulação melódico-formal pode suportar e aguentar a aplicação de um texto. Tive muitas vezes ocasião de constatar isto, ao ouvir ensaios orquestrais de Hermann Scherchen, durante os quais, este músico genial, para clarificar aos executantes o significado musical e a função estrutural de uma melodia, sobretudo nas sinfonias do romantismo, interpretava a melodia com um texto adaptado. E não só: a música instrumental podia também suportar e apoiar uma explicação de programa, como Wagner a dava – no dizer de Schönberg –, quando queria comunicar ao homem médio uma ideia mediata daquilo que ele, como músico, tinha imediatamente intuído. Fazia isto com as sinfonias de Beethoven. Este desenvolve e desdobra na Nona Sinfonia a relação texto-música, considerando finalmente a necessidade

da compreensão do texto enquanto tal: elemento formativo que não se esgota na transposição musical, simbólica, afectiva, emocional, pelo que o texto se torna um facto genuinamente sonoro, mas que se impõe na composição e na escuta, como elemento semântico preciso na sua formulação e no seu significado.

Voltemos às reflexões de Schönberg, referidas no início sobre a autonomia dos *Lieder* de Schubert relativamente ao texto, para a sua compreensão. Vimos de que maneira pode isto corresponder historicamente à verdade. Mas, inevitável e necessária, levanta-se uma objecção fundamental, a saber: é possível, para a concepção e a compreensão plena de uma música com texto, prescindir da inteligibilidade do próprio texto, na sua presença fonética e semântica? Para mim, tal não é possível, não obstante e para lá do “musicalizar-se” do próprio texto enquanto a palavra possui aspectos específicos e qualidades que a caracterizam como particular elemento estrutural e formativo de uma composição musical, características e qualidades que não podem ser eliminadas. Ao invés, contribuem de modo notável para enriquecer uma estrutura musical, embora comportem elementos complexos no seio desta estrutura. Amanhã, analisarei este facto em algumas composições musicais.

É evidente que a leitura ou a escuta de uma música com texto, seja de que época for, não pode prescindir da presença do próprio texto, a não ser que se limite superficialmente a uma sugestão imprecisa, que pode ser emocional ou não, culinária ou não, exótica ou não, e que desaparece no momento em que a música começa. Com boa paz para os sonhos dos que sofrem de purismo, a palavra não pode ser despojada dos seus elementos constitutivos. Como afirmou Merleau-Ponty, na sua *Fenomenologia da percepção*, não há qualidades ou sensações tão despojadas que não estejam penetradas de significado. Se a partir das considerações sobre Schubert, acima recordadas, for possível, à primeira vista, deduzir que Schönberg não tinha nenhum interesse pelo significado e pela inteligibilidade de um texto, toda a criação schönbergiana ligada à palavra demonstra, de modo magistral, e único neste século, que importância fundamental ele atribuía a tal questão e com que originalidade a resolveu. Schönberg revela também neste seu empenho a grandeza da herança beethoveniana. A concepção compositiva do quarto andamento da Nona Sinfonia indica claramente quanta força imprimiu em Beethoven a inteligibilidade das palavras da ode de Schiller, não só na sua transposição musical, mas também enquanto texto literário e, justamente, pelo seu profundo significado humano. Exemplo esplêndido de como um texto, pela sua particular pregnância de significado humano, pode solicitar e provocar no músico a concepção de uma nova expressão, em vez de um simples processo artesanal. “Máxima simplicidade e inteligibilidade da melodia”, dois requisitos que, segundo Schulz,

são indispensáveis à estilística derivada do canto popular, reencontram-se na formulação melódica de *Freude schöner Götterfunken*. Dos seus canhenhos de esboços podemos ver até que ponto Beethoven se esforçou por alcançar esta simplicidade natural. A ulterior apresentação da melodia revela a necessidade, para Beethoven, da sua inteligibilidade em ambos os elementos constitutivos, isto é, som e palavra. No compasso 92 (*Allegro assai*), esta melodia aparece pela primeira vez nos violoncelos e contrabaixos à oitava. No compasso 241, a melodia reaparece em segunda apresentação numa primeira ampliação tímbrica (o barítono junta-se aos violoncelos em uníssono) e constitutiva: presença do texto. No compasso 257, por fim, ulterior ampliação tímbrica constitutiva: violoncelos, contrabaixos e coro à oitava. Deste modo não é impedida, no ouvinte, a inteligibilidade do novo elemento, ou seja, do texto, pela não-novidade do outro elemento: o som. Outra aplicação deste princípio: entre os compassos 655 (*Allegro energico sempre ben marcato*) e 730, nota-se o único uso de elaboração contrapontística, em que cada parte se diferencia da outra, quer pela linha melódica, quer pelo texto. O uso simultâneo de mais textos diferentes poderia fazer aqui recordar os motetos de 1300, e a “confusão” dos textos derivada da estrutura contrapontística poderia levar-nos a evocar a polifonia do Renascimento. Mas a concepção e o resultado diferem muito deles, justamente em virtude das novas exigências quanto ao texto e à sua inteligibilidade. De facto, as duas linhas melódicas *Freude schöner Götterfunken* e *Seid umschlungen Millionen* ouvidas antes, cada uma por si, surgem agora sobrepostas contrapontisticamente com variantes rítmicas. Assim a inteligibilidade desta sobreposição contrapontística, novo elemento acústico, não é perturbada na escuta pela não-novidade das duas partes. Além disso, revela-se também claramente inteligível o elemento palavra na simultaneidade dos dois textos sobrepostos. Este procedimento não pode interpretar-se de modo formal como desenvolvimento gradual, mas, pelo contrário, explica-se em estreita conexão com as exigências do texto.

Na época em que os compositores neoclássicos e restauracionistas do *ancien régime* repropunham módulos e concepções do passado ainda mais remoto de modo inteiramente formalista, Arnold Schönberg inova historicamente a relação texto-música, desenvolvendo, com originalidade, a função da acentuação métrica quantitativa. Contra o naturalismo do uso da fala rítmica, esquematizada pela acentuação quantitativa – que foi o busílis dos compositores neoclássicos mais ou menos salmodiantes – Schönberg inventou o *Sprechgesang*, como escreve Alban Berg no seu ensaio intitulado ‘Die Stimme in der Oper’ (A voz na ópera, de 1929):

Este modo de tratar a voz não representa apenas um dos melhores meios para uma clara compreensão, mas enriquece a música operística com um meio expressivo de grande importância, extraído das mais ricas fontes da música. Este modo de falar, fixado melodicamente, ritmicamente e dinamicamente pode aplicar-se a todas as formas da música dramática, em união com a palavra cantada, da qual constitui, também sob o ponto de vista tímbrico, uma feliz integração e um fascinante contraste. Por estas possibilidades, a ópera surge destinada, mais do que qualquer outra forma musical, a um pôr-se ao serviço da voz humana e a ajudá-la no fazer valer o seu bom direito; direito que, nos últimos decénios de produção musical dramática, quase se perdeu, porque a música de ópera – para citar uma frase de Schönberg – não foi, muitas vezes, outra coisa a não ser uma sinfonia para grande orquestra, com acompanhamento de canto.

Se Alban Berg, pelos seus interesses musicais, refere o uso deste novo meio expressivo sobretudo à ópera, Schönberg aplica-o em quase todas as formas musicais por ele usadas, ligadas a um texto. Este último surge sempre claramente compreensível, também na sua componente semântico-literária. A este propósito, Schönberg sublinha na sua advertência ao Pierrot lunaire: “Não se tende absolutamente para um falar natural e realista, pelo contrário, a diferença entre um falar normal e outro que é parte de uma forma musical deve tornar-se evidente”. O Sprechgesang é utilizado monodicamente por Schönberg no Pierrot lunaire ou associado contrapontisticamente ao canto como em Moses und Aron, onde o uso de um ou do outro modo é determinado pela relação com o texto. Na ópera Moses und Aron, Sprechgesang e canto contrapõem-se e contribuem para caracterizar não só a diversidade, mas também a função complementar dos dois protagonistas. Na primeira cena da ópera, o coro, composto de seis vozes solistas, canta em contraponto, utilizando o mesmo texto literário, com o coro falado “Voz da sarça”. A diferente escrita e a diversa função e disposição espacial dos dois coros, o que canta em orquestra e o outro, que recita “por detrás dos bastidores, isolados acusticamente, aproximados pelos altifalantes de modo a reunirem-se só na sala”, aumentam as possibilidades expressivas do texto, ampliando a realização tímbrica na dupla projecção do canto e do falar. Consegue-se assim a maior possibilidade de compreender o texto. Deve aqui sublinhar-se a renovação da técnica e da função do duplo coro: não um jogo com o espaço sonoro, mas plenitude expressiva de um texto, conseguida agora no espaço, mediante uma dupla e diferenciada projecção sonora.

No fim desta lição, ouvimos Um sobrevivente de Varsóvia, de Schönberg. Sprechgesang e canto usam-se aqui na sucessão dramático-narrativa e oração-apelo do texto. Esta obra-prima, pela sua necessidade criativa, pela relação texto-música e música-ouvinte, é um manifesto estético-musical da nossa época. Tudo o que Jean-Paul Sartre, no seu fundamental ensaio Que é a Literatura?, escreve sobre o problema Porque se escreve? encontra-se já atestado do

modo mais autêntico na necessidade criativa de Schönberg:

E se este mundo se oferece a mim com as suas injustiças, não é para que eu o contemple com frieza, mas para que o anime com a minha indignação, o revele e o crie com a sua natureza de injustiça, isto é, de abusos que devem ser suprimidos. Por isso, o universo do escritor só se revelará em toda a sua profundidade ao exame, à admiração, à indignação do leitor; e o amor generoso é promessa de conservar e a indignação generosa é promessa de mudar e a admiração promessa de imitar; embora a literatura seja uma coisa e a moral outra, no fundo, no imperativo estético discernimos o imperativo moral. Efectivamente, quem escreve reconhece, pelo próprio facto de se dar ao trabalho de escrever, a liberdade dos seus leitores; e quem lê, pelo simples facto de abrir o livro, reconhece a liberdade do escritor. A obra de arte, seja qual for o lado a partir do qual se contemple, é um acto de confiança na liberdade dos homens. E visto que ou os leitores ou o autor só reconhecem esta liberdade para exigir que se manifeste, a obra pode definir-se como uma apresentação imaginária do mundo, enquanto este exige a liberdade humana.

Podemos, ademais, constatar em Schönberg o que Arnold Schimtz sublinha em Bach, a saber, que “Bach na música ligada à palavra se refere, mediante figuras musicais representativas e ricas de afecto, não só ao sentido de determinadas palavras ou de determinadas estrofes, mas também ao escopo de todo o texto”, ou seja, “um escopo que pode ser inteiramente diferente do desígnio do texto musicado”. E ainda: “A oratória de Bach revela-se particularmente poderosa por meio do seu *docere*, além do *movere*”. E se alguém se esquivava ao *docere* e *movere* de Schönberg e, sobretudo, ao *Sobrevivente de Varsóvia*, também a ele se dirige o estudante de dezanove anos, Giacomo Olive, na sua última carta, escrita antes de ser fuzilado pelos fascistas em Modena em 1944: “Não digais que não quisestes já saber mais. Pensai que tudo aconteceu, porque não quisestes saber mais”.

II

A nossa prática da relação entre texto-língua falada e música foi precedida por aquela em que o compositor tratava a palavra quase unicamente como veículo da sua semanticidade; pelo que a relação entre estrutura fonética de uma palavra ou de uma frase e o conteúdo semântico, embora reconhecido e tomado em consideração, era quase sempre reconduzido aos elementos compositivos usuais deste último. Hoje desenvolveu-se, de vários modos, uma técnica composicional diferente no uso da relação entre material fonético e semântico.

No início da *La terra e la compagna* compus, ao mesmo tempo, dois textos. Da relação dos dois conteúdos semânticos deriva uma nova unidade expressiva, e a sua forma. Determinou-se assim uma função diferenciada entre os significados dos textos e a sua composição musical. Um deles [*Terra rossa terra nera*], cantado por sopranos, contraltos e baixos, exprime uma simbologia laica entre mulher e natureza. No centro do outro [*Tu sei come una terra*], cantado pelos tenores, está a mulher como ser amado. A simultaneidade dos dois textos suscita uma relação unificadora entre a natureza-mulher e a amada de maior pregnância. A isso corresponde a simultaneidade e a sobreposição de dois princípios compositivos, que se distinguem entre si pela projecção mais articulada de campos sonoros do primeiro texto em relação à projecção linear do segundo; além disso, pela diferente estrutura dos valores de duração e da dinâmica. A composição dos dois textos (música) leva, deste modo, a uma ampliação maior dos seus conteúdos semânticos (textos). Nestes últimos emerge assim, ao mesmo tempo, uma função de complementaridade técnica expressiva. A relação que deste modo se chega a criar, recíproca e deveras significativa, obtém a unidade complexa da estrutura musical. Os exemplos mostram como, através dos dois textos, corre uma linha unificadora, não limitada à particularidade da formulação originária, e que não teria sido possível pensar de outro modo na época da polifonia e do contraponto:

[S A B	Primo testo:	Terra rossa terra nera. Tu vieni dal
[S A B	Secondo testo:	T Tu sei
[S A B	T	come una terra che nessuno ha mai detto. so- -le
[S A B	T	fati-
[S A B	T	non sai quanto porti di mare parole e fatica, tu ricca come
[S A B	T	non sai quanto -ti mare fatica -a
[S A B	T	la brulla campagna, Tu dura e dolcissima
[S A B	T	Tu non attendi nulla se non la parola
[S A B	T	parola (ecc.)
[S A B	T	che sgorgherà dal fondo

Assim como os elementos contrapontísticos e harmónicos já não têm uma função numa música em que a simples linearidade melódica e harmónica foi desenvolvida por uma nova pluridimensionalidade de relações em todas as direcções, assim também para o texto se abriu, na composição, um mundo de novas possibilidades de combinação dos seus elementos semânticos e fonéticos. Esta riqueza pluridimensional de possibilidades expressivo-fonéticas no canto, como hoje se nos apresenta, foi já, várias vezes, pré-anunciada no decurso do desenvolvimento histórico-musical, naturalmente sempre relativa aos procedimentos composicionais da época específica. Como primeiro exemplo digno de nota – simples, embora na complexidade – importa recordar os motetos do século XIII, em que surgiam musicados sobrepostos vários textos de todo independentes, frequentemente em diferentes línguas.

A sobreposição de diversos conteúdos criava uma “confusão” semântica (textos), ou havia uma ideia global que resultava, na diversidade (música + textos). A sua simultaneidade articulava sobretudo a composição, embora com consequências ‘mecânicas’ destrutivas pela ausência de relações (textos). Um texto punha em causa a inteligibilidade do outro.

Com a prática da polifonia a várias vozes, e com a complexidade das sobreposições de textos daí resultante, surgiram igualmente possibilidades mais eficazes de criar, para lá do canto linear (texto),

relações entre palavras ou sílabas (música). Na medida em que se pôde graduar a complexidade do todo em relação ao número de vozes conduzidas independentemente, à sua plasticidade rítmica e de registo e a partes homofónicas, tornaram-se mais ricas as possibilidades de compor relações entre os elementos fonéticos do texto cantado. Não se pode dizer que destas relações fonéticas se tenha feito, de repente, um uso compositivo totalmente consciente, texto como material signifiicante e fonético que se torna música. Mas é claro que as graduações, desde uma ‘confusão’ fonética, criada pela estrutura polifónica, a um uso do texto tornado extremamente claro por uma conduta das vozes homofónicas e homorrítmicas, dependiam de forma essencial da doseada complexidade polifónica, e é certo que a eficácia dos seus graus extremos não foi evitada ou não era indiferente à consciência compositiva dessa época. A este propósito veremos a seguir, mais de perto, um exemplo de Gesualdo da Venosa.

A clareza com que na música polifónica de Bach estão coordenadas as partes, também no tocante à estrutura rítmica do texto, cria, por conseguinte, constelações de sílabas – campos sonoros – sobrepostas que não é possível ignorar, também e sobretudo se assim não se formam novos agregados fonéticos mas, pelo contrário, as palavras originárias se recompõem através de partes diversas. Os dois primeiros exemplos, da Missa em Si menor, de Bach, mostram sobreposições complementares dos dois pares de sílabas *ele-e-ison* em diferentes graus de densidade.

A pluridimensionalidade da tradução em música do texto não destruiu a inteligibilidade do texto que, para o ouvinte, já era em parte conhecido, mas ampliou e actualizou, de modo lógico, esta compreensibilidade nova, justamente na composição. (Relação entre texto, material acústico e a sua invenção musical).

A forma complexa a mais partes da composição e a simultânea clareza do texto transformado em música estão intimamente ligadas à clareza da estrutura polifónica e do seu *ductus* harmónico. O terceiro exemplo mostra o efeito cadencial de uma dicção comum do texto na sua conexão com a cadência harmónica: [vide página 51]

60

son, e-le - - - - -
e-lei - - - - - son,
le - - - i-son, e - - lei - son,
son, e-le - - - i-son, e - - lei - son,
e-le - i - - - - son, e-le - i - - - son, Ky -

33

Contralto Ky-ri-e e-le - - - - - i-son
Tenore - e e-le - - - - - i-son e-le - - - - -

Citação
do Kyrie da
Missa em
Si menor
de Bach

Só a parte-texto do baixo progride com a cadência harmónica. As outras vozes anteciparam a própria cadência. Com a sobreposição de sílabas ou vogais sobre a cadência harmónica, tira-se a esta última a sua característica resolutive cadencial, onde isso é exigido pela continuidade estrutural formal. O fenómeno das diversas funções de sobreposição do texto tem aqui um resultado prático formal musical completo. O carácter incompleto da cadência (música) está em relação directa com a eficácia fonética do uso diferenciado de sílabas (texto) sobre o acorde que se resolve na tónica. Da projecção variada dos elementos fonéticos deriva imediatamente uma consequência formal musical. Um outro exemplo, também ele tirado da Missa em Si menor, de Bach, mostra ainda, mais uma vez, o mesmo princípio. As sílabas e as vogais iniciais das partes que entram sucessivamente em cânone, compõem-se também com o texto das partes precedentes, intensificando partes da palavra inteira:

Citação
do Kyrie da
Missa em
Si menor
de Bach

No *Requiem* de Mozart, o tema *Requiem æternam*, conhecido do ouvinte desde o início, é acompanhado, quando regressa mais tarde, por um novo contra-sujeito, sobre o qual se cantam as palavras: *Donna, donna eis*, as quais, por seu turno, confluem no acusativo: *Donna eis requiem*.

Citação
do Requiem
de Mozart

A “confusão” das sílabas, verticalmente ou na sucessão que daqui resulta (música), não acompanha claramente a correspondência semântica do material fonético (texto), causa a mecânica sobreposição dos textos correspondentes à sobreposição formal de tema e contra-sujeito. De modo análogo, são combinadas as palavras *Kyrie eleison* e *Christe eleison*, mas aqui, ao invés, com um mínimo de ‘confusão’ fonética origina-se, de acordo com o sentido teológico global, uma subdivisão do texto musicalmente resultante. A sobreposição dos textos em Mozart tem um duplo aspecto: por um lado, indica uma certa afinidade com a sobreposição nos antigos motetos franceses, por outro, abre caminho a uma nova possibilidade de compor simultaneamente sobre uma base semântica unitária de diferentes palavras e frases. Vimos ontem como este princípio de elaboração se desenvolveu, depois, também em Beethoven. Uma das razões pela qual, neste contexto, já não são analisadas de perto as obras, é que o fenómeno de múltiplos textos cantados ao mesmo tempo em teatro se há-de considerar em relação com os eventos cénico-dramáticos, e que aqui importa ter em conta todos os outros aspectos.

No terceiro trecho do meu *Canto sospeso* encontra-se um exemplo de como da sobreposição musicalmente distinta de três textos diferentes resultou um texto novo por interpolação. Diferentemente do exemplo de *La terra e la compagna*, mostrado no início, aqui não se criou um novo texto, no sentido de uma simbiose de diversos conteúdos semânticos, mas a sobreposição dos três textos em que são comunicadas situações análogas, ou seja, o instante que precede a execução por parte das mesmas vítimas deu lugar a um novo texto em que aquilo que é comum às três situações surge formulado com uma intensidade potenciada:

[Soprano	Mi portano a Kessariani	a
[Contralto	o o a a i	a Oggi
[Tenore	a a i M'impiccheranno	
[Soprano	i i e a insieme ad altri sette	
[Contralto	ci fucileranno e e	e
[Tenore		perché sono
[Soprano	a i	a a
[Contralto	a moriamo da uomini per la pa - - tria. (ecc.)	
[Tenore	patriota a a a a	

A intensidade musicalmente potenciada do conteúdo semântico de um texto, como ela aqui provém da interpolação de diversos textos entre si afins, foi obtida de modo radicalmente oposto, ou seja, mediante a decomposição de uma palavra em várias novas constelações silábicas, numa obra nascida há cerca de 350 anos. No fim do moteto *Oh Magnum misterium*, de Giovanni Gabrielli, da palavra *Alleluia* formam-se, mediante as sobreposições polifónicas das oito vozes, numerosas combinações de sílabas que exaltam, em sentido exclamativo e em todas as direcções, o júbilo aleluiático, tornando musicalmente perceptível, na “confusão” fonética no seio das vogais da palavra *Alleluia*, o conteúdo semântico da palavra originária, com uma intensidade acrescida:

65

lu - - - ja, al - - le - lu - - ja.

lu - ja, al - - le - lu - - - ja.

lu - ja, al - le - lu - - - - - ja.

lu - ja, al - - le - lu - - - - - ja.

al - - le - lu - ja, al - - le - lu - - - ja.

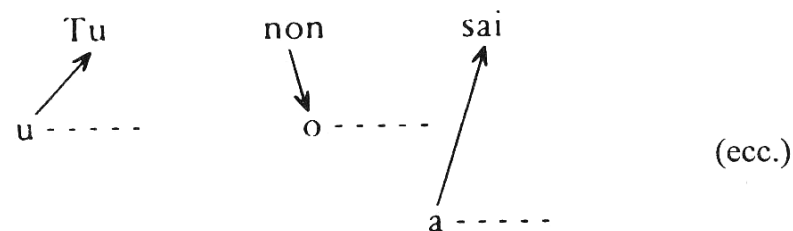
al - - le - lu - ja, al - - le - lu - ja.

al - - le - lu - ja, al - - le - lu - - - - - ja.

al - - le - lu - ja, al - - le - lu - - - - - ja.

Citação
do moteto
de Gabrielli

A indissolubilidade entre o material fonético e o significado semântico, também na sua aparente autonomia de tradução musical, é para mim uma realidade que determina a inclusão compositora consciente das vogais e das consoantes no processo criativo. Na segunda parte de *La terra e la compagna*, em que o texto de Pavese é dedicado à luta dos membros da resistência, das sílabas cantadas extraíram-se as vogais que foram compostas como simples material fonético, mas noutra dimensão acústica expressiva, relativamente às sílabas originárias. Uma voz antecipa a vogal das sílabas que são cantadas, ou prolonga-a, por exemplo:



56

Agora, uma análise de uma parte do vigésimo madrigal do quarto livro de Gesualdo mostrar-nos-á como os compositores utilizaram, consciente ou inconscientemente, as estruturas fonéticas, tendo presente, claro está, a preponderância das vogais.

Citação
do madrigal
de Gesualdo

The image displays two systems of musical notation for a madrigal. The first system consists of six staves, with the first five containing vocal lines and the sixth being a basso continuo line. The lyrics are: 'qual or più splen - - - - de, il'. The second system also consists of six staves, with the first five containing vocal lines and the sixth being a basso continuo line. The lyrics are: 'sol, qual or più splen - de, qual or più splen - - - - de'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex rhythmic structure.

Nos oito compassos iniciais deste madrigal, as palavras *Il sol*, *qual or più splende* são traduzidas com células rítmico-motívicas específicas. Com numerosas repetições que se sobrepõem contrapontisticamente apresenta-se ao ouvinte uma incrível riqueza de campos sonoros, de eficácia musical determinante, baseados em vogais. Estes campos sonoros fonéticos estão em função directa com a expressão musical, que é o resultado de uma compenetração recíproca de todas as instâncias materiais e intelectuais. Em relação directa

significa que não se chega necessariamente à expressão pela mediação da inteligibilidade das palavras, mas de modo que o elemento da inteligibilidade – não abolido de modo puro e simples, como é óbvio – surge desenvolvido, na transposição musical, segundo graus diferentes de complexidade, mediante campos sonoros, fonéticos ou procedimentos lineares.

A clara exposição dos elementos rítmico-motívicos ligados ao texto garante efectivamente gradações de compreensibilidade, sem que surja diminuída na composição a eficácia autónoma dos elementos fonéticos. Consciente ou inconscientemente, criou-se aqui um quase *continuum* entre simples som fonético e o resultado musical semântico de uma palavra ou de uma frase integralmente percebida. Observemos isto no exemplo: três células rítmico-motívicas caracterizam diversamente o texto: a primeira célula consta ritmicamente de uma semínima e de uma mínima (*Il sol*); a segunda, consta de três colcheias (*qual or più*); a terceira consta de duas mínimas (*splende*). Estas células têm características de tal modo diferentes que a sua sobreposição não só não compromete a eficácia fonética das palavras e sílabas individuais, mas oferece, pelo contrário, a possibilidade de criar relações musicalmente construtivas entre as vogais. Entre as três células, a segunda tem a estrutura mais rápida. À parte a plasticidade fonética da sucessão de vogais e consoantes, *qual or più*, a natural predominância dos valores rítmicos mais pequenos impede que o texto, também na sobreposição com as outras células, desça de um certo grau de compreensibilidade (música-texto). Só a disposição canónica desta célula consigo mesma (compassos 7 e 8) suscita aparentemente, com a acrescida multiplicidade das relações fonéticas, um ulterior enfraquecimento da plasticidade de dicção originária e, por conseguinte, da sua inteligibilidade. Mas, por contraste, intensifica-a. O momento da compreensão semântica (texto) é inversamente proporcional à multiplicidade da relação fonética (música). Quanto às outras duas células, a característica da sucessão silábica de *Il sol* e o seu ressalto rítmico está em proporção bastante forte, de modo a poder levar a célula a formar, com as outras ou consigo própria, campos sonoros fonéticos, sem que se perca de todo a eficácia musical do próprio texto. Assim a sobreposição desta célula consigo mesma cria de repente, no início do madrigal, uma relação de sílabas plurivalentes e puramente fonética sem, por outro lado, destruir o resultado semântico.

A terceira célula *splende* tem, sob o ponto de vista da articulação musical, o menor relevo; em compensação, a palavra *splende* representa em relação com as outras, com a dupla presença da vogal *e* e das consoantes, um forte facto fonético que constitui, através das numerosas mudanças das outras constelações de vogais, o elemento constante. O núcleo semântico desta célula, que como verbo tem maior

peso do que as outras, passou, desde uma medida muito limitada de inteligibilidade das outras palavras, a uma semântica musical evidente; as relações fonéticas da sua estrutura sonora tornaram-se, mesmo onde as sílabas são de todo incompreensíveis, musicalmente claríssimas. O momento do esplendor é exaltado musicalmente na repetição das vogais. É interessante notar como a inteligibilidade imediata do texto em si diminui, à medida que aumenta a importância do conteúdo semântico musical. Na simples sobreposição de todas as três células, as sílabas *qual or più* têm a maior possibilidade de serem logo musicalmente compreendidas; o seu valor semântico (texto) é, por outro lado, mínimo. As sílabas *il sol*, cuja inteligibilidade no total já foi “perturbada” pela introdução de valores de colcheia, são no fundo as primeiras a receber um claro valor semântico. O maior conteúdo semântico reside, porém, em *splende*; compositivamente ele é, pois, transportado como que inteiramente da imediatidade da palavra para a imediatidade da música. No sexto compasso, com um mínimo de polifonia, surge o uso mais simples da relação fonética, em forma da homofonia comum das sílabas *il sol* com uma consequente eficácia máxima do conteúdo semântico (texto). A isto contrapõe-se, logo após dois compassos, um máximo de complexidade polifônica e de vogais. A ‘confusão’ fonética não torna possível um acesso à semanticidade do texto. Tanto mais eficaz se revela a gradual confluência de todas as vozes sobrepostas na acentuação fonética de *splende*. O conceito semântico do esplendor adquire assim, na composição contrapontística, uma acutilante eficácia musical. O todo, também como exemplo de graduação compositiva resultante do uso diferenciado de materiais fonéticos da sua semanticidade (texto).

A composição musical como conjunto pluridimensional, formada por constelações de palavras e de fonemas, exigia aqui várias repetições do texto. A este propósito levantam-se vários problemas: que acontece, se o texto decorre do princípio ao fim e é utilizado sem repetição? Será que a particular elaboração a que um texto é musicalmente sujeito condena as sílabas musicadas à incompreensibilidade do conteúdo semântico? Mas deverá compreender-se o texto que se tornou música ou o texto literariamente formulado? Tem a estrutura fonética de um texto, afora a função de tornar compreensível a sua semanticidade, ainda outro sentido? Porque é que se pode utilizar em música o material fonético de um determinado texto, com um significado preciso, se com a decomposição da sua estrutura surge destruída a sua eficácia semântica? Mas não será o todo recomposto, segundo princípios musicais acústicos? Porque não derivar do alfabeto justamente os elementos fonéticos?

Para poder responder a este conjunto de questões, como elas se levantam, sobretudo em face do meu trabalho, devo, antes de mais, esclarecer alguns equívocos, nascidos da publicação de uma

análise superficial do segundo trecho do *Canto sospeso*. O texto deste coro *a capella* foi musicado do princípio ao fim. A unidade última, em que se decompõe e recompõe, é a *palavra*, não a sílaba. Graças à distribuição ulterior das palavras em diferentes registos, conservou-se a unidade da dicção linear quase como num coral; mas ela é, ao mesmo tempo, também apoiada para criar novas possibilidades de relação entre as qualidades da estrutura das palavras cantadas, de modo que, mediante a estrutura musical composta, uma palavra possa surgir graduada de acordo com o seu conteúdo semântico, relativamente aos conteúdos semânticos do texto inteiro, ou seja, em relação à expressão musical do todo. A partir deste princípio de fusão do conteúdo musical e semântico da palavra cantada, há que compreender a ulterior ‘decomposição’ em sílabas, como ela se pode observar na última peça de *Il Canto sospeso*, e como também a ulterior fragmentação da palavra em vogais e consoantes, nos meus trabalhos subsequentes. Por esta razão, uma análise puramente fonética da segunda peça de *Il Canto sospeso*, como a tentou Stockhausen, revela-se aqui, onde se trata da estruturação compositiva de uma expressão referida a específicos conteúdos humanos, uma tentativa absolutamente desprovida de sentido; este tipo de análise pode ser válido para uma música que se esgote em constelações de material puramente fonético. Tornou-se assim possível que, com a análise unilateral e a observação subjectiva do material deste coro, tal como foi apresentada por Stockhausen no seu ensaio *Sprache und Musik*, este se tenha enredado em questões que indicam o modo arbitrário e simplista com que, na sua opinião, a obsolência materialista de produtos compositivos se relaciona com a casual disposição psicológica do seu autor. Cito a partir do ensaio de Stockhausen:

Em alguns trechos do Canto, Nono musica o texto como se o objectivo fosse arrancar-lhe o significado de uma dimensão pública, que não se lhe acrescenta. [...] Não permite que os textos sejam referidos, mas esconde-os numa forma musical de tal modo severa e densa que, na escuta, já não se compreende quase nada. Para quê, pois, um texto e justamente este? Pode dar-se esta explicação: sobretudo ao musicar estes trechos de cartas, dos quais nos envergonhamos que eles tivessem de ser escritos, o músico que primeiro escolhera os textos toma agora, como compositor, posição só perante eles: não interpreta, não comenta: reduz antes a linguagem aos seus fonemas e com estes faz música, permutações de fonemas a, ä, e, i, o, u; estrutura serial. Não deveria, então, escolher logo fonemas em vez de textos assim carregados de significado? [...] Pensemos em toda a composição: algumas partes (II, VI e IX) chegam até à dissolução do sentido linguístico; outras (V, VII) citam, mais ainda, clarificam o texto. [...] Pode, pois, defender-se a firme hipótese, há pouco formulada, a saber, que o compositor ‘expulsou’ conscientemente o significado de determinadas partes do texto.

A esta opinião de Stockhausen quero aqui contrapor o meu ponto de vista: a mensagem dessas cartas de homens condenados à morte está esculpida no meu coração, como no coração de todos os que vêm nestas cartas documentos de amor, de escolha consciente e de responsabilidade perante a vida e como exemplo de espírito de sacrifício e de resistência contra o nazismo, esse monstro do racionalismo que tentou destruir a razão. Nada mais se aprendeu com a paixão de Cristo a não ser a vergonha? E esta última paixão de milhões, que não eram Deus mas homens, nada tem para nos ensinar excepto envergonhar-nos? Foi por isso que morreram? Não quero julgar quem deveria aqui verdadeiramente envergonhar-se. O testamento espiritual destas cartas tornou-se a expressão da minha composição. E a partir da relação entre a palavra como totalidade fonético-semântica e a música como expressão composta da palavra devem compreender-se todas as minhas composições corais posteriores. É de todo absurdo querer deduzir do tratamento analítico da estrutura do texto que dele se tenha assim expulso o conteúdo semântico. A pergunta, porque é que uma composição escolheu justamente este texto e não outro, não revela mais inteligência do que perguntar porque é que, para pronunciar a palavra “estúpido”, se utilizam precisamente as letras e-s-t-ú-p-i-d-o.

O princípio da fragmentação do texto, como se desenvolveu em *Cori di Didone*, até à subdivisão em consoantes e vogais individuais, não roubou ao texto o seu significado, mas fez do texto, entendido como estrutura fonético-semântica, uma expressão musical. A composição com os elementos fonéticos de um texto serve hoje, como em épocas precedentes, para transpor o seu significado semântico na linguagem musical do compositor.

6. APONTAMENTOS PARA UM TEATRO MUSICAL ACTUAL (1961)*

“É teatro de vanguarda aquele que, partindo de temas ideológicos que tomam o lugar do antigo conteúdo sacro ou mitológico, se insere numa situação revolucionária e a promove, pressupondo o princípio de que a revolução, como processo de transformação e de crescimento, é o próprio princípio do dever histórico da sociedade, da realização do seu destino, da sua mesma existência como organismo vital”.

(Assim Giulio Carlo Argan, no seu artigo *Intolleranza 1960 e il teatro d'avanguardia*).

E precisa: Brecht sim, Ionesco não).

Esta verdade simples toca no centro da discussão sobre a possibilidade ou não, sobre a actualidade ou não, de um teatro musical, ligando tudo a um único princípio-relação, que existe entre ideologia, situação revolucionária e sociedade histórica e progressivamente entendida.

Porquê e sobre que temas se pretende basear a falta de perspectiva para um teatro musical renovado e inovador também e sobretudo no nosso tempo?

Uma resposta encontra-se, genericamente, na restauração dou-rada da *belle époque* – para dela falar com Italo Calvino – que desde há anos labuta, e muitas vezes de modo inexorável, narcisisticamente na contemplação de si mesma.

A ópera está morta! – brada-se, e quer-se acabada, *ipso facto*, cada nova possibilidade teatral; contrabandeiam-se regressos restauracionistas, neoclássicos quer na concepção quer na função social (sacras representações, melodramas e outras coisas), tenta-se assim reforçar um monopólio cultural quase esterilizado.

Acabou, sim, uma concepção particular, e esgotaram-se, a pouco e pouco, sucessivas concepções, mas não o teatro musical na continuidade evolutiva da sua relação com a história e com a sociedade.

* Publicado em SC1, 86-92; LN, 61-67; LN-F, 189-197. Texto redigido na sequência da polémica instalada depois da estreia de *Intolleranza 1960*. Nono escreveu uma versão mais extensa deste mesmo texto para uma conferência na Fundação Giorgio Cini (27.09.1962), texto que é aqui publicado abaixo (“Possibilidade e necessidade de um novo teatro musical”).

Acabou, sim, uma época histórica precisa, cujas exigências se encontram na linguagem técnico-estrutural, na forma, no significado, na função social da ópera tradicional. Mas, por que mistério a nossa época não deveria conter em si urgências, temas, propriedades linguísticas para uma nossa expressão-testemunho também no teatro musical?

Será que a nossa vida se desenrola talvez de modo arcaico, longe de recontros de ideias, de tragédias humanas, de entusiasmos, de amores, de lutas, de novas presenças, pelas quais se justifique recorrer a temas evasivos, arcaicos, medievais, às arcas de Noé e a outros mitos de civilizações desaparecidas, a barroquismos setecentistas, por um sentido de reacção nostálgica e por um não empenhamento contemporâneo?

Sem dúvida, o fascínio da *belle époque* é uma sedução comodista e corruptora.

Como tal, não tem nada a ver com o entusiasmo impetuoso e construtor por um novo teatro musical.

Teatro de luta, de ideias, intimamente ligado ao seguro e laborioso caminhar rumo a uma nova condição humana e social de vida.

Teatro inteiramente *engagé*, tanto no plano social como no estrutural linguístico: do músico, do escritor, do realizador, do pintor, até ao último electricista e operário, enquanto trabalhadores e inovadores no respectivo problema linguístico, conscientes das novas possibilidades e necessidades técnicas à disposição, enquanto responsáveis pelas correctas escolhas na actual situação humana, cultural e política.

Teatro de situações, contraposto por Sartre ao teatro psicológico, como único género teatral possível.

Teatro de consciência, com nova função social para o público: este não se limita a assistir a um “rito”, co-implicado por motivos místico-religiosos ou evasivo-gastronómicos ou passionais, mas confrontado com as escolhas precisas, que tornaram possível o resultado expressivo teatral, é solicitado a tomar consciência e a realizar as suas escolhas, orientando-as não segundo categorias estéticas abstractamente postas e resolvidas, mas decidindo-as em relação com a vida.

A ópera na sua concepção, tal como foi criada e concebida pela tradição, revela, entre outras coisas, estas características formais:

a) distância fixa e diferenciada, em dois planos, entre público e cena, como numa igreja entre os fiéis que assistem e o oficiante que celebra;

b) as duas dimensões da ópera, visual e sonora, realizadas no carácter primitivo de relação, pelo que vejo o que escuto e escuto o que vejo;

c) o elemento cénico-visual, forma, luz e cor, estático com uma função meramente ilustrativa do texto cantado;

d) a relação entre canto e orquestra desenvolvendo-se de forma unívoca, como entre o falado e a coluna sonora de um filme, hoje talvez a versão industrializada da ópera tradicional;

e) único centro focal, de acordo com a perspectiva, quer pelo elemento visual quer sonoro;

f) por conseguinte: bloqueadas as possibilidades da relação espaço-tempo.

A partir destas constatações pode descobrir-se até que ponto esta peculiar concepção da ópera permanecia ainda sujeita, à distância de séculos, à antiga origem ritual, à qual numa época precisa se sobrepôs a estática perspectiva católica.

Há que verificar em que ampla medida a separação entre público e cena, ainda vigente nos teatros, foi influenciada, para lá da prática litúrgica, também quando no final da Idade Média se começaram a representar os mistérios religiosos e as sacras representações sobre palanques e estrados fixos montados nas praças, à volta dos quais se juntava o público.

(Pode observar-se também na gravura *Ecce Homo* de Lucas van Leyden de 1510).

O centro focal único, a deslocação em dois planos do público e da cena e o carácter estático da própria cena tinham então uma justificação teológica e prática. Estas considerações, porque não esgotam uma análise crítica de tal fenómeno, podem contribuir parcialmente para fazer sentir a necessidade de um teatro musical vivo na nossa cultura e realçar os inícios já ocorridos neste século, até agora pouco conhecidos.

Tornou-se difícil compreender como Ferruccio Busoni, que nas suas viagens e encontros deverá ter tido mais de uma ocasião para captar sintomas de uma nova realidade teatral, ainda em 1921 lesava a sua intuição genial, ao afirmar: “Associando-se aos antigos Mistérios, a ópera tomaria o aspecto de uma cerimónia fora da vida quotidiana, semi-religiosa, elevada; deveria ser, ao mesmo tempo, animadora e divertida [...] como a igreja católica [...] sabe empregar música, trajes, coreografias, com inteligência e, muitas vezes, com raro bom gosto, para obter um resultado, em parte místico, em parte teatral”.

Entre 1910-13 Arnold Schönberg compôs o “Drama mit Musik” *Die glückliche Hand*, que foi representado em 1924 em Viena e em 1954 em Colónia; mas cenicamente permanece ainda ignorado.

E é o momento do começo de uma concepção moderna do teatro musical.

Naturalmente, ele é relacionado com a grande renovação artística que se desenvolveu em Munique na Baviera, cerca de 1912, à volta do grupo “Der blaue Reiter”; se nos limitarmos, porém, a classificá-lo

sobretudo pelo significado do texto como típica expressão expressionista (a mania e a preguiça das etiquetas!), perdem-se aí de vista alguns elementos estruturais objectivos, não determinados exclusivamente por uma estética particular, mas pela moderna necessidade cénica.

Neste “drama” canto e acção mimada alternam-se e desenvolvem-se também simultaneamente, um não é a ilustração do outro, mas cada qual caracteriza várias situações.

É assim destruído o esquema: vejo o que oiço, oiço o que vejo, pelo uso ampliado da dimensão visual-sonora.

Elemento ambivalente, o coro na cena tem uma dupla função: sonora e puramente visual – cor e forma, nesta última não já como coro-comparsa que espera a sua vez para cantar, mas integrado na cenografia e transformado em forma, cor, luz, no uso autónomo e simbólico destes elementos, bem estabelecido e indicado na partitura.

Um resultado: não um puro jogo abstracto, como talvez se deva considerar o bailado [sic] *Der gelbe Klang* por Kandinsky, escrito em 1912, mas uma dinamização expressiva do texto pelas relações que se instauram diversamente entre as componentes cénico-musicais, que deixam de ser unidireccionalmente usadas.

Hoje, com a actual técnica cénica, é possível realizar integralmente esta genial partitura, que ainda espera.

Em 1932, Schönberg interrompe, no final do segundo acto, a composição de *Moses und Aron*, ópera em três actos. Para esta grandiosa concepção, Schönberg teve necessidade de considerar e de usar uma nova dimensão espacial do elemento sonoro, até então centrado na orquestra e no palco. Na primeira cena, primeiro acto, Schönberg dá esta indicação para as quatro-seis partes do coro falado “Voz na Sarça”: “É possível levá-las a falar por detrás do palco, isoladas entre si, cada num telefone ligado directamente aos altifalantes dispostos na sala, de modo que só nesta se reúnam”.

Já no oratório incompleto *Jakobsleiter* Schönberg pensa na utilização de várias fontes sonoras na sala. Numa nota relativa à ideia final do oratório, ainda em 1921, indicava: “Começam, no pódio, os solistas e o coro, depois, pouco a pouco, cada vez mais os coros longínquos nas orquestras longínquas, de modo que no final a música se difunde na sala a partir de todos os lados”. (Para coros-orquestras afastados, *Fernchöre* e *Fernorchester*, Schönberg tinha em mente coros e grupos orquestrais separados do pódio e ligados por meio de microfones com grupos de altifalantes situados em vários lugares na sala).

A centralização perspéctica de uma única fonte sonora, orquestra, cena, era assim rompida, originando possibilidades de emprego de várias fontes deslocadas em diferentes lugares da sala-teatro.

É fácil encontrar aí um desenvolvimento actual da prática dos coros divididos do séculos XVI. Mas, se tivermos em conta as estruturas electro-acústicas hoje disponíveis, são evidentes as

consequências amplíssimas quer para a concepção quer para a realização teatral e musical. *Lulu*, obra-prima de Alban Berg, e *Il prigionero*, ópera focal de Luigi Dallapiccola, constituem etapas ulteriores determinantes na concepção moderna do teatro que chega aos nossos dias.

Quase paralelamente, outros músicos deram vida a uma experiência particular, importante não tanto por questões de linguagem técnico-musical quanto pela modernidade de ideias e de luta do seu teatro: Bertolt Brecht foi a sua fonte. Refiro-me a Kurt Weil, sobretudo à sua obra *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929), a Paul Hindemith de *Das badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929), a Eisler de *Die Massnahme* (1930), a Paul Dessau, *Die Ausnahme und die Regel* (1930), *Das Verhör des Lukullus* (1939), *Herr Puntilla und sein Knecht Matti* (1960).

Ao longo destas duas linhas, o teatro musical, na primeira metade do século, foi-se emancipando da concepção da ópera tradicional, participando nas instâncias inovadoras de estruturas sociais e artísticas determinantes na época.

A uma concepção essencialmente estático-teológica da ópera tradicional europeia (centro visual exclusivo; fonte sonora única; relação litúrgica entre público e cena, o todo rigidamente determinado, quase pela “mecânica celeste” de Newton) substitui-se uma concepção dinâmica de relações alteráveis (fontes visuais e sonoras possíveis em toda a sala; consequente libertação da relação espaço-tempo, quase como Einstein; maior riqueza de dimensões e de elementos para a composição teatral; consequente ampliação da capacidade activa do público).

Ulteriores ilustrações de tais princípios foram ofertadas por algumas realizações ocorridas no teatro de prosa, sobretudo nos primeiros trinta anos deste século que, em seguida, se exasperou numa restauração, não como *belle époque* mas trágica, como “degenerações burocráticas” num país, enquanto noutros enlouqueceu a barbárie nazi.

Em Moscovo, Meyerhold, em oposição às construções estáticas, verdadeiros bastidores, do teatro de Tairov, baseia o seu teatro no movimento dos vários elementos, usufruindo e apreciando finalmente a tridimensionalidade do palco com máquinas e andaimes construtivistas, também automovidos: “O sentido do teatro não estava no quadro, na atmosfera, no discurso, nas luzes, mas no movimento: um simbolismo motor”.

Surge assim de per si uma comparação com a dinamização expressiva em *Die glückliche Hand* de Schönberg.

Elimina-se simultaneamente a distância entre público e cena, levando a acção cénica para o meio do público e transformando o público em actor:

a) ao ar livre: teatro de massa em movimento, e não circunscrito numa praça ou arena, pelo que o próprio público, ao deslocar-se nas grandes praças de Leninegrado, onde se desenrolava sucessivamente a acção, “o assalto ao Palácio de Inverno”, se transformava no dilúvio humano das grandes jornadas da revolução. Verdadeiro teatro de vanguarda, porque “partindo de temas ideológicos que tomam o lugar do antigo conteúdo sacro-mitológico – neste caso: a sacra representação – se insere numa situação revolucionária”.

b) dentro do próprio teatro.

Portanto, teatro no teatro.

Pirandello, inovador talvez ainda não descoberto na Itália.

A grande experiência do teatro político de Piscator na cidade de Berlim, antes de 1933.

Uma antecipação: na fábula para crianças em três actos *O gato das botas*, escrita por Ludwig Tieck nas primeiras décadas do século XIX, a acção desenvolve-se no palco e na plateia. Aqui, alguns actores dirigem-se realmente ao público, comentando a acção cénica, também durante a mesma, discutindo e litigando entre si.

Não isolados na sua especialização, mas imersos na vida de tal desenvolvimento, Cropsius, Molnár e Weininger, entre outros, projectaram ulteriormente novos teatros, que não foram construídos.

No pós-guerra retomou-se a construção, ou reconstrução, sobretudo na Alemanha, de teatros de ópera sem ter em conta nem aqueles projectos nem estruturas cénicas e espaciais que correspondam à concepção moderna do teatro musical e ao seu desenvolvimento.

Estes apontamentos não pretendem indicar “um regresso a”, mas um convite a saber e conhecer “donde vimos” para assim podermos, com consciência, enfrentar a actualidade.

Como é determinante o conhecimento do ensino de Schönberg, para podermos desenvolver a linguagem técnica e musical.

(Os de etiqueta fácil foram servidos: querem-se e tornam-se preguiçosos na sua mania).

E hoje?

O teatro musical está ainda a caminho.

A necessidade decisiva é: comunicar.

Novas situações humanas obrigam urgentemente à expressão.

Se a nossa vida corre o risco de se feiticizar por uma exaltação tecnológica ou de se abandonar “aprazivelmente” a qualquer desempenho cínico, então, tanto mais se deve meditar, no nosso trabalho, no que Jean-Paul Sartre dizia: “E se este mundo me é oferecido com as suas injustiças, não é para que eu as contemple com frieza, mas para que as anime com a minha indignação e as desvele e denuncie com a sua natureza de injustiças, ou seja, de abusos-que-devem-ser-suprimidos. Por isso, o universo do escritor não se revelará em toda a sua profundidade a não ser no exame, na admiração, na indignação do leitor; e o amor generoso é juramento a conservar, a indignação generosa é juramento a mudar e a admiração juramento a imitar; embora a literatura seja uma coisa e a moral outra, no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral”.

7. ALGUNS ESCLARECIMENTOS SOBRE INTOLLERANZA 1960 (1962)*

O convite que me foi dirigido por Mario Labroca, em Outubro de 60, para um trabalho musical a apresentar no ano subsequente ao Festival Internacional de Música Contemporânea da Bienal de Veneza constituiu a ‘provocação’ derradeira na decisão para *Intolleranza 1960*.

De facto, eu já estudava, desde há anos, a possibilidade de uma composição cénico-musical: no plano prático, quanto ao uso da voz (várias composições para coros e solos), à relação entre semântica e fonética de um texto e técnica e expressão musical, à redacção de um texto (vários encontros com literatos e poetas entre os quais Alfred Andersch e Italo Calvino), e teoricamente, na informação analítica e crítica do que já fora analisado no teatro musical, sobretudo neste século.

Não acredito, de forma alguma, num começo, que tal é para mim no teatro *Intolleranza 1960*, a partir de uma condição de tábula rasa ou por súbita ‘fulguração divina’. O bailado *Il mantello rosso*, escrito em 1954, relaciona música e coreografia.

Iniciada nos primeiros dias de Dezembro de 1960, terminei a partitura a 7 de Março do ano seguinte.

A concepção cénico-musical desenvolveu-se na relação recíproca entre necessidade de conteúdo, a sua estruturação ideológica e as possibilidades técnico-linguísticas actuais: algumas situações humanas em que a intolerância e o afinamento da consciência e da oposição a ela, em manifestações diversas, são os dois verdadeiros protagonistas e, por exemplo, as possibilidades técnicas da *laterna magika*, desenvolvidas em Praga por Alfred Radok, Josef Svoboda e Václav Kašlik, para quem uma visibilidade pluridimensional, quer na unidade de um facto, quer na simultaneidade de mais factos, permite uma irradiação polivalente na concepção e na redacção de um texto.

Algumas situações humanas foram por mim escolhidas não ao acaso, entre as verificadas nos anos 60 e anteriormente.

* Publicado em SC1, 100-114; LN, 68-81; LN-F, 198-212.

Nelas o contraste e o combate é ideológico, e não limitado a psicologismos subtis como neuroses ou literários, nem a um esquematismo como ‘realismo socialista’. A sua concatenação relaciona-se com várias fases de um embate e de um acordar de nítida consciência humana, e não com momentos pragmaticamente existenciais, com procedimentos combinatórios, de somatório casual, mais ou menos ‘coloridos’. As duas ideias, intolerância e oposição a ela, não se materializam em duas personagens, mas as variantes na sequência da sua manifestação – por um lado, exploração capitalista, fascismo, colonialismo, por outro: mineiro emigrante que se revolta, povo que se opõe, luta anticolonialista – revelando novos aspectos e integrando-os continuamente, contribuem para compor poliedricamente duas situações, os dois verdadeiros protagonistas, no prisma resultante dos seus papéis contrastantes. Alguns exemplos:

- Na I cena, presença potencial e evocada – mina sinistra e aterrador e os seus desastres participados pelo coro dos mineiros – e, ademais, presença activa e directa – um mineiro emigrante que, por isso, decide mudar de condição de vida;

- Na III cena, contenda ideológica e física entre os dois protagonistas: tentativa de restauração fascista, retratada cenicamente de modo indirecto – a demonstração consequente com as palavras de ordem inequívocas – e directo – a intervenção da polícia, a sua *longa manu* – e os manifestantes, o coro, os gritos, os escritos;

- Na IV cena, interrogatório, e início da tortura com a presença activa e directa de ambos; mas enquanto na III cena dominam visual e acusticamente os manifestantes, isto é, a oposição a um princípio de intolerância, na IV cena é a tortura que domina sob o braço secular.

A relação entre os dois protagonistas desenrola-se no interior de cada cena e na sua sucessão.

Daí provém e toma forma um terceiro protagonista: um emigrante, o despertar da consciência humana.

Esta resultante dialéctica agrega em si um factor justamente cénico-musical, uma parte do público: não decerto da burguesia, que “quer ter representada uma imagem de si mesma, uma imagem que seja de pura participação; e não uma imagem do homem que indaga e busca através desta espécie de mundo constituído por indivíduos que se vêem uns aos outros, por grupos que se mutuamente julgam, porque agora o poder da burguesia será contestado” (Jean-Paul Sartre).

À modelação prismática fechada em si dos dois protagonistas corresponde no terceiro protagonista, o emigrante-consciência, uma contínua incursão e transição entre a sua presença de indivíduo e uma realidade colectiva – situação colectiva sintetizada nele e individual referida a ela – e não uma rigidez como a esquemática e ideológica do “homem-massa” (Toller) ou forma musical solista-coro. No desenvolvimento da acção cénico-musical a especificação de algumas figuras e de

algumas vozes (uma mulher, presença da remição erótica que se transforma em perseguição – voz de Alleg – um torturado – voz de Julius Fučík – voz de Sarte – um argelino – a sua companheira) não se entenderá como intromissões súbitas, mas como fases de algum modo focadas na articulação variada da dialéctica presença dos três protagonistas.

A génese de um trabalho meu deve buscar-se sempre numa ‘provação’ humana: um acontecimento, uma experiência, um texto da nossa vida provoca o meu instinto e a minha consciência a dar testemunho como músico-homem.

Para *Intolleranza 1960* várias provocações:

a) Desastres mineiros, o mais trágico, o de Marcinelles na Bélgica, causados por criminosos desmazelos de uma classe, para a qual a vida dos outros é instrumento a explorar: I cena.

A mina é nela o motivo inicial de opressão que contém simbolicamente também as suas sucessivas projecções variadas: cenas III, IV, V, VI da primeira parte e a III da segunda – intolerância directa de classe – e cena IV da segunda parte – opressão indirecta por incúria de uma classe que busca a sua desculpa na origem ‘natural’ de desastres mineiros e de inundações.

b) As grandes manifestações de povo que, em Julho 1960, impediram na Itália uma tentativa de restauração fascista: III cena.

c) A luta dos argelinos pela sua liberdade e os sistemas neonazis de tortura postos em acção pelos paraquedistas franceses, na tentativa de suprimir aquele movimento: cenas IV, V, VI, VII.

d) Várias manifestações de intolerância racial e refluxos neonazis nos anos 60: III cena da segunda parte.

e) A enchente do rio Pó e a tragédia de Polesine: IV cena final.

Para a montagem do texto servi-me:

a) De “materiais para uma ópera” de A.M. Ripellino;

b) De intercalações de poesias:

– Ripellino, *Vivere è stare svegli*, para o coro inicial

– Éluard, *A liberdade*, para a IV cena “num campo de concentração”, coro de prisioneiros

– Mayakovsky, *A nossa marcha*, para o coro de revolta dos argelinos e de emigrantes no final do primeiro tempo

– Brecht: *Àqueles que virão*, para o coro final;

c) De documentação directa:

– para a III cena “grande manifestação de povo”, cinco palavras de ordem entre as mais populares deste século: (“nie wieder!” do primeiro pós-guerra alemão contra a guerra, “No pasarán!” da luta antifranquista, “Morte al fascismo e libertà ai popoli!” das guerrilhas comunistas, “Down with discrimination!” contra o racismo de cor, “La sale guerre” contra a guerra colonialista franco-chinesa;

– o interrogatório nazi sofrido por Julius Fučík, referido no seu livro *Escrito debaixo da força*, e os efectuados pelos franceses a alguns argelinos relatados em *La cancrena* para a IV cena “num posto de polícia, interrogatório de alguns detidos”.

– do livro *A tortura* de Henri Alleg para “voz de Alleg”, no final da IV cena;

– do escrito introdutório de J-P. Sartre ao livro *A tortura* para “voz de Sartre”, no final da V cena “a tortura”;

– algumas expressões de polícias parisienses, referidas em *La cancrena*, para “paraquedistas trucidam um torturado” na VI cena.

– frases de Julius Fučík, sofrida a tortura, e referidas no seu livro para “torturado – voz de J. Fučík” na VI cena.

A temática ideológica destes materiais não comporta nem impõe de per si uma validade cénico-musical, mas informa a consciência artística no empenhamento actual, que se modifica e decide na elaboração e no resultado técnico-expressivo.

Nas cenas III, IV e V fundem-se situações afastadas entre si no tempo:

1) Vários movimentos de luta antifascista – as cinco palavras de ordem – desenvolvidas sucessivamente entre o primeiro e o segundo pós-guerra;

2) Prática policial nazi e a dos paraquedistas contra os argelinos.

Na III cena a manifestação reforça-se com o conteúdo e o tempo das palavras de ordem, juntando-as

Nas cenas IV e V apresenta-se, no segundo caso, a continuidade de um método. E de frente, o canto de “um torturado (pelos nazis) – voz de J. Fučík” une-se e dissolve-se no poema *A Liberdade* de Éluard, cantado pelos prisioneiros, pelo argelino e pelo emigrante.

Razões ideológicas no texto e juntamente de concepção cénica.

Refiro-me a tudo o que antes se disse acerca de uma irradiação polivalente de um texto relativamente a um uso pluridimensional do espaço cénico, também por meio da *laterna magika*.

Por exemplo, na III cena é possível:

a) Canto e acção unitária dos manifestantes: o coro canta e actua em cena – vejo fisicamente quem e o que escuto;

b) Canto e acção separados: o canto gravado em fita é difundido na sala por meio de altifalantes afastados em vários lugares, ampliando assim o uso do espaço sonoro em todo o teatro por meio de mais fontes, relativamente à perspectiva única e central localizada na orquestra e no palco.

Acção correspondente realizada por parceiros e mimos livres, em relação a um coro, nos seus movimentos.

Neste caso há maior liberdade de captação e rendimento nos dois elementos visual e sonoro – vejo não quem, mas o que escuto (para chegar, em seguida, à simultaneidade receptiva: vejo não o que escuto e escuto não o que vejo).

O elemento visual pode ser realizado genericamente – uma manifestação – ou movido de algum modo segundo as cinco palavras de ordem diversamente ‘compostas’ no coro entre si e na orquestra.

c) no palco, vários ecrãs para projecções fixas ou móveis, para uso pluridimensional do espaço visual, correspondente, mas limitado, em virtude da actual estrutura dos teatros, ao uso ampliado do espaço sonoro: aplicação da *laterna magika*.

É possível, neste caso, ampliar visual e conceptualmente a cena:

- projectando em todo o espaço, nos vários ecrãs, pormenores da manifestação retomados durante os ensaios e fixados em diapositivos ou em breves inserções cinematográficas

- projectando elementos integrativos da mesma: fases colectivas e individuais precedentes, escrita, textos, palavras de ordem,

- projectando, em vez das cinco palavras de ordem, diferentes materiais de documentação dos movimentos de luta que as geraram no tempo, reelaborados e reinventados formal e plasticamente, como acontece, aliás, com um material literário na relação texto-música.

Um exemplo entre muitos: o manifesto com “Nie wieder Krieg!” de Käthe Kollwitz (1924), fotografias de Robert Capa sobre a guerra de Espanha, momentos de luta guerrilheira, de vários racismos de cor e da situação franco-indochinesa; sós ou alternados com material da parte antagónica, isto é, dos vários momentos de intolerância; por sua vez, sós ou alternados e sobrepostos por projecções plástico-pictóricas como, por exemplo, as belíssimas inventadas por Emilio Vedova para a execução veneziana.

É assim evidente uma mais ampla possibilidade de composição cénica, simultânea e sucessiva, separada em mais planos e sobreposta, pelas várias combinações entre a acção viva e a reproduzida.

Entre a concepção politextual, composição musical e cénica intercorre, pois, uma relação não de mecânica transposição, mas de interacção e de invenção funcional, cada qual em relação aos seus elementos formativos.

Também na concepção das cenas III, IV e VI do primeiro tempo de *Intolleranza 1960* se inaugura uma possibilidade minha de teatro musical aberto agora a desenvolvimentos necessários.

(A tal propósito remeto para “*Appunti per un teatro musicale attuale*”, já publicado no número 4 da “*Rassegna Musicale*” 1961, e para “*Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*” de próxima publicação em “*Il Verri*”).

Cada cena diferencia-se na técnica compositiva-formal que, uma e outra vez, caracteriza a diversidade da situação humana-musical.

Daí deriva a articulação da relação entre o primeiro e o segundo tempo.

Nas vozes e nos instrumentos, nas várias combinações entre si, a diferenciação provém da diversidade de relações compositivas, que as estruturam.

A consciência crítica e a invenção na especificação de um nexos actual, entre os outros, sobretudo o intervalar, entre dois sons ou três grupos de sons, no seio deles ou de faixas sonoras contínuas, é para mim fundamental.

Quer na máxima complexidade, quer na unidade monódica de uma matéria sonora, como não é possível prescindir do objecto sonoro objecto em si ou abandonar a sua construção ao acaso, com maior razão não é possível prescindir ou abandonar ao acaso a relação que, ligando diversamente dois objectos sonoros, os estrutura.

E isto não só no tocante a uma sua verificação imediata e directa, mas também e sobretudo hoje para um seu actuar-se indirecto numa irradiação polivalente, pluridireccional e pluritemporal, não se esgotando no momento imediato e aparentemente em si encerrado.

(É possível derivar daí uma analogia de natureza ideológica, justamente hoje, num tempo de um variado e múltiplo “desarmamento ideológico”, cómodo cavalo de Tróia para uma condição político-cultural precisa).

A diferenciação ou a integração entre os solistas realiza-se como consequência de uma técnica precisa no canto.

Um exemplo: – prescindindo da caracterização correspondente no tecido sonoro instrumental em que participa e na restrição à análise de um só elemento compositivo – a relação entre tenor e contralto desenvolve-se por um uso diverso de quatro intervalos de base: segunda menor – segunda maior – quarta – trítono.

O canto do contralto articula-se, diferenciando-se do tenor, exclusivamente por segunda menor (e sétima maior e nona menor) e por trítono, quando a expressão da mulher é agressiva e ameaçadora perante o emigrante.

Cena II, compassos 220-223, “Resta! Resta! Resta!”:



Compassos 285-292, “maledetto emigrante!”



Cena IV, “una donna qui come aguzzina” compassos 492-493
“[cacciategli in corpo torrenti di scariche] elettriche!”



Há um momento de integração entre tenor e contralto: a sua relação agente e reagente, reflectida numa única condição, a escuridão da mina, no texto e no canto.

Tenor, cena I, compassos 106-109, “sono stanco di questo lavoro nelle tenebre”:



Contralto, cena II, compassos 241-249, “nella miniera i miei occhi ti facevano luce”:



Aqui, o canto do contralto articula-se em quatro intervalos-base, que caracterizam o tenor.

No contralto existe, pois, uma individuação de canto própria já restringida a um só elemento compositivo.

No tenor, a individuação ocorre também pelo retorno variado de “il desiderio di tornare alla mia terra”, compassos 86-93, cena I.



A inserção da terceira menor, intervalo que caracteriza o canto do soprano, é uma antecipação, no desejo, também da sua companheira, que depois encontrará.

Cena IV, compassos 475-479, “sono di passaggio, torno al mio paese”:



Cena IV, segundo tempo, compassos 375-381, “sul declivio dei sogni c'è la mia terra”:



Outro uso construtivo, no tenor, de dois intervallos: quarta e trítono iniciam o canto “da anni mi divora il desiderio” (79-82, cena I), regressam em “il desiderio di tornare alla mia terra” (761-764, cena VII) e concluem, intensificados, na repetição-troca entre soprano e

tenor, com a oscilação ainda na segunda menor “qui bisogna restare e qui mutare” compassos 511-515, cena IV do segundo tempo:



retomado depois, compassos 521-525, por duas flautas e duas trompetes como “memento”.

Todos os coros são gravados em fita e espargidos de diversos modos na sala por quatro grupos de altifalantes.

No uso ampliado do espaço sonoro intervém-se para sublinhar e intensificar numa nova dimensão os vários significados nas diversas funções do coro.

Este elemento compositivo acrescenta-se aos outros na diferenciação entre os numerosos coros de *Intolleranza 1960*.

Três exemplos:

1) O coro inicial, compassos 1 a 39, circula pela sala, escuridão e com projecções de parte do texto, em sucessão nos quatro grupos dos altifalantes

I Compassos 1 a 15, S. divididos até 5, C. até 3,

II Compassos 15 a 24, C.T.B. unidos ou divididos em 2,

III Compassos 22 (em sobreposição com os três últimos do coro precedente) -31, S.C.T.B. unidos ou divididos em 2,

IV Compassos 27 (em sobreposição com os últimos cinco do precedente) -39, S. unidos, C.B. unidos ou divididos em 4, T. unidos ou divididos em 3.

2) Coro dos mineiros, unidos ou divididos em 2, compassos 121-144 da I cena, começa – I grupo de altifalantes – a partir da cena onde se desenrola o diálogo entre o emigrante (“la mia vita è sospesa all’uncino del bisogno”) e os mineiros (“tu giungesti qui emigrante con qualche speranza”), estende-se também ao II grupo (“i giovani del tuo paese sono costretti a lasciarlo”), para se ampliar aos quatro grupos (“là non c’è lavoro”).

A relação é entre intensificação conceptual do texto e a sua captação no espaço sonoro.

3) O coro de revolta – compassos 776-802 no fim do primeiro tempo –, S.C.T.B. já não subdivididos, começa por detrás do público, III grupo de altifalantes, enquanto desde o fundo da cena começa a avançar uma massa de argelinos e de emigrantes: o público vê-se preso entre os dois focos da revolta, visual e sonoro. Compassos 776-782 (“battete sulle piazze il calpestio delle rivolte!”) e invade toda a sala, desde os quatro grupos, quando a massa chega ao proscénio. Compassos 784-802:

in alto catene di teste superbe!
con la piena di un nuovo diluvio
laveremo le città dei mondi!
battete sulle piazze il calpestio delle rivolte!

A técnica compositiva, dois exemplos entre outros, dos compassos 40-79, só orquestra, e 361-430, cena III, orquestra e coro, é para faixa sonora contínua, única e blocos sonoros.

Sobretudo nesta a estrutura rítmica já não se limita a uma função métrico-quantitativa de pulsação, mas alarga-se à possibilidade construtiva derivada da função dos vários elementos compositivos: entre outros o timbre, o ataque do som, grupos harmónicos, vibrações dinâmicas, registos.

A partir de *Incontri* para 24 instrumentos (1955) desenvolve-se no meu trabalho esta técnica de interacção rítmica, não em bases estatísticas nem aleatórias, e sobretudo opondo-se em si ao estatismo equivocadamente entendido por pseudo-naturalismo do século XIX: natureza do tempo, baseada apenas em pulsações rítmicas, pelo que tempos velozes, activa vitalidade = cascatas de sons à Liszt; tempos lentos, contemplação estática = paragem rítmica.

No começo instrumental, compassos 40-79, a sétima maior



delimita uma faixa sonora, comum a todos os instrumentos, excluindo os baixos. Os doze sons nela contidos compõem-se contínua e variadamente entre si no tempo por diferenciação: tímbrica, unitária ou composta – de grupos harmónicos de relações intervalares variantes – dinâmica unitária ou composta – de ataque e de fim de som, também por intervenção da percussão variada nas combinações entre 8 tambores sem corda, 8 pratos suspensos, 4 grandes caixas, 4 tantãs de diferente entoação – de técnica do som, trilos diversos, *flatterzunge*, acentuações, arcos sobre a ponte deslocando-se da ponte para o tasto, *pizzicati*.

Deriva daí um *continuum* perspectico de tensões estruturado numa unidade de faixa sonora, por particular expressão musical em si e em relação com a acção dramática que se seguirá.

Diferentemente na III cena.

Como exemplo, limito-me aos compassos 361-384 desta cena. Quatro blocos se sucedem diferenciados:

a) Na constituição de um som de grupos harmónicos de múltiplos sons, que se transformam ou tornam ou permanecem fixos em vários registos.

1) Compassos 361-368, na sua transformação:



2) Compassos 369-374, som único:



3) Compassos 375-381 no seu devir:



4) Compassos 382-384, três sons para segunda menor:



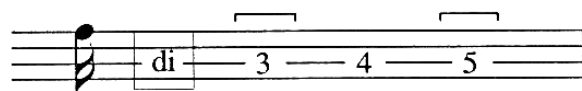
b) No elemento tímbrico, incluído o elemento cantado e gritado.

c) Na dinâmica:

1) e 2) variada pela simultaneidade de crescendos, desde *p* ao *fff*; de diminuendos, desde *fff* ao *p*; e de *fff*,

3) unidireccional: crescendo desde *p* ao *fff*,

4) repetição de *fff-p* crescendo até *fff* para os instrumentos nas durações variáveis na unidade de base enquanto coro cantado e gritado sempre *fff*.



d) na relação duração e dinâmica nos sons.

As durações são subdivididas e variadas na unidade de base, mas em 1) 2) e 4) pela sobreposição do seu retrógrado também dinâmico, sobretudo entre coro e uníssonos instrumentais, o som adquire uma plasticidade mais agitada:

Compassos 361-362

S.
C.
T.
Fl.
Ob.
Tr.
V.ni I
Trb.
C.Bassi

enquanto em 3) tal não acontece.

Esta diferenciação relaciona-se com o diverso uso das cinco palavras de ordem:

Em 1) os grupos harmónicos transformam-se na sucessão de quatro palavras de ordem

361-362	363-364	365-366	367-368
S. NO PASARÁN!	LIBERTÀ AI POPOLI!		NIE WIEDER!
C. NO PASARÁN!	LIBERTÀ AI POPOLI!		NIE WIEDER
T. NO PASARÁN!	LIBERTÀ AI POPOLI!	LA SALE GUERRE	
B. MORTE	AL FASCISMO		NIE WIEDER!

Em 2) palavra de ordem única-som único, coro todos: DOWN WITH DISCRIMINATION!

Em 3) solo de orquestra, desde um mínimo a um máximo.

Em 4) palavra de ordem única-grupo harmónico de três sons, coro todos: NO PASARÁN!

Especifica-se, por sua vez, uma diferenciação formal técnico-expressiva entre a faixa sonora contínua e única do começo e os blocos variantes e sucessivos na III cena.

Embora na edição alemã, por engano, se tenha eliminado o ano, permanece definitivo o título original: *Intolleranza 1960*.

É dedicada a Arnold Schönberg.

8. POSSIBILIDADE E NECESSIDADE DE UM NOVO TEATRO MUSICAL (1962)*

Nesta comunicação abordarei sobretudo os seguintes pontos:

- 1) Possibilidade de um teatro musical como teatro de ideias;
- 2) Evolução da concepção teatral;
- 3) Valoração dos elementos de autêntica novidade no teatro musical do século XX;
- 4) Formulação de uma nova experiência teatral, hoje.

É natural que hoje se levante de novo a problemática de um teatro musical, embora em confronto de termos e intenções.

Levanta-se de novo, pela complexa consequência de um possível encontro formativo nos novos métodos criativos linguístico-expressivos das artes particulares de hoje; e na relação que se institui entre a sua concepção e a sua verificação social.

Para um encontro em que música, pintura, poesia e dinamismo cénico, nas suas dimensões actuais, contribuam, não para uma síntese das artes, que — caracterizada por um somatório unitário — estabeleceria uma simples correspondência entre som, cor e movimento, mas para uma nova liberdade da fantasia criadora. A interdependência continuamente reproposta dos vários elementos constitutivos do próprio teatro chega, assim, a demolir o despotismo unívoco de uma componente sobre as outras: da música sobre o texto e a cena.

Não mais, portanto, uma dependência na colaboração: primeiro texto — depois música — depois *regia* [*mise en scene*], portanto realização cénica e musical (quase como um produto que, prefabricado nos seus elementos, seria gradualmente montado), mas antes uma participação directa e simultânea.

Uma equipa de trabalho, na interdependência das individualidades técnico-humanas diferenciadas, suscita relações incessantes e escolhas muito fecundas, justamente pelo concurso das singularidades de situações que, deste modo, se libertam e potenciam.

* Publicado em SC1, 118-131; LN, 87-99; LN-F, 219-233. Versão mais elaborada do texto "Apontamentos para um teatro musical actual", redigido na sequência da polémica instalada depois da estreia de *Intolleranza 1960*.

É evidente como a esta condição será bem estranho o nivelamento, quase anulação da individualidade, por uma espécie de mal entendida planificação de uma civilização futura não especificada, como parece entender, juntamente com outros, Umbro Apollonio, além de contrabandear ainda um atraso de ordem teológica.

Na actual contenda de termos e intenções – desde o *originales Theater* até ao *Instrumentales Theater* e aos *happenings* – é-me forçoso tentar elucidar não só a perspectiva de hoje, mas também a linha de derivação por mim escolhida e decididamente manifesta no dédalo das várias experiências teatrais deste século.

Porque nada surge por acaso ou em condição de ‘tábula rasa’.

E o novo não se determina por simples autoproclamação nem de modo mecanicista por meio de uma actualização técnica.

O buscar e o indicar explicitamente em certos acontecimentos do passado as etapas sucessivas de um desenvolvimento ainda operante responde à necessidade de saber ‘donde vimos’, para poder-mos, com consciência crítica, confrontar e agir na actualidade.

Em contrapartida, se isto para outros, sobretudo para os esperalhões da etiqueta fácil, pode ser distorcido demasiado puerilmente como ‘um regresso’, pois bem, preguicem na sua penosa mania.

1

“É teatro de vanguarda aquele que, partindo de temas ideológicos que tomam o lugar do antigo conteúdo sacro ou mitológico, se insere numa situação revolucionária e a promove, pressupondo o princípio de que a revolução, como processo de transformação e de crescimento, é o próprio princípio do devir histórico da sociedade, da realização do seu destino, da sua própria existência como organismo vital”.

(Assim Giulio Carlo Argan, no seu artigo *Intolleranza 1960 e il teatro d'avanguardia*, publicado no “Avanti!” de 18 de Maio 1971, e especifica: «Brecht sim, Ionesco não»).

Escreve, de facto, Argan: “neste sentido, é certamente de vanguarda o teatro de Brecht, embora cheio de motivos tradicionais e populares, e não o é o teatro estruturalmente novíssimo de Ionesco, interpretado como é numa ambiguidade ideológica que transforma em divertida, inteligente e conciliadora convivência a expectativa de protagonistas e público, permitindo assim à burguesia aceitar, sem se atraiçoar, a imagem deformada que de si, com uma crítica implícita, lhe é apresentada”.

Esta simples verdade toca no centro da discussão sobre a possibilidade ou não, sobre a actualidade ou não, sobre o comprometimento de conteúdo ou sobre as especulações técnico-formais de um teatro musical, ligando tudo a um único princípio-relação: o princípio entre ideologia-situação revolucionária e sociedade, olhada à luz da evolução histórica.

(Especifiquemos: ideologia entendida não como atraso idealista, alheio à realidade viva e, muitas vezes, em oposição a ela, portanto, tendendo a sobrepor-se-lhe até sufocá-la, de tipo zdanoviano, para nos entendermos, mas consciência reagentemente que se vivifica no contacto fenoménico com a realidade e que, ao determinar-se, determina; portanto, não um véu que cobre a realidade, mas instrumento de verdade).

Porquê e em que temas se pretende basear a falta de perspectiva para um teatro musical renovado ou limitar também o seu alcance inovador sobretudo na nossa época?

Uma resposta, genérica mas fundamental, encontra-se na restauração da *belle époque* – para falar com Italo Calvino – que desde há anos, de vários modos e muitas vezes impiedosos, trabalha narcisisticamente na contemplação de si própria.

Podem constatar-se dois momentos de tal narcisismo que, na sua contraposição, se correspondem: por um lado, o humanismo que, lamentando “o vazio da alma”, se opõe, desdenhoso, à pretensa materialidade da técnica actual (atraso este particularmente perceptível na Itália); por outro, as posições que atribuem apenas às ciências e às técnicas a capacidade de conhecer a verdade e relegam todas as outras actividades humanas para o âmbito do sentimento ou ainda dos problemas desprovidos de significado cognitivo, chegando assim a erigir entre ciência e outros campos uma cisão tão completa e perigosa como o dualismo afirmado pelo humanismo espiritualista. Esta cisão incita e fomenta facilmente o comprazimento nas técnicas tomadas como fins em si mesmas, fora de toda a possibilidade de visão global do mundo.

E esta atitude, com o canto de procedimentos puramente técnicos, fascina os neófitos de uma pretensa objectividade, os quais, ao pretenderem subtrair-se a qualquer contaminação ideológica, se revelam, na realidade e sem saber, cúmplices e instrumentos de uma bem específica ideologia: a do neocapitalismo. De resto, hoje, foi definitivamente demonstrada a inexistência da suposta “neutralidade ideológica” das posições de cunho neopositivista, cujos claros e determinados pressupostos filosóficos já foram identificados. (Acerca deste ponto remeto para *Filosofia e filosofia della scienza* de Ludovico Geymonat).

A ópera está morta! proclamam alguns. E deseja-se findada, *ipso facto*, cada nova possibilidade teatral, enquanto outros contrabandeiam a restauração em neoclassicismos, em neodadaísmos de complacente excitação das epidermes superficiais, inteiramente destituídos da tensão humana e da carga anárquica que caracterizou os dadaístas de 1916, e em neogeometrismos de falsa e nostálgica harmonia. Tenta-se reforçar, prolongar, actualizando as suas enunciações, um monopólio cultural em parte já quase esterilizado.

Acabou, sim, uma concepção particular, e também, pouco a pouco, se esgotaram concepções sucessivas, mas não o teatro musical na continuidade e no desenrolar da sua relação com a história e a sociedade.

Declinou, sim, uma época histórica precisa, cujas exigências se reencontram ainda na linguagem técnico-estrutural, na forma, no significado, na função social da ópera tradicional.

Mas, por que mistério não deveria a nossa época conter em si urgências, temas, propriedades linguísticas, para uma nossa expressão-testemunho, também no teatro musical?

Será que a nossa vida se desenrola arcadicamente, longe do recontro de ideias, das tragédias humanas, dos entusiasmos, dos amores, das lutas, de novas presenças, pelas quais se justifique o regresso a temas evasivos, arcádicos, medievais, às arcas de Noé e a outros mitos de civilizações desaparecidas, a barroquismos seiscentistas, mais ou menos travestidos, por um sentido de reacção nostálgica ou por uma cúmplice subordinação a certas conveniências de uma sociedade particular?

Sem dúvida, o fascínio da *belle époque* é uma sedução acomodatória e corruptora: como tal, não tem nada a partilhar com o entusiasmo profundo e construtor em prol de um novo teatro musical.

As ideias só têm valor, defendem alguns, se integradas nas estruturas formais; portanto, o que conta não são as ideias, mas a linguagem, o ‘modo de formar’.

Estas atitudes escondem uma velha e equívoca distinção entre verdade de conteúdo e verdade de forma: na realidade da obra de arte, pelo contrário, é impossível dissociar o momento formal da ideia objectivamente expressa na forma; como sublinha Galvano della Volpe, não é possível, à maneira de [Benedetto] Croce, separar a imagem do conceito e do significado intelectual da imagem.

Não se trata, pois, de opor aos vários formalismos, uma atitude conteudista, mas de afirmar a indissolubilidade objectiva de forma e ideia, na superação de toda a abstracta contraposição entre arte e verdade.

Portanto: teatro de ideias, de luta, estreitamente ligadas ao seguro e trabalhado procedimento rumo a uma nova condição humana e social de vida.

Teatro totalmente *engagé*, tanto no plano estrutural linguístico como no social: desde o músico, do escritor, do pintor, do director de cena até ao último electricista e operário de cena, enquanto actantes e inovadores no respectivo elemento linguístico, conscientes das novas possibilidades e necessidades técnicas à disposição, enquanto responsáveis pelas escolhas específicas na actual situação humana, cultural e política.

Teatro de situações, concebidas por Sartre em superação e em oposição ao teatro psicológico.

Teatro de consciência, com nova função social: o público não se limita a assistir passivamente a um ‘rito’, co-implicado e arrebatado nele por motivos místico-religiosos ou evasivo-gastronómicos e passionais, mas situado perante escolhas específicas – precisamente as que tornaram possível o resultado expressivo teatral – é intimado a tomar consciência e a empreender activamente também as suas escolhas, não as reduzindo a categorias estéticas, abstractamente postas e resolvidas ou a momentâneas especulações de jogo aberto, mas decidindo-as em relação com a vida.

2

A ópera na sua concepção, como foi inventada pela tradição, revela, entre outras coisas, estas características formais:

- distância fixa e diferenciada, em dois planos, entre público e cena, como numa igreja entre os fiéis que assistem e o oficiante que celebra;
- as duas dimensões da ópera, visual e sonora, realizadas no carácter primitivo de relação, pelo que vejo o que escuto e escuto o que vejo;
- o elemento cénico-visual, forma, luz e cor, estático com uma função meramente ilustrativa do texto cantado;
- a relação entre canto e orquestra desenvolvendo-se de forma unívoca, como entre o falado e a coluna sonora de um filme, hoje talvez a versão industrializada da ópera tradicional;
- único centro focal perspectico, pelo elemento visual e também sonoro; por conseguinte: bloqueadas as possibilidades da relação espaço-tempo.

Destas constatações claramente se deduz até que ponto tal concepção particular da ópera permaneceu ligada, à distância de séculos, a uma origem ritual antiga, à qual, numa época precisa, se sobrepôs a estática perspectiva católica, quando declinou e se esbateu o debate aberto, e de natureza também herética, entre autores e público católico.

Importa considerar até que ponto a distância entre público e cena, ainda existente nos teatros, se originou, para lá da praxis litúrgica, também quando, no final da Idade Média, se iniciou a exposição teatral dos mistérios religiosos e as sacras representações em palanques fixos elevados nas praças, à volta dos quais se reunia o público.

Uma documentação entre outras: a gravura *Ecce Homo* de Lukas van Leyden, de 1550, representa claramente esta situação.

Anulava-se a relação social que, também nos actos de sacras representações em movimento, se estabelecera ao ar livre entre acção cénica, de conteúdo bem preciso, e possibilidade de público não seleccionado nem discriminado economicamente ou por castas, como acontecerá e ainda acontece em muitos países, quando a acção cénica se traslada para recintos fechados.

O centro focal único, a deslocação em dois planos do público e da cena e o estatismo da própria cena tinham então uma justificação teológica e prática, em correspondência com a estrutura social precisa.

No devir de novas estruturas e no desenvolvimento do pensamento científico humanístico deste século, é lógica a necessidade de um teatro musical vivo na nossa cultura.

Os inícios já tiveram lugar, mas são ainda pouco salientes.

E torna-se difícil compreender como é que Ferruccio Busoni, o qual nas suas viagens e encontros terá tido mais de uma ocasião para captar sintomas de uma nova realidade teatral, ainda em 1921 ignorou e subestimou a sua intuição, aliás genial, ao afirmar: “A ópera, ao aliar-se ao antigo mistério, deveria tomar o aspecto de uma cerimónia fora da vida quotidiana, semi-religiosa, elevada; ao mesmo tempo, deveria ser reconfortante e divertida, [...] como a Igreja católica [...] sabe utilizar música, indumentárias, coreografias com inteligência e, amiúde, com raro bom gosto, para obter um resultado simultaneamente místico e teatral”.

3

Entre 1910 e 1913 foi composto, por Arnold Schönberg, o “Drama mit Musik” *Die glückliche Hand* (A mão feliz) que, representado em 1924 em Viena e em 1954, mal, em Colónia, permanece ainda ignorado quanto ao seu valor cénico.

É o ponto inicial de uma concepção moderna do teatro musical.

Naturalmente, é posto em relação com a grande renovação artística que se desenvolveu em Munique, na Baviera, cerca de 1912, em torno do grupo *Der blaue Reiter*; e em geral o que se faz é valorizar sobretudo o texto, no âmbito de uma expressão tipicamente expressionista.

A etiqueta é fácil e pode facilitar toda... a preguiça interpretativa.

Na prática descansa-se a relação dinâmica entre a exigência de revolta, de polémica que acarreta aquele âmbito cultural e as consequências estilístico-técnicas que Schönberg sente necessidade de daí tirar.

E, de facto, neste “drama” canto, acção e mímica alternam-se e desenvolvem-se também simultaneamente, e um não é a ilustração do outro, mas cada qual caracteriza independentemente várias situações.

Começa-se assim a romper o esquema: vejo o que escuto, escuto o que vejo, ampliando o uso da dimensão visual sonora.

Elemento ambivalente, o coro tem no palco uma função dupla: sonora e puramente visual, cor-forma. Nesta última não já como coro figurante, à espera da sua vez para cantar, mas integrado na cenografia e transformado em forma, cor, luz, no uso autónomo e simbólico destes elementos, bem pormenorizado na partitura.

Um resultado: não um puro jogo abstracto, como talvez se deva considerar o bailado [sic] *Der gelbe Klang* (O som amarelo) escrito por

Kandinsky em 1912, mas uma dinamização expressiva do texto para as relações que se instauram de modos vários entre as componentes cénico-musicais, não já usadas de forma unidireccional.

Em 1932 Schönberg deixa incompleta, no fim do II acto, a ópera em três actos, *Moses und Aron*.

(A propósito da ideia expressa nesta ópera: não existe aqui esquematicamente o contraste entre pensamento e acção – como por muitos é entendido – mas a busca de uma estrutura social: neste caso, a referência não se limita apenas ao povo judeu, mas atesta tragicamente a desesperada condição alemã, como que doravante – 1932 – perturbada pelo nazismo. Bem mais tarde, Schönberg compõe o III Acto, consequente tragédia do final do II (*Um sobrevivente de Varsóvia*).

Para esta grandiosa concepção, Schönberg é obrigado a encarar e a utilizar uma nova dimensão espacial do elemento sonoro, até aí centrado na orquestra e no palco.

Na primeira cena do I acto, Schönberg indica, para o coro falado, a quatro e seis partes “Voz a partir da Sarça”: “é possível fazê-las falar [scil. as vozes], por detrás da cena, isoladas entre si, cada uma a um telefone ligado directamente aos altifalantes dispostos na sala, de modo que só nesta se reúnam”).

Já no oratório incompleto *Die Jakobsleiter* (A escada de Jacob) Schönberg pensa na utilização de várias fontes sonoras na sala.

Numa nota relativa à ideia final do oratório, ainda em 1921, indicava: “Começam no pódio os solistas e o coro, depois, pouco a pouco, os coros cada vez mais afastados nas orquestras distantes, de modo que no fim a música se difunde na sala a partir de todos os lados”. (Por coros e orquestras distantes – *Fernchöre* e *Fernorchester* – Schönberg entende coros e grupos orquestrais separados do pódio e ligados por meio de microfones a grupos de altifalantes situados em vários pontos da sala).

A centralização perspectica de uma única fonte sonora – orquestra-cena – surgia assim suprimida, na possibilidade de emprego e utilização de várias fontes deslocadas em vários pontos na sala-teatro.

É fácil descortinar aqui o actual desenvolvimento da prática dos coros fragmentados do século XVI.

(A propósito: seria mais desejável do que nunca um estudo e uma pesquisa sobre semelhante prática musical, levada a cabo com critérios rigorosos para analisar a relação então existente entre concepção musical e realização em fontes acusticamente difundidas, empregues não só na catedral de Treviso e em São Marcos, mas também, decerto, noutros lugares, ao ar livre ou em recintos fechados, em Veneza. Para lá da reconstrução deduzida de tal relação a partir das músicas e das particularidades acústicas de certas arquitecturas, pesquisando o Arquivo de Estado de Veneza).

O desenvolvimento recente da electro-acústica aumenta bastante as possibilidades de realização para uma concepção espacial com várias fontes sonoras.

Comprova-se assim, por um lado, a verdade da intuição do já concebido e, por outro, liberta-se mais a fantasia criadora para novas expressões de hoje, para descanso de quem se lamenta acerca do “vazio da alma” e de quem limita e coarcta a presença humana, identificando-a na ‘harmoniosa objectividade matérica’ de um instrumento levado, muitas vezes, a girar no vazio.

Lulu, obra-prima de Alban Berg e *Il prigioniero*, ópera fundamental de Luigi Dallapiccola, em que se apresentam já elementos de um teatro de situações, constituem etapas ulteriores na concepção moderna do teatro que chega aos nossos dias.

Quase paralelamente, outros músicos deram vida a uma experiência particular, importante não tanto por questões de linguagem técnico-musical quanto pela modernidade de ideias e de luta do seu teatro: Bertolt Brecht foi o seu fulcro.

Refiro-me a Kurt Weil, sobretudo à sua obra *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929), a Paul Hindemith de *Das badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929), a Eisler de *Die Massnahme* (1930), a Paul Dessau, *Die Ausnahme und die Regel* (1930), *Das Verhör des Lukullus* (1939), Herr Puntilla und sein Knecht Matti (1960).

Ao longo destas duas linhas o teatro musical, na primeira metade do século, foi-se emancipando da ópera tradicional, participando nas instâncias inovadoras de estruturas sociais e artísticas na altura determinantes.

A uma concepção essencialmente estático-teológica da ópera tradicional europeia (foco visual único – fonte sonora única – relação litúrgica entre público e cena, o todo rigidamente determinado, quase perfilhado pela mecânica celeste de Newton) substitui-se uma concepção dinâmica de relações mutáveis (maior riqueza de dimensões e de elementos para a composição teatral – consequente ampliação da capacidade activa do público – fontes visuais e sonoras difundidas e possíveis em toda a sala – consequente libertação do nexo espaço-tempo, filiação não já newtoniana, mas einsteiniana).

Para ulterior ilustração de tais princípios sobrevêm algumas realizações ocorridas no teatro de prosa europeu, sobretudo nos primeiros trinta anos deste século que, em seguida, introduziu num país uma restauração trágica de ‘degeneração burocrática’, enquanto outros enlouqueceu a barbárie nazi.

Em Moscovo, Meyerhold pensou “dar vida a um teatro, não apenas consonante com a revolução, como o de Vachtangov ou de Tairov, mas directamente empenhado nas lutas políticas”, como escreve A.M. Ripellino no seu documentadíssimo livro *Majakovsky e il teatro russo d'avanguardia*.

“Proclamou, pois, o Outubro teatral, afirmando a necessidade de reflectir em cada espectáculo a luta e as aspirações da classe operária”.

Pode, porventura, alguém sonhar em acusar Meyerhold de inerte propaganda política?”

Em oposição às construções estáticas, verdadeiros bastidores, do teatro de Tairov, Meyerhold baseia o seu teatro no movimento dos vários elementos, explorando finalmente a tridimensionalidade do palco com máquinas e palanques construtivos, também automovidos.

“O sentido do teatro não estava no quadro, na atmosfera, no discurso, nas luzes, mas no movimento: um simbolismo motorial”.

Surge assim de per si uma comparação com a dinamização expressiva em *Die glückliche Hand* de Schönberg.

Elimina-se simultaneamente a distância entre público e cena, levando a acção cénica para o meio do público e transformando o público em actor, quer dentro do próprio teatro, quer ao ar livre.

— Ao ar livre: teatro de massa em movimento, e não circunscrito numa praça ou arena, pelo que o próprio público, ao deslocar-se nas grandes praças de Leninegrado, onde se desenrolava sucessivamente a acção, “o assalto ao Palácio de Inverno”, se transformava no dilúvio humano das grandes jornadas da revolução.

Verdadeiro teatro de vanguarda porque, “partindo de temas ideológicos que tomam o lugar do antigo conteúdo sacro-mitológico – neste caso: a sacra representação – se insere numa situação revolucionária”.

— Dentro do próprio teatro: ou seja, teatro no teatro.

Pirandello, inovador talvez não ainda de todo compreendido na Itália, e a grande esperança do teatro político de Piscator na Berlim de 33.

A propósito do teatro no teatro, na comédia em três actos, *O gato das botas*, escrita por Ludwig Tieck nas primeiras décadas do século XIX, a acção desenvolve-se no palco e na plateia: aqui, alguns actores dirigem-se ao público, comentando a acção cénica, enquanto ela decorre, discutindo entre si e litigando sobre o significado desta fábula para crianças. Por isso, também o intervalo, com as discussões e as trocas de ideias sobre o que foi ouvido e visto, foi já composto e inserido na acção pelo autor.

Eis aqui outra demonstração daquele fenómeno na arte, pelo qual uma tendência particular emerge no tempo, desaparece para, em seguida, à distância representar a sua problemática à luz de novos desenvolvimentos, determinados por exigências de estruturas sociais em devir.

(Como exemplo recente de retomada de elementos já aparecidos ou indicados na história das formas, talvez se possa referir *Momento* de Stockhausen; surge inserido nesta composição o momento da entrada do director e o aplauso do público, executado também pela orquestra, repropondo-se assim uma recuperação do tempo exterior representado, comparável ao de Tieck).

E hoje?

Para exemplificar o que no início propus para um novo teatro musical, em vez de uma colaboração *a posteriori*, uma participação directa e simultânea na interdependência de individualidades técnico-humanas diferenciadas (músico, pintor, poeta, director), remeto-me agora a uma experiência recente.

Em Maio deste ano, num grupo de amigos venezianos, decidimos tentar dar vida de algum modo, no plano da arte, à nossa solidariedade para com os espanhóis que, naquela altura, se batiam em grandes greves contra o regime franquista.

Os encontros realizados originaram um grupo de trabalho integrado por um pintor, um director de cena, um literato-actor, um músico, alguns organizadores culturais.

Decidiu-se, primeiro, por limites de tempo, usar materiais visuais e sonoros já existentes, em vez de criá-los originalmente.

Decidiu-se realizar tudo ao ar livre.

No Campo de S. Angelo, em Veneza, tiveram de se fixar quatro ecrãs com quatro aparelhos de projecção, em quatro pontos diferentes, não simétricos.

O elemento visual era diferenciado no material em quatro tipos:

I — 25 diapositivos do *Guernica* — original e estudos preparatórios — de Picasso;

II — 3 documentários sobre Espanha, entre os quais um de Buñuel;

III — 40 diapositivos de fotografias desde a Guerra de 36 às últimas greves deste ano, e de textos poéticos;

IV — Diapositivos a cores — vermelho, amarelo, violeta — as cores da bandeira miliciana — com escritos e títulos dos cantos que usaríamos no decurso do serão.

Noutros quatro pontos diferentes do campo deveriam situar-se quatro grupos de altifalantes, ligados com quatro microfones.

O elemento sonoro era assim diferenciado no material:

Um *speaker* [locutor] com indicações históricas intervaladas.

4 vozes, alternando-se, na leitura de textos poéticos relativos à Espanha e cantos da guerra civil e da nova resistência espanhola.

Portanto, para as quatro diferenciações do elemento visual e sonoro, e para a disponibilidade de quatro fontes visuais e sonoras, diversamente difundidas no espaço, determinaram-se duas possibilidades de realização: cada material diferenciado fixo, desde o início ao fim, na mesma fonte, ou circulando no espaço.

Isto é, os diapositivos de Picasso ou os cantos, sempre localizados no mesmo ecrã, ou o grupo de altifalantes, de modo esquemático, ou difundido ulteriormente e também simultaneamente entre as quatro fontes.

Na I possibilidade, a relação tempo-espaço teria sido impedida; bloqueando cada elemento como num teatro de centro focal único, enquanto na II esta unilateralidade teria sido eliminada.

Para a composição total, baseada na escolha de elementos materiais (e sublinho o termo composição, distinguindo-o da preparação dos materiais em si), há que escolher entre quatro métodos diferentes.

I: o director, à mesa, fixava nos mínimos pormenores a sucessão e a simultaneidade temporal e espacial entre os diversos materiais do elemento visual e sonoro, e entre estes dois elementos.

Ou seja: determinar se, num certo momento, se devia projectar uma foto de Robert Capa no ecrã n. 3 ou em todos os quatro; sozinha num ecrã, enquanto nos outros três se projectava, sucessiva ou simultaneamente, um diapositivo de Picasso, uma foto de António Machado e um texto de Jesus López Pacheco.

Além disso, determinar a relação com o elemento sonoro.

Neste caso, a execução-realização teria ficado na mão dos técnicos.

II: estabelecer alguns pontos de ligação e de encontro, deixando outros para serem directamente improvisados, na execução, pelo director, pelo pintor, pelo literato, pelo músico, vendo-se assim cada um obrigado a dirigir a sua parte e a reagir imediatamente aos outros.

Por exemplo: enquanto o documentário de Buñuel, projectado num ecrã, constituía o ponto de referência fixo, outros materiais visuais e sonoros deveriam ser decididos no próprio momento pelos quatro colaboradores, em ligação com o documentário.

III: Determinar os momentos de início e os tempos de duração visual e sonora para os vários materiais, de modo que cada um dos quatro, actuando em interdependência, exponha os materiais nas durações prefixadas. Fique claro: exposição de materiais. Neste caso, é possível que se instituem nexos-resultados inéditos entre os vários materiais; resultados que, pelo contrário, embora dependessem da escolha de um só indivíduo, em vez da interacção criativa entre os quatro colaboradores, poderiam formar-se em perspectiva unidireccional.

Não se trata de uma autogénese, por parte do próprio material, mas de uma participação directa e simultânea, agente e reagente, de individualidades técnico-humanas diferenciadas.

IV: Servir-se do método ilustrado no ponto precedente, sem ver nele, porém, um resultado final, como os teóricos da obra aberta hoje especulam, mas sim um momento preliminar e propedêutico, ou seja, como momento de estudo, de pesquisa e, essencialmente, de ensaio; e fazendo uma escolha entre os resultados técnico-expressivos conseguidos, fixá-los numa forma precisa.

Pessoalmente, vejo neste último método o mais adequado para a consciência criativa, se esta se basear na colaboração de vários.

Em relação a um teatro fechado, esta realização ao ar livre permitia uma maior liberdade na difusão espacial das fontes sonoras, mas sobretudo o uso de várias fontes visuais.

De facto, num teatro fechado, pelo menos como ainda existe e se continua a concebê-lo e a construí-lo, abstraindo de uma moderna problemática e sem sequer ter presentes as indicações avançadas por Gropius, por Molnár, por Weininger, entre outros, num teatro fechado é possível uma certa utilização sonora espacial, graças às instalações electro-acústicas hoje disponíveis, mas torna-se muito difícil, se não impossível, o uso de várias fontes visuais.

E isto também em relação com o público, que se vê localmente e também visualmente constrangido

Porém, quanto ao público do teatro ao ar livre, como agora foi descrito, o campo S. Angelo teria ofertado estas possibilidades: eliminação da discriminação ou do rito ainda existente, por exemplo na Fenicce.

É claro que este teatro colectivo deveria ser oferecido ao público por entidades públicas ou privadas. Por isso, não entendo porque é que a Bienal, associando as suas manifestações uma vez por ano ou cada dois anos, não poderia tornar-se promotora de um grupo composto de um pintor (ou escultor), um escritor, um músico e um director, em vista de um novo tipo de teatro ao ar livre.

No campo S. Angelo não devia haver assentos ou coisas semelhantes.

O público poderia entrar no espectáculo, circular por ali, ouvir, ver, parar ou caminhar, sem estar local ou visualmente constrangido; mas activo na sua escolha sobre tudo o que lhe era sucessiva e simultaneamente apresentado.

Se meditarmos na quantidade, na variedade, na complexidade de material acústico e visual que nós, conscientes ou não, recebemos psicologicamente cada dia, na consequente potenciação da nossa capacidade receptora, portanto gnoseológica, da realidade, também na sua simultaneidade, somos obrigados a interrogar-nos, espantados, porque é que ainda se condiciona o hábito: vejo o que escuto, escuto o que vejo, e o limite perspectico de um único foco visual e sonoro.

Um exemplo, não tão banal como parece: a possibilidade de seguir na rádio o relato de um desafio de futebol e, ao mesmo tempo, na televisão uma partida de basquete, com nenhuma interferência na autonomia das duas dimensões visual e sonora.

Se *Intolleranza 1960* me levou a colaborar na experiência de campo S. Angelo, esta experiência, por sua vez, proporcionou-me novos argumentos na minha convicção de um novo teatro musical ainda em devir. Quase me esquecia: a realização prática no campo S. Angelo foi-nos proibida pelo procurador de Veneza.

E esta pode ser uma contraprova puramente política da validade da experiência cultural a que não renunciámos.

O teatro musical está ainda a caminho.

A necessidade decisiva é comunicar.

Novas situações humanas obrigam urgentemente à expressão.

Se a nossa vida corre o risco de se fetichizar por uma exaltação tecnológica ou de se abandonar “aprazivelmente” a qualquer desempenho cínico, então, tanto mais se deve meditar, no nosso trabalho, no que Jean-Paul Sartre dizia:

“E se este mundo me é oferecido com as suas injustiças, não é para que eu as contemple com frieza, mas para que as anime com a minha indignação e as desvele e denuncie com a sua natureza de injustiças, ou seja, de abusos-que-devem-ser-suprimidos.

Por isso, o universo do escritor não se revelará em toda a sua profundidade a não ser no exame, na admiração, na indignação do leitor;

e o amor generoso é juramento de preservar,

a indignação generosa é juramento de mudar

e a admiração juramento de imitar; embora a literatura seja uma coisa e a moral outra, no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral”.

9. MÚSICA E TEATRO (1966) *

A relação música-teatro e as novas possibilidades técnicas, também para estas, de um Estúdio electrónico: discuti a tal respeito com Piscator e com Peter Weiss nos encontros que se seguiram à sua proposta de escrever a música para a encenação do novo texto *Die Ermittlung* [A Inquirição] de Weiss na Freie Volksbühne de Berlim ocidental, de que Piscator é director e, muitas vezes, o encenador.

Não me interessava a solução música de cena, nem a funcional, nem muito menos efeitos sonoros porque, além disso, não os considero adequados, a não ser na banalidade convencional, aos materiais significantes recolhidos por Weiss sobre a origem, a responsabilidade e o caminho da destruição do homem num campo de concentração nazi – Auschwitz.

Na convenção do teatro em prosa europeu (com excepção de Bertolt Brecht, em que a intervenção musical tem características particulares) a música tem uma função ilustrativa – naturalista ou psicológica –; é introduzida no palco como um bastidor ou como um fundo, ou para “baralhar” acusticamente a expectativa e a atenção durante as mudanças de cenário.

Esta última convenção, forçada por um tempo técnico, o necessário justamente para a mudança de cenário, é anulada quando a técnica e a concepção cénica se desenvolvem numa dialéctica entre si e se modernizam, como acontece na concepção cinética de Josef Svoboda; este, desde Praga, onde é o arquitecto cenógrafo da ópera nacional, está hoje, de forma genial, a revolucionar a dimensão espacial temporal do teatro.

A sua encenação do *Hamlet*, apresentada em Bruxelas em Fevereiro de 1965, suscitou enorme interesse pela realização cinética da cena; daí duas consequências: a) abolição das mudanças de cenário, pela sua contínua transformação ou movimento espacial paralelamente à própria acção – nova dimensão e projecção também do próprio actor; e b) ao mesmo tempo, eliminação da espera pela mudança de cena, um tempo teatral contínuo, portanto também maior realce

de todo o arco construtivo do texto mais facilmente perceptível na sua continuidade.

Pense-se no *Trovador* de Verdi: directores de orquestra convencionais e serôdios impõem vários e longos minutos de espera para complicadas e, amiúde, oleográficas mudanças de cena; o arco formal de cada acto genialmente composto por Verdi é, sem cessar, despedaçado e massacrado, no isolamento das várias cenas, suscitando igualmente momentos desligados.

É fácil intuir como, se em vez de longos minutos houvesse, no máximo, escassos segundos – e Svoboda garante a sua possibilidade –, resultaria daí uma escuta, portanto uma compreensão mais séria mesmo de uma ópera popular como *O Trovador*, sempre que ela se pretende ouvir na sua totalidade e não reduzi-la a umas quantas árias destacadas ou a momentos isolados.

(A leitura da partitura ou a escuta dos discos de nenhum modo podem libertar teatros de ópera, directores de orquestra destas responsabilidades). Em *Die Ermittlung* não há mudança de cenário, que permanece o mesmo desde o princípio ao fim, estático na estilização de um processo: réus-testemunhas-acusação-defesa-juiz, como no processo de quem se desenrola em Francoforte e ao qual Weiss foi buscar os vários materiais documentais. O texto está subdividido em onze cantos, cada um deles com um título preciso, e segue um percurso desde o início até aos fornos crematórios no campo de concentração (canto do *Lager* – canto da possibilidade de sobreviver – campo do fim de Lili Tofler – canto da parede negra – canto do fenol – canto do *zyklon b* – etc.).

No estatismo cénico, único elemento dinâmico: a palavra. Nesta o choque e a sobreposição entre presente e passado, entre recordação, testemunho e realidade actual, entre tentativa de se justificar e de julgar o limite da justiça de classe, da burguesia alemã e o capitalismo, no condenar-se a si mesma (as condenações no processo, de uma forma vergonhosa e real, foram mitos), entre o querer conhecer e analisar um passado para o superar e o desejar esquecê-lo reivindicando o aparente bem-estar actual da Alemanha Federal actual.

Momentos individuais, corais, de informação objectiva, de participação subjectiva.

Daí provém a grande necessidade de diferenciação da palavra dita, pela variedade de situações na sua componente da composição acústica espacial, o conhecimento das novas técnicas acústicas hoje disponíveis; o seu uso alargado a um espaço teatral, não já limitado na focagem e na perspectiva à cena, pode, de modo notável, contribuir para levar hoje a cabo uma nova dimensão acústico-teatral.

É possível que o ambiente cénico anule o estatismo do elemento visual – estilização de um processo – justamente para um outro uso do elemento auditivo, numa nova dimensão para a palavra,

* Publicado em SC1, 210-214 (texto final); LN-F, 366-369 (versão incompleta).

superando a sua projecção naturalista com novas técnicas de difusão acústica, funcional e ajustada à eficácia comunicativa do seu valor significativo.

A palavra revela-se, pois, dinamizada em vários planos, outros tantos modos de chegar ao público, numa diferenciação acústica relacionada com a característica racional ou instintiva, mediata ou imediata, de evocação ou provocação, coral ou individual, objectiva ou subjectiva; não, portanto, por um simples jogo formal.

Pense-se na pluralidade dos planos visuais com que Dreyer dinamiza o estatismo do processo de *Joana d'Arc* [1928], trabalhando genialmente em relação ao elemento visual com o meio à disposição, a máquina fotográfica.

No teatro é possível, eu diria até necessário, actuar paralelamente com os meios hoje à disposição, quando o elemento auditivo é preferido e escolhido como único elemento de acção e de comunicação em relação à quase absoluta fixidez do elemento visual, como no caso de *Die Ermittlung*.

Por tal motivo, propus a Piscator a minha colaboração para a realização acústica do texto, justamente enquanto músico, ou seja, dar vida à dimensão sonora e significativa da palavra com vários meios e modos de difusão acústica – microfones, várias ligações com altifalantes deslocados na sala –, alternar partes ditas directamente ao vivo, partes mediadas através de altifalantes, partes gravadas em fita com a possibilidade de uma elaboração acústica, embora mínima, que se deve realizar num Estúdio electrónico.

O uso de vários espaços e modos sonoros para a voz contribui para uma maior comunicabilidade de um texto como *Die Ermittlung*, o qual, pela continuidade da violência e do *shock* na documentação, corre muitas vezes o risco de habituação, sobretudo no caso de um uso exclusivo e monotonamente unidimensional da palavra.

A capacidade de recepção é, hoje, muito mais ampla e veloz do que se crê ou pretende. Exige um modo de comunicação em desenvolvimento e em superação relativamente à convenção e ao hábito, que – no tocante ao elemento auditivo – desperte e afecte o ouvido, também como facto acústico virado para a nossa actual recepção psicológica e racional.

Nesse sentido trabalhou Bertolt Brecht na sua reelaboração do *Coriolano* de Shakespeare, que escutastes e vistes no teatro do Berliner Ensemble na democrática Berlim. Esta edição, também pelo tempo cénico e pela genial dimensão acústico-visual, é exemplarmente nova e iluminante.

Por motivos de tempo, Piscator, embora concordando com a minha proposta, não pôde realizá-la nem experimentá-la, mas no Volks-theater de Rostock, na Alemanha democrática, um caso fortuito de necessidade demonstrou concretamente a eficácia e a validade do uso

de meios técnico-acústicos para *Die Ermittlung*. O advogado de defesa dos guardas de Auschwitz falava com um microfone, a sua voz baixa rouca e longínqua era difundida a partir de altifalantes, semelhante dimensão sonora adquiria um significado expressivo imediato. No intervalo, Hanns Anselm Perten, director do teatro e realizador do texto de Weiss, explicou-me ter sido obrigado a semelhante uso pela súbita rouquidão do actor; mas, dada a eficácia teatral, tê-lo-ia mantido, estudando-o também para outras situações. Perten, a quem se deve a melhor edição cénica da *Ermittlung*, esclarece ainda que na sua acusação à indústria alemã – Krupp, Siemens, Farben – de responsabilidade também pelos campos de concentração, tinha igualmente diferenciado a parte coral e os momentos individuais no texto, utilizando coros falados de todas as testemunhas, com notável clarificação e captação do texto, eliminando, em suma, a generalização do actor solista com um tempo coral, de origem na sinagoga.

Por último, Piscator viu bem, na relação música-teatro, que aquilo que nem a palavra nem a cena podiam representar deveria fazê-lo a música. Os milhões de mortos nos campos de concentração.

Coros, portanto, numa solução compositiva musical autónoma, que se alternassem com os “cantos” do texto, com um tempo próprio de desenvolvimento em relação ao cénico, outro elemento formador do arco construtivo da encenação do *Ermittlung*.

O teatro de Piscator em Berlim tem uma estrutura acústica excepcional. Altifalantes por todo o lado, ligados com os magnetofones no centro de coordenação, ou seja, a estância em que estão situados os vários aparelhos para o controlo das luzes, para a projecção de diapositivos e de inserções filmadas, etc. Altifalantes na cena, no proscénio, à direita e à esquerda nas partes, sob o pavimento na sala. Uma verdadeira festa para o uso de todo o espaço acústico do teatro, com riquíssima variedade de movimento do elemento sonoro. Tal movimento é decidido

- a) por razões puramente musicais
- b) em relação ao que acontece na cena
- c) em relação ao público, situado não já de frente, mas no centro de tudo.

(Justamente para considerar as grandes possibilidades desta estrutura, propus o seu uso também para as vozes dos actores).

Os coros, emanando dos altifalantes situados na cena invadiam o público com vários movimentos, ou surgindo por detrás do público invadiam a cena, os actores; ou permaneciam circunscritos a um lado, ou moviam-se apenas com os altifalantes na cena, ou então com os que estavam na sala, etc.; estabelecia-se assim uma relação com os próprios actores: de ruptura, de sobreposição, de continuidade, de conclusão, justamente com o uso dos vários altifalantes na sucessão e na simultaneidade, fixa ou móvel, e quebrava-se ainda o

estatismo acústico da caixa cénica, efectuando a difusão dos coros em toda a dimensão do teatro.

Os coros são gravados em fita magnética, portanto surgem difundidos pelo magnetofone. Compu-los no Estúdio de Fonologia (electrónico) da RAI de Milão. Utilizei vários materiais acústicos, todos gravados em fita: vozes de crianças (do coro do pequeno teatro de Milão) – sons cantados e fonemas da soprano polaca Stefania Woytowitz – partes corais e instrumentais previamente gravadas – material original produzido no próprio Estúdio para a ocasião.

À preparação e à escolha do material segue-se a sua diversa elaboração com os instrumentos do Estúdio, momento certamente de estudo, de busca e de experimentação, a fim de se poder então iniciar a composição verdadeira e apropriada. Estas três fases nem sempre acontecem na sucessão, mas amiúde sobrepõem-se. E é uma das características mais entusiasmantes de um Estúdio electrónico.

Também para a possibilidade da escuta imediata, portanto do controlo e da verificação imediata do que se está a fazer, tudo é registado em fita magnética.

Ao ampliar e desenvolver a minha precedente experiência de *La fabbrica illuminata*, composta e realizada também no Estúdio de Fonologia (electrónico) da RAI de Milão, estudei e aprendi nos coros para *Die Ermittlung* como é que, compondo com simples sons e fonemas da voz humana – privados do elemento semântico, de um texto literário, se podia obter uma carga expressiva, aliás significativa e talvez também mais relativamente à que se baseia num texto literário.

Longa e debatida questão: o condicionamento, ou não, de um texto literário preexistente à música, em relação também com a discutida ‘compreensão’ de uma música: será o texto que se torna inteligível na sua estrutura literária, ou também ele próprio se converterá em música?

Será que um texto informa e imbui aprioristicamente uma música de um significado preciso, haverá dele necessidade e orientará a sua compreensão, ou facultará ainda um particular material acústico a elaborar e compor?

Considerando, pois, a sua estrutura fonética, será possível na música chegar à expressão semântica precisa?

III. MÚSICA

E POLÍTICA

10. CARTA DE LOS ANGELES (1965)*

Caríssimos

depois de uma semana inteiramente passada no teatro em Boston, das nove da manhã até à meia noite, com pistolas constantemente apontadas para impedir asneiras, tentativas de erro e fazer funcionar tudo de acordo com as nossas ideias (de Bruno e minhas), estamos agora em Los Angeles, em casa da mãe de Nuria.

até agora, os Estados Unidos foram para mim o teatro de Boston (exemplo de não organização e de falta de experiência prática privada de inteligência inventiva. Iniciativa privada baseada exclusivamente no dólar e na sua santidade: tempo e soluções cénicas impedidas nesse sentido). um breve encontro na universidade de Harvard com alguns estudantes que se dizem marxistas e que organizaram uma manifestação a favor do Vietname contra o governo daqui: em oito mil estudantes só 150 se manifestaram no meio dos insultos e invectivas das pessoas. a universidade de Harvard é privada e, por isso, os lugares são limitados e escolhidos, e desconcertantes as percentagens. aproximadamente: 1 judeu em cada 500 estudantes e o mesmo também para os negros. propinas para o primeiro ano, um milhão de libras. e agora aqui em Los Angeles: o quarto-estúdio de Schönberg é um pequeno mundo centro-europeu transplantado para aqui: talvez – interpretação minha – um reduto seu, onde se possa encontrar e viver (compunha neste pequeno quarto, cheio de livros e de móveis da Viena do *Jugendstil* [Arte Nova], que me recorda de repente a tradição das estâncias-estúdio de trabalho de Beethoven em Heiligenstadt, de Schubert, de Mozart: descomunal força e cultura que ainda existe e participa nesta estância).

e ontem à noite, um giro de automóvel por Hollywood: impressionante como construção, luzes, publicidade e, diria eu, poder oprimemente, como só em Los Angeles: mas o que se esconde por detrás de tudo isto? ou quem é que quer e usa e oprime os outros com semelhante poder? também ontem se me tornou claro: enquanto se

* Publicado em SC1, 177-181; LN, 150-154; LN-F, 359-364.

circulava por Hollywood no meio das luzes, etc., impressionantes no meio de tanta exibição, segurança, etc., uma pequena escrita dificilmente visível (um jornal nocturno dando notícias com ecrãs luminosos) que anunciava “bombardeiros pesados aterram em Saigão prontos a bombardear o Vietname do Norte”. não é possível olhar ou permanecer afectado por semelhante vida sem pensar na mole dos seus condicionamentos, no porquê deste seu resultado (neste sentido creio que vislumbra apenas um aspecto da *pop art* quem, entre nós, a interpreta como uma recuperação do objecto real, sem a relacionar com o sistema que a produz e que dela necessita. para mim, como resultado desta limitada experiência, existe a confirmação precisa de que este sistema económico é um sistema destruidor e, por isso, há que destruí-lo).

teatro de Boston: pensavam montar e aprontar *Intolleranza 1960* em quatro dias, tendo em conta que, devido à circunstância do visto que não me fora concedido, o plano de trabalho comum fora ao ar e tudo tinha sido remetido para a minha eventual chegada. mal cheguei e vi a encenação, rejeito tudo. longas conversações com embates e colisões, explico o sentido e o significado e o modo como se deve realizar. Svoboda estava aqui desde há dez dias, sem poder trabalhar (projectores com lâminas de vidro erradas, pelo que em vez de nove projectores só pode utilizar quatro: já podeis compreender que, então, a sua ideia cénica ficou a meio). mas, depois, trabalhou como um louco, conseguindo salvar em parte a situação. interveio também na encenação. luzes e projecções só nos últimos três dias se podiam ver e experimentar: por isso a escolha das projecções a usar e do seu lugar foi sempre um caos com desencontros contínuos. os textos estavam traduzidos, mas só dois dias antes da representação são projectados e lembro-me de que Majakovsky e Brecht foram ambos falsificados: explodiu contra todos, com o teatro cheio de músicos da orquestra, de críticos (era considerado o ensaio geral!!!), de técnicos. ou encontram a tradução justa ou proíbo a execução. como exemplo da sua *prontidão*: tive de lhes dizer para irem buscar de imediato à biblioteca da universidade de Harvard (10 minutos de automóvel) as traduções: eles não o podiam pensar ou não queriam. outro choque: textos quase sempre traduzidos e projectados, só o slogan da manifestação é que não. só “down with discrimination”, porque aqui serve. Svoboda acrescentou na projecção dos slogans também “Cuba yes – yenki no”. só na antestreia Caldwell aceitou. coisa insuportável aqui: pedi uma alteração, garantiram-me, depois nada. obrigado a pedir e a berrar várias vezes, até que sim. capto e entendo aqui a necessidade das organizações, dos *gangs*: pistolas apontadas, se consentirmos muito bem, de outro modo disparar!!! Bruno foi, mais uma vez, magnífico: impôs tudo, com a sua experiência e segurança: a orquestra boa (não muito), rápida na leitura,

mas tecnicamente não perfeita (faltavam cinco contrabaixos!!! e os violinos e violas e os violoncelos não eram todos os necessários). mas finalmente, com a segurança de Bruno tudo ficou nos seus lugares: Bruno esteve no palco e tudo o mais com o seu taurino poder musical e humano. sem ele, teria sido impossível!!! os ensaios de cena, dos cantores, só no ensaio geral!!! também, por causa disto, contínuos choques entre mim, Bruno e eles: “nenhum método de trabalho – só improvisação – que tipo de sociedade é a vossa – dificuldades financeiras: e a vossa riqueza? só para as guerras?”, etc. tudo isto: os choques que houve em Veneza para a *Intolleranza* eram gentis em comparação. pensei, de facto, em duas ocasiões, em abandonar tudo. Bruno convenceu-me sempre, mas também a simpatia que me foi expressa por muitos músicos da orquestra (cerca de 50 deles elaboraram um protesto contra a recusa do visto) e por outros que trabalham no teatro e por parte também dos jovens da Universidade.

outra história: já desde há um mês que estava aqui o meu texto e o de Luigi: nenhuma tradução fora feita e quase se tinham desengatinado. consegui encontrar um tradutor inglês muito simpático e de esquerda. a tradução foi feita dois dias antes da antestreia e apresentada à Caldwell: ela pediu-me para cortar do texto a “exploração capitalista” e “a burguesia”: claro que recuso, mas, depois, é demasiado tarde para editar, pelo que nada foi editado e impresso!!! com outra história violenta. a toda a hora havia uma, capaz, de facto, de esgotar a energia e a vontade. talvez seja este o método que aqui há para anular a possibilidade de pensar, de agir ou de reagir. enlouqueço. só pistolas apontadas e disparar. outro embate: no que deveria ter sido o ensaio geral. resultado: atrasa-se dois dias a estreia, para poder ensaiar dia e noite. chega-se, finalmente – tudo esgotado – à execução: boa no conjunto, mas não na estreia e menos ainda como ensaio geral. os 60 por cento. depois da primeira parte, o público algo confundido e incerto, no fim aplausos e sempre mais gritos a favor e contra, a longo prazo. à frente do teatro, um piquete com manifestos de refugiados polacos “companheiro Nono, volta a Moscovo, fica para lá da cortina de ferro; senador Kennedy, *Intolleranza* é propaganda vermelha de quem quer destruir os USA”. em conjunto distribuem propaganda anticomunista, racista e nazi. muitos vieram ter com Bruno e comigo no intervalo e, em seguida, profundamente perturbados e entusiastas, agradecendo por tudo o que tínhamos mostrado e pela mensagem necessária e importante dada a situação. só três compositores se mostraram vivos: Kirchner, director da secção musical de Harvard, muito gentil e de acordo, e dois de Nova Iorque. dizem-me: os outros não vieram com medo de se comprometer: que situação pavorosa!!! sinto-me, aparentemente, um pouco isolado, nenhum encontro com ambientes musicais.

algumas entrevistas entre as quais ao “Times” e à “Newsweek”. parece que também Finkelstein esteve presente, mas nem sequer o vi! durante as entrevistas discussões sobre cultura e política. e naturalmente não estavam de acordo. porém, o correspondente de um jornal disse-me: “os Estados Unidos estão mais à direita do que a Europa, só as universidades estão aqui um pouco à esquerda, isto é, mais à esquerda do governo actual”.

que dizer? contradição entre público, pessoas, povo e governo? e como é que este mesmo público não actua contra o governo? ou talvez ainda intimidação da época maccartista? ou ausência do hábito de pensar? só para vegetar? e tranquilos com os *mass media* daqui?

não sei. são, decerto, perguntas que se levantam para aqui poder compreender um pouco. só na colaboração com o teatro consegui captar a espantosa situação daqui e ontem, em Hollywood, com o anúncio dos bombardeiros. de outro modo, aqui, parecem estar desligados e fora do mundo, ou então: que o mundo é isto. penso que aqui o sistema eliminou uma boa parte das capacidades do homem para ser pessoa inteligente. quando muito, tipos como em Nova Iorque, mas com demasiada frequência, rebeldes integrados. os estudantes de Harvard com que me encontrei estavam extremamente pessimistas. eram sobretudo trotskistas teóricos, também eles me pareceram comodamente integrados. a pergunta que faziam era: “porque é que o C[omitê] C[entral] do PCI não faz a revolução? que espera?” e críticas puramente abstractas, sem conhecimento da situação, levaram-me facilmente a perguntar-lhes, depois de tantas críticas que nos fizeram, que é que eles fazem, que é que organizam, difusão de jornais, etc., nada, porque é difícil, respondem. também difícil é uma manifestação.

é decerto impossível poder captar aqui, de repente, o que há. qualquer coisa sim. algo de espantoso, pelo menos aquilo que eu compreendi. por outro lado, aqui em Los Angeles, a Universidade de estado, isto é, livre das limitações e impressionante como instituição e no modo como funciona: mas que é que dela ressalta? também aqui quase todos estão integrados e tranquilos???? também isto é difícil de compreender.

Califórnia e Los Angeles e Santa Mónica um pouco como a costa azul. uma grande praia ou um enorme Viareggio.

outra constatação: Dino, Oldenburg, Noland e outros *pop art* desprovidos de fantasia frente à fantasia da publicidade aqui em toda a parte, e perante a sobreposição de vários objectos, anúncios: por vezes, com frequência, muito belos, mas sempre se hão-de entender no contexto estrutural em que se encontram. igualmente Cage: os ruídos, sons, silêncios que se ouvem aqui são muito mais fantásticos e inventados do que as suas histórias.

impressiona aqui, sem dúvida, a média de vida aparente. negócios, géneros de consumo, construções. mas o que há por baixo??? e o que se esconde???? e em que se baseia???? um facto absolutamente insuportável é, aqui, a contínua presença opressora da mentalidade capitalista: nos albergues, em parte das pessoas, em todo o lado a sentes, a vês, a sofres. e sentimo-nos limitados, pequeníssimos, quase desfeitos.

e depois, constantemente, o Vietname está presente, e o Congo e Cuba e a Venezuela e toda a vida real que aqui procuram demolir e oprimir. talvez verdadeiramente aqui “não penses, que já ele pensou por ti: ele, o governo”. “tu vegeta e vive tranquilo”.

estou à espera do telegrama para ir a Cuba.

verdadeiramente desejo-o muito.

aqui, para mim, é muito deprimente e pior.

outra prova difícil de resistência.

compreendo como é necessário para todos nós conhecer directamente tudo, e verificar e compreender. depois, fica-se mais esclarecido, mais concreto e menos abstracto e teórico. mas é uma experiência muito difícil.

para resistir, ou se dispara ou se cai no suicídio, moral, mental ou físico.

abraço-vos a todos juntamente com Nuria, Silvia e Bastiana.

Gigi

Los Angeles, 25 de fevereiro de 1965

11. NA SIERRA E NO PARLAMENTO (1971)*

“Regressado de uma longa viagem ao subcontinente latino-americano e a Cuba, o maestro Nono ilustra neste artigo as dificuldades e os progressos da luta pelo socialismo, documentando as vitórias obtidas pelas massas populares e pelas suas vanguardas nos vários países e sublinhando a unicidade do processo revolucionário, embora na diversidade das experiências contingentes (luta armada – via parlamentar). Sobre a questão da relação entre intelectualidade e luta revolucionária, particularmente actual em Cuba depois do “caso Padilla”, o artista italiano admite com franca autocrítica as distorções eurocêtricas, mas condena os excessos burocráticos”.

Escrever sobre Cuba, sobre o seu incessante e imparável processo revolucionário socialista, sobre a sua constante militância continental, significa, hoje mais do que nunca, escrever sobre a luta da libertação *não armada* e *armada*, da qual a primeira não exclui a segunda, porque pode necessariamente tornar-se armada (como sublinham os companheiros chilenos), que se está a desenvolver nos países latino-americanos contra o imperialismo e o neocapitalismo dos EUA, contra a presença criminoso da CIA, contra as oligarquias nacionais a eles estreitamente ligadas. Luta pelo *socialismo*, num duríssimo e sanguinolento choque de classe, que representa o salto qualitativo político, hoje claramente signifiante da própria luta. Desta unidade continental entre Cuba socialista e os outros países é testemunha recente o camarada do PC chileno Volodia Teitelboim, o qual, ao falar antes do comandante Fidel Castro no X aniversário da vitória cubana de Playa Giron, celebrado em Havana a 19 de Abril, afirma: “Estamos conscientes de que se Cuba não tivesse iniciado a abertura ao socialismo nos nossos países, não teria sido possível conceber o êxito revolucionário do povo chileno, porque sem o vosso triunfo na Playa Giron muito menos teríamos obtido as vitórias do 4 de Setembro 1970 e de 4 de Abril 1971” (as duas vitórias eleitorais pelas

* Publicado em SC1, 290-300. Texto com características de “relatório de viagem”. Uma das obrigações de Nono perante o Partido Comunista Italiano era a de redigir relatórios detalhados das suas viagens e contactos estabelecidos. A primeira publicação deste texto foi na revista Astrolabio (20 de junho de 1971), da qual extraímos a nota da redacção inicial.

quais a unidade popular, com o presidente Salvador Allende, obteve o governo e iniciou a luta pela conquista do poder e a transformação socialista do Chile).

Como escrever sobre o novo processo revolucionário chileno significa não entender o Chile como uma ilha, ou pior, como um “modelo pacífico” que desmente e contesta a luta armada, mas entendê-lo, ainda com as palavras de Volodia Teitelboim, “inscrito no contexto do processo revolucionário mundial. Esse é também um indício de como a América vive um momento, um período explosivo e vulcânico, que confirma a direcção histórica iniciada há cerca de doze anos pela gloriosa Cuba”. Nesta América Latina, o assassinio de “Che” Guevara, de “Inti” Peredo, de Carlos Marighella, embora constituindo um grave golpe para o movimento, suscitou positivamente uma nova consciência da luta pelo *socialismo*, nova organização *socialista*, nova estratégia *socialista* no seio dos países singulares e entre eles, como camaradas no Chile, no Perú, na Venezuela, no México e na própria Cuba me confirmaram durante a minha recente viagem. E veja-se no Uruguai a acção extraordinária dos Tupamaros e o seu apoio à *frente ampla* (bem distinta da unidade popular chilena) constituída para as próximas eleições de Novembro, sobre as quais incumbe a possibilidade de intervenções golpistas e dos Estados Unidos; na Argentina a impetuosa acção dos operários em Córdoba e em Rosário e a dos movimentos de libertação (MRA – movimento revolucionário argentino, FAR – forças armadas revolucionárias, ERP – exército revolucionário do povo); na explosiva Bolívia a luta, cada vez mais unitária dos mineiros, dos operários, dos camponeses, dos estudantes; no Brasil a reorganização inicial dos vários movimentos, até agora isolados uns dos outros, com base de massa; na Colômbia a nova organização da luta armada camponesa e estudantil; na Venezuela a combatividade estudantil (em Caracas, universidade ocupada e encerrada durante meses pela polícia, e nas outras cidades, sedes de universidade, têm lugar manifestações, choques com a polícia, com vários mortos “impulso para a luta que o povo venezuelano impôs como decisiva: o choque e a vitória contra a dependência neocolonial, contra a ordem antinacional imposta pela força do capital imperialista e pela cumplicidade dos capitalistas “nacionais” – como escreve Alfredo Chacón, professor de sociologia e antropologia na universidade de Caracas), as frequentes greves operárias e a nova estratégia – vínculo com as massas – do movimento armado de Douglas Bravo, para apenas citar algumas das situações novas.

É claro que, hoje mais do que nunca, também na América Latina o imperialismo norte-americano se encontra em gravíssimas dificuldades (e conscientes são as preocupações e previsões, sobretudo dos chilenos, dos uruguaianos, dos bolivianos, dos próprios cubanos para novas intervenções mais ou menos camufladas dos

EUA e da CIA – como se depreende ainda da nova provocação, o assassinio do ex-ministro Zujovic, para suscitar dificuldades ao governo chileno). É clara a necessidade da solidariedade prática militante dos movimentos entre países e países, continentes e continentes. Unidade na base comum da *luta de classes*, e não de um genérico anti-imperialismo ‘nacional e patriótico’, que também gera contradições aptas para serem radicalizadas e explodir, sempre que for o movimento de luta popular a impor objectivos de classe, para além e contra o aparente objectivo ‘revolucionário’ de reestruturação capitalista, solicitado também por grupos avançados neocapitalistas.

No caso do Peru, as contradições defrontam-se em grande parte no seio do capital: o controlo estatal, desejado pelo governo militar, sobre capitais nacionais e internacionais e a promoção dos investimentos nacionais contra a exportação dos mesmos atacam os interesses dos grupos capitalistas tradicionais. De tal modo é assim que a saída, no final de Abril, do governo peruano do ministro da indústria e do comércio Delapiani, defensor da nova lei sobre a comunidade industrial – nem capitalista nem comunista – e do controlo estatal, se explica pela pressão da SNI (sociedade nacional da indústria), ligada à oposição norte-americana e aos consequentes limites dos seus investimentos: 80% do capital da burguesia industrial peruana é norte-americano. A tentativa da junta militar peruana de adormecer a classe operária, justamente por meio da lei da comunidade industrial, tornando-a também participante na aquisição de acções colectivas, não tem êxito: as greves e a luta salarial aumentam. Em comparação com as 20 greves dos mineiros em 1969, em 1970 houve 70 greves. No próximo mês de Julho haverá o conflito salarial dos 25.000 operários das minas do centro Morococha, propriedade da corporação Cerro de Pasqua, sobre a plataforma comum de quinze sindicatos: a empresa já rejeitou todas as negociações, nos mineiros está a desenvolver-se a consciência política para expulsar a empresa norte-americana. Esta luta terá a solidariedade do país. Nos dias 5-6 Maio, os 5.000 operários da Sima (serviço industrial marítimo para a construção de navios) entraram em greve para defender um dirigente seu que fora despedido, organizaram uma marcha até Lima, houve recontros com a Guarda Civil – o famigerado instrumento repressivo – 300 detidos; o Governo intervém: quem não trabalha nos dias da greve é despedido. (Outro caso em que a repressão governativa acelera o processo de politicização da massa). Entre Dezembro 1970 e Março 1971, os trabalhadores agrícolas da fazenda Huando, cerca de 5.000 hectares a 70 Km de Lima, com um índice altíssimo de produção de fruta e propriedade da família oligárquica Gana, organizam uma greve de 110 dias contra a ocorrida parcelamento entre familiares e amigos dos proprietários em vez dos trabalhadores, como deveria ser segundo a reforma agrária. Juntamente com os

sindicatos e com apoio e a participação dos estudantes da faculdade de agronomia, organizam uma marcha até Lima. Ocorrem recontros com a Guarda Civil, o Governo intervém, anula o parcelamento por “irregularidades de procedimento formal”, mas não distribui as terras pelos trabalhadores, os quais exigem o cooperativismo.

Depois de 68, a Guarda Civil ocupa as faculdades de engenharia em Lima (cerca de 5.000 estudantes) e faz repetidas intervenções repressivas e recontros. Há expulsões de estudantes, acusados de serem agitadores políticos, da faculdade de engenharia e, além disso, da faculdade de agronomia. A reacção estudantil não é de massa, a consciência política é fraca. Durante as férias, os estudantes organizam trabalho voluntário entre os camponeses, apesar da oposição do Governo. Compreende-se agora a necessidade de unificar a luta entre estudantes, operários e camponeses. Estes são alguns episódios recentes das contradições manifestadas na acção do governo militar, cujo reformismo choca com alguns interesses norte-americanos, não se baseia nos interesses da massa, e cuja verticalidade autoritária e a proclamada opção social, nem comunista nem capitalista, estão justamente a conseguir o que não se pretendia: o despertar da consciência de luta de classe nos mineiros, nos operários, nos camponeses, nos estudantes, justamente pelas contradições abertas e amadurecidas na realidade do Perú de hoje. E Fidel, depois de ter reconhecido que “no processo peruano prevalecem os movimentos de luta contra o subdesenvolvimento, contra o domínio externo da sua economia, os sentimentos fortemente patrióticos e nacionalistas”, acrescenta: “vimos que os imperialistas se preocupam e quando os imperialistas se preocupam por alguma coisa ou estão contra alguma coisa, embora por contradições não totalmente revolucionárias, nós não faremos nenhum favor aos imperialistas”.

★

Na Bolívia, a mínima relevância da burguesia, seja ela grande, média ou pequena, abre e desata o choque político entre a oligarquia, a classe operária camponesa e os estudantes. No meio, encontra-se o exército e os seus contrastes e o actual governo militar com todas as suas contradições. Quando o general Torres ofereceu aos operários a participação no seu governo – cinquenta por cento dos ministérios – os operários recusaram e responderam, exigindo o controlo e a administração das minas e o controlo da economia. No 1º de Maio foi instituída oficialmente a assembleia operária camponesa – todos eleitos pela classe operária e camponesa – primeiro exemplo indicativo para a América Latina: dado o actual governo e a paralisação do parlamento democrático burguês, esta assembleia tem grandes possibilidades de intervenção decisional e não apenas consultiva.

No país – em 126 anos sofreu 187 golpes de Estado – a classe operária tem uma longa história de duras lutas sangrentas, sobretudo os mineiros muito politicizados e com fortes sindicatos, repetidamente objectos de massacres. O governo militar do general Torres (não esqueçamos, é um dos três generais que colaborou directamente com a CIA no assassinio do “Che” Guevara) oscila entre as forças ultra-reaccionárias do próprio exército e da oligarquia e o impulso de luta cada vez mais forte e unitário de operários, camponeses, estudantes. Mas até quando o permitirão, de um lado, os Estados Unidos e, do outro, o movimento popular? O choque é inevitável. Ninguém o esconde. Também porque, como escreve o venezuelano Pedro Duno – comandante guerreiro das FANL e hoje professor universitário – “nenhum país (como a Bolívia) teve tantas vítimas revolucionárias originadas pela luta guerrilheira. Sem dúvida, em nenhum país é mais viva a consciência dos revolucionários para a luta guerrilheira. Nãncahuazú, Teoponte não são nomes das derrotas, mas passos em frente no caminho da revolução. Na Bolívia pode existir verdadeiramente a possibilidade de um Estado operário nas mãos de operários, administrado por operários, dirigido por operários”.

E desde a Cuba revolucionária, no discurso para o décimo aniversário da vitória de Playa Giron, Fidel exclama: “... a Bolívia onde o ‘Che’ e os seus companheiros realizaram a sua epopeia. O ‘Che’ morreu, mas no coração do povo boliviano permaneceram os seus sentimentos, ficaram as suas ideias, continuou o seu exemplo. Resultado da luta do ‘Che’ e do seu sacrifício heróico é a profunda radicalização que se encontra na massa operária, camponesa e estudantil da Bolívia. Por isso, existe na Bolívia um povo revolucionário, agitado, radicalizado; que não admite comédias e que exige uma revolução radical, que reivindica uma revolução profunda, que demanda uma revolução verdadeira. E é o povo que desce às ruas para combater as ameaças de um golpe fascista. É o povo que exige o apuramento das responsabilidades dos elementos fascistas que ainda vestem o uniforme militar. É o povo que exige a condenação dos esbirros, dos que tiveram a responsabilidade nos assassinios de mineiros, de operários, de camponeses, de estudantes. É um povo que exige a responsabilidade dos que foram cúmplices da CIA na repressão, no assassinio dos guerrilheiros e do ‘Che’ [...]. Na Bolívia existe um processo revolucionário pelo grau de radicalização e de formidável tomada de consciência das massas”.

No Chile do governo de unidade popular do camarada Allende, o recente assassinio do ex-ministro Zujovic revela a sua função e os seus mandantes. Criar, apenas para vantagem das direitas reaccionárias ligadas ao imperialismo norte-americano, dificuldades conducentes ao caos no país que está a avançar com grande inteligência política e com a solidariedade consciente e a participação do povo para a transformação das estruturas económicas e políticas, para o socialismo. Muitas falsidades se continuam a escrever e a afirmar sobre uma pretensa desordem interna e um clima de ódio, suscitado pelo novo governo (até aos delírios mistificadores do secretário da Democracia Cristã, Forlane). A desordem é, sem dúvida, provocada apenas pelos latifundiários, pelos industriais, pelos financeiros, que sabotam a produção, que impedem o trabalho da terra, que bombardeiam o país com verdadeiros incitamentos ao ódio, à rebelião contra o governo, por meio dos jornais, da rádio, das televisões, na imensa maioria ainda nas suas mãos; que continuam o tráfico de armas, sobretudo a partir da Argentina (alguns latifúndios encontram-se na fronteira chilena e argentina), para armar bandos de assassinos, manipulados contra os camponeses que ocupam as terras, sobretudo no sul, e em criminosa preparação reversiva [sic]. Não se requer muita perspicácia para descobrir os seus mandantes, dados os laços capitalistas existentes: os Estados Unidos, a CIA omnipresente e o próprio Pentágono.

Do outro lado existe a firmeza revolucionária e a forte consciência histórica do governo de unidade popular, que procede, após a conquista do poder e da governação, à dura obtenção do poder para o socialismo. Processo irreversível, porque se desenrola na legalidade constitucional chilena e no crescente apoio e participação de operários, mineiros, camponeses, estudantes e técnicos, com verdadeira mobilização da luta de classe. E Fidel, permanente exemplo revolucionário continental, afirma ainda: “Estamos de todo o coração unidos ao povo chileno, estamos dispostos a fazer o que for necessário pelo povo chileno. Estamos prontos a mostrar a nossa solidariedade em qualquer campo. Não ajudar: cumprir o elementar dever de irmãos, cumprir o elementar dever de cooperação com os povos revolucionários da América Latina! Sangue (refere-se às cem mil doações de sangue cubano para o povo peruano ferido pelo terramoto), açúcar, o que for necessário. Mas é pouco, há no coração dos cubanos um sentimento ainda mais profundo, mais decidido, mais fraterno: se quando aconteceu Giron e a invasão dos mercenários, milhares de chilenos quiseram inscrever-se para vir combater em Cuba, estejam seguros os chilenos de que, perante uma agressão externa, promovida pelo imperialismo, milhões de cubanos estão

prontos a ir combater no Chile. Perante uma agressão externa, considerai inscritos, desde agora, todos os revolucionários cubanos.

(E perante esta declaração de solidariedade internacionalista, jornais, rádio, televisões nas mãos dos reaccionários chilenos orquestraram uma violenta e ridícula campanha contra Cuba: “Cuba prepara-se para invadir o Chile”). No Chile, onde os operários administram e dirigem indústrias, a produção aumentou: nas minas de carvão de Lota (eleições municipais de 82% de votos para o governo — verdadeiro plebiscito!) cujo director geral é hoje o camarada Isidoro Carrillo, até ontem simples mineiro *barretero* e sindicalista. A produção em 1971 aumentou 4.000 toneladas por dia, relativamente às 3.400 de 1970. Para Maio (encontrava-me eu em Lota, no final de Abril) estavam previstas 4.400 toneladas por dia. Para Novembro, 4.700 toneladas, aproximando-se cada vez mais da produção necessária de 5.000 toneladas diárias. Há indústrias dirigidas por operários, como a fábrica têxtil em Tomé, próximo de Concepción: é a classe operária a inventar, a criar novas formas de direcção, mesmo na ausência de técnicos. Os operários são hoje, por fim, não objecto, mas sujeito consciente e organizativo. É consequência de uma longa luta violenta da classe operária chilena, desde o final do século XIX até hoje, pouco ou quase nada conhecida na Itália. De 1903 a 1969, houve revoltas e tentativas comuns a operários e camponeses com exigências como “A terra para os camponeses”, “As fábricas para os operários”. Insurreições contínuas, seguidas de massacres horrorosos: em Valparaíso em 1903, 30 mortos e 200 feridos, em Santiago em 1905, 200 assassinados, em Santa Maria em 1907, 2.000 foram massacrados; em 1925 em Coruña, foram 3.000 os chacinados, para citar apenas alguns, até aos que tiveram lugar sob o governo do democrata-cristão Frey, aceite e acolhido na Itália, depois de ter estado a confabular com Franco na Espanha, como exemplo de liberalismo burguês. A estas revoltas há que acrescentar ainda as de parte do exército, como a de 1931: os marinheiros do couraçado Almirante La Torre revoltaram-se, nas pampas onde desembarcaram constituíram “conselhos superiores de marinheiros e operários”. As palavras de ordem foram “a terra para os camponeses”, “nacionalização dos bancos”, “solidariedade com os operários”. Além da solidariedade de operários e camponeses, em Concepción também parte do exército se solidarizou, mas foram trucidados pela intervenção da aviação. Seguiram-se trezentas condenações à morte, comutadas depois para prisões perpétuas. (O exército chileno é totalmente diferente de outros exércitos, como os do Brasil e da Guatemala, por exemplo; além da sua fidelidade à constituição, existe nele uma forte possibilidade de desenvolvimento da consciência de classe, pela sua composição social). Na história da classe operária chilena emerge, com fundamental importância, a figura de Luis Emílio Recabarren

grande organizador sindicalista e fundador, em 1922, do Partido Comunista Chileno (é necessário que na Itália sejam publicados os escritos deste prestigioso combatente da classe operária!). Daquele partido, que, como afirma com grande respeito um dos principais dirigentes do MIR [Movimiento de Izquierda Revolucionaria], “é o filho legítimo da luta da classe operária chilena”. O PC chileno constituiu até hoje, juntamente com o partido socialista (do qual Salvador Allende é um dos fundadores), sobretudo depois da eleição para secretário geral do socialista Carlos Altamirano, o autêntico gonzo histórico do Chile.

A consciência de classe está a desenvolver-se cada vez mais entre os camponeses, sobretudo no sul do país, na zona à volta de Temuco, onde têm ocorrido as ocupações de terras, e à volta de Valdivia, zona da indústria da madeira. Camponeses extraordinários, por lutas de séculos, primeiro contra os espanhóis, depois contra os latifundiários e hoje, em pleno impulso e apoio ao governo. Os *mapuches* (“homens da terra”) organizados pelo MIR (movimento da esquerda revolucionária), pelo MCR (movimento camponês revolucionário), pelo PC e pelo PS. (O MIR, depois das eleições, mudou com grande responsabilidade política a sua tática: apoia o governo e novas relações organizativas são, desde há meses, praticadas com o PC e com o PS. É de todos sabido que a maior parte da guarda pessoal do camarada presidente Allende é formada por militantes do MIR).

Os camponeses querem: a) recuperar a terra que lhes foi roubada, primeiro pelos espanhóis, depois pelos latifundiários, b) trabalhar também as zonas incultas por incúria dos latifundiários, em produção cooperativista, c) o socialismo. Querem a unidade com os camponeses das outras zonas do país, com os operários, com os mineiros. Há, decerto, dificuldades, muitas vezes graves, quer nas indústrias (presença do capital dos USA – técnicos pagos em dólares – portanto discrepâncias na acção – política dos preços, etc.), quer nas terras. Estas foram herdadas em más condições de exploração; necessidade de maquinarias agrícolas, de sementes e fertilizantes, de que o governo e a CORA [Corporación Reforma Agraria] não dispõem em grande quantidade; contínuas agressões armadas, por parte dos próprios latifundiários. Mas a tudo isto responde a nova responsabilidade e capacidade organizativa e distributiva do trabalho e dos produtos, que empenham camponeses e operários conscientes de que a terra, as indústrias e o governo são seus.

Os estudantes e professores, sobretudo universitários, são plenamente sujeitos activos na nova situação chilena. Universidades que saem dos muros tradicionais, cursos efectuados nos campos, participação na vida de trabalho, na luta dos camponeses e dos operários. Uma nova universidade técnica para operários surgiu em Maio

na zona mineira de Lota [e] Coronel: a comissão de direcção e programadora é constituída por 1 engenheiro, 2 técnicos, 3 empregados e 6 operários, estes últimos eleitos directamente pelos operários.

Exemplar nesta nova função é a universidade de Concepción e a técnica de Valdivia: professores e estudantes organizam nelas verdadeiros períodos de estudo e trabalho nas zonas ocupadas pelos camponeses, como Neltume – indústria da madeira – levando o seu contributo, praticando e aprendendo mediante a participação na vida dos camponeses. Outro elemento que caracteriza a realidade e perspectiva chilena é a participação no governo da esquerda católica da DC, o MAPU guiada por Radomiro Tomic. É a constante latino-americana dos católicos, que reconhecem no socialismo a única prática para a libertação do homem, para uma nova sociedade.

É óbvio que a direita e a parte do centro não se resignaram ou abdicaram em face desta mobilização e iniciativa popular de apoio ao governo. Pelo contrário. E muito menos ainda os Estados Unidos, a CIA e o Pentágono. Mas a cada possível intervenção a resposta será única, chilena, continental, como afirmou, no seu discurso para o 38º aniversário da fundação do partido socialista, o seu secretário-geral, Carlos Altamirano “será a da Praia Giron!”.

(Limitei-me a informações indicativas da situação no Peru, na Bolívia, no Chile porque, amiúde, se confundem as três: mistificando ou falseando, segundo os desejos. São situações de todo distintas, também na unidade de luta, em diversos graus, em prol do socialismo).

★

Cuba. Cuba prossegue, revolucionária e socialista, em contínua unidade entre povo, governo e partido, no incessante aprofundamento das suas características, em permanente e exemplar cooperação e correspondência com as lutas políticas, culturais da América Latina. Cuba desenvolve o socialismo em condições de vida dura e heróica, como são as de um país a 90 milhas da central da agressão imperialista, ininterruptamente objecto de sabotagens e infiltrações por parte da CIA, mas com uma mobilização de consciente participação de massa na sua afirmação socialista cada vez mais resoluta.

Estudem-se os recentes discursos de Fidel Castro para o aniversário de Playa Giron, para o congresso de educação, para o 1º de Maio. Estudem-se atentamente a par com a lei do 1º de Abril relativa à *vagancia*, com a resolução final do congresso de educação, a renovação do sindicato operário e a sua função, a contínua participação das massas operárias, camponesas, estudantis e docentes na discussão sobre vários problemas, dificuldades, limites de funcionamento ou organizativas, com indicações sempre construtivas, que partem da prática real vivida, com consequentes modificações, inovações na

condução política, administrativa e cultural do país.

Quem tiver ouvidos, olhos, inteligência, coração abertos ao socialismo – não para uma adesão de princípio ou acrítica (e não agindo com mecânica sobreposição de outras experiências históricas ou bloqueadas por visões intelectuais subjectivas libertárias, pelas quais se mede ou se adere a um processo iniciado rumo ao socialismo segundo o grau da ‘liberalidade artística’ em relação com a não liberalidade da sociedade burguesa, mas em conformidade com o apuramento da *própria liberdade socialista*, ou não inchados pela presunção catedrática e autoritária, eurocêntrica, de velho estilo, de poder indicar com esferográfica azul e distribuir um 5 em mérito e o em comportamento) –, quem, em suma, for militante, não poderá deixar de reconhecer:

a) a necessidade de informações e conhecimentos contínuos, possivelmente no lugar e não deformados ou distorcidos por vários tipos de binóculos, do desenvolvimento revolucionário que sucede no país objecto de estudo, como Cuba, justamente nos tempos, nas condições objectivas, na problemática objectiva e nas contínuas intervenções subjectivas, tendentes a modificar tempos e condições, na sua particularidade, e não na abstracção de esquemas;

b) se ocorrerem momentos críticos ou erros – sempre possíveis, durante um processo revolucionário – o militante discute-os, clarifica-os directamente por dentro, sempre que pretenda continuar a participar no movimento e não queira usá-los por absurdas ambições de comprovar teses baseadas em ressentimentos individuais ou em prol de interesses pessoais. A resolução final do congresso de educação de Havana declara justamente que “a consciência crítica da sociedade é o próprio povo e, em primeiro lugar, a classe operária, preparada pela sua experiência histórica e pela ideologia revolucionária, para compreender e julgar com mais lucidez do que qualquer outro sector social, as acções da revolução. A condição do intelectual não afiança nenhum privilégio. A sua responsabilidade é coadjuvar esta crítica com o povo e dentro do povo. Mas é-lhe necessário compartilhar as inquietações, os sacrifícios, os perigos deste povo”. (E a questão Padilla surge ulteriormente redimensionada nos seus reais limites; é uma questão equívoca, em poucas palavras, e ‘contra-revolucionária’, como o próprio Padilla afirmou. Também eu inicialmente caí na confusão e aderi à primeira carta sobre a questão, mas devo reconhecer que a América Latina contribuiu sobretudo para me fazer compreender e corrigir o meu grave erro cultural, político, com uma declaração minha, feita justamente em Santiago do Chile no primeiro de Maio).

a) e b) podem revelar-se considerações elementares, mas importa repeti-las porque, desde há anos e sobretudo nestes últimos meses, se desencadeou contra Cuba uma campanha de falsificação

‘interpretativa’ de ‘zeros em comportamento’ também da parte de intelectuais-turistas afeiçoados aos *tumbadores – claves – guíro – quijada de burro* (instrumentos musicais) que acompanhavam cantos e demonstrações políticas em Cuba durante alguns anos, substituídos, depois, por um exército fortemente armado, preparado, como diz Fidel, “não só para nós, não só para defender a nossa terra, não só para defender a nossa pátria, mas também para expressar a nossa solidariedade, como será necessário, aos povos da América Latina”.

Falsificações e mentiras delirantes, entre as quais as mais ridículas e as mais irresponsáveis são: um contraste entre Fidel e Raúl [Castro] e a esquematização: dificuldades económicas internas – ajudas dos países socialistas – compromissos e renúncias cubanas à solidariedade na luta latino-americana (em que se pode advertir um claro preconceito ou uma paixão anti-soviética generalizada).

Campanha desencadeada contra Cuba, perigosamente tendente a isolá-la ainda mais, e os Estados Unidos não estão apenas a ‘olhar’.

Em suma, depois de 26 de Julho 1970, para partir de uma data, generalizaram-se a todos os níveis sociais, discussões, debates, inovações socialistas sobre a base da participação de massa. Por indicação dos camponeses modificou-se o método da recolha de cana-de-açúcar (agora é queimada; com menor utilização de mão-de-obra e de tempo), os operários renovaram o sindicato em 82%, se não me engano, e participam em contínuos encontros, discussões, sobre a coordenação industrial; todos os professores enfrentaram a questão da educação, congresso da educação no final de Abril, nos vários pormenores: escolas, livros, famílias, transportes, trabalho, meios de comunicação e criação artística: “a revolução liberta a arte e a literatura dos férreos mecanismos da oferta e da procura, que impera na sociedade burguesa. A arte e a literatura deixam de ser mercadorias e criam-se todas as possibilidades para a expressão e a experimentação nas suas diversas manifestações, com base no rigor ideológico e na alta qualificação técnica”; “que a massa seja criadora”; “que a criação cultural seja obra da massa e fruída pela massa”; “a nossa valorização é política”.

No discurso de 19 de Abril, de grande importância internacionalista, Fidel continua: “Cuba mantém a sua linha de sempre, a da Serra Maestra, a de Giron, a de todos os momentos. A da primeira declaração de Havana e a da segunda declaração de Havana. Cuba mantém a sua linha de apoio aos governos revolucionários, de apoio também aos movimentos revolucionários da América Latina”. E com a resolução de todo o povo cubano, apoia-se no Chile e na Bolívia, no Uruguai, na Argentina, no Brasil, no Peru, no México, em São Domingos, na Guatemala, nos países árabes e africanos, na Coreia, no Vietname, nos povos indochineses, em toda a luta revolucionária e afirma: “Cuba não renunciará – repetimos uma vez mais – nunca

renunciará à solidariedade com os governos revolucionários, com os povos revolucionários, com o movimento revolucionário”.

12. CURSO LATINO-AMERICANO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA (1972) *

No Cerro del Toro, em Piriápolis, teve lugar, de 8 a 22 de Dezembro, o primeiro Curso latino-americano de música contemporânea.

Foi organizado pela Sociedade uruguaia de música contemporânea. Héctor Tosar, Coriún Aharonián e Maria Teresa Sande foram os iniciadores inteligentes, entusiastas e profundamente humanos deste curso, levado a cabo com grande dificuldade económica (o governo não prestou qualquer ajuda) e no quase total silêncio da imprensa uruguaia.

Alguns “docentes” europeus e norte-americanos, que já tinham aceite com grande entusiasmo o convite, não puderam vir devido a dificuldades económico-políticas. O grupo do [Instituto Torcuato] Di Tella de Buenos Aires não participou por pretensa ambição hegemónica, oposta à iniciativa uruguaia.

Chegaram jovens compositores, estudantes, intérpretes, críticos, pedagogos (homens e mulheres) de vários países latino-americanos, que reconheceram a importância actual deste curso. Animaram-no com calorosa qualidade humana, marcada pela comunicação directa e pelo interesse, com ampla e contínua discussão anti-académica e anti-autoritária. (Em contrapartida, os cursos europeus musicais tornam-se académicos e autoritários, baseiam-se na ‘personalidade’ individual e unilateral de músicos, e o pior exemplo é dado pelos cursos de Darmstadt, que se limitam a impor a sua visão estética e técnica, de acordo com o “mito da tecnicização como progresso” afim à posição da música oficial governativa europeia e norte-americana, verdadeiro instrumento cultural em apoio da actual dominação capitalista e imperialista).

Cada seminário desenrola-se em viva discussão aberta a todos, implicando a clarificação ideológica, política, sociológica, estética e técnica, nunca abstracta, mas sempre localizada na realidade de luta anti-imperialista latino-americana, na necessidade de analisar, superar e anular a infiltração e a dominação cultural europeia e norte-americana, a colonização imperialista, para dar vida também

* Publicado em SC1, 302-306; LN-F, 406-411. Primeira publicação (parcial): ‘Música. Casa de las Americas’ 20, La Habana 1972, 1-3.

na música a uma prática criativa original latino-americana: destruir a superestrutura cultural imposta por séculos de dominação estrangeira, reconhecer a sua matriz cultural autóctone (e nela reconhecer-se a si mesmo como origem) na diversidade socio-económica das diferentes histórias culturais dos países latino-americanos. Estudar, analisar e apropriar-se de experiências técnicas de outras culturas de todo o mundo (rompendo assim a hegemonia eurocêntrica) enquanto produzidas pelo desenvolvimento histórico e passíveis de serem utilizadas de um modo que corresponda a necessidades expressivas e funcionais latino-americanas na luta actual; e, por fim, partir destas lutas para inventar novas técnicas, novos instrumentos técnicos expressivos, novos meios de comunicação para exigências próprias típicas e originais em clara, precisa e variada expressão latino-americana. Naturalmente, esta nova consciência cultural, em sentido amplo e não elitista ou puramente técnico, clarificou-se, pouco a pouco, durante as duas semanas e, no início, houve também choques e dificuldades muito vivas.

Os cursos defrontaram a ampla temática da música actual.

O compositor argentino Mariano Etkin, de seguro e novo talento, desdobrou três temas centrais: a) a situação do compositor na América Latina; b) possibilidade, hoje, da música latino-americana; c) perspectivas para a música na América Latina. Foram o centro iluminante do curso em virtude da análise histórica e funcional. Além disso, Etkin desenvolveu o tema “Novas possibilidades técnicas dos instrumentos musicais” com exemplos da música autóctone latino-americana e da música “cult” e erudita.

Héctor Tosar, além de seminários sobre o piano, deu um curso magistral sobre Béla Bartók, de grande actualidade pela análise. Analisou como Bartók extraiu do estudo do folclore uma linguagem musical contemporânea, estando imbuída interiormente da estrutura da linguagem musical popular (harmonia, rítmica melodia e forma derivada) e não se restringindo a citações (como Stravinsky) ou a falsos populismos turísticos (como seria o caso de quem hoje pretendesse repetir a experiência de Villa Lobos ou de Chávez).

Coriún Aharonián, com exemplar clareza e lucidez de método analítico funcional e sociológico, indicou a necessidade de novo estudo musicológico e crítico e demonstrou o elemento negativo da influência cultural dos países colonizadores, exemplificando vários casos de músicos latino-americanos como o argentino Alberto Ginastera, típico representante de música colonizada.

O compositor argentino Eduardo Bertola deu uma lição de raro rigor científico sobre a acústica musical, ilustrando a sua informação com a análise comparada, de diapositivos, entre espectros harmónicos de vários instrumentos musicais, da voz humana, de material electrónico.

Os suecos Folke Rabe e Jan Barke realizaram vários seminários sobre “música e função” e “oficina de som”, eficazes na consideração das possibilidades pedagógicas de hoje: fazer descobrir aos alunos, sobretudo se forem crianças, a realidade do som-ruído, não com o método apriorístico-académico utilizado nos conservatórios, mas na própria vida, no ambiente acústico de cada dia.

O famoso guitarrista uruguaio Abel Carlevaro demonstrou novas possibilidades no uso da guitarra.

O engenheiro Reichenbach, do Estúdio electrónico do Instituto Di Tella de Buenos Aires (hoje encerrado e morto) ilustrou o próprio Estúdio electrónico e novos instrumentos electrónicos, postos no comércio pela indústria norte-americana (e foi claro o princípio capitalista de consumo e de propriedade privada).

O compositor argentino Oscar Bazán deu várias lições sobre teatro musical, baseando-se em experiências próprias e em experiências brasileiras.

O compositor uruguaio Conrado Silva forneceu uma informação fenomenológica sobre o compositor norte-americano John Cage e sobre a linha experimental norte-americana, desde Charles Ives até hoje (e daí resultou o academismo de todos os que se servem abstratamente de processos compositivos de John Cage).

O meu seminário de composição foi estruturado à luz das indicações culturais políticas de António Gramsci, de Franz Fanon, de Ernesto “Che” Guevara e da resolução do congresso de educação cubano de Abril de 1971. Nele se discutiu muito sobre a necessidade de ultrapassar e destruir o mito do eurocentrismo colonizador, a aplicação esquemática da prática socialista europeia, que quase sempre nunca corresponde à diferente realidade socio-económica cultural latino-americana. E cada análise técnica desenvolvia-se em tal contexto.

Estes seminários-discussões foram integrados pela projecção do extraordinário filme de Jorge Sanjinés, boliviano, *Jawar Mallku* [de 1969, conhecido na Itália como “Sangue de Condor”], que foi tema de análise cultural política, numa charla de Eduardo Galeano sobre a América Latina, perfeitamente em harmonia com a abordagem geral do curso, e mediante o espectáculo, *Cantando a propósito II* da actriz Sfehir, de Daniel Viglietti e dos dois irmãos Olimareños, também objecto de discussão pelo seu valor educativo e criativo latino-americano.

E isto, pela inteligência dos organizadores do curso que quiseram ampliar informações, temas e argumentos do próprio curso, com o contributo importante do novo cinema latino-americano (*cine del tercero mundo*), com a inteligência de um entre os muitos e distintos jovens estudiosos latino-americanos, director do Departamento Publicaciones da Universidade de Montevideo, e um dos grupos mais conhecidos e amados de canções de protesto da América latina.

Havia cada noite uma audição de fitas de música electrónica e

instrumental de vários compositores, com a discussão de todos os participantes. Isto também foi muito importante para a informação e o conhecimento de várias experiências, para a análise e o debate, tendo em conta as dificuldades de comunicação existentes entre os vários países latino-americanos e dentro do próprio país. E foi possível, graças à iniciativa permanente da recolha de documentação e do arquivo da sociedade de música uruguaia, ao cuidado de Coriún Aharonián.

Discutiu-se ainda o problema da pedagogia musical actual, com achegas de experiências inteligentes e novas, desenvolvidas em vários países, como o de Bolívar Gutierrez, uruguaio, professor de clarinete no conservatório de Montevideo e professor de canto numa escola de crianças.

Por fim, houve a participação muito qualificada de conhecidos executantes como o violinista uruguaio Jorge Rissi, o fagotista uruguaio Berto Nuñez, e o contrabaixista Vinicio Ascone do conjunto “Musica del nuestro tiempo” de Montevideo, e também o acordeonista uruguaio Marini.

Na audição de fitas, discussões vivas determinaram, entre outras, as músicas de Aharonián (electrónica com voz sobre poema de M. Benedetti *Che*), de Etkin (*Soles e Muriendo entonces*), de Bertola, do uruguaio Antonio Mastrogiovanni, do peruano César Bolaños, dos cubanos Conrado Silva, Carlos Fariñas e Leo Brower, dos suecos Rabe e Barke, de Oscar Bazán, do uruguaio Ariel Martínez, do chileno Gabriel Brncic, entre outros.

Muito importante foi a consideração comum, gradualmente esclarecida, da função social do músico, hoje, na América Latina, critério de análise novo que une vários meios de comunicação, várias técnicas e diferentes experiências musicais contra a divisão artificial da classe burguesa (derivada da prática capitalista da divisão do trabalho e da especialidade técnica) em categorias musicais e em estéticas unilaterais. Foi também importante a análise, gradualmente determinada, sobre o público a que se dirige e que se escolhe na estrutura classista actual. Não um público “abstracto” ou actualmente discriminado no plano social e económico pelas organizações culturais oficiais que actuam nos países capitalistas ou de dominação colonial, mas necessidade de participar e de responder à parte da sociedade que luta contra o capitalismo e contra a dominação colonial. Portanto, necessidade de os músicos não actuarem por estímulos individuais, pessoais, como isolados, mas de viverem, de praticarem activamente a colectividade classista em cada exigência sua e em cada momento político, e ainda com o conhecimento e o domínio de técnicas adequadas e com a sua invenção na continuidade dialéctica da luta ideológica concreta. Também esta aquisição ocorreu de modo gradual e com discussões vivas (e sentiu-se a necessidade de criar relações, informações, trocas com as experiências

musicais de países de outros continentes que defrontam semelhante problemática, em contacto directo com a luta política da classe operária camponesa, dos técnicos e dos estudantes).

Deste primeiro curso latino-americano infere-se que também na música existe, hoje, um início prático, consciente e novo na América Latina, com função social de luta anti-imperialista, como seu instrumento – o que já desde há anos acontece, por exemplo, no *Cine del tercero mundo*, no *Cine y Liberación* e no cinema cubano.

Nesta perspectiva, os músicos latino-americanos têm uma grande responsabilidade no seu conhecimento recíproco, na coordenação de iniciativas, de experiências da sua prática criativa organizativa. E neste evento Héctor Tosar concluiu o curso propondo a constituição da sociedade latino-americana de música, e propôs o desafio de organizar o próximo curso noutra país latino-americano, em prol da necessária prática unitária continental, que deve unir também os músicos, a fim de que também a música, com uma nova função, contribua para aquela unidade ideal e concreta que já reúne e aglutina os países latino-americanos na luta anti-imperialista pela sua liberdade.

13. O PODER MUSICAL (1969)*

I

Em 1959, em Darmstadt, durante os Internationale Ferienkurse für Neue Musik, dei uma lição com o título *Presença histórica na música de hoje*. (E teve início, da parte dos jovens compositores com os quais tivera, até então, uma relação de amizade, de diálogo e de discussão, um azedado isolamento a meu respeito). Começava assim:

Reina hoje, no campo criativo e no crítico-analítico, a tendência para não querer integrar um fenómeno artístico-cultural no seu contexto histórico, isto é, não querer considerá-lo em relação com as suas origens e os elementos que o formaram, não em relação com a sua participação na realidade presente e na eficácia sobre ela, nem em relação com a sua capacidade de projecção no futuro, mas exclusivamente em si e por si, como fim para si mesmo, só em relação ao preciso instante em que se manifesta.

Não só se rejeita toda a inserção na história, mas rejeita-se, sem mais, a própria história e o seu processo evolutivo e construtivo.

E mais à frente:

[...] os que se iludem, deste modo, com poder começar ex abrupto uma nova era, em que tudo tem de ser programaticamente novo, e desejariam criar para si assim uma possibilidade bastante cómoda de se apresentarem automaticamente a si mesmos como princípio e fim, como verbo evangélico.

* Publicado em SC1, 261-277; LN, 107-115; LN-F, 244-255.

Era o ano em que a influência de John Cage se fazia sentir no mundo musical europeu ocidental de modo justamente acrítico (e não por acaso na Alemanha Federal, apoiada política e economicamente pelos EUA, cujo modelo e guia de desenvolvimento industrial capitalista se propunha como *unicum*, correspondendo perfeitamente aos interesses e aos planos imperialistas do mundo ocidental), mais ainda, ela exaltava-se como o caminho ‘da liberdade’.

John Cage, expressão decerto interessante da originária linha norte-americana que, desde Ives, passando por Cowell, Ruggles e o primeiro Antheil, chegava até ele, mas cuja desmistificação de mitos e ritos musicais ‘burgueses’ e cujo intuito de outros materiais acústicos eram e são bloqueados por uma ausência de perspectiva funcional, social, nova para a música, por uma carência de análise histórico-científica, quer do material, quer dos princípios compositivos, por uma ausência irresponsável de uma relação consciente artista-sociedade (portanto, uma escolha activa ou passiva também interessada), pelos obstáculos *objectivos* de uma sociedade – a norte-americana – que impõe um muro terrorista pragmático, e tanto mais se camuflado por uma chamada ‘aliança para o progresso’, e *subjectivos* de quem não tem olhos, mente, acção para o derrube deste muro, comprazendo-se em espaços individuais evasivos, vagamente anárquicos ou abertamente reaccionários e também com referências a pensamentos e sentenças de místicos alemães medievais ou de alguns sábios do celeste império chinês (absolutizando-os contra a própria história, quer do povo chinês, quer do processo revolucionário humano), apoiando-se nesses conceitos e práticas de pretensas libertações, de pretenso conhecimento reduzido a especulação; espaços evasivos facilmente compensáveis e reconduzíveis para os confins e limites de ‘novas fronteiras’.

(S. Domingos, Guatemala, Playa Giron, Vietname, repressão contra os negros testemunham em conjunto a acção das várias *foundations* dos EUA, incluindo USIS, e a sua penetração, corrupção e presa cultural, baseadas no resgate de novas e amplas possibilidades económicas, tecnológicas, totalmente sujeitas a precisos interesses imperialistas: o último foi o recente – (1969) – “Art and Technology Programme”, promovido pelo *Los Angeles County Museum*, graças ao qual, mediante 26 grandes indústrias – entre as quais a *American Cement*, a *Lockheed Aircraft Corporation*, o *Bank of America*, a *Twentieth Century Fox*, a *IBM*, a *Kaiser Steel Corp[oration]*, o *Jet Propulsion Laboratory* – as estruturas do grande capital e o trabalho concreto do artista ligam-se sempre mais estreitamente. E Oldenburg trabalhará para a *Walt Disney*, Rauschenberg – amigo e colaborador de John Cage – para a electrónica, Vasarely para o centro de pesquisas de S. José, Dubuffet para a *American Cement Company* – por agora faltam os convites a músicos –, ao mostrar como crescem mais as comissões e encomendas

do grande capital e, portanto, uma subordinação directa mediante a enormidade dos meios postos à disposição pelo uso de técnicas actualíssimas, mais se revela a imaturidade de um discurso crítico sobre a relação efectiva artista-sociedade; e vê-se como e onde *logicamente* se situam os propagadores da chamada ‘liberdade artística’, em apoio de interesses e forças económicas e políticas).

Começava então, em 1959, por parte de muitos jovens compositores europeus, a adopção de módulos cageanos em verdadeira operação neoclássica: em vez de estudá-los e caracterizá-los para conhecer *um momento* de uma sociedade particular (o estudo comparativo e o conhecimento crítico alargam-se o mais possível ao passado e ao presente para conhecer e poder intervir na história com consciência crítica activa e escolha decisional responsável), receberam os seus esquemas e procedimentos abstraídos do seu contexto originário, do seu significado e função determinados, *colando-os* a mentalidades e procedimentos diversos pela história, juntamente com a aquiescência subordinada e passiva de tipo cultural-imperialista: novos indígenas sofriam e aceitavam a imposição de um verbo ‘mais civil de liberdade’ da nova *Opus Dei* chegada à Europa ocidental com a dominação, o capital e a esfera de influência norte-americana.

Não assimilação e uso crítico de tudo o que também sempre de objectivamente positivo pode conter um fenómeno, uma indicação, um estudo científico-cultural apresentado numa sociedade até agora dominada pela propriedade privada dos meios e das relações de produção, embora vivendo-a (por uma possível nova perspectiva de significado, de aplicação, de função), mas verdadeira indumentária à *Roi Chistophe* de Aimé Césaire.

(Pense-se na vestidura ocorrida, nesse sentido, com o pensamento e a mentalidade stockhauseniana pedantemente alemã: caso limite).

São estes os verdadeiros termos em que, em Darmstadt, em 1959, levantei a questão da influência de John Cage sobre a música ocidental europeia.

E não como Mauricio Kagel, de modo incorrecto, afirma numa entrevista recente à “Nuova Rivista Musicale Italiana” (n.3 – 1969) que eu pretendi, por um suposto espírito de “intolerância” (e com que poderes, depois???) expulsar Cage e o próprio Kagel (!!!) de Darmstadt, “porque não escreviam música dodecafónica ou serial”. Sempre me foi difícil compreender porque é que se há-de fazer crer a outros coisas jamais ditas, a não ser por fácil polémica ou até por falsificação. A Kagel lembro que nunca “solicitei” exclusões de Darmstadt. Perante o amigo Steinecke sempre defendi, como pude, a necessidade de convidar e fazer executar nos Ferienkurse jovens músicos: o próprio Bussotti pode testemunhar a seu respeito, por ocasião de um encontro em minha casa em Veneza, com a presença de Metzger. Que os caminhos e as posições se tenham decidido entre

nós de modo diferente, que as discussões se tenham tornado polémicas abertas, que as polémicas tenham originado inimizades e hostilidades, concerne a cada um de nós, sem excluir ninguém, mas a “intolerância” referida, em seguida, aos interesses e poderes organizativos dos vários músicos ligados às organizações musicais oficiais, sobretudo na Alemanha Federal, não é prerrogativa minha.

Haveria que analisar o papel que a crítica musical dita avançada, a alemã e seus satélites, incluindo a Itália, desenvolveu e continua a desenvolver até agora neste processo de involução cageana; a influência determinante do pensamento adorniano no vazio criado justamente na Alemanha Federal pela desinformação cultural, também com a cumplicidade dos vários governos federais, provocada após o criminoso vazio que os nazis tinham causado. Basta pensar que na Alemanha Federal as primeiras edições completas dos textos marxianos, fundamentais para o conhecimento e para o desenvolvimento de um novo método de análise, de crítica, de pensamento contemporâneo, remontam a 1961; que, quando muito, se chega ao hegelianismo de esquerda (Adorno, Horkheimer actualizados e limitados a uma sociologia liberal norte-americana); que da RDA, embora também com resultados felizes obtidos na economia e na escola, persistia a ausência de contributos, de informação e de estudo sobre a cultura alemã antes do nazismo em virtude do imperante burocratismo cultural; que tudo surgia e surge instrumentalizado, na Alemanha Ocidental, em chave de iluminismo liberal, no melhor dos casos, claramente antimarxista e anticomunista (desde Bloch até à actual redescoberta de Korsch), para compreender como a crítica alemã, dita avançada, juntamente com os seus apêndices italianos, oscilava e oscila ainda, no melhor dos casos, entre um neopositivismo, um sociologismo liberal, uma fenomenologia estatística, até “John Cage ou da liberdade”, em perfeita união de interesses com os organismos oficiais mais avançados.

Diga-se que só na Itália se estava a desenvolver um novo método marxiano de estudo, de análise, de crítica musical, devido ao mérito de um compositor, Giacomo Manzoni, e de um crítico, Luigi Pestalozza, depressa isolados e quase ignorados voluntariamente, no mundo musical ocidental.

Mas seria necessário um estudo só sobre tal situação, que não entra agora nos meus intentos.

II

À distância de dez anos da minha lição em Darmstadt.

Hoje, no mundo ocidental, toda a relação entre música e política, empenhamento social, é voluntariamente fragmentária, e por posições várias, em cada uma das quais existe uma escolha activa ou passiva também interessada. Grosso modo, podem definir-se cinco no debate actual, e só uma tenta, não digo resolver, mas enquadrar a questão.

A primeira posição, que se pode referir a Pierre Boulez, declara que não é possível qualquer relação entre música e revolução. Se um músico quer fazer a revolução, pegue na espingarda; quando faz música faz música, de acordo com leis “objectivas” da sua estética. Parece ouvir-se o “aqui trabalha-se e não se faz política” da época fascista; parece ouvir-se, ademais, a pretensão capitalista, o operário na fábrica deve render o máximo, e caladinho – estrita observância das tarefas tipicamente capitalistas, impostas pelo interesse particular – e fazer bem. Não por acaso, Boulez, que também manifestou empenhamento social, sobretudo na época da guerra argelina, assinando com Sartre o manifesto dos 121, foi depois dirigir, durante três anos, a Filarmónica de Nova Iorque, ou seja, o mais oficial dos organismos oficiais da cultura americana.

A segunda posição pode referir-se a Mauricio Kagel: tem em conta o 1968, mas inverte o discurso. Segundo Kagel, só a cultura pode fazer a revolução: a classe operária está integrada, os camponeses não existem, é inútil relacionar-se com forças socialmente inoperantes. Pelo contrário, a partitura, enquanto produto técnico avançado, é que experimenta em si as contradições explosivas do capitalismo amadurecido; fragmentar a linguagem significa pôr-se, de per si, numa posição revolucionária. Que é um outro modo de se separar da luta, de se inserir num terreno de experimentação estética perfeitamente aceitável pela burguesia mais culta; em suma, em nome de um adornismo mal ou demasiado bem entendido e de uma concepção elementar da classe operária e da relação de exploração, restabelecer a posição de privilégio e de isolamento prático do intelectual. Argentino de origem, Kagel está agora perfeitamente inserido no ambiente cultural oficial da Alemanha Ocidental, cuja “esquerda” adorniana teoriza justamente estas ideias. Existe aqui um modo bem estranho de entender o ano 1968, intimamente condicionado por uma análise sociológica tipicamente norte-americana ultrapassada. Antes de mais, não é verdade que a classe operária esteja integrada em toda a parte. A tradição e a realidade actual das lutas operárias e camponesas na Itália e na França afirmam precisamente o contrário. Embora haja enfraquecimentos e obstáculos, em

Turim, em Milão, em Mestre-Marghera, em Nápoles, em Génova, em Pisa – para citar alguns lugares de contínua luta operária – o espírito e a luta de classe operária estão bem vivos e constituem a verdadeira realidade histórica do país, como também na França. O intelectual progressista, se progressista quer dizer que *participa* nela e não se refere apenas a ela. (Por experiência pessoal, sei que se torna difícil, nos ambientes culturais da Alemanha Federal, entender esta participação: a desinformação é muito profunda, o conhecimento histórico da tradição italiana de luta antifascista, anticapitalista, na unidade de acção, operários, intelectuais – Gramsci – é mínimo, os termos da luta de classe italiana são falseados pelo paralelismo mecânico com o sono da classe operária alemã, a relação intelectual-luta de classes, activo em Itália, é inconcebível ou entendido como um sonho romântico-populista: o intelectual, em vez de instrumento e voz activa para a hegemonia cultural, política, da luta de classe, pretende, no melhor dos casos e de forma populista, iluminar o povo.)

O ano 1968 demonstrou que em países como os Estados Unidos e a Alemanha Federal, onde a classe operária está integrada, salvo raros casos, há outros elementos sociais (económicos de estrutura nos Estados Unidos: os negros, o “Black Power”, a “Black Panther”, e superestruturais, culturais, na Alemanha, os estudantes, a SDS, a ASTA, a APO), que se encarregam de agitar e de lutar contra a estrutura do sistema, reavivando aliás a luta de classes.

Não por acaso Malcolm X foi assassinado quando viu – e portanto actuava – a estreita unidade da luta dos negros nos Estados Unidos com a luta de libertação dos povos africanos e da América Latina; não por acaso, estudantes da SDS constituíram-se em grupos de estudo e de trabalho no seio da classe operária alemã, convencidos da necessidade do despertar operário para levar a fundo a luta contra as estruturas capitalistas.

Estará integrada a classe operária, mas há outros grupos sociais que, ou a substituem, os negros nos Estados Unidos, ou lutam pelo seu despertar.

O compositor Kagel não tem disto a mínima ideia e sente-se como “necessário” ao mundo burguês alemão (veja-se a sua entrevista à revista italiana *Lo spettatore musicale*).

Uma terceira posição pode referir-se a Stockhausen: tecnologia como valor, teorização de uma evolução tecnológico-estética indolor, ligação natural com os lugares da produção técnica mais avançada, ou seja, os Estados Unidos e o Ocidente, desprezo aristocrático por todas as outras culturas, não falemos do chamado Terceiro Mundo (ver a sua carta aberta à juventude – publicada no *Frankfurter Allgemeine* de 22 de Agosto 1968, em que convida os jovens: “lassen wir uns

nicht mehr darauf ein, es handle sich um eine französische vietnamesische tschechische russische afrikanische... Revolution...”).

É talvez a posição ideológica capitalista ou neocapitalista mais consequente; defini-la-ei justamente como imperialista, na exaltação da evolução científico-técnica, aparentemente abstracta mas, ao invés, pretendo momento único de verdade intimamente ligado ao desenvolvimento da grande potência técnica USA e alemã ocidental], sem a mínima consideração crítica de que “por cada dólar que regressa aos USA há na América Latina quatro mortos”, como diz a II Declaração de Havana. Ou seja, nenhuma consciência crítica do preço de exploração e saque económico que torna possível este desenvolvimento, de como é utilizado de forma verdadeiramente imperialista, eurocêntrica, para imposição de uma cultura e civilização ‘superior’, graças aos interesses e à acção dos intelectuais que disso são cúmplices, sobretudo nos países africanos e latino-americanos. (o congresso cultural de Havana, Janeiro de 1968, denunciou claramente esta operação imperialista).

Que sentido tem, então, falar de novo espaço acústico, de novos ambientes, de nova psicologia da escuta, de novas técnicas, de *höherer Mensch* [homem superior], se não forem relacionados com novas estruturas sociais, humanas, já não baseadas na exploração, na dominação neocapitalista ou neocolonial, numa palavra, estruturas socialistas ou, pelo menos, a elas tendentes? (Nestas o socialismo deve criar-se verdadeiramente *in loco*, e não se relacionará mecanicamente com modelos historicamente limitados, para os quais é necessário um conhecimento analítico-crítico).

Recordo, na minha primeira viagem à América Latina em 1967, um estudante de música boliviano de grandíssima inteligência, Florence Posada (mais tarde, tragicamente morto): embora reconhecendo objectivamente a necessidade do conhecimento e da prática num Estúdio electrónico, rejeitava o resgate cultural imperialista de uma das muitas *foundations* americanas, estudava outros meios e técnicas musicais originais, possíveis no seu contexto social (entre outros o uso fonético-semântico da língua *quechua* dos Índios) e nesta recusa e escolha descobria a sua condição de músico necessariamente ligado à luta armada de libertação do seu país.

A quarta posição é a de alguns grupos de esquerda, os quais defendem que, em virtude de cada linguagem derivar da burguesia, não há arte ou produção cultural possível que não leve consigo esta mácula maldita. Uma cultura é impossível, excepto após a revolução. Isto acaba por oferecer um enésimo álibi ao músico: como nem sequer se pode levantar o problema de um laço intrínseco com a revolução, ou continua a fazer música como antes ou deixa de o fazer, mais ou menos imperturbável.

Daí nasce também uma profunda desconfiança perante a cultura, mesmo a que se pretende de esquerda ou revolucionária. Sobre-tudo na Alemanha Federal desempenha, ademais e provavelmente, um grande papel a experiência da grande fase cultural que precedeu o hitlerismo. Antes de 1933, os intelectuais revolucionários alemães tiveram um período que não tem comparação no resto da Europa. E no entanto, de nada serviu, perante o nazismo. Isto leva a que os jovens de hoje não acreditem em nenhum papel possível da intelectualidade, a não ser como pura ‘técnica’ ao serviço da revolução. Acabam assim por ignorar que a cultura anterior ao hitlerismo teorizou e teve uma ‘prática social’: a cultura de *agit-prop*, as ligações com os conselhos operários. Trata-se de questões que faríamos bem estudar de novo e em relação às quais a RDA poderia e deveria prestar notáveis contributos. Daqui para futuro, parecem apenas pesar negativamente ou estar até na raiz do impasse actual da cultura revolucionária na Alemanha ocidental].

A quinta posição, na qual me reconheço, é a que tenta uma cultura como momento de tomada de consciência, de luta, de provocação, de discussão, de participação. Isto comporta o uso crítico de instrumentos e linguagens historicamente recebidas ou inventadas; recusa de toda a concepção eurocêntrica, pela qual o europeu, ao içar a bandeira da civilização ocidental ‘superior’, se põe como enviado pelo Deus Capital, ou aristocrata da cultura e da linguagem; método de trabalho baseado numa verificação comum com as forças sociais, antes, durante e depois.

Antes para compreender quem se é, onde nos encontramos, o que, como e porquê se escolhe um terreno de trabalho – como se torna comunista (Brecht dizia que não se é, torna-se). *Durante* para compreender como e a partir de que ‘ponto de vista’ se escreve e se lida com quem, porquê e para quem. *Depois* para verificar o produto numa diversa circulação e num diferente consumo por parte de um público diferente, ao qual oferecer e do qual receber uma provocação, uma participação. Uma cultura não já para alargar de modo paternalista, mas para verificar num novo tecido social. Eis o que intento para fazer música: algo que me empenha de um modo não diferente da participação numa manifestação ou num recontro com a polícia, ou como poderia ser, amanhã, a luta armada.

Mas é certamente isto que me isola do “poder” musical, cada vez mais ligado à escala internacional, aos meios de produção do grande capital; a cujo fascínio não se esquivam sequer músicos dos países socialistas, como um Penderecki, polaco, que se faz subvencionar por fundações americanas em Berlim ou pensa trabalhar para uma nova organização cultural latino-americana, que na Venezuela (país nevrálgico para a economia americana, heroicamente empenhado

na luta armada pela sua libertação), por iniciativa da OEA, exercita e pratica o resgate cultural do grande capital norte-americano.

III

Mas é igualmente certo que me abre um novo horizonte subjectivo-objectivo de responsabilidade, de relações, de empenhamento, de trabalho, pelo que também a máxima limitação por parte do “poder” institucionalizado não suscita em mim recriminações dessa espécie.

É natural que cada uma das cinco posições acima descritas comporte interesses, critérios, juízos, espaços diversos, mais ainda, as primeiras quatro podem até compenetrar-se reciprocamente, são verdadeiras alianças.

É natural, pois, que as várias tomadas de posição críticas ou polémicas ou hostis frente a mim, repetida e variamente expressas por exemplo por Stockhausen, por Kagel, por Berio (e também por Maderna), sempre que vêm a Itália e encontram um espaço complacente e aprazível para entrevistas na Rádio ou em revistas oficiais, sofram um redimensionamento, se forem reconduzidas aos interesses, aos critérios de juízo, portanto da respectiva base estética-social.

É curioso como um músico (Stockhausen), um editor (Schott's Söhne) e a quase totalidade de organizações concertistas alemãs coincidam no juízo, no interesse e na recusa em face da minha produção, impedindo-a, mais ou menos em 1958: um ano antes da minha lição em Darmstadt; período em que a minha evolução na relação técnico-ideológica se aprofundava, evitando e iludindo objectivamente, cada vez mais, um hábito de entender de modo gratuitamente parcial a minha presença musical nos Ferienkurse; pouco anterior ao início de composições realizadas no Estúdio de Fonologia de Milão, com outra técnica electrónica e outra responsabilidade estética social, e às minhas cada vez mais crescentes contendas com o editor até à ruptura ocorrida em 1966, rejeitando ele toda a minha nova produção electrónica.

É igualmente curioso como estes novos paladinos de um *zdanovismo* invertido baseiem o seu juízo globalmente negativo a meu respeito, quase só a partir dos conteúdos, dos textos (Nono faz ‘política’ e portanto: ‘má música’), ignorando ou falseando ou sendo intolerantes por comodidade própria em relação a uma prática compositiva distinta. É fundamental em mim o uso das vozes; por exemplo, o uso das vozes em si e na relação com os diferentes textos e nas diversas línguas em *A floresta é jovem e cheia de vida*. Ou seja, as vozes não limitadas a jogos fonéticos ou psíquicos, abstractos, hoje inutilmente académicos, mas na busca contínua, prática, de novas possibilidades de emissão do som ou de articulação, conduzida desde há anos com um grupo de jovens com quem trabalho e com que

realizo e executo as minhas composições recentes – desde *A floresta* ao *Contrappunto dialettico alla mente*, à *Musica-Manifesto* n. 1: *Un volto, e del mare – Non consumiamo Marx*, em relação directa com as características próprias das componentes fonéticas-semânticas-ideológicas individuais dos textos escolhidos: para o VI episódio de *A floresta* – últimas frases trocadas entre o combatente sul-vietnamita Nguyen Van Troy – antes do seu assassinato em Saigão – e a sua companheira Phan Thi Quyen, estudámos conjuntamente, primeiro, as particulares flexões melódicas e rítmicas da língua sul-vietnamita, em seguida frases singulares à luz do alcance ideológico, depois vários exercícios de diferentes qualidades musicais apropriados com as “vozes” do meu grupo (recordo a soprano Liliana Poli – as actrices Kadigia Bove, Elena Vicini – e o actor Berto Troni), em seguida, achei um modo técnico e a expressão do significado. Para o VII episódio, uma citação da II Declaração de Havana, estudámos em conjunto sobretudo as flexões da voz de Fidel Castro e dos cubanos, estudo levado avante e directamente verificado no local, por ocasião das minhas duas viagens através de Cuba, primeiro território livre da América. Basta um confronto entre estes dois episódios para compreender e poder analisar o que intento com a minha prática compositiva na relação entre vozes e texto: texto, portanto, não limitado a uso literário naturalista, mas defrontado na sua interna estrutura linguística, no vivo da sua ‘vida’. Outro exemplo: o meu conceito de tempo, já não ligado à medida ou subdivisão métrica tradicional ou esquematicamente executado em vários parâmetros seriais (como até agora se pratica na maioria da música contemporânea), mas contínuo devir de flutuações desde *panta rei* de campos e feixes sonoros, começando com *Incontri* para 24 ins[trumentos] – 1955. Exemplo: *Per Bastiana – Tai Yang Cheng* – 1967: no uso de estruturas harmónicas flutuantes (um grupo instrumental) baseadas em intervalos cromáticos, extraídos do canto popular chinês *L'orient è rosso*, em subdivisões do tom (a partir de quartos de tom) em dois outros grupos instrumentais, e sobreposições de frequências variamente contíguas e elaboradas na fita magnética.

É natural que se não se estudar e analisar a minha prática composicional também na relação técnico-ideológica, mas se permanecer condicionado por concepções tradicionais e hoje restauracionistas, quer da técnica, quer do momento ideológico que *se torna música*, se falsifica e se equivoca a minha activa posição de músico empenhado totalmente na actual luta política.

IV.

**HOMENA-
GENS**

14. RECORDAÇÃO DE DOIS MÚSICOS [G. F. MALIPIERO E BRUNO MADERNA] (1973)*

Em Novembro de 1970, G.F. Malipiero levou-me a adquirir o primeiro volume dos *Opera omnia* de Giovanni Gabrieli, acabado de ser editado pela fundação da ilha S. Giorgio em Veneza. Numa sua carta, o Mestre recordava-me as nossas anteriores conversas sobre a grande importância e o amor comum pelos Gabrieli, e sobre a escassez de estudos existentes e de edições “originais sem deformações nem acrescentos”, como ele, pelo contrário, me mostrava. (Tinha-se decerto falado da edição preparada por Denis Arnold do American Institut of Musicology de Roma). E foi para mim uma verdadeira prenda da sua inteligência sensível sempre pronta a ajudar e a incrementar o conhecimento musical, com sugestões, indicações, conselhos: e também aqui G.F. Malipiero foi um verdadeiro Mestre.

Mestre afectuoso, como se revelou para mim, quando, nos anos do animalesco regime fascista, desde 43 a 45, me acolheu como aluno. E as suas lições e conversas abriram-me ao estudo e ao conhecimento da música que, na altura, estava na Itália votada e condenada ao ostracismo: Schönberg, Webern e também Dallapiccola. E naturalmente Monteverdi e o renascimento musical.

E foi justamente G.F. Malipiero que me aconselhou a conhecer Bruno Maderna, por ele desde logo muito estimado, com o qual, em seguida, desenvolvi e ampliei os meus estudos. E também a seu pedido e solicitação, Bruno, já como mestre, e um grupo de alunos seus, entre os quais também eu, começámos a “vasculhar” na biblioteca Marciana entre originais musicais, tratados de composição, de Hucbaldus ao padre Martini, entre as primeiras edições de música (feitas por Ottaviano Petrucci em Veneza desde 1501), para assim podermos estudar historicamente e nos originais o desenvolvimento da música europeia até chegarmos a Schönberg, Webern e Berg. E foi um período felicíssimo de estudo, de descobertas, de discussões, em que Bruno nos envolvia a todos com o seu entusiasmo maiêutico; G.F. Malipiero seguia-nos com verdadeira alegria, quando o informávamos do avanço dos nossos estudos ou

* Publicado em SC1, 307-309; LN, 175-1176; LN-F, 412-414.

deles lhe levávamos resultados concretos (transcrições para notação moderna, instrumentações do *Odhecaton A*, estudos nossos em vários estilos, ou como quando lhe levávamos o livro de missas de Jakobus de Kerle, tardo-flamengo, descoberto como ainda não catalogado no Arquivo de Estado em Veneza).

Existia então uma verdadeira relação de “oficina” artesanal musical, em que a inteligência aberta e o humor culto de G.F. Malipiero se unia à incansável capacidade que Bruno tinha de descobrir a música sempre nova e, ao mesmo tempo, de a fazer estudar como sempre viva.

E ainda foi G.F. Malipiero que incessantemente nos aconselhou a todos a participar no curso internacional de direcção de orquestra, que Hermann Scherchen deu em Veneza em 1948. E foi o início de uma longa associação cultural ideal e prática entre Scherchen e Bruno sobretudo, e também nós.

São, decerto, rápidos estes apontamentos, mas também são marcados pela verdadeira personalidade de G.F. Malipiero, não encerrada apenas nas suas partituras, mas com elas iluminando o sinal fortemente incisivo que o Mestre significou para a retomada europeia de parte da música italiana.

★

Bruno Maderna é a generosidade humana no seu ponto mais alto. Manifesta-o a segura determinação, sempre alegre também nas várias dificuldades sofridas [última das quais a dramática doença], do seu fazer música, do seu ser música, do seu participar música a todos. E com a música, a sua inteligência viva incessantemente dinâmica, sempre numa abertura prospectiva em que música, novos meios técnico-expressivos, novos métodos composicionais se compenetraram resolvidos, quando o homem vive como sujeito na nossa época, sempre estendido e aplicado ao homem. Como Bruno vivia e continua a viver.

Esta sua natureza levou-o a suscitar, a provocar, a motivar o grande desenvolvimento na música de hoje, com o seu ensino sempre propulsivo e maiêutico para todos os jovens que o encontraram, com o seu fazer estudar a música com a mais disponível capacidade de descobri-la como sempre nova, com a sua verdadeira e rara arte de executante inesquecível. Por isso, Bruno Maderna continua a ser admirado e amado por orquestras, por milhares e milhares de homens, os quais através dele estiveram em comunicação com a viva realidade da música, luminosa nos seus significados, na sua estrutura, na sua função.

Em Londres, naquele que deveria ser o seu último concerto, com a London Symphony, uma semana antes da sua morte, de um ensaio

ao outro, até à execução lindíssima do I Concerto para piano e orquestra de Bartók e do Concerto para piano e orquestra de Schoenberg, Bruno impôs a si mesmo, uma vez mais com lúcida serenidade, a sua razão de existir, frente à sua enfermidade.

E Bartók e Schönberg estavam firme, ideal e humanamente com ele.

Agora, Bruno dorme sereno, junto dos seus amados Andrea Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi e G.F. Malipiero.

15. A JEAN BARRAQUÉ (1974) *

Olhos penetrantes, mas enevoados e ofuscados pelas grossas lentes dos óculos, olhos que exprimiam a violência sensata de argumentos sadiamente polémicos, a alegria improvisada de uma amizade desde logo aceite, e muitas vezes também, noutras condições, a barreira de uma solidão causada por personalismos musicais, organizativos, desumanos na sua arrogância.

Um rigor de pensamento, de teoria, de prática musical, que contribuiu enormemente para o desenvolvimento da situação musical francesa.

Prática musical, partituras precisas que, com demasiada frequência, não foram conhecidas na sua vida, cativadas e apre-sadas pelo orgulho dos personalismos de “salvadores exclusivos da pátria”.

Partituras escritas, que importa tornar vivas, também para reparar a grave ofensa feita a Jean Barraqué durante a sua vida, a ele e à música francesa.

O concerto que lhe é dedicado pelo conjunto de Champigny é uma outra e nova demonstração concreta da inteligência operacional da periferia vermelha contra o mercado musical centralizado de Paris, que se aplica e baseia em oportunismos directivos de presunçosos “mecenatos públicos e privados”.

* Publicado em SC1, 314. Primeira publicação: “2e2m études expressions de modes musicaux”, Collectif musical international de Champigny (programa de sala para o concerto de 9 de Março de 1974), nn.

16. PREFÁCIO AO TRATADO DE HARMONIA DE ARNOLD SCHÖNBERG (1977)*

Dadas as várias componentes da *Harmonielehre* (históricas, metodológicas, teóricas, práticas), várias são também as suas possibilidades de leitura, de uso, de reflexão, de estudo, embora na unidade de concepção e na dialéctica propositiva entre as próprias componentes. O próprio Schönberg deu-se conta da sua *complexidade* embora, estranhamente, com um juízo simplista de “extensão”. De facto, no prefácio ao livro *Praktischer Leitfaden* organizado por Erwin Stein em 1923, Schönberg escreve:

O meu manual de harmonia é, sem dúvida, demasiado longo; e quando o autor – que é o obstáculo vivo a qualquer redução razoável – já não estiver neste mundo, sofrerão as consequências três bons quartos do livro.

(Mas a simplificação de Stein foi feita durante a vida de Schönberg!). E ainda:

Serão, ademais, necessárias contínuas revisões, para que consiga manter o passo com os tempos sempre melhores, a fim de que as novas gerações possam ainda servir-se com utilidade do pouco de bom que se encontrou numa época, a qual por ser anterior é por isso também pior.

Quais são, hoje, os motivos de interesse para o músico, o docente e o aluno em relação a este manual, decerto de grande importância histórica e que se juntou aos grandes tratados teóricos e práticos do passado, desde o atribuído a Hucbaldo de Saint-Amand (séculos IX/X), e os de Gioseffo Zarlino (1558 e 1571), Jean-Philippe Rameau (1750) e Hugo Riemann (1880, 1887, 1905), para recordar só alguns?

Pretendo propor à consideração e à discussão alguns deles.

* Publicado em SC1, 336-341. Escrito para uma reedição alemã (RDA) do *Tratado de Harmonia* de Arnold Schönberg (*Harmonielehre*, hrsg. von E. Klemm, Peters, Leipzig: 1977, V-XI).

1. Relação entre docente e aluno.

De várias formulações schönberguianas, contidas no manual, resulta um *ductus* extremamente argumentado de grande dinamismo dialéctico (e estamos em 1911!). Nele não há o mínimo vestígio de academismo habitual, utilizado e finalizado de forma subalterna, nem fórmulas para consumo cómodo e fácil, que são inimigas do conhecimento analítico e histórico e instrumento ambicioso para querer fixar o devir do tempo com estéticas ou gostos pessoais (reveladores de uma vontade fechada autoritária) e que bloqueiam, em vez de estimular, também no período de estudo e portanto para o futuro, a fantasia, a pesquisa, a criatividade do aluno. Sabe-se que Schönberg nunca fez da sua teoria e prática dodecafónica um objecto de ensino. Nunca considerou o aluno como um contentor que deveria ser enchido pela propaganda e pela afirmação das ideias próprias.

Façamos uma leitura atenta do que o próprio Schönberg escreve:

“Este livro aprendi-o dos meus alunos”

“[...] nunca observei e nunca cumpri as regras rígidas que estendem os seus laços à volta das mentes dos jovens”.

“O mestre [...] não deve, porém, mostrar-se como um indivíduo infalível que sabe tudo e nunca erra, mas como o incansável que está sempre à busca e que, de vez em quando, consegue também encontrar alguma coisa”.

“Os erros que os meus alunos cometiam por causa das minhas indicações insuficientes ou erradas ensinaram-me a fornecer indicações exactas”. (Prefácio de 1911).

E ainda:

“Não excludo, pois, tudo aquilo de que não farei menção”.

“A única tarefa do docente é transmitir ao aluno a técnica dos Mestres [...]”.

“Uma das tarefas mais nobres da teoria é despertar o amor pelo passado e, ao mesmo tempo, abrir o olhar para o futuro: de modo que ela possa ser histórica, estabelecendo laços entre o que foi, o que é e o que presumivelmente será. O historiador pode desenvolver uma tarefa fecunda quando [...] se dispõe a ler no passado o futuro”.

“[...] o aluno [...] deve saber que as condições da dissolução do sistema estão contidas nas próprias condições que o determinam e que em tudo o que vive existe aquilo que modifica, desenvolve e destrói a vida”.

“O facto de representar na arte a vida com a sua mobilidade, com as suas possibilidades de mutação e as suas necessidades, de

entender a evolução e a mudança como sua única e eterna lei, dará melhores frutos do que supor que esta evolução tem um termo, só porque assim o sistema chega à completude”.

Nasce daqui, com grande lucidez, uma concepção não evolucionista, mas dialéctica. Podemos, por isso, olhá-la hoje como clara escolha pedagógica e grande exemplo histórico, ao encararmos as consequências racionalizadas e praticadas de democracia anti-autoritária, por exemplo nas escolas e universidades italianas (infelizmente os conservatórios de música, salvo excepções, permanecem ilhas) daquele forte vento da revolta estudantil de 1968. E tanto mais quanto obstinados e anacrónicos métodos ainda se opõem e resistem às novas e necessárias reformas. E não é por acaso que justamente a *Harmonielehre* seja o texto usado por músicos democráticos, como Giacomo Manzoni no conservatório “G. Verdi” de Milão – e não é o único – por iniciativa pessoal, na intervenção interna para nova base de estudo.

2. O material acústico

Escreve Schönberg:

“Material da música é o som que, em primeiro lugar, actua sobre o ouvido. A percepção sensível provoca associações e relaciona som, ouvido e mundo das sensações”.

“Seria provavelmente absurdo querer derivar [...] por exemplo, do simples som tudo o que constitui a “física” da harmonia”.

“O facto de o carpinteiro saber como se unem entre si as diversas peças de madeira baseia-se na observação fina e exacta e na experiência, tal como acontece quando o “teórico” musical sabe estabelecer com eficácia a ligação recíproca dos acordes”.

São matéria de atenta reflexão e estudo na música.

O material em si.

E sabemos como a física acústica, a electrónica e novos métodos de análise ampliam, hoje, o conhecimento do fenómeno acústico em si, como se forma, como varia, como propõe de outro modo e sobretudo novos princípios de composição e a aplicação de componentes compositivas fundamentais, como o ritmo, o período, o espectro harmónico e outros [elementos] da linguística musical.

O ouvido e a percepção física, emocional e racional, e a sua problemática, ontem e hoje.

A sua contínua ampliação, de estudo e prática consequente à ampliação do registo – agudo e baixo – quer da orquestra, quer no

Estúdio electrónico.

Superação perceptiva e semântica da dicotomia consonância-dissonância, e som-ruído, para a análise e funcionalidade física, não já baseada na prática tonal ou cromática da escala física, mas enriquecida pela variedade de micro-intervalos (entre o quarto de tom) e de campos harmónicos, estudados e compostos também com o gerador de frequência electrónico.

Implicação de métodos analíticos actuais, também psicofísicos e consideração activa do ambiente acústico e social em que vivemos e intervimos, nas suas várias e complexas componentes, e não passivo e apriorístico fechamento estético por acção do hábito da tradição sofrida e imposta, com todas as implicações superestruturais, contrabandeadas e não modificadas na necessária relação dialéctica com a transformação (ou em via de transformação) da estrutura económica e social.

3. Dificuldades e obstáculos

Escreve Schönberg:

“[...] tira-se a falsa conclusão de que estas leis, a partir do momento em que são aparentemente verdadeiras para os fenómenos observados até àquela altura, deveriam doravante ser válidas também para todos os fenómenos futuros. Eis o mais nefasto resultado: julga-se ter encontrado uma *norma* para determinar o valor de arte também das obras futuras. Embora, muitas vezes, os teóricos tenham sido desacreditados pela realidade quando declaravam como não-artístico “o que não seguia as suas regras”, todavia nada mais fazem do que ‘insistir no erro’.

Não é esta uma límpida e viva posição antidogmática também para a música, e não fala só por si?

Aquilo que hoje está longe, amanhã poderá estar perto.

E a propósito da dicotomia consonância-dissonância:

Continuará [...] a fazer uso das expressões ‘consonância’ e ‘dissonância’, embora elas sejam injustificadas, porque já existem agora os sintomas de que a evolução da harmonia demonstrará bem depressa a insuficiência desta subdivisão.

E a propósito da melodia:

É difícil fornecer uma norma neste sentido, porque aquilo que uma vez não era melódico, hoje revela, com frequência, ser melódico.

Atenção, não se trata aqui de citações do *ipse dixit*, nem sequer de utilizações para justificar de algum modo, decerto não necessário, o hoje musical, mesmo na sua problemática. Mas quer ser uma leitura particular cuja posição se revela aberta à dinâmica contínua de *novas descobertas*, de novas práticas, de novas criatividades.

4. Exemplos musicais.

Schönberg limita-se, sem dúvida, aos clássicos europeus e a exemplos formulados por si mesmo. Hoje, o panorama ampliou-se de forma decisiva, como acima referi. Se Schönberg só em 1948, e também por motivos ocasionais, escreve *Funções estruturais da harmonia*, com muitos exemplos históricos desde Bach até ele próprio, considero hoje necessário alargar os estudos comparados a outras culturas extra-europeias, mesmo no campo do canto ritual e popular, em conjunto com os novos processos de conhecimento científico analítico. Não para outras ‘fórmulas’, mas para captar várias mentalidades compositivas com diversos materiais musicais, processos particulares e funcionalidades sociais. Os estudos comparados entre várias civilizações e culturas, afastadas e separadas pela história, pelos costumes, pelos desenvolvimentos económicos são hoje necessários. Igualmente para superar o eurocentrismo, para estudar e compreender melhor os processos de libertação e de um novo desenvolvimento também cultural que, na Ásia, na África e na América Latina, vão tendo lugar de modo árduo, mas seguro.

O desenvolvimento musical de Schönberg revelou-se, em seguida, de importância histórica; é decerto contraditório, mas dele há que extrair toda a positividade objectiva e há-de analisar-se fora de todo o esquematismo e apriorismo, em si mesmo e no contexto histórico musical social da época. E digo, de imediato, que Schönberg se estuda, não como fenómeno musical auto-suficiente, mas, a propósito do seu manual, como determinado e determinante naquele amplo fermento inovador cultural que caracterizou a Viena entre o final do século XIX e os inícios do XX, enquanto a estrutura económica social e ideal do Império austro-húngaro se estava fragmentando e dissolvendo. Ou seja, estuda-se nas suas relações com a literatura, a filosofia, a arquitectura, a pintura, a música, com os novos métodos de conhecimento e com o austromarxismo – também nas suas relações com os sociais-democratas David J. Bach, Ernst Mach e Joseph Scheu. E não se impõe, ao rotulá-lo de revolucionário no nosso significado para justificar a importância, mas é analisado cientificamente com o método marxista, não vermelho ou vulgar, e não resolvido com citações dogmáticas de frases arrancadas de

escritos e entrevistas, também inteligentes, de Hanns Eisler, por exemplo: necessidade de desenvolvimento e de aprofundamento real da nossa análise.

A *Harmonielehre* é provocante, não há dúvida, quer pelo conhecimento da prática harmónica de um período preciso, quer pelas citações propostas para o estudo do passado (um caso entre muitos, a polémica entre Monteverdi e Artusi, sobre as dissonâncias), quer de outros períodos históricos na sua verdadeira prática, e não na esterilidade de manuais académicos. E pela abertura ao futuro.

Também para mim, noutras condições e noutras situações, Arnold Schönberg foi uma grande lição. E continua a sê-lo ainda agora. O estudo contínuo das suas obras, dos seus pensamentos e dos seus escritos teóricos, com todas as suas referências históricas e as suas contradições, ajuda a aprofundar o conhecimento da sua época – uma época em que teve lugar uma das maiores revoluções musicais. Neste panorama, a *Harmonielehre* preserva ainda hoje o seu valor.

Veneza, Verão 1977

17. PARA HELMUT (1983)*

Na filosofia sentimo-nos obrigados a olhar para um conceito de um modo determinado. O que eu faço é apresentar ou até inventar outros modos de o considerar. Sugiro possibilidades em que nunca tínheis pensado. Acreditáveis numa única possibilidade ou, no máximo, em duas. Ma fiz-vos pensar noutras possibilidades... e assim libertei-vos da vossa cãibra mental...

Ludwig Wittgenstein, *Über Gewissheit*, Oxford 1969, sec. 559)

★

MAS quantas cãibras mentais ainda «potentes ou presumivelmente potentes» tendem a banalizar a ignorar a obstaculizar a condenar inovações possíveis diferentes e outras, tantas hoje nos vários campos culturais, cãibras mentais hostis à necessidade à urgência de ampliar

pensares
conhecimentos
análises
sentimentos
convivências,

de vivificar, em vez de
mortificá-la,

a vida
na sua problemática complexidade
a cultura
na sua problemática multiplicidade!

MÚSICA INCLUÍDA, E COMO!!!

Helmut Lachenmann.
exemplo exemplar.
é outro
é diferente
inova.

* Publicado em SC p. 376-379; LN-F, 451-454; em alemão: *Für Helmut*, em: *Helmut Lachenmann. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, Wiesbaden 1996, p. IX-XV.

e naturalmente imaturos e desconfiados ARTUSI VAZIOS por causa das suas cãibras mentais,
são incapazes para a escuta, para a leitura –
também por auto complacência de «repertórios de imagens fictícias e ornamentais relativamente aos mecanismos efectivos de construção do nosso SABER e relativamente a energias SOCIAIS e INTELECTUAIS que ainda não encontraram o terreno da sua própria codificação»

(de *Il sapere senza fondamenti* di A. Gargani, Turim 1975)

TANTO MAIS RIGOR	de pensares de pesquisas de tentares relacionados com a felicidade criativa inovadora
------------------	---

QUANTO MAIS DESREGULAMENTAÇÃO	das regras do jogo já esgotado
-------------------------------	-----------------------------------

QUANTO MAIS AVENTUREIRAS TEMERÁRIAS ROTAS	nos oceanos abertos, entre abismos fantásticos espaços estelares para des-velar ou re-velar
---	--

QUANTO MAIS FAZER CRESCER	o pensamento na com a linguagem (K. Kraus)
---------------------------	---

QUANTO MAIS ABANDONAR	a fastidiosa académica presunção do artesanato repetitivo de um <i>können</i> a horas certas, verdadeiramente regulado pelo mercado quotidiano
-----------------------	--

QUANTO MAIS PELO CONTRÁRIO ABANDONAR-SE à urgência	de um <i>müssen</i> também no 'ócio criativo', para iluminações experiências fascinantes em si mesmas e para pensar 'OUTRAS POSSIBILIDADES'
--	---

Quanto mais INTELIGÊNCIA a mais aberta
Giordano Bruno e os mundos infinitos

O ÍNTIMO o mais Hölderlin-natureza
A INTUIÇÃO mais surpreendente
O VISCERAL instintivo mais inesperado

TUDO TAMBÉM E SOBRETUDO NA ESCUTA
das muitas vozes que vivem em nós
(tradição – cultura – memórias)
que vivem connosco
na problemática infelizmente frenética
da actualidade política social
(problemática que pretende e indica
ainda e sempre OUTROS PENSARES
OUTROS SENTIMENTOS OUTROS CONHECIMENTOS
E ROTAS E LUTAS E ANÁLISES E
CONFRONTOS TODOS INOVADORES
contra e para além de qualquer tipo de MODELO
repetido planificado pré-programado
asfixiante até à afasia total)

ENTÃO
SÃO
POSSÍVEIS
muito mais possibilidades diferentes e outras
para colher precisamente do até agora impossível
muito mais audibilidades diferentes e outras
de ouvir exactamente no até agora inaudível
muito mais luzes diferentes e outras
para ler exactamente no até agora invisível
no até agora indizível.

ISTO É POSSÍVEL.
MESMO SE TALVEZ.

MAS É CERTO: esta débil força messiânica foi-nos
dada, está em nós.
não a desperdicemos,
diz-nos W. Benjamin

Helmut
CORRE
TROPEÇA
VOA AINDA MAIS TENSO
DE ÂNSIA PELO DESCONHECIDO

<i>nota</i>	continuamente diferente outro
<i>escuta</i>	continuamente diferente outro
<i>assinala</i>	continuamente diferente outro

durante o seu vagabundear autêntico de homem músico autenticamente moderno, entre os RARISSIMOS que eu conheço, e não só na Alemanha Federal.

e os muitos 'ARTUSI' de hoje não são sequer longínquos netinhos do Artusi ANTI-MONTEVERDI, de tal maneira é informe ou uniformizada a sua face.

Luigi Nono
VENEZA 9 – 11 – 83

V. INFINITOS

POSSÍVEIS

18. O ERRO COMO NECESSIDADE (1983)*

O silêncio.

É muito difícil de escutar.

Muito difícil escutar, no silêncio, *os outros*.

Outros pensamentos, outros ruídos, outras sonoridades, outras ideias. Quando se escuta, procura-se muitas vezes reencontrar-se a si mesmo nos outros. Reencontrar os próprios mecanismos, sistema, racionalismo, no outro.

E isto é uma violência totalmente conservadora.

Em vez de escutar o silêncio, em vez de escutar os outros, estamos à espera de nos escutarmos a nós próprios, uma vez mais. É uma repetição que se torna académica, conservadora, reaccionária. É um muro contra os pensamentos, contra aquilo que não é possível, por enquanto, explicar. É a consequência de uma mentalidade sistemática, baseada nos *a priori* (interiores ou exteriores, sociais ou estéticos). Prefere-se a comodidade, a repetição, o mito; prefere-se escutar sempre a mesma coisa, com aquelas pequenas diferenças que nos permitem demonstrar a nossa inteligência.

Escutar a música.

É muito difícil.

Creio que, hoje em dia, é um fenómeno raro.

Escutam-se coisas literárias, escuta-se aquilo que foi escrito, escuta-se a si mesmo numa projecção...

Espaço.

A sala de concerto tradicional é um espaço horrível.

Porque não oferece várias possibilidades, mas apenas uma possibilidade.

Para cada sala há um trabalho a fazer, como quando antigamente se escrevia para este ou aquele local, para esta ou aquela circunstância. A música que agora procuro é escrita com o espaço: ela nunca é a mesma em qualquer espaço, mas trabalha com o espaço.

* Publicado em SC1, 522-523; primeira publicação (por ocasião dum concerto "Contrechamps" em Benebra): *L'erreur comme nécessité, Révolution*, 169, 27 Maio – 2 Junho 1983, pp. 50-51. [Tradução: Paulo Assis; revisão: Artur Morao].

Isto permite uma grande variedade. No espírito de Musil, se existe um sentido da realidade, deve existir também um sentido da probabilidade. Não é seguro que aquilo que se escolheu seja único e certo; talvez aquilo que não se escolheu seja mais certo. No trabalho feito em estúdio, na música electrónica, é isto que acontece. Há muitos imprevistos, casualidades, erros – erros que têm uma grande importância, como Wittgenstein teorizou.

Porque o erro é o que vem quebrar as regras.

A transgressão.

O que vai contra a instituição estabelecida.

Aquilo que aspira a outros espaços, outros céus, outros sentimentos humanos, no interior e no exterior, sem dicotomia entre ambos, como a mentalidade banal e maniqueísta continua ainda a defender.

Diversidade do pensamento musical.

Não fórmulas musicais, regras, ou jogos.

Um pensamento musical que transforme o pensamento dos músicos, mais do que lhes forneça uma nova profissão, que lhes permita fazer música dita contemporânea, uma profissão que se pode utilizar como uma fórmula.

Schönberg, quando fundou a sua Sociedade de Concertos, impôs sempre um grande número de ensaios. Por exemplo, para a sua *Kammersymphonie* op.9, efectuou uma dezena de ensaios. Mas não a tocou em concerto.

Isto levou-me a reflectir muito.

O trabalho de pesquisa é, de facto, infinito. A finalidade, a realização, é uma outra mentalidade. Provavelmente a ideia de Schönberg não é uma loucura, contendo, bem pelo contrário, uma grande verdade. Muitas vezes, no trabalho de pesquisa, ou durante os ensaios, estalam conflitos. Mas estes são momentos muito emocionantes. Depois disso, é a ritualidade do concerto.

Talvez seja possível mudar esta ritualidade, talvez seja possível tentar despertar o ouvido.

Despertar o ouvido, os olhos, o pensamento humano, a inteligência, o máximo de interiorização exteriorizada.

Eis o essencial hoje.

19. OUTRAS POSSIBILIDADES DE ESCUTA (1985)*

Para exemplificar as ‘outras escutas’ de que gostaria de falar preparei apenas uma variada tipologia de fragmentos. A minha exposição nada exhibirá de contínuo ou de coerente. Não visa, de facto, nenhuma lógica, nenhuma racionalidade. Apresentam-se, sim, fragmentos teóricos dos mais diferentes ‘pensares’. Ideias de físicos, de filósofos, de teólogos e mais algum fragmento sonoro obtido experimentalmente no Estúdio de Friburgo, em *live electronics* (Estúdio onde trabalho há mais de cinco anos). São fragmentos entre os quais realizarei decerto algumas escolhas, sabendo perfeitamente que a escolha realizada nunca é a melhor. Além desta escolha que se leva a cabo existem outras, provavelmente mais interessantes. Assim o entende na sua poética quem, apesar de não ser músico, considero como um mestre da composição musical: Robert Musil. A escolha que se faz não é única, não é a única, exclusiva, e nem sequer é a mais perfeita ou perfectível; são sempre possíveis ‘outras’ escolhas que se deixam de lado e que amiúde são ‘superiores’ à realizada, pela importância e pelo interesse.

Tentarei, por meio destes fragmentos, efectuar um percurso apropriado para estabelecer algumas ideias de nexos, relações, saltos. Isto para tentar descrever também o modo como trabalho e que outros jovens começaram a experimentar no Estúdio de Friburgo, no IRCAM de Paris ou no Estúdio de Stanford, em Princeton, em Harvard, etc.

Antes de mais, uma brevíssima afirmação introdutória: saímos já, na história das nossas ‘escutas’, dos confins de um espectro acústico de sons ‘conhecidos’; pelo menos, vamos abandonando esse espectro. Esta minha ideia é partilhada – e isto agrada-me – por um compositor muito jovem, que agora trabalha e estuda em Princeton: Marco Stroppa (vem de Veneza onde se formou com Vidolin; esteve em Paris para estudar com Boulez; agora está a trabalhar com um rigor científico e humano extraordinários).

* Publicado em SC1 525-539. Texto transcrito por Giovanni Morelli a partir da gravação da palestra de Nono proferida no âmbito dos XXVII Cursos de Alta Cultura (30-31 de Agosto de 1985) da Fundação Giorgio Cini de Veneza.

Fragmentar o fragmentado. Existe, hoje, muito de ‘fragmentado’: pode ser o fragmentado ‘enquanto tal’ ou, também, o fragmentado ‘para recompor’ (assim no pensamento de Massimo Cacciari). Os fragmentos que darei a ouvir são matérias que, fragmentadas, estão prontas a sujeitar-se a uma tentativa minha de ‘recomposição’.

Entro no Estúdio de Friburgo sempre ‘sem ideias’. Sem programas. Isto é fundamental, porque significa o abandono total do logocentro, a perda do princípio em virtude do qual uma ideia deveria sempre ser o antecedente da música. A ideia como aquilo deve ser realizado ou expresso na música. Ou então, a história que deve ser narrada ‘em música’. Tudo o que digo deve, naturalmente, ser discutido, tal como qualquer coisa deve sê-lo, por ‘contrastes’. Todos estes são pensamentos pessoais. Mas sei que há também outros que pensam e trabalham deste modo. No Estúdio – afirmei – entra-se. Há instrumentos musicais à disposição e começa-se a trabalhar em duas ordens de métodos diferentes: o primeiro é o verdadeiro e próprio da física acústica. Em Friburgo encontra-se Hans Peter Haller, professor de física, docente na Universidade de Basileia, que desenha ‘diagramas e gráficos físico-acústicos’ relativos ao que se pode fazer em estúdios com os vários instrumentos à disposição. Instrumentos quer analógicos, quer digitais. Temos em Friburgo muitos tipos de computadores (um, particularíssimo, que ainda há pouco chegou, ainda não o conhecemos). Trabalhamos no Estúdio como se fôssemos Gnósticos: intuição imediata, mediata, instrumentação, pesquisa. O conhecimento do filósofo holandês Brouwer é que me introduziu nisto. Brouwer, o intuicionista da matemática, o filósofo que afirma a necessidade da ‘percepção da mutação’. A percepção das mudanças: estamos a viver uma época de contínuas mutações, transformações, fragmentações. Incessantemente nos movemos rumo à configuração do microcosmos e à miniaturização de todos os instrumentos. Rubbia, com as suas ‘partículas’, indicou-nos o caminho do trabalho inadiável sobre micro-estruturas. E então eu, músico, penso nos micro-intervalos musicais. Tudo isto leva a uma infinidade de problemas por resolver, de dificuldades quase infinitas, também para nós que trabalhamos com a percepção e a escuta. Porque, como afirmei, saímos do campo acústico dos sons conhecidos, já familiares e acabados. Outros, jovens ou não jovens, repetem isto comigo e insistem em afirmar que aquele mundo acabou. Quem estuda e trabalha hoje com a informática trabalha num campo inteiramente diferente: nele o som ‘é feito com o som’. Pode isto parecer uma tautologia, mas tem um significado profundo por descobrir, através da eliminação de toda a mecanicidade em si ou por si. Muitas coisas que se escrevem sobre o computador (e sobre a relação do computador com a música, e vice-versa) são banalidades jornalísticas: porquê? Talvez para fazer vender a tecnologia como se fosse uma

mercadoria, uma conserva de maçã, um electrodoméstico? Recordemo-nos: qualquer som do computador surge, como antes afirmei, feito ‘com som’. Parte-se do som. De que coisa é o som. De como se ‘qualifica’ o som. De como o som reverbera. De como o espaço ‘compõe’ o som. De como o espaço intervém na transformação do som. De como no espaço tem lugar o som, justamente na dimensão combinatória de vários sons, segundo a diversa tipologia do espaço.

A escuta nova tornou-se “difícil” porque é complexa e variada, tornou-se “difícil” no plano selectivo, no plano da percepção, da psicofísica. O som ‘cansa’ pelas suas infinitas tensões. Este é o problema, claríssimo, que continuamente se reproduz.

FITA: *Audição 1*: Isto é um violoncelo afinado, inicialmente, com as quatro cordas em Sol. (Não está afinado, como é habitual, por quintas). Estas quatro cordas sintonizadas pelo Sol são entoadas entre si segundo diferenças micro-intervalares, pelo que não existe um Sol único segundo a escala cromática, tonal ou modal clássica. O instrumento é tocado com dois arcos por uma só pessoa: um arco em ‘baixo’, portanto, frotando a primeira e a quarta cordas; o segundo ‘em cima’, para a segunda e a terceira. Temos, pois, uma entoação micro-intervalar sensível entre as quatro cordas. A diversificação, muito forte, é determinada pelo uso do arco (dos *dois* arcos), que vem (vêm) ‘manobrado(s)’ – no verdadeiro sentido da palavra – de modo autónomo. Não é que os dois arcos soem do mesmo modo (temos as crinas em cima, as crinas em baixo). É possível tocar, de facto, de modos muito diferentes: arco de cima ‘sul tasto’, arco de baixo [crinas ou madeira] ‘sul ponticello’, etc. Mudamos inteiramente os tipos de qualidade do som, mudamos os parciais, muda a composição, muda o carácter, de modo contínuo. É possível utilizar um dos arcos percussivamente sobre as cordas, enquanto o outro continua a tocar deslizando. Isto é, alternando-se e alterando-se até ao *som não único*.

Podemos, além disso, desembocar numa técnica importante chamada *delay* (retardamento); uma técnica usada, amiúde, por músicos *rock*; ‘grava-se’ o som, que se torna perceptível com uma desfasagem de retardamento. A diferença no seu uso em Estúdio, em Friburgo, relativamente ao mais corrente, reside no facto de que o retardamento pode ser levado até meio segundo e que, portanto, é possível manipulá-lo desde um mínimo de fracções centesimais de segundo a tempos muito largos, próximos do minuto. É possível nesta operação regular ilimitadamente a intensidade do material gravado. É possível ‘pará-lo’, separá-lo; é possível aumentar a sua velocidade e, por isso, o *delay* não é, na sua própria origem, uma ‘gravação’ de tipo canónico. Existe *in nuce* no uso desta técnica uma liberdade incrível. Uma liberdade quer do operador técnico (que é o verdadeiro executante), quer do executante (que é o verdadeiro

técnico) que podem transformar tudo o que lhes chega de já transformado. Temos então uma abertura de dois campos de possibilidades de transformação: uma natural – a entoação ‘diferenciada’ sobre as cordas do violoncelo – a outra, artificial – no *delay* –; não sem a ulterior possibilidade de outras intervenções informáticas no todo.

FITA: *Audição 2*. Perguntas; questões. Qual é o ‘tempo’ que se escuta? Qual é o som que se ouve? Que tipo de som, qualitativamente, se escuta? Que intervalos: que escalas? Tudo isto vem problematizar, e não pouco, o trabalho do compositor, mas também pô-lo perante grandes campos de possibilidades. Chamo-lhe possibilidades e não novidades, não ‘novos materiais’. Prefiro entender a ‘possibilidade’ na sua vertente subjectiva: outras possibilidades significam, para mim, outro ouvido para ouvir os sons que são emitidos. Mesmo se é possível poder reconhecê-los com precisão usando um instrumento musical, também à disposição: o *Sonoscope* (um analisador que utiliza três computadores; com ele ‘vejo’ no ecrã o que sinto, vejo o som pela duração de eventos de 0.25 segundos, vejo o som como é composto-colorido, vejo o som preto e nos vários cinzentos até ao branco [o som real, fundamental, é negro]) - tudo isto me leva a aumentar as minhas capacidades de percepção auditiva e a conhecer o som como um sistema composto de harmónicos, de parciais, de elementos casuais intrusos, etc. etc.

Após um período de experiência é possível e já não “difícil” descobrir com surpresa outros parciais nos sons, outros elementos – por exemplo, muito agudos – que normalmente não se ouvem, outros ‘modos de tocar’; à volta destes ‘modos’ posso sentir o que se produz verdadeiramente nas ‘resistências’ da matéria do arco e do ponticello, do ‘tasto’, da crina, ou da madeira sobre a corda. É uma questão plena de redescoberta, de imediatidade ou de precisão na experiência ‘do que se ouve habitualmente: também nos concertos-discos, e ‘do que não se ouve’ mas que existe e se ‘deve ouvir’. Interrogo-me, muitas vezes, sobre o que e sobre o modo como se ‘escuta no mundo. Também nisto gostaria de ser um pouco ‘polémico’. Por exemplo: oiço dizer que o *Maomé II* de Rossini é uma ópera extraordinária, e depois dizem-me, logo a seguir, que a orquestra tocava mal, que o director era péssimo, menos do que medíocre. Então interrogo-me: “Que é que ouvistes? como fizestes para julgar que a ópera era boa?”. Que preconceitos estão aqui em acção? Que interesses? Em suma, escuta-se o *Maomé II* ou têm-se na cabeça categorias, preconceitos, porções de sentido que, sem mais, se utilizam assim sem hesitações e preconceitos? Modos estes para se conseguir ouvir ‘o que não existe’, e vice-versa?

A questão do ‘tempo’: há muitos e variados tempos. Os tempos correspondentes às durações dos simples sons originais ou parciais, que se sobrepõem, breves, curtos, longos, mantidos em movimento,

transformados (porque também no tempo ocorre algo quando se passa do ‘tasto’ para o ‘arco’, para a ‘madeira’: porque diferentes são as durações dos diversos tipos de som). Há muitos tempos. Este é um problema de hoje, por meio do qual a nossa capacidade, a capacidade do nosso ouvido, deve tornar-se mais sensível também na ordem temporal (e pode fazê-lo). O nosso ouvido deverá captar os muitos e diversos sinais de som-tempo. É claro que assim se superará ou abandonará o modo autoritário e totalizante da escuta de um só tempo, de uma só fonte privilegiada. Deixo toda a questão do espaço sonoro à parte, para depois desta minha intervenção.

FITA: *Audição 3*. O que ouvís agora é algo de semelhante ao cântico de uma ave que emite um Mi muito agudo. Escutai não tanto o Mi da ave, mas aquilo que a esse som se segue, derivando dele. Primeiro, dei-vos a ouvir o violoncelo solo, tocado daquele modo um ‘pouco’ particular, mas ‘natural’, real. Em seguida, fiz-vos ouvir os mesmos sons, tratados com *delay*. Agora, aqui, sentimos intervir um outro tipo de transformação: os filtros. Com o *Vocoder* analisa-se o som, portanto sintetiza-se e passa-se a outros instrumentos. Este sinal, de facto, reconhecido e depois sintetizado, pode ser submetido a filtragem. Neste caso particular, o do nosso exemplo: os filtros são ‘invertidos’. É possível assim que a parte aguda, filtrada, do espectro, em vez de permanecer um som agudo, resulte, na escuta, grave. Ou vice-versa. Isto aconteceu no tempo, *após* a emissão do som.

A transformação não é nem simples, nem mecânica. Terei de insistir nisto: aqui nada acontece de ‘mecânico’, nunca. A revolução mecânica já aconteceu no passado; agora vive-se a revolução informática, que é uma revolução de ‘transformação’. Tudo acontece porque se transforma e no modo como se transforma. Nada acontece em virtude de um mecanismo preestabelecido.

O som assim sintetizado é difundido por vários altifalantes. É inserido então um outro filtro (de segunda ou de quinta). O filtro actua sobre o espectro: o filtro de segunda ou o de quinta operam com grande disparidade de comportamentos na amplitude total do espectro acústico. Que significa a inversão do filtro? Significa que tudo o que passa pelo filtro agudo é transferido para o baixo e tudo o que filtra o baixo passa para o agudo. Por exemplo: ouvistes, quase sempre, que um dado sinal-som agudo que o filtro dos agudos transfere para o baixo ‘não tem’ aquele som baixo em si: não existe depois da filtragem, o material acústico sobre o qual se opere. Não existirá. No Estúdio de Friburgo descobrimos que se o arco recebe por friccionar uma corda já vibrada-vibrante, tal como acontece muitas vezes na orquestra, onde os arcos são sempre tocados um pouco ‘vibrados’, o filtro restitui com o seu som diversas frequências baixas não ouvidas: um outro sinal, uma espécie de ‘falado’. Neste caso, ao filtrar-se o som de um violoncelo, sobre os agudos, obtêm-se, de sons que

faltam, sinais residuais que conseguem dar a ideia de uma espécie de ‘falado’, de uma verdadeira e genuína ‘frase’, numa língua incompreensível. Mas uma coisa é quando toca o violoncelo e, em seguida, se escuta o som filtrado no agudo ou no baixo. Outra coisa é seguir estas transformações de acordo com funções temporais diversas. A diversas distâncias de tempo, desde o início da transformação até à distância zero, ou seja, no tempo real. Que acontece neste caso? Que se ouve? Violoncelo ou filtro? O ouvinte escuta-se a si mesmo na transformação do som que está instantaneamente a acontecer. Quer isto dizer que o executante pode reagir a si próprio, ao seu som já transformado, ou seja, já não é um executante que toca uma única parte dada. A parte dada será escrita de um certo modo, pensando na sua possível transformação. Os compositores flamengos, quando faziam cânones enigmáticos ou quando compunham Missas sobre *tenor* fixo, usavam procedimentos bastante similares. O músico daquela época estudava a matemática, a física, a astronomia, a lógica. Aqueles longos tempos de estudo ampliavam também as dimensões do seu pensamento musical. O ensino musical hodierno é vergonhoso, porque a sua didáctica concerne apenas aos ensinamentos do que já se sabe. (Estive na Espanha, nos últimos meses, e dei-me conta das condições em que trabalham os Conservatórios espanhóis: piores do que as nossas). Afirmei que o ensino e a aprendizagem estão aferrados à ideia de que ensinar e aprender significam ensinar ou aprender o que já se sabe. A escola é repetitiva, incapaz de descobrir os segredos do passado, disposta apenas a impedir e a bloquear nos jovens a curiosidade e o interesse por tudo o que há de ‘outro’, de diferente, de não conhecido, ou seja, no ontem-hoje-amanhã. Eis uma situação que em 1977 Roland Barthes, na sua primeira lição no Collège de France, tentou clarificar, ao falar de uma época a que sucede outra em que se ensina o que não se sabe, na demanda do momento em que, experimentando, se encontra. Agora, a nossa época é talvez aquela que conhece a nova experiência fundamental: a do ‘desaprender’, do “não-saber-já” o que se sabe, de deixar trabalhar o esquecimento para que leve a cabo a imprevisível reelaboração sobre a sedimentação das culturas e das crenças que já percorremos.

Aqui tudo se inverte e muda. Num certo sentido. Tudo se inverte, ou em cada lugar abrem-se novas possibilidades de recordar o esquecido? Na minha opinião, não é uma questão de realizar actos de ruptura, mas de buscar antes *outras continuidades*: janelas e portas que de repente se abrem. É interessante, a este propósito, a interpretação de Massimo Cacciari do *Processo* de Kafka: a tragédia de tal ‘processo’ é que as portas e as janelas estão abertas, a tragédia vivida cumpre-se no estar perante estas possibilidades e enfrentá-las: como ir mais além? Como e que fazer mais além? Que inventar nesse campo de possibilidades? Para nós, músicos de hoje, a tragédia

reside justamente no passar ao uso efectivo dos instrumentos à disposição, inovadores, informáticos: como agir, libertando-nos de todos os modelos, livrando-nos de tudo o que já foi e já existiu e é conhecido, imposto, mantido em vida para a arte, defendido como uma fortaleza, sabe-se lá de que coisa. Abrir a todas as possibilidades, com todo o potencial que temos em nós mesmos, não só nos nossos ouvidos, não só no grande campo da percepção, mas na vida da nossa mente, dos nossos infinitos ‘pensares’.

A música não é só composição. Não é artesanato, não é um mister. A música é pensamento. Todos os grandes tratadistas musicais, desde o século IX em diante, italianos, venezianos, árabes, judeus, autores que se persiste infelizmente em não estudar, afirmavam, confrontavam, defendiam, teorias e visões dos diversos modos e mundos para conceber a música. Justamente na diversidade e na variedade, extrema, do pensável possível, a cujo respeito escrevia Giordano Bruno: as estrelas fixas, os infinitos ‘outros’ sóis, os ‘outros’ sistemas planetários. Cada um destes mundos é e deve ser diferente. Digamo-lo com uma palavra muito corrente, jornalística e que todos estamos sempre a usar: cada um destes mundos existe *pluralisticamente* (ou seja, existe na pluralidade).

Mas penso que agora convém falar de diversidade e de conflito, de alteridade, de diferenças como princípios capazes de provocar dramas e tragédias (no campo musical, *na* música e não *em* música). Num tempo em que se tenta ajustar tudo, em que se fazem acordos entre superpotências, enquanto se prolongam as guerras abertas (massacres e desastres humanos que se perpetuam), quem tentará infringir esta regra do jogo, violá-la e, dissentindo, descobrir outras regras noutros jogos, será posto à margem, como aconteceu desde a antiguidade até hoje. Marginalizado e esquecido, assim aconteceu com Nicola Vicentino, que estudava também o uso dos quartos de tom no compor. Para o padre Kircher, que deixou nos seus amplos tratados o pensamento de uma música ‘cromática’ infinita, dotada de micro-intervalos e de abertas funções intervalares, que nunca houve. Nestes tratados, nestas teorias, reencontramos o sinal do empenhamento por um verdadeiro liame da arte com a natureza e com a matéria indefinida. Reverberações; ressonâncias, os vários modos de difusão do som; as transformações do som excluídas do estudo da música e da composição. Ideias que permaneceram em velhos livros entre as teorias proliferantes dos sábios. Ou curiosidades: veja-se a real influência sobre a música de outros elementos para além do ar: por exemplo a água. Penso em Matthias Grünewald, o pintor do magnífico e impressionante altar de Isenheim: de ofício era engenheiro hidráulico. Naquele tempo a água não era estudada apenas para activar os poços, ou para racionalizar a vida higiénica, mas era utilizada para criar transformações naturais,

também sonoras; era estudada ainda em relação com a pesquisa acústica. Sabemos de trabalhos de engenharia hidráulica utilizados na criação de eventos musicais. Estátuas e fontes que eram postas em movimento e transformadas em fontes sonoras, por soluções e invenções conexas com o movimento das águas a que estavam ligadas. O sol aquecia a água que movia as estátuas que produziam sons, automaticamente. Assim em Heidelberg nos jardins reais do Palatinado. Eram as artes da água: artes que eram praticadas por engenheiros, por pintores, por escultores que viviam em contacto ideal com os elementos da natureza.

É apenas uma recordação: eis uma cultura e uma sabedoria que agora está desaparecida e que desejamos ver ressurgir.

Outras coisas e outras questões: o *piano*, o *pianíssimo*. A dificuldade que enfrentamos hoje em tornar executável e perceptível, no som pianíssimo, as quatro ou cinco ou mais articulações possíveis do *p*, em fazer ouvir as diferenças mínimas da quantidade do som: um piano, um forte, dois fortes, três fortes, quatro fortes; tudo isto é uma problemática que se liga a artes executivas e a dimensões de escuta quase desaparecidas. A meu ver, só Carlos Kleiber, Claudio Abbado, o Quarteto LaSalle, o Quarteto Arditti, Maurizio Polini, Pierre Boulez sabem expressar ainda essa diferença da dinâmica que tem como consequente, na escuta, a sensação da ‘diferença’ qualitativa dos sons. (Como algo que, alcançado, é ouvido e audível de vários modos).

Foi uma grande surpresa para todos nós quando o flautista Roberto Fabbriciani – que desde há anos trabalha, estuda e colabora comigo, juntamente com Ciro Scarponi, Giancarlo Schiaffini e alguns alunos, muito jovens, da escola de música de Friburgo – conseguiu tocar uma flauta normal num registo ‘baixo’ e ‘o mais piano possível’. Foi aí, nessa experiência, que descobrimos a infinidade das articulações dinâmicas do som.

FITA: *Audição 4*. Dessas escutas provêm alguns factos extraordinários, sob o ponto de vista musical. *Primeiro*: quando estes amigos tocam trocando as partes, já não se consegue entender quem deles está a tocar: se a flauta, se o clarinete (Scarponi) ou a tuba (Schiaffini). Porque nenhum destes instrumentos conserva os seus próprios ‘parciais’ (os sons harmónicos que caracterizam o timbre específico do instrumento). Têm estes sons – e descobrimos isso na análise sonográfica imediata – uma forma de onda pura, sinusoidal, por outras palavras, são completamente privados de timbre.

Noutras sonografias desses ‘momentos de som’ lê-se uma espécie de fiozinho, dificilmente reconhecível, formado por poucos sinais no registo agudíssimo. Pequenos sinais que correspondem aos movimentos mínimos e improvisos dos lábios na embocadura. Pela primeira vez, portanto, contra o que habitualmente se ensina, verifica-se que os instrumentos de sopro podem ‘não ter harmónicos’: o

que perturba o conceito complexo de ‘necessidade do timbre’. Isto abre ainda, totalmente, o campo do possível para as novas composições; e abre igualmente para diversas ordens de ‘novas dificuldades’. Dificuldades na escuta. Dificuldades no preparo das caixas de difusão. Dificuldade na escolha e na predisposição do espaço acústico. *Segundo*: gravar este som é difícil; mas pode fazer-se (apesar do ‘sopro’ das fitas, um tipo de ruído que, embora se possa baixar e diminuir, se faz ouvir). *Terceiro*: Um aspecto que elimina o problema há pouco descrito: estes sons quase-sinusoidais, sobretudo na tuba, não começam ‘de repente’, mas começam com o sopro. Embora isto ocorra menos claramente no clarinete e na flauta: o som não é logo emitido, mas é preparado pelo sopro, a pouco e pouco, até ‘encontrar’ o som desejado. Eis o que eu chamo a “nova qualidade do som”: uma transformação do som que intervém no próprio acto do seu informar-se. É algo que alguns executantes, raros, sabem fazer. Alguns compositores sabem que devem habituar-se a este princípio, verificado na análise da experiência interpretativa, para conseguirem conceber uma música que corresponda a estas “novas qualidades”.

O espaço participa, gerando-o, no trabalho de composição. Basta estudar Andrea e Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Bach, os polifonistas espanhóis do Renascimento, para descobrir como se diversificam as técnicas da composição, em função dos espaços escolhidos para a execução; para constatar e compreender se um moteto a quatro vozes se há-de cantar fazendo acrescentar o som desde uma única fonte ou se um *Concerto* gabrieliano a oito e mais vozes se há-de dispersar num espaço específico, apropriado, original (seja São Marcos ou uma grande catedral alemã, espanhola, inglesa ou francesa). A gravação em fita, a difusão radiofónica ou em disco compacto são ‘falsificações’: o espaço desaparece aí inteiramente e nestas ocasiões ouve-se na reprodução apenas uma espécie de sobreposição de partes musicais, ou uma espécie de ‘fotografia’ do evento real, que não é decerto um evento real. Era a isso que se devia atender na época, benjaminiana, das primeiras reproduções mecânicas das obras de arte: fotografias. Hoje, em plena era informática, temos à disposição a possibilidade de desfrutar muitas fontes sonoras, directas e indirectas. Programáveis. Quer isto dizer que se ouvirmos a partir de uma fonte ou se virmos um altifalante, se localizarmos, para todos os efeitos, os lugares de origem do som, também, com uma técnica muito particular, o som é difundido e transformado de outro modo e ulteriormente transformado no tempo e no espaço, desde a fonte até nós.

A técnica da captação fónica de hoje não é capaz de ‘gravar’ e ‘arquivar’ este tipo de eventos; quer isto dizer que a tecnologia de hoje, no sector da reprodução do som-evento, permaneceu aquém da programação e da criação artística. Eis, porventura, um objectivo

reconhecido que origina dificuldades à volta do ‘como’ e do ‘porque’ é que as execuções com mais fontes acústicas se empreendem utilizando intencionalmente certos espaços, e também sobre o como e o porque é que, em virtude de o espaço ser uma componente e não um contentor, as gravações ‘parciais’ a uma, duas, três ou até quatro pistas, as transmissões rádio-vídeo (etc.) alteram irremediável e inaceitavelmente o ‘real’ acústico dessas composições. Este é um dos mais graves problemas da escuta e da composição, que hoje se está a enfrentar.

Outro caso, outro aspecto: a voz.

FITA: *Audição 5*. Existe uma notável diferença entre o silvo e o canto. Aqui, neste fragmento, ouvimos um silvo e um canto subpostos a outros tipos de filtro, muito particulares: os filtros de segunda. É evidente que isto acontece no tempo real; um soprano canta (ou silva), mas no próprio tempo da sua execução ocorre a transformação, isto é, a filtragem. A cantora escuta-se ‘transformada’ de tal modo que, ao ouvir-se, pode modificar o seu modo ‘natural’ de cantar. Trata-se de uma forma viva de improvisação. Utilizamos muito as improvisações, mas não as improvisações aleatórias. Propomo-nos improvisações ‘reais’ da escolha: no campo das mais surpreendentes possibilidades.

Que acontece em torno deste facto, no tocante ao espaço? Também aqui ocorre algo de inédito. No Estúdio de Friburgo há seis altifalantes; a cantora emite o ‘seu’ som que vem ampliado e ‘circula’ na superfície da escuta, continuamente, ou com alguma ‘interrupção’. O canto é filtrado, uma e outra vez, de momento em momento. Manipulado com filtros, à mão. O mesmo som filtrado circula em várias direcções e pode girar também a velocidades diferenciadas e é tratado dinamicamente de diversos modos. O que significa que quem canta ou toca se ‘sente transformado’, quer na qualidade do som, quer na sua direcção (de acordo com o diferente uso dos seis altifalantes, também em saltos, em diagonal, etc.). O espaço é ‘utilizado’ de dois modos. O mais simples é este: há uma acção que contempla o tempo. Um som contínuo que se ‘desloca’ com um tempo x , e o mesmíssimo som, filtrado ou não, dividido por vários altifalantes, com um outro tempo [de deslocação] (digamos: um tempo y). Pelo que não se trata só de duas diferentes qualidades de som, não apenas de duas ‘tendências’ de som, mas também de dois e mais ‘tempos’ de som. Hoje, no Estúdio de Friburgo, são seis as direccionalidades possíveis, programadas pelo computador, que conseguimos desfrutar. Isto abre possibilidades tecnicamente inéditas, mas que já tinham sido intuídas e buscadas de outro modo pelos músicos que escreveram para vários coros, e estruturalmente tinham composto pensando nas disposições espaciais (em Veneza, na Espanha, na Alemanha). A diferença consistia e consiste apenas no facto de

que as suas fontes sonoras eram fixas, estáticas; hoje, a técnica do *Halaphone* torna possível manobrar e modular a intensidade, modificando a ‘velocidade’, regulando as entradas e as saídas do som, pelo que um som pode ‘circular’ muito depressa, abrandar, parar, desaparecer, fortíssimo, pianíssimo. É possível elaborar as diversas matérias com intervenções ‘fantásticas’ que, até agora, não eram de todo pensáveis. Quem hoje canta deve estudar ‘outras’ técnicas: o virtuoso de hoje já não é o tradicional.

A técnica de hoje consiste verdadeiramente no controlo-estudo, por exemplo, do ‘sopro’, daí a emissão ‘som-soprado’, o controlo fonético das emissões vocálicas e consonânticas, o controlo do uso do instrumento próximo, longínquo. O executante deve saber afastar-se do microfone, andar à volta dele, tratar o microfone como um instrumento.

Os vários instrumentos, segundo as novas técnicas, exigem contínuas aplicações de controlo-estudo: controlo-estudo do arco móvel, não mais arco esticado-igual; controlo do arco que gira sobre si mesmo continuamente (vários tempos – várias qualidades no uso das cordas); arco que gira continuamente porque, se a “base” for única – ponhamos um Dó – o som torna-se sempre, sem cessar, um ‘outro Dó’, porque é impossível manter-se fixo e estável um dado som, enquanto a qualidade, as ‘parciais’, os harmónicos mais altos, mudam sem cessar. Portanto, sempre novas e outras possibilidades se apresentam ao instrumentista que é obrigado a defrontá-las; possibilidades que ele tem de estudar como possibilidades de controlar a transformação do som.

É neste plano que sobrevém o conflito com as instituições concertísticas e as direcções artísticas que continuam sempre, nas mesmas salas, a fazer concertos sempre com os mesmos programas e as mesmas músicas. Um conflito com as instituições que gastam assim os seus milhões, dos quais, com uma parte, mesmo mínima (repito, uma mínima parte dos imensos fundos públicos concedidos à música), se poderiam erigir novos Estúdios, dotados de todos os instrumentos da informática de hoje, apropriados para programar e encomendar nova música). Prefere-se, pelo contrário, continuar a usar sempre os mesmos espaços históricos (salas dos séculos XVIII e XIX) ou a ostentar as grandes e eternas banalidades de direcções teatrais como as de Zeffirelli (apenas um exemplo entre muitos possíveis). Não quero, porém, falar aqui contra a história, contra a música histórica ou contra os espaços históricos. Se penso na construção das catedrais, nos construtores, nos arquitectos, que além de saberem tudo da acústica espacial, sabiam ainda combinar esses conhecimentos com a antiga misteriológia, que ‘interpretavam’ construindo, sou o primeiro a ficar fascinado por essas grandes sugestões históricas. Nas catedrais francesas e espanholas vi e examinei vitrais que tinham buracos cujas projecções construía

no chão, no pavimento, um anel de ouro: soube que aquelas relações eram calculadas no tempo, a fim de que, em datas e dias precisos, os raios do sol chegassem àquele círculo no pavimento, fazendo-o brilhar; e recordei-me então de que algo de semelhante fora excogitado pelos arquitectos das Pirâmides, que então tinham programado as suas construções de modo que a cabeça do Faraó fosse iluminada em certas conjunções astronómicas, cronometricamente previstas. Tudo isto é um aspecto da criatividade que já não é o nosso, mas que também não devemos considerar perdido. Existe, a meu ver, também no nosso tempo, a possibilidade de abrir a arte ao saber e ao estudo do pensamento do passado: são possibilidades de que nos devemos aproximar, se não quisermos ficar bloqueados pelas regras do jogo de uma cultura parada, repetitiva e ‘estabilizante’. Alguns sinais consoladores nos chegam de certas creches e escolas primárias onde algumas professoras, muito jovens e inteligentes, inventaram jogos e sistemas didácticos para levarem as crianças a emitir e ‘ouvir’ sons e músicas, fora de toda a convenção e hábito. Quer isto dizer que se começa a saber que o ‘ouvir’ não é apenas o ouvir música tradicional, mas é também o ‘ouvir a cidade’, ouvir os ambientes acústicos em que se vive: é reagir à presença ou à imposição dos ruídos, aprendendo a conhecer também os outros sons que existem ou que podem ser criados.

Veneza, do lado da Giudecca, de San Giorgio, do espelho de água da bacia de São Marcos, cerca das sete horas de sexta-feira, é uma belíssima cena sonora, uma verdadeira magia: quando retinem os sinos nos campanários para emitir algum antigo sinal religioso (vésperas, Angelus), sobrepõem-se a esses sons os revérberos, os ecos, de tal modo que já não se percebe de que campanário nos chega o primeiro som, como e onde se produzem as mudanças dos sons em todas as direcções sobre a superfície reflectora da água. É uma venturosa ‘resposta’ natural e ambiental à violência da poluição do espaço sonoro. Entre os problemas da ecologia moderna, o da poluição sonora não é o último: também nas situações festivas (ver as Festas da Unidade, do Avante, da Comunhão e Libertação), sejam elas festas laicas, católicas, religiosas, políticas, a condição comum é o suplício da escuta e do ouvido, impede-se, em toda a parte, a conversação, o sentimento de si; impede-se a palavra; impedem-se as ‘transformações’ do falar, do ouvir, do conversar. Assim, para o compositor, esta ‘transformação’ do pensar e do ouvir deve ser um problema de todos, um problema do assessor, do autarca, do chefe do governo, de cada indivíduo por si. Queira-se ou não – também o afirmaram Berlinguer e Carlo De Benedetti, duas pessoas de formação cultural muito diversa – entrámos numa época inteiramente nova: a era da informática. Um mundo e um modo de viver que transformam a nossa vida, o nosso sentir, a composição da própria

sociedade: está-se a transformar o trabalho, mudam os modos do tempo livre, em toda a parte está activa a capacidade nova de fornecer e obter informações rapidíssimas. Se perante esta mudança nos conservamos em estado de oclusão (mental, de pensamento, de habitação), só se poderá viver num estado de alarme hostil perante o ‘possível’ e o ‘inesperado’. Oclusão e hostilidade perante o inesperado e o surpreendente, que significa também a incapacidade de levar avante, de outro modo, inesperadas e surpreendentes possibilidades de desenvolvimento das tradições abandonadas, também das que remontam aos recentes séculos XV, XVI e XVII. Tradições tudo menos conhecidas e consumadas. Regressei de Espanha; recordo-me de Higino Anglés, musicólogo, amigo de Schönberg, que trabalhou também em Roma, no Vaticano, na direcção do Instituto de música sacra (para a Espanha); vi e palpei o facto de que toda a música espanhola dos séculos XV, XVI e XVII, músicas de grandíssimos compositores de Missas, motetos, madrigais sacros e profanos, é muito pouco conhecida. Anglés tentou editá-la e fazer edições suas, em vão (a iniciativa foi rapidamente isolada e afundada pelas dificuldades). E, no entanto, volto da Espanha com uma série de importantes sensações ‘históricas’. As grandes catedrais têm dois órgãos ao centro e um terceiro órgão, como em Toledo, ao lado. O coro organiza-se no centro desta arquitectura acústica; os fiéis, os ouvintes, estão ou ‘estavam’ nos diferentes focos destas geometrias. E assim, no Escorial, a disposição dos oito órgãos desejados por Filipe II era tal que criava uma situação de escuta extraordinariamente espacial. Nada suporta já tanto esplendor. A música já não está à disposição. Está no prelo um segundo volume de uma colecção de música barroca policoral, o primeiro saiu em Barcelona em 1982. Fiquei a saber que há composições a 24 partes, Missas a 19 vozes (!), Salmos a 16. Fiquei a saber que de grandes autores, como Victoria, há muitíssimas composições intactas e jamais estudadas. Fiquei a saber que naquela tradição polifónica se tentaram também conjuntos de dimensões numéricas raras; por exemplo: díspares. Há que estudar tudo isto: estamos na Espanha, no centro de uma encruzilhada cultural. Influências árabes, italianas, judaicas encontram-se nas transformações espanholas do mesmo canto gregoriano.

Detenho-me aqui. Quis apenas acenar para o facto de que nos nossos dias, neste mesmo ano comemorativo da Música, em que se fazem tantas reinterpretações da música mais-que-conhecida e até em más execuções, não se tem a inteligência e a cultura de iniciar análises, leituras, descobertas de música histórica que abre e pode abrir à mudança e à criação de novos fundamentos para a cultura europeia. O caso espanhol é apenas um entre muitos. Não só em São Marcos, em Leipzig ou noutros centros conhecidos, se estudava o modo de contornar as proibições da Contra-reforma, no trabalho de

composição dos músicos: também na Espanha, isso se fazia e com uma ostentação de invenções e de técnicas muito originais. Mas nada disso sabíamos. Nada sabíamos da existência de um centro importante de conjunção de muitas tradições: um modelo de combinação cultural. Também Veneza é um centro cultural ‘atravesado’ pelas culturas. Importa fazer algo para recuperar esse sentido e reconstruir essas encruzilhadas, também para reaver e retomar o seu espírito, a modernidade na diversidade. Falei disso com Vittore Branca e com Morelli: a cultura musical veneziana deve também ser encarada – e importa produzir algo nesse sentido – como história de encontros culturais plurais, diferentes. Conhecer a diversidade, no vivido histórico dos seus encontros. Também Schönberg é estudado à luz da ‘diversidade judaica’. Sempre e ainda na Espanha, encontrei um texto anónimo, do século XIV; o *Sefer Yetzirah*; continha a descrição das dez *sefirot* divinas. Ler aquele livro, considerá-lo como uma componente do pensamento de Schönberg, ajudou-me a conhecer Schönberg. E, através de Schönberg, a pensar em ideias musicais que não são apenas técnicas, mas formações de contributos multiculturais. É esta a necessidade que hoje mais me prime.

Gostaria de recordar Claudio Ambrosini, veneziano: um jovem compositor cuja pesquisa é a de uma cultura musical inédita, sem pais, a nada referente, mas provida de relações longínquas com as extremas diversidades. E também Gilberto Cappelli, um jovem compositor, praticamente ‘isolado’, que vive na Romagna e responde a quem o interroga sobre o que é a sua música: “Não sei”. Se alguém insistir: “Como a fizeste?”, replica: “Não sei”. Penso que também esta resposta de Cappelli é uma resposta justa, porque já não é oportuno, já não é possível responder, hoje, a certas perguntas. Por vezes, não se podem ter as palavras, porque cada método de pensamento é completo, exactamente como o espectro acústico da música (acabado, abandonado). Deve, por isso, esperar-se, aguardar. Deve proceder-se, como disse no início, de forma intuicionista: gnose. Hoje, a racionalidade não ilumina e não ilustra nada, não é capaz de descobrir o que é a transformação, a mudança. Não sabe o que é o ‘possível’. Penso que a transformação que está a acontecer na nossa época proporá como nova necessidade de vida a intuição, a inteligência, a capacidade de expressar essa transformação: aberturas, estudos, experimentos ou ensaios extremamente ousados, renúncia à segurança e às garantias, renúncia às ‘finalidades’. Devemos saber poder precipitar em cada momento, mas tentar também, e procurar sempre, o desconhecido.

20. CONFERÊNCIA NA CHARTREUSE DE VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON (1989)*

Aristóxeno (300 a.C.) referiu-se sempre ao modo como tudo existe em confronto e oposição. Aristóteles e Platão falaram sempre da capacidade do som: o som quantitativo e o som qualitativo. Aristóxeno falou do som qualitativo, não só como som predeterminado, prefixado, precisado, para o qual é necessário seguir um método; falou ainda da possibilidade de haver quartos de tom, da possibilidade de subdivisão sem fim. Isto teve, decerto, muito valor, ontem e hoje. Pense-se, por exemplo, no Concílio de Trento, que rejeitou os intervalos musicais do sistema [...]. Nicola Vicentino, na *Antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), diz coisas extremamente importantes: desejaríeis, porventura, ler ou ouvir coisas que não têm um laço com a racionalidade; como é possível ouvir coisas que não têm um liame com os sentimentos, a memória, a psique. É esta justamente uma polémica contra a formulação de Platão que, na *República*, diz que a ginástica suscita a harmonia do corpo humano e a música a harmonia da cabeça. Não se trata de questões dadas, mas disputadas de ano para ano. Paul Klee, no *Caderno de esboços para o Bauhaus*, recordou como entre dois pontos existe uma relação directa. Ulteriormente, trouxe à baila o seguinte: não é verdade que a ligação entre dois pontos seja a mais directa, mas há ainda uma infinidade de laços possíveis. Pensai na ideia extrema de Aristóxeno, para o qual tudo é divisível, tudo se pode subdividir até ter sempre o controlo do ouvido. Isto leva a acabar directamente com o hábito de considerar o som ou o sinal como um elemento prefixado; leva a nomear diferentemente o intervalo.

O intervalo é a relação. As coisas relacionam-se entre quatro, cinco ou x relações de possibilidade. No livro de Paul Klee existe uma sucessão de indicações de possibilidade. O sinal não permanece fixo, o Dó não é Dó, menor ou maior, mas um sinal que tem em si particularidades e qualidades que devem sempre reinventar-se, sempre

* Publicado em SC1 540-545; LN-F, 270-276. Conferência de abertura dos cursos no “Centre Acanthes/Festival d’Avignon” (16 de Julho de 1989). Transcrição e tradução do francês para o italiano de Marinella Ramazzotti e Angela Ida de Benedictis.

actuar-se com as capacidades da crítica, do conhecimento, da memória. Aqui há dois pontos; depois tornam-se sinais que entram em relação com outras relações. Pensai na ideia de Aristóxeno: pode dividir-se até ao quarto de tom. Pensai na música árabe, sobre a qual existe um texto em alemão de um jovem que estudou a música árabe até 1933, confirmando a tese do antigo teórico do século XIV, Safiy-yüd-Din, sobre a existência de uma escala de 32 possibilidades, não limitadas, mas abertas por dentro a muitas outras possibilidades. Até às possibilidades actuais da tecnologia, como o *Publison*, o *Halaphon*, e as técnicas que o professor Haller vos irá mostrar; ou seja, as possibilidades da sobreposição de sons muito particulares.

Surge, então, um problema: a escuta. É objectivamente verdadeiro que a escuta não é directa e passiva como a escuta nos séculos mais longínquos; nem sequer se tem a capacidade da escuta directa como na música árabe, no canto hebraico ou também nos ritmos da composição das orquestras de *tambores* dos pigmeus e dos angolanos, que têm esta relação, que suscitam esta serenidade. O musicólogo cubano Fernando Ortiz foi quem estudou esta formação de orquestras de *tambores*, que são percutidos na pele com diversidades de ataque e com diversidades de ligaduras.

As problemáticas que hoje se levantam dizem respeito ao modo como considerar o campo dos sons: não em relação com três ou quatro sons, como fazem Ligeti e Stockhausen, ou outros, mas manter diferentes subdivisões, diferentes relações, diferentes capacidades de ouvido e sobretudo da técnica. Sob um ponto de vista pedagógico, trata-se de um campo extraordinariamente aberto e muito difícil, se considerarmos o estado do ensino nos conservatórios. Quase em toda a parte no mundo se vê como os conservatórios são, de facto, ambientes de “conservação”, e não lugares onde se fornecem informações. Alguém tem de inventar, porque não existe um método que seja aplicado; existe, por isso, uma ideia falsa da música que é verdadeiramente desmotivante e impensável. A música é semelhante à física. Pense-se em Max Planck, pense-se em toda a nova biologia que hoje, sobretudo nas universidades americanas, é desenvolvida em relação com a memória, a crítica, a fantasia e a experimentação. O que há de novo é a experimentação, que vem pôr em movimento de um modo inteiramente diverso a memória, a racionalidade e a crítica.

Por exemplo: tome-se um som, Sib. Hoje é possível com a tecnologia, com (ou sem) a *live electronics* utilizar uma parte do som, uma parte do ar ou, de repente, todo o som, com uma direcção particular e uma intensidade particular, até terminar apenas com um sopro. Então já não existe um Sib, mas o flautista acaba por utilizar o som mais próximo do Sib, e a *live electronics* permite fazê-lo sobressair. Tudo isto é o que hoje, com a técnica, se pode obter de um único som, que estávamos habituados a considerar muito preciso, uniforme,

unitário. Pensai na técnica da época das madeiras no Japão e das flautas na Coreia, com que era possível obter resultados semelhantes. Vede o filme de Tarkovsky, *O sacrifício*, em que Takemitsu escreveu a parte da flauta, utilizando uma flauta da Índia, sem tecnologia, mas utilizando apenas a capacidade do ar, a capacidade da boca, e não apenas da embocadura na sua totalidade.

Tudo isto é possível: é impossível reconhecer a mudança desde um clarinete contrabaixo para uma tuba de seis pistões ou para um *mezzosoprano*, quando tocam extremamente piano. Não é possível, porque todos os instrumentos, todas as sobreposições dos elementos harmónicos do som desaparecem. Utilizei, muitas vezes, este expediente que leva a uma escuta extremamente intensa, a uma escuta extremamente rara e a uma escuta quase do *nada ouvir*; e, sobretudo, o que é mais importante, leva a não reconhecer o que é: nem o clarinete contrabaixo, nem a tuba, nem o *mezzosoprano*. Experimenta-se então que há muitas possibilidades de subdivisão, em linha com tudo o que Aristóximo disse, e o que é possível fazer hoje num Estúdio de electrónica, com a ajuda do computador. Pode analisar-se o canto gregoriano ou ver-se e controlar como o canto hebraico contém em si milésimos de tom. Naturalmente, há que educar o ouvido, criar o hábito, mas acho que isto está extremamente ligado a uma parte da hodierna escuta cultural.

Uma técnica que analisareis com o professor Haller concerne à possibilidade de organizar com uma só altura uma composição, utilizando o *Halaphon*, capaz de criar várias situações com uma mesma altura. A diversidade de velocidade e a diversidade de direcção vêm criar, com um único som, fragmentações contínuas da selecção do intervalo, como antes afirmei. Por meio dos filtros pode utilizar-se esta ou aquela parte de um som, o resto será utilizado mais tarde. Tomemos um som com um tempo particular (por exemplo 60) e uma unidade de direcção através de cinco altifalantes. O mesmo som pode partir no sentido inverso, com um tempo de velocidade de 120. Pode também fragmentar-se o som: deste modo, já não se tem o som na sua continuidade, mas um elemento de todo diverso, que vem sobrepor-se, ou melhor, combinar-se com o outro; porventura, um som que acaba por se encontrar noutras direcções, com outras velocidades. Tendes assim coisas extremamente distintas, diferentes na dinâmica, na direcção, na continuidade ou na descontinuidade.

Torna-se aqui necessário começar a falar do espaço, porque em todas as coisas que mencionei é o *elemento* importante que vem inovar a transformação contínua ou não contínua. Tomemos um quadro de Mondrian: onde está o centro, o fim, o limite, o início? Existe uma combinação inteiramente diferente no quadro, que para mim é a mesma. O mesmo acontece em Magritte com o vermelho, o preto e o branco: onde está o limite do branco, do vermelho e do preto,

com todas as variações internas para a extinção das cores e, também, com todas as diferenciações na utilização dos pincéis? Como vedes, há aplicações na pintura que são mais ou menos aceites. Mas na música a coisa ainda não é muito natural ou habitual, nem está integrada na vida.

Outra coisa é a Capela de Gaudí na Espanha, em Güell, feita apenas com três elementos: pedra, estanho e cerâmica e nada mais. Toda a construção, todas as relações, todas as convenções foram inteiramente violadas e infringidas com *três* elementos.

Chegado a este ponto, gostaria de vos fazer ouvir uma parte das coisas de que Haller já vos falou. Trata-se de *Diario polacco* [n. 2]. Esta composição remete para a técnica flamenga do cânone enigmático: no *tenor* fixo, *recto* ou multiplicado com dados em Josquin, ou no *tenor*, sempre em Josquin, que vem fornecer outros materiais. Desde há muito, como vos mostrarei quando falar das lições da música de *Con Luigi Dallapiccola*, utilizei uma espécie de monorritmo, como em Dunstable, em Talis, nos venezianos. A diferença é de abstracção, de subtracção e de eliminação. Ou seja, utilizo diferentes métodos de *live electronics*: o material, o sinal é o mesmo, mas a qualidade muda, o laço altera-se, porque existe “ligadura” não só no momento do *legato*, mas também entre os sons. É a coisa típica de que fala [...]: um princípio A é igual a B. Trabalho com A e chego a trabalhar muito por subtracção: pego num ou noutro elemento – elimino tudo – uno este e aquele – fragmento o primeiro elemento e uso aquele que não utilizei... Schumann trabalhou muito com a sucessão por subtracção na *Fantasia em Dó*: no momento em que repete motivos ou cadências suprime uma parte. E não apenas Schumann, mas muitos outros. Para lá desta diversidade existe outra, outros modos em relação aos que agora mostrei, de transformar o som com a *live electronics*. É uma coisa que eu chamo (mas não sei se será correcto) “isorritmia”, porque o modelo se repete, graças a uma mudança contínua. Na época de Dunstable alteravam-se as alturas, as sílabas e a altura do falado. Surpreende-me verdadeiramente quando encontro muitas coisas que me recordam as do passado, ou mentalidades de outros compositores, de outras culturas, de outras histórias, de outras épocas. E aqui intromete-se outra coisa extremamente importante: o utilizar, ou não, a capacidade de análise crítica e interrogar-se “porque sim” ou “porque não”.

Uma coisa importante: ninguém até hoje percebeu que no início do *Diario polacco* existe um modo A e um modo B. Escutemos o começo, o modo A e, em seguida, o modo B com as várias mudanças dos três violoncelos, da flauta baixa e das vozes de soprano. Aqui, como hoje Haller mostrou, surge a possibilidade de utilizar o *Publison* como *reverser*. Ao mesmo tempo que se ouve a voz, chega-se a ouvir “e” “tu” “cheich” “neim” “ac”. É um instrumento extremamente interessante: pode

destruir tudo ou ser extremamente construtivo e abrir outras possibilidades ao canto e, também, aos problemas de pedagogia.

[Escuta: *Quando stanno morendo*, *Diario polacco* n.2].

Trata-se do começo com dois sopranos, em que uma voz utiliza a outra através do gate e do movimento. Há duas alterações mínimas, que o espaço acaba por tornar extremamente audíveis. O mesmo problema se levanta para a realização da música de Gabrieli, e ulteriormente, para o disco e a rádio. É a mesma história, embora o modo de cantar seja outro: é um trabalho muito longo em Estúdio, [utilizar] o mínimo de *vibrato*, não para acompanhar os outros instrumentos – que não existem – mas para utilizar a voz humana de um outro modo (e falo sobretudo como italiano!).

Há três violoncelos à vez (aqui tocados pela violoncelista Frances-Marie Uitti); cada violoncelo tem a mesma corda afinada em alturas idênticas, mas subtilmente diferenciadas.

Hoje, abordei dois pontos que são necessários para informar e chegar a um objectivo; ao mesmo tempo, sei que se trata de um tipo de trabalho musical que levanta muitas dificuldades, e não apenas no estudo da *live electronics*; muitas dificuldades, porque se serve de espaços especiais, de deslocações especiais do público, e tudo isto chega verdadeiramente a engendrar diferenças.

Quero terminar com *Spem in alium* de Thomas Tallis, que é um exemplo de música espacial, executável também ao ar livre. Há oito coros que cantam e que estão em relação com o espaço; a própria música tem relação com o espaço. Com oito e mais coros pode utilizar-se quase apenas a tónica e a dominante. Mas a coisa extraordinária é que, com estas chamadas “pequenas” possibilidades, se pode explorar o espaço e chegar a fazer viver o espaço, a fazer de modo que o próprio espaço comece a “cantar”. Na época de Tallis e de Gabrieli, os compositores escreviam ou para a execução *en plein air*, ou para um espaço específico – ali havia um bosque, ali havia tapeçarias – ou para outras características ligadas à Igreja da Madonna dell’Orto [em Veneza]. Existe, por exemplo, uma música de Andrea Gabrieli em que há elementos japoneses, porque foi escrita para três príncipes japoneses que tinham vindo a Veneza, naquela altura.

Outro conceito: não se trata apenas da simples prestação de alguém: importa sempre levar ao limite os elementos que intervêm na transformação do som, o lugar de execução, o executante, o público. Coisa típica da música do Renascimento: sempre para cima. Em S. Marcos e em todas as outras igrejas, as cantorias estão dispostas em altura, nunca em baixo, em cima com duas, quatro ou cinco possibilidades. Conteí na catedral de Granada até oito possibilidades de colocar duas ou três vozes, ou na grande catedral do

Escorial a possibilidade de ter até oito órgãos. Creio que muitas destas transformações nos podem ajudar a mudar como músicos, como homens, ou a participar na mudança que hoje é necessária. Talvez. Ou talvez não. Mas sou partidário desta necessidade, que se pode discutir ou condenar. Em tudo isto sinto verdadeiramente, de forma directa, uma “nova” era (ou uma “outra” era), também uma “outra” luz. E, sobretudo, no plano pedagógico, a capacidade de dar informação (como agora fiz).

Forneço apenas informações. E não me agrada – digo-o com franqueza – o “pensai em mim, esta noite”. São coisas possíveis para mim, mas nem por isso devem todos fazê-las. Creio, pelo contrário, que no campo pedagógico se deve estudar de modo diferente, e cada um deve encontrar a *sua* especificidade, a *sua* razão de viver, a *sua* razão de poder falar com os outros.

ENTREVISTAS

(1961-1988)

1. ENTREVISTA DE MARTINE CADIEU (1961)*

[...] Como chegou a esta força de expressão (*Il Canto sospeso* é deveras impressionante), qual foi a sua formação, os seus mestres? [...]

Comecei por estudar piano, como todas as crianças, aos doze anos, com uma professora muito gentil. Mas isso aborrecia-me e abandonei, após dois anos. Aos dezassete anos tive a sorte de encontrar Malipiero, que me abriu todos os horizontes da música. Entrei no Conservatório de Veneza onde me ensinaram muitas coisas aborrecidas e, com frequência, falsas! Em 1946 conheci Bruno Maderna, que é um grande director de orquestra para a música contemporânea e também compositor. Com ele recomecei toda a harmonia e retomei os meus estudos desde o início! Foi Maderna que me deu a técnica.

Quais foram nessa altura os músicos pelos quais era mais atraído? Quais os que o impressionaram na sua primeira juventude?

Wagner. Mas, está a ver, não tenho recordações muito precisas. Ouvia-se muito pouca música em Veneza. De resto, nós venezianos, temos mais possibilidades de contactos com o espírito austríaco e oriental do que com o latino e o Ocidente.

Quais foram os seus mestres, depois de Malipiero e Maderna?

Scherchen, cujos cursos de direcção segui em 1948 em Veneza. Foi Malipiero que nos aconselhou, a Maderna e a mim, a frequentar os seus cursos. Depois, segui Scherchen até Zurique, assistia a todos os seus ensaios. Com ele, durante as suas viagens, descobri – e apreciei – a tradição alemã. Fazíamos análises muito aprofundadas de Schönberg e Webern. Estes dois compositores influenciaram-me profundamente. Admiro sobretudo Schönberg, porque ele abraçou tudo, alcançou tudo o que queria alcançar, em todas as direcções. Webern é decerto mais circunscrito e limitado, mas aprofundou tanto as suas pesquisas que tem uma influência incontestável e importante.

E de Alban Berg, não diz nada?

Sim, agrada-me muito Berg. Penso que a sua ópera mais importante é *Lulu*; há ainda Mozart e Verdi. As duas composições mais importantes deste século são *Die glückliche Hand* de Schönberg (pelo uso das cores com finalidade dramática; o uso do coro também na encenação, com o canto que se torna mimo e o cantor actor) e *Lulu*.

Que músicos, na Itália e na França, lhe parecem traçar as grandes correntes contemporâneas?

Malipiero, pela sua inteligência, Petrassi, pelo seu estilo, pela sua forma instrumental e vocal, rigorosa e refinada. Por fim, Dallapiccola. Está a ver, este último está mais perto do *esprit* vienense, enquanto Petrassi permanece romano com as suas qualidades de pureza e sobriedade. Na França tendes Boulez, que conservou a marca de Debussy, tal como Debussy conservara – embora lutando contra ela – a de Wagner e, em seguida, a de Mussorgsky. Boulez – parece-me – é muito mais refinado no trabalho e continua a ser, apesar da sua profunda originalidade, um músico de tradição francesa.

A propósito de Boulez, creio saber que Luigi Nono acabou precisamente de fazer experiências de música electrónica no Estúdio de Milão. Que considerações tem a fazer?

A electrónica oferece possibilidades de expressão verdadeiramente apaixonantes. Por agora – a meu ver – há apenas dois músicos que souberam dar a sua plenitude a esta expressão: Stockhausen na sua composição *Gesang der Jünglinge* e Bruno Maderna.

Que é que compôs no Estúdio de Milão?

Uma homenagem ao pintor Emilio Vedova. Sabe muito bem que trabalhamos em binários paralelos e que nos ajudamos muito, com amizade. Também ele adoptou uma posição empenhada, ‘responsável’, perante o mundo de hoje, posição feita de piedade, de cóleras, de revoltas, que não faz portanto nenhuma concessão ao pitoresco da descrição melodramática e permanece de todo submetida às regras mais estritas da sua arte.

[...]

O material sonoro oferecido pela electrónica é novíssimo. Porque é que havemos de nos privar dele? É necessário apenas acrescentar-lhe a escrita musical. É o que eu gostaria de fazer na obra que agora estou a escrever [*Intolleranza 1960*] e de que falarei dentro em breve.

* SC2, 3-6; LN, 179-183; primeira publicação: *Duo avec Luigi Nono*, “Les Nouvelles Littéraires. Lettres-Arts-Sciences-Spectacles”, 1754, 13.04.1961, pp. 1 e 9.

O facto de a música electrónica ser confiada a máquinas e não a seres humanos, e de nos privar da interpretação de um músico em carne e espírito, não correrá o risco de desencarnar a arte, de torná-la rígida, de centrá-la no automatismo e no mundo dos robôs? Pessoalmente, se o canto de um violoncelo me comove, agrada-me também ver, com os meus olhos, o violoncelista inclinado sobre o seu instrumento, o seu rosto transfigurado pelo esforço; as suas mãos que seguram o arco, que tocam as cordas, juntam-se à minha alegria de o ouvir. Em suma, a interpretação humana afigura-se-me essencial.

Sim, certamente. Mas o técnico, ao trabalhar no Estúdio electrónico e ao fixar a escolha do músico – uma escolha consciente entre infinitas possibilidades – também interpreta. O seu esforço, o seu trabalho pessoal fará que, de um estúdio para outro, a mesma música ofereça diferenças de interpretação... Os Estúdios de Milão, de Colónia, de Varsóvia, já produziram obras muito diferentes.

No seu trabalho segue alguma disciplina?

Não. Agrada-me criar com a maior liberdade. Por vezes, permaneço sem fazer nada. Quando começo a escrever, é porque a obra está amadurecida.

Tem algum esquema rígido?

Sim. A nossa época confia demasiado no acaso. Estamos no século do que eu chamo os “possibilismos”. O músico escreve uma partitura de tal modo que seja o intérprete a fixar ou o ouvinte a escolher.

Como na música de John Cage?

Sim. Fala-se demais de “improvisação”. É necessário desconfiar disso. Distancio-me de certos músicos da *nouvelle vague*. Devemos, sem dúvida, experimentar tudo, mas a experiência há-de alargar a nossa expressão, não matá-la, não torná-la rígida ou torná-la confusa e vaga. O nosso papel não consiste em fazer pesquisa pela pesquisa... Devemos comunicar o nosso pensamento e não emparedá-lo.

O mundo musical da vanguarda está à espera, com uma curiosidade cheia de emoção, da obra que Luigi Nono está a escrever e que foi encomendada pela direcção da Fenice para a Bienal de Veneza.

O tema [é o] de *Il canto sospeso*. A intolerância no mundo contemporâneo. Vê-se aí um emigrante que, por nostalgia, empreende o caminho de regresso ao seu país e topa com todas as provas atrozadas da actualidade. Os campos [de concentração], a tortura, a absurdidade da burocracia, a indiferença, o longo suicídio dos espíritos. Falo claramente e em voz alta.

[...]

No plano da construção e da forma, a sua obra liga-se a que tendência?

Deriva da experiência da vanguarda russa de Meyerhold, experiência retomada em Praga por Burian e em Berlim por Piscator. É uma concepção muito ampla da ópera: simultaneidade do uso do espaço sonoro e do espaço cénico. Desenvolvimento das luzes em função da música. Imagens filmadas (abstractas ou não – foram concebidas para a minha obra por Vedova) conjuntamente com a acção, não como um suporte passivo, mas como uma acção paralela. Meyerhold desapareceu e com ele, em 1940, desapareceu também esta concepção. No nosso século, as novas formas de arte acompanham os grandes movimentos políticos e sociais. Pense-se em Moscovo e na Alemanha até 1933. A tragédia real gera situações em que a arte ressuscita, nova e vivificada.

Trabalhou intensamente até chegar a esta composição?

Sim, a paixão impede-nos sempre toda a distração externa. Estou submerso no trabalho como numa gaiola...

[...]

2. ENTREVISTA DE JOSÉ ANTONIO ALCARAZ (1964)*

Luigi Nono é uma das personalidades mais destacadas entre os compositores europeus da geração actual. É o principal representante da Itália e, juntamente com Boulez (França) e Stockhausen (Alemanha), constitui e integra a “Santíssima Trindade” da música contemporânea.

À luz da musicologia actual, são numerosas as qualidades que realçam e diferenciam a obra de Nono e lhe conferem algo de específico e único; a singular e dramática força sugestiva do artista conjuga-se com uma sólida estrutura da linguagem musical, com uma forte disciplina composicional e uma atitude estética, ideológica e política sem compromisso e ambiguidade.

Embora seja um homem pronunciadamente objectivo, a sua linguagem nunca é frívola ou enfatuada; e ainda que certos críticos europeus aludam, uma e outra vez, à sua “latinidade” acentuada, ele está muito longe da perigosa “prolixidade” que se cola a alguns compositores italianos “vanguardistas” da sua geração.

Nono é casado com Nuria Schönberg, filha do compositor de Moses und Aron: os dois são, aos olhos humanos, um dos pares mais atraentes que se podem conceber.

*As ideias políticas do compositor italiano são do conhecimento geral; e conhecida é também a sua resistência ou oposição à música aleatória. O seu individualismo bem marcado – que decerto foi claramente confirmado graças à execução de *Intolleranza 1960* – expressa-se numa polémica atitude espiritual, que não deixa de exercer fascínio. A sua simpatia e encanto exercem sobre os parceiros de diálogo uma atracção irresistível. A sua morada na Giudecca (a ilha onde vivem os gondoleiros da laguna veneziana) “respira” música, cada objecto insere-se na atmosfera que o artista criador expande à sua volta. Na admirável simplicidade humana de Nono transparece um processo extraordinariamente estratificado de integração estética.*

* LN, 184-186.

Quais são, para si, os problemas mais importantes com que um compositor deve, hoje, confrontar-se?

Residem na interacção exemplar – determinada e determinante – de dois elementos em que se concentra todo o esforço do músico: o elemento técnico-linguístico e o expressivo-ideológico. Por um lado, possuímos o conhecimento e a consciência crítico-analítica e heurística dos elementos linguísticos (ou, melhor, composicionais), que se encerram nas novas possibilidades, portanto também na electrónica. Uma importância particular advém ao som na sua qualidade ou constituição e na sua transformação (instrumental e electrónica), mas ele encontra-se, todavia, numa estreita relação com a nova estrutura composicional. Ou por outras palavras: o som não se apreende numa perspectiva metafísica ou neopositivista, como fenómeno acústico em si e por si (com a consequente limitação ou restrição estética), mas toma forma na interacção de uma dada estrutura sonora particular, em incessante desenvolvimento e evolução.

Existe, por outro lado, a necessidade e a possibilidade de dar testemunho, com estes meios linguísticos, acerca da existência humana na realidade actual. Não podemos contentar-nos apenas com os meios tecnológicos da nossa época – o que é quase sempre o resultado de uma escolha consciente ou inconsciente, mas condicionada, em todo o caso, pelo neocapitalismo, e devemos resguardar-nos do dogmatismo simplificador, cuja temática é determinada pelo “conteúdo”, dos lugares comuns de teor genérico, do formalismo. O músico, em face do conflito histórico da época, deve levar a cabo uma tomada de consciência responsável (*prise de conscience*), deve expressar e fomentar o processo de transformação dos meios linguísticos e fazer deste acontecimento algo de objectivamente determinado.

Como se explica a sua grande predilecção por García Lorca? Que significado têm, para si, a pessoa e a obra do poeta?

A fantasia humana de García Lorca – esta expressão admirável e autêntica dos sentimentos, da vida e da tragédia de um povo – significou para mim uma genuína libertação da retórica cultural e da mistificação política do fascismo, que também me oprimiu na juventude.

Quando se pensa e reflecte que a ópera teve a sua origem na Itália e que a história da música italiana produziu e suscitou muitíssimos compositores de ópera, poderá então encarar-se *Intolleranza 1960* como um exemplo do critério, que há pouco aduziu?

Certamente, porque aqui introduz-se a concepção do teatro – alargada ao teatro musical, portanto sonoro e visual – na sua dimensão social, aqui presta-se atenção à necessidade de um novo teatro musical. *Intolleranza 1960* é, para mim, o começo de uma nova concepção do teatro, que devo ainda desenvolver mais.

Que pensais dos compositores de ópera italianos?

Se nos examinarmos com atenção, descobrimos todos, no nosso subconsciente, a tradição que nos é própria. Mas, embora esta tradição viva em nós desde o início, não se põem limites ao processo de maturação: Bellini, Verdi, Busoni, Dallapiccola têm, para mim, um significado fundamental. Tentei transferir a doutrina genial, que as obras destes mestres transmitem, para outras concepções teatrais, e não apenas para concepções europeias, mas também para outras que, aparentemente, são antagónicas, como a ópera chinesa ou o teatro Kabuki e o teatro Nô japoneses. Para a técnica do canto, é sobretudo indispensável conhecer mais do que o madrigal e as óperas europeias; por exemplo o canto das sinagogas, os cantos dos ciganos da Andalúzia, os “Gospel songs”, os cantos das diferentes etnias africanas e indiano-asiáticas...

Nacionalismo ou pensamento cosmopolita? Para mim, esta dicotomia é demasiado superficial e simplificadora, aliás, como a de forma e conteúdo. A inteligência e a capacidade pensante do homem roubam a tais categorias toda a substância.

Como chegou à música serial e qual foi a sua primeira experiência como compositor?

Em 1946 interrompi os meus estudos sem sentido e superficialmente académicos e comecei, de novo, com Bruno Maderna, e de caras. Maderna era um professor admirável: não me fornecia uma teoria da composição, mas uma mentalidade compositiva, que não conhece a limitação académica, como ela também transparece na música de um Schönberg ou de um Webern. Só a petulância de certos críticos conhece sistemas, mecanismos rígidos na predeterminação do material; para a música e a composição vigora algo de inteiramente diverso. A minha primeira obra foram as *Variazioni canoniche sulla serie dell'Op. 41 di Arnold Schönberg* para orquestra de câmara; a sua estreia teve lugar durante os cursos de verão de Darmstadt de 1950, sob a direcção de Hermann Scherchen.

Sei que não defende a música aleatória. Porquê?

Porque acredito no controlo consciente que o compositor tem do material, e isto significa que eu recuso a antítese do aleatório, portanto a tentativa de ordenar o material segundo pretensas leis formais dele derivadas. Para mim, a forma é o “momento” em que se revela o grau mais elevado da liberdade criadora em virtude de o compositor “alcançar a consciência” inventora e criativa; é o momento em que o material se torna meio para expressar o conteúdo. Tal como em várias situações e para muitos problemas, também neste aspecto foi para mim de fundamental relevância e significado a doutrina de Schönberg.

Qual é ou deveria ser, segundo vós, a função social do compositor? Poderá a estética musical contemporânea ou a música serial harmonizar-se com a “ideologia progressiva”?

É certo que o principal conflito histórico da nossa época é caracterizado pela expansão da revolução socialista. A opção histórica do músico – com a qual ele plena e totalmente se identifica – acha a sua expressão exclusivamente na rica, múltipla e, amiúde, contraditória luta pelo socialismo.

Tal é a filosofia de Luigi Nono, que se expressa numa linguagem muito limada. O génio criador do músico, cuja obra representa um marco na composição contemporânea, ainda irá produzir muita coisa e devemos, por isso, estar-lhe gratos.

3. ENTREVISTA DE CARLO PICCARDI (1968)*

Na sua conhecida intervenção em Darmstadt (1959), Luigi Nono definiu a música como presença histórica (“testemunho dos homens que enfrentam conscientemente o processo histórico”). Em que medida esta consciência contribuiu para orientá-lo rumo à dodecafonia e em que medida está ela também na origem do seu afastamento dos desenvolvimentos patenteados, depois, na tendência pós-weberniana?

“Testemunho dos homens que enfrentam conscientemente o processo histórico”: significa isto para mim que o músico analisa a sua época, ou seja, analisa os meios que tem à disposição – enquanto compositor – no plano técnico, no plano do material acústico, para conhecer a sua época e, portanto, para entrever uma possibilidade e encontrar a possibilidade da continuação, do desenvolvimento. Aproximei-me, como todos, da dodecafonia e das consequências da Escola de Viena, porquanto a Escola de Viena, Schönberg e Webern, representam *objectivamente* um processo de expansão e alargamento no plano musical histórico. Schönberg e Webern, decerto, prestaram ainda um contributo no plano da intervenção subjectiva, no modo como cada músico trabalha. O alargamento que então teve lugar em Darmstadt – desenvolvimento a partir da escola vienense – foi, diria eu, um aprofundamento progressivo da consciência histórica, ou seja: o estudo dos princípios de composição daquele momento, de Schönberg, de Webern ou de Berg, [estudo do] material adoptado; portanto, considerar de modo analítico os meios com que estes compositores trabalharam, para enxergar uma possível continuação.

Mas, em dada altura, teve lugar em Darmstadt, a meu ver, um bloqueio muito preciso, que foi a consequência de uma análise limitada e errada de Schönberg e de Webern; uma análise de tipo neoclássico, ou seja, baseada apenas no material e em certos princípios composicionais não referidos ao próprio material, mas relacionados com uma concepção, uma visão neoclássica, diria “stravinskiana”; de facto, e não por acaso, todos os jovens em Darmstadt que forneceram uma certa interpretação de Schönberg e de Webern aduziram a interpretação a que Stravinsky, antes ou depois, se referiu, e à qual o mesmo deu ulteriormente uma confirmação particular. A saber, um tipo de análise verdadeiramente abstracta, típica de um músico neoclássico, em vez de considerar o material em si mesmo no plano histórico, no plano da relação, no desenvolvimento histórico da música,

* SC2, 11-21 (transcrição de uma gravação da Radiotelevisão da Suíça Italiana (RTSI, Lugano). Entrevista gravada em Maio de 1968 e difundida a 18 de Dezembro de 1968.

da evolução histórica da sociedade, da mudança e transformação histórica no plano estético. Por isso, nesse momento – momento de limite de análise – imiscuiu-se outro facto, justamente em 1959, ou seja, a intervenção de John Cage com a sua influência da improvisação e do aleatório. Graças a John Cage, adveio aqui, na cultura europeia, um momento de uma parte da cultura americana, a saber, daquela cultura americana que, bloqueada em si mesma nos limites sociais e estéticos de um certo período, nada consegue ver e não tem nenhuma possibilidade de construção ou de destruição rumo ao futuro, de progressão para o futuro, e portanto trabalha de modo *involutivo*, suscita uma involução e busca certas bases, para fundar os seus princípios ou as suas posições no passado. Em vez de olhar para o futuro, vira-se para o passado numa tentativa de o recuperar, não para desmistificá-lo, mas decerto para encontrar uma base, e tudo isto justamente com um princípio, com um modo de ver neoclássico. John Cage refere-se a certas teorias filosóficas ou chinesas, tal como certos compositores europeus se referem, ulteriormente, ao passado musical quer no plano estilístico, quer no plano dos materiais. Em vez de fazerem avançar a análise do material – portanto, levar avante possibilidades de composição de tipo novo, radicadas na técnica de composição e também no significado que uma composição hoje tem num tipo de sociedade (se dentro dessa sociedade, se contra ela, se nela integrada, se em prol de outro tipo de sociedade; porque a música, naturalmente, se encara também sob este ponto de vista) – viram-se perante um muro, intencional, consciente, pelo que se repropõe na música contemporânea a técnica compósita, ou seja, o retomar dos estilos do passado, misturando-os conjuntamente ou a recuperação dos materiais musicais do passado, rerepresentando-os hoje numa montagem com elementos que se podem considerar contemporâneos. Dois casos típicos, para mim, são por exemplo: a parte vocal do soprano em *Momento*, de Stockhausen, onde se agregam vários estilos de canto (desde o canto do século XVIII ao canto virtuosístico, desde o canto à Donizetti ao *bel canto*, ao canto do Lied, ao canto dos negros e até certos modos de cantos contemporâneos), todos verdadeiramente mesclados como uma forma de integração. O outro caso é *Hymnen*, sempre de Stockhausen, onde ele adopta como material acústico os hinos nacionais – entre os quais também, de modo despidorado, o hino nazi – portanto hinos que têm uma origem de um sistema musical diferenciado ou também diferente de hoje, e os manipula de uma certa maneira, criando um pastiche do ponto de vista estilístico, sem se aperceber da necessidade de construir com originalidade também o material. Não se trata, pois, de um afastamento meu relativamente aos desenvolvimentos manifestados na ‘tendência pós-weberniana’: a meu ver, estes desenvolvimentos são desenvolvimentos de conspícua involução no

campo da música contemporânea, europeia e americana; não me distanciei dela, mas, de forma automática, já nela não me revejo e encontro, no sentido de que reconheci nesta involução os limites sob o ponto de vista do que afirmei em Darmstadt (o “testemunho dos homens que enfrentam conscientemente o processo histórico”), porquanto se trata, para mim, da necessidade de levar a análise, e o material musical, a todo o tipo de consequência com novas leis sob o ângulo compositivo, com novas leis sob o ponto de vista da função ou de relações na sociedade contemporânea. Naturalmente, esta não é para mim uma possibilidade de integração na sociedade capitalista em que vivemos (na Itália, na França, na Alemanha, nos Estados Unidos), mas é decerto uma posição de contestação ou até de choque com esta sociedade.

Levantámos o problema da relação entre Nono e os músicos da sua geração. O problema ganharia maior evidência se tomássemos em consideração as atitudes da crítica contemporânea. Ao lado dos críticos italianos, que se dão ao trabalho de aprofundar o caso Nono num amplo contexto de ideias (Pestalozza, Mila, etc.), a crítica estrangeira parece-me vítima de lugares comuns muito sintomáticos. O primeiro seria a pretensa italianidade de Nono, o seu acentuado lirismo, identificado na vocalidade, chegando-se assim a redimensionar e a avaliar o caso Nono apenas em atenção ao contexto italiano (coisa que permitiria, em seguida, iludir o problema e não tê-lo em conta nas perspectivas de evolução da música europeia). A segunda atitude revela-se na vontade de ignorar o contributo de Nono para a música contemporânea, mais ou menos depois de 1950. Paradoxalmente, alguns apenas atendem a uma parte da obra do músico, correndo assim o risco de não a entenderem: toma-se em consideração o músico por dever de crónica, já que ele se encontra entre os primeiros e mais importantes promotores da dodecafonía do pós-guerra, e depois é tratado como hóspede incómodo.

Como é que Nono aprecia e julga estas observações?

Na crítica o discurso é, naturalmente, muito amplo e complexo. Direi que a crítica que teve uma função de ‘guia’ – não digo de ‘vanguarda’ – foi uma crítica que se desenvolveu no país em que estes movimentos tiveram inicialmente origem, a saber, na Alemanha Federal. A totalidade da crítica da Alemanha Federal também não é, de forma alguma, uma crítica que se ajustou ou se desenvolveu de modo histórico. Um dos seus limites, por exemplo, é recorrer a outras disciplinas e utilizar as suas técnicas para analisar (como a análise estatística ou a análise sociológica de tipo americano, Adorno ou uma análise de tipo neopositivista), mas nunca um tipo de análise que implique as conquistas das novas disciplinas que hoje existem nos vários campos para conhecer o mundo novo – considerando decerto o mundo novo, não de modo estático, mas dinâmico. Houve, pois, na crítica alemã, uma análise da minha posição, da minha evolução, muito limitada, considerada naturalmente sob o seu ponto

de vista interessado; uma análise ligada aos limites da Alemanha Federal, aos interesses também nacionalistas que se revelaram sempre mais claros nos últimos tempos, em que houve um fechamento cada vez mais patente da Alemanha Federal, relativamente a mim como compositor, relativamente ao meu desenvolvimento musical. Esta crítica da Alemanha Federal penetrou também, em seguida, em certos países socialistas; isto é para mim um facto grave, porque nestes países, em vez de se desenvolver e fomentar um modo, um metro marxiano também na crítica musical, houve uma inversão desde um momento “burocrático-analítico” para um momento de assimilação *in toto* de um tipo de crítica ocidental – neste caso da Alemã – com todas as distinções que esta crítica de categoria levou a cabo; chegaram, pois, mais uma vez, a sofrer um tipo de influência de tipo verdadeiramente político também no seio da cultura.

Está a referir-se à Polónia, no que diz respeito à música?

Sem dúvida, à Polónia. Refiro-me à Polónia, refiro-me igualmente à Roménia, à Checoslováquia... Conheci recentemente musicólogos romenos e checoslovacos que, após terem tido um período “burocrático”, engolem agora e aceitam totalmente uma distinção e um tipo de análise crítica da Alemanha Federal. Portanto, como se dizia, houve uma leitura do meu trabalho extremamente limitada. Veja-se, por exemplo, a análise que Stockhausen fez de *Il canto sospeso*, publicada nos “Darmstädter Beiträge”, em que analisa o segundo número, o coro *a capella*, com uma análise de tipo formalista que retoma certos módulos seiscentistas da análise filológica alemã; tenta reencontrar uma serialização das vogais, como certos filólogos do século XVII a reencontravam nos poetas latinos; formalista, no sentido de que busca um uso das vogais ou das consoantes como facto puramente acústico. É um tipo de postura formalista ou, como dizia na primeira resposta, ‘neoclássica’; não intenta de modo algum ver que função têm estas vogais ou estas consoantes – que origem têm, em que texto, em que ambiente e como este texto (ou o seu significado) chega a transformar-se no plano musical. Na Itália, por razões históricas e culturais, há uma diferença também no campo da crítica musical e eu diria que as duas linhas, embora opostas, serão as de Massimo Mila e de [Luigi] Pestalozza, como você justamente sugeriu. Massimo Mila vem de uma concepção ‘crociana’ mas de tipo prático, é portanto um contemporâneo, disposto a reconhecer e a superar também certos limites da filosofia de Benedetto Croce; Pestalozza, pelo contrário, desenvolve, de modo totalmente novo, a crítica marxiana; desenvolve-a no sentido de que não fundou um novo critério, mas promove, com plena novidade para a Europa, uma crítica que desenvolve, de forma inédita e contemporânea, o método marxiano. O facto de [os críticos alemães] se terem baseado

apenas no aspecto do ‘canto’, da pretensa italianidade, do lirismo, é uma concepção alemã típica que remonta ainda à época de Goethe, que chegava à Itália e encarava a *italianidade* sem se dar conta da realidade italiana. É a mesma atitude de Henze quando vai a Nápoles, quando fala do belcanto ou da descoberta da cantabilidade mediterrânica: é uma posição oitocentista; significa, mais uma vez, a recusa de prestar atenção e de estudar verdadeiramente um fenómeno em si mesmo por aquilo que é, limitando-o, ao invés, em virtude de um interesse e de uma posição nacionalista. Uma outra consideração bem curiosa diz respeito aos que julgam poder decidir «o ‘58 sim, o ‘58 não»: é tal e qual a mentalidade dos “papas”, os quais pensam estar autorizados a dividir o mundo em anos e séculos, sem que alguém possa contestá-los, *falsificando* igualmente a história. Aparentemente, está é também a concepção que alguns compositores demonstraram nos últimos meses em face da minha música, dividindo-a entre a composta até 1958 e a posterior a esta data. Parece-me uma subdivisão comodista e interesseira, porque até 1958 alude, mais ou menos, ao que se desenvolveu em Darmstadt; em seguida, em 1959, teve lugar a minha intervenção em Darmstadt que provocou uma ruptura bem precisa. Ulteriormente, na continuação do meu desenvolvimento, elucidei cada vez mais quer os elementos técnicos à disposição – a música, a pesquisa e a composição no Estúdio electrónico – quer o plano ideológico dos textos. Não é uma mudança imprevista, mas é um desenvolvimento gradual que me levou às últimas composições onde enfrento, no plano da técnica contemporânea e diferentemente de outros compositores, a utilização do Estúdio electrónico, portanto o uso dos actuais meios de comunicação, relacionados com textos que têm um significado bem preciso na situação contemporânea, com uma tendência (no tocante ao texto, ao significado, e no plano acústico e da comunicação) bem diferente dos outros. É, pois, compreensível que os que participam na ‘involução’ da música – que para mim é em grande parte a involução da música que se pratica nos países capitalistas – se excitam contra uma posição minha e tentem de todos os modos falsificá-la ou atribuir-lhe menos validade, considerando-se papas absolutos.

O facto curioso e engraçado é que esta distinção de comodidade entre as minhas composições, antes de 1958 e depois, junta e associa editores e músicos, pessoas que têm interesses de todo diferentes. Editores, que têm um interesse puramente industrial: neste caso o editor Schott, com quem cortei relações por vários motivos, entre os quais a sua oposição à minha evolução musical no Estúdio electrónico (opunham-se sob um ângulo técnico e, naturalmente, também sob um ponto de vista ideológico). Isto revela uma defesa dos seus interesses em vários planos que são, pois, de um mesmo mundo, de uma parte da cultura do mundo capitalista que tem a

ilusão de poder encerrar a história, de poder impedir o desenvolvimento, o interesse ou a validade de uma evolução histórica, fixando os seus limites e as suas datas.

É um facto incontestável e eloquente que a ampliação e o desdobramento da obra de Nono não coincidem com as linhas oficiais da ‘nova música’. Este desfasamento, que a muitos serviu para assinalar em Nono os sintomas de uma involução, levou, todavia, a algumas surpresas. Refiro-me às suas composições mais recentes, que propõem uma utilização dos meios electrónicos e concretos, aparentemente com um atraso sensível em relação ao primeiro período da música electrónica (ao fervor que se apoderou um pouco de todos, em meados dos anos Cinquenta), mas objectivamente num momento em que os porta-vozes oficiais desta tendência parecem marcar o passo. Agora Nono, nestas suas últimas composições, anuncia possibilidades inéditas no tratamento dos novos meios sonoros e que vão além de toda a experimentação demonstrativa.

Poderá Nono comentar esta sua recente fase de experiências?

Antes de mais, parece-me que a “nova música”, mesmo indicada entre aspas, surge redimensionada, porque se trata de um conceito que é verdadeiramente analisado de modo novo e não aceite de forma passiva. É um conceito que importa sempre verificar, porque hoje se fala de ‘nova música’, mas aquela que é imposta – também com um poder organizativo que reflecte um poder estatal – é a ‘nova música’ que, para mim, é uma música de ‘involução’. A distância ou a diferenciação entre a minha posição e a que é indicada como “nova música” é natural e lógica; distância que se comprova quer, como antes dizia, no plano técnico, quer sobretudo no plano da concepção. Não considero a cultura europeia ou a evolução da música europeia ou norte-americana como um desenvolvimento necessário e fundamental para todos de modo absoluto; refiro-me, pelo contrário, apenas à minha posição, porque vivo aqui nesta situação que não suporto de modo passivo, mas que confronto continuamente com outras possibilidades, com outras culturas, com outras necessidades também expressivas. Não é um apoderar-se de outros meios, de outras culturas de modo esotérico ou exótico, mas é verdadeiramente estudar a história do nosso tempo que não se limita à Europa e não se reduz, portanto, a um marco de eurocentrismo – pelo que esta cultura ocidental europeia, sempre mais egocentrada, se afirma cada vez mais de modo imperialista como dominante e operante em sentido norte-americano: não a aceito, sem mais. Também por isso, naturalmente, é necessário fazer uma distinção fundamental. Dizeis que a muitos o “desfasamento” serviu para assinalar em mim sintomas de uma involução: naturalmente, porque é lógico que também o mundo capitalista tente teorizar uma condição de inferioridade no plano social, total, logo também cultural, as posições dos que se opõem a semelhante estado de coisas. É, pois, natural que

haja esta tentativa de falsificação frente a mim, por parte dos outros músicos e críticos. A referência, por exemplo, ao uso dos meios electrónicos, que acabastes de fazer, é justa. Um facto: já em 1953-54 fui convidado pela rádio de Colónia para trabalhar no Estúdio; estive ali alguns dias, mas apercebi-me de que não tinha um desenvolvimento suficiente num plano, por assim dizer, “interno”, no sentido de necessidade de expressão – e portanto de necessidade de ter novos instrumentos; por isso, na altura, renunciei. Mas nunca houve em mim uma curiosidade de tipo experimental, abstracta-fria perante um novo tipo de possibilidade ou de expressão enquanto tal; por isso, iniciei o trabalho em Estúdio electrónico, como acabastes de referir, em atraso relativamente aos outros, só à volta de 1960-61. Agora estou a desenvolvê-lo juntamente com novas descobertas, mas não de um ponto de vista de pesquisa experimental – que enquanto tal só me interessa como momento de estudo, mas não esgota tudo; vejo nesta possibilidade um meio para ampliar, sob cada ângulo, uma possibilidade de comunicação e, ainda antes, uma possibilidade de composição e, portanto, de expressão minha. O que acima de tudo me interessa – não me interessa para nada a distinção entre música electrónica, música concreta ou música instrumental – são as possibilidades de composição que o Estúdio electrónico oferece, com vários materiais que podem ser materiais electrónicos ou materiais gerados com instrumentos ou com a voz, com procedimentos compositivos que jamais uma orquestra, um coro ou solistas conseguem efectuar; interessa-me jungir estas duas possibilidades, utilizando, portanto, os vários planos acústicos quer da fita elaborada, quer do instrumento ou da voz ao vivo, através do microfone e dos vários processos em elaboração em Estúdio. E, repito, não como possibilidade de experimentação em si mesma, mas porque acho que esta se pode relacionar com um tipo de comunicação, ou melhor, que contém em si os germes e as possibilidades de uma comunicação que supera de todo a sala de concerto, a ópera e, portanto, se dirige de modo diferente àquela parte da sociedade que hoje permanece fora das salas de concerto, fora das salas de ópera. Constatei isto nas duas visitas que fiz a Cuba, onde vi como os jovens compositores trabalham com a música electrónica – com todos os meios, com gravadores, altifalantes e possibilidades do Estúdio electrónico, embora limitado, de que dispõem em Cuba – para fazerem composições, músicas que são difundidas ao ar livre nas praças e também em lugares muito amplos, com uma utilização de altifalantes, dispostos a distâncias também notáveis, rompendo assim com o conceito funcional de concerto que ainda temos na Europa ou nos Estados Unidos.

Uma exigência explícita no trabalho de Luigi Nono é a de comunicar. Ela levanta, por isso, o problema dos canais de comunicação, os quais hoje são aquilo que são e atingem um público selecto e orientado de um modo muito preciso para a música contemporânea. O público a que Nono gostaria de chegar não é alcançável só através dos canais tradicionais. Isso explica as várias tentativas realizadas pelo músico para se libertar de tal constrição. Refiro-me, em particular, à experiência levada a cabo em círculos operários italianos, onde foi apresentada e discutida *La fabbrica illuminata*.

Poderá realmente a música de vanguarda sair dos esquemas actuais de comunicação?

A possibilidade de comunicação está ligada à execução, associada, por isso, a um tipo de aparelho organizativo, que vai desde a organização dos festivais às possibilidades de difusão dos discos, portanto à possibilidade de transmissões radiofónicas. Sob este ponto de vista, justamente por parte da Alemanha Federal, houve uma tomada de posição contra a minha evolução – que me encaminhou para *A floresta é jovem e cheia de vida*, portanto, para abordar o tema da luta de libertação dos povos da Ásia, da África, da América Latina, juntamente com os nossos problemas de libertação, em vista de uma sociedade socialista e comunista. Fechou-se cada vez mais na Alemanha Federal a possibilidade de executar músicas minhas e não só... Também recentemente uma editora discográfica italiana se recusou, por exemplo, a gravar o disco de *A floresta é jovem e cheia de vida*, dizendo que não encontraria nenhuma empresa discográfica americana que aceitasse o disco e, portanto, o disco não podia ser produzido. Eis um exemplo muito ilustrativo sobre o porquê e o como se trabalha aqui na Europa, sobre o modo como não se fazem certas escolhas. Por isso, nos últimos tempos, tentei, com Pestalozza, encontrar e aproximar-me de uma outra parte da sociedade contemporânea, a parte da sociedade que contesta justamente a oficial, ou seja, a que está ligada ou próxima da classe operária.

Acerca destas experiências já Pestalozza escreveu muitas vezes e também eu delas falei. São experiências feitas directamente em círculos operários, para os quais fomos convidados e em que à escuta da minha música instrumental e electrónica se seguia um debate, uma discussão, que sempre achei deveras estimulante, porque privada do academismo de eruditos típico do âmbito burguês; havia uma capacidade de interesse e de atenção aos problemas precisos que a minha música levanta no plano linguístico e ideológico. Eis uma ulterior demonstração de que não é absolutamente verdadeiro que essa porção da classe operária seja de todo absorvida e assolada pelas canções de evasão e pelos vários festivais de Sanremo; pelo contrário, logo que se lhe oferece ou ela se dá conta de um fenómeno cultural que, todavia, confronta a nossa contemporaneidade de um modo diferente do oficial, eles estão prontíssimos não só a interessar-se, mas manifestam o desejo de se aperceber do porquê, do como

é possível, por exemplo, que a música contemporânea – ou seja, no meu caso – consiga enfrentar (e de que modo) a luta dos trabalhadores; do modo como se processa a tradução em música de textos da luta operária ou de textos de contratos sindicais; do modo como ocorre a elaboração, no Estúdio electrónico, dos seus textos, das suas entrevistas, das frases dos vários guerrilheiros ou das frases de Fidel Castro; de como é possível a transposição para o plano musical, sem se cair numa forma de exaltação típica do realismo socialista ou de tipo bombeiro; de como se pode enfrentar plenamente também na tradução musical o *significado semântico do texto* com os meios técnicos de hoje. Esta possibilidade de comunicação directa – para mim muito mais importante do que uma discussão de âmbito burguês ou com público burguês, a que por outro lado estou condenado, por viver nesta realidade – reencontrei-a, com vários graus de entusiasmo, na minha viagem pela América Latina: no Chile, no Perú, no México e sobretudo em Cuba. Tive aqui discussões (audições e disputas) com jovens de várias gerações e pela característica cubana – onde existe uma tensão revolucionária e uma responsabilidade social, colectiva e consciente – encontrei uma capacidade de discutir e levantar os problemas, graças a uma concentração imediata. E para mim, além de uma experiência fundamental, foi uma nova demonstração da possibilidade de poder *comunicar* e de poder fazê-lo de um modo abertamente crítico, ou seja, não de modo entusiástico – porque adopto os textos de Fidel ou da Segunda Declaração de Havana – mas de modo crítico sobre os resultados musicais. Uma outra demonstração da possibilidade de comunicação da minha música em relação a outro tipo de sociedade contemporânea, tive-a sempre na América Latina, quando soube que *A floresta é jovem e cheia de vida* foi transmitida por algumas rádios clandestinas dos guerrilheiros. Isto para mim, repito, atesta verdadeiramente que aquele público – como o outro de que me aproximei no círculo dos trabalhadores – é a parte da sociedade para a qual me vejo a trabalhar.

Luigi Nono confere ao artista um papel de militante. Tenta, sobretudo, uma ligação com a acção política de tipo revolucionário. Dos recentes movimentos estudantis internacionais julga que será possível extrair uma confirmação da vitalidade da sua posição intelectual, até aqui afirmada?

Por outro lado, não pode dizer-se que tal posição seja partilhada em medida relevante pelos músicos contemporâneos. Mais ainda, de vários lados foram assinaladas tendências involutivas em músicos como Henze e Penderecki, por exemplo (dos quais, aliás, alguém aproximou justamente a posição do mesmo Nono), de ajustamento ao mercado que doravante aumentou à volta da música contemporânea.

Como é que Nono julga e avalia este desenvolvimento da situação?

Para mim existe, decerto, a necessidade de conhecimento e de domínio da técnica nova, unida à consciência viva e operante na

realidade humana nova e contemporânea. Uma relação que, por vezes, é muito difícil, porque há uma tendência para exaltar ou só a parte puramente técnica ou só a parte da consciência ou da necessidade momentânea de luta; pelo contrário, é uma relação fundamental para a qual também o músico pode escrever música agindo como homem de luta e como guerreiro. E os jovens da América Latina ensinam, sobretudo aos cubanos. Relação, repito, difícil, pela necessária *contemporaneidade* das duas exigências, tendo bem nítida sempre a responsabilidade da organização política cultural. Nisto reside o fundamento da minha posição como músico. Como músico, pois, não de acordo com um conceito ultrapassado de empenhamento, mas como músico orgânico numa situação de facção e de luta da sociedade contemporânea. Também nisto me distingo de muitos compositores contemporâneos, entre os quais os que defendem que a música nada tem a ver com a política – e são políticos em virtude desta afirmação – e então afastam-se, distraem-se com toda a forma de compromisso notório, como hoje muitos compositores actuais, que não sentem o mínimo enfado em continuar a viver com os dólares americanos, em continuar a viver em universidades americanas ou em entrar continuamente nos Estados Unidos, sem sentir a necessidade de se distinguirem, por pouco que seja, da posição dos Estados Unidos no plano cultural e político de hoje; sem nenhuma necessidade de se aproximarem dos movimentos de contestação ou de dissensão que existem também nos Estados Unidos. Outro facto, para mim revelador, é que, por exemplo, na Alemanha Federal – outra prova do que antes afirmei acerca de uma involução, de um momento de paragem ou involutivo da situação da música contemporânea – não me parece que algum músico tenha participado nas várias manifestações ou também no tipo de organização da SDS, não me parece que algum músico tenha participado em demonstrações da SDS em Francoforte, em Munique, em Colónia, em Hamburgo ou Berlim, antes ou depois do atentado contra Dutschke. Na Alemanha Federal, a SDS representa para mim a única ponta de choque e de revolta nova que supera o muro que os alemães ocidentais têm nas suas cabeças, representa a nova possibilidade de inverter a situação; e para mim é sintomático que nenhum compositor esteja ligado de modo directo – quer como participação intelectual, física ou ideológica, quer como músico – a este movimento. Que, em seguida, como dizeis, me relacionem com tendências involutivas dos músicos contemporâneos – citais Henze e Penderecki – é uma outra aldrabice fácil, cómoda, que alguns compositores, entre os quais Stockhausen e Berio, puseram a circular acerca de mim. Tentaram ou julgaram poder assimilar a minha posição à de Henze e Penderecki. Eis algo de extremamente ridículo, porque no plano técnico, no plano da posição musical e no plano das escolhas políticas não é possível nenhuma confusão. Direi

até que as posições de Henze e Penderecki, e ainda de Stockhausen e de Berio, são semelhantes entre si – naturalmente com a diferença das qualidades subjectivas –; por exemplo, na posição actual de Penderecki, que teoriza a integração de vários meios e de várias linguagens musicais (música tonal, modal, cromática, serial, aleatória, etc.), ou de Henze, com a sua produção ecléctica, para mim encontra-se, no plano alegadamente teórico-estético, a concepção de um Stockhausen que hoje teoriza a possibilidade de vários estilos, de vários materiais (como nos citados *Hymnen* ou *Momente*), ou dos compositores que hoje, sobretudo nos Estados Unidos, pela incapacidade de se aliarem ao avanço da história, impõem cada vez mais um uso, uma redescoberta do passado, uma recuperação dos módulos do passado, com uma função de involução, de confusão no plano estético e no plano técnico-compositivo.

4. ENTREVISTA DE HANSJÖRG PAULI (1969) *

Quando começou a ocupar-se de política?

Cerca do final dos anos Quarenta. Importa, porém, esclarecer que isso aconteceu sobre o pano-de-fundo da situação italiana específica do pós-guerra. Para nós, jovens, a recordação da Resistência, da luta contra o fascismo era então o motor da vida. Queríamos, decerto, ser marxistas, mas o nosso marxismo estava, acima de tudo, virado para trás, para a história: não víamos ainda a necessidade de tirar conclusões para o presente ou de excogitar planos, fazer programas para o futuro.

A sua posição política não o impediu, porém, de incluir nos seus primeiros trabalhos uma direcção esotérica, exterior à realidade social.

Está a falar das minhas composições do período de Darmstadt?

Exacto. Essas peças identificaram-no como cofundador da música serial, se é que não da música pontual.

Nunca compus, nessa altura, música pontual; essa é uma invenção dos críticos. Um conceito musical em que cada ponto sonoro está em si hermeticamente fechado reflecte um pensamento que me é de todo estranho. Isso significaria, traduzido em termos da vida quotidiana, que cada homem seria auto-suficiente e que deveria apenas tentar realizar-se em si mesmo. Mas, para mim, foi sempre claro que um homem só pode realizar-se nas suas relações com os seus semelhantes e na sociedade. Nas minhas primeiras peças, os pontos sonoros não são, de facto, muito importantes; não contam, por exemplo, tanto as alturas quanto os intervalos, as relações entre as figuras musicais circunstantes; e estas relações não se esgotam no que se chama horizontal e vertical, mas abrangem todos os níveis do compor – como uma rede que se distende em todas as direcções.

E com a etiqueta ‘serial’ posso considerar-me de acordo só com alguma reserva. Nessa altura também não escrevia o que a crítica chamava música “integralmente organizada” [*durchorganisierte*

* SC2, 23-33; LN, 198-209. Primeira publicação: Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren sie eigentlich?*, Frankfurt a.M., S. Fischer 1971, pp. 106-127. Esta entrevista, realizada nos dias 5 e 6 de Abril de 1969, faz parte de um volume com entrevistas a outros compositores, tais como Dieter Schnebel, Luc Ferrari, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel e Jacques Wildberger.

Musik]. Trabalhei sempre, por assim dizer, em três estádios. Primeiro, escolhia o material: intervalar, tímbrico, rítmico. Em seguida, experimentava com este material, sujeitava-o talvez também a diversos processos predeterminantes, mas só para ver em que direcção se poderia desenvolver. E, em seguida, compunha, ou seja, deduzia do material e das possibilidades nele inscritas uma forma a ele apropriada. Para mim, portanto, o compor nunca era a concretização de estruturas preformadas. Estavam em jogo constantemente momentos improvisativos; deixava para mim abertas, até ao último instante, possibilidades de escolha. E, por último, é um erro quando dizeis que os meus primeiros trabalhos se distanciavam da realidade social. Pelo contrário, e não se trata de um acaso, é verdade que justamente na República Federal da Alemanha foram objecto de obstinada incompreensão e olhados como estereis documentos do legado de Webern. A tal respeito posso apenas recordar que as *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg* se baseiam sempre na série da *Ode to Napoleon* de Schönberg portanto no material de uma peça declaradamente anti-autoritária, e que pelo menos a parte central de *España en el corazón* utiliza o modo rítmico de *Bandiera rossa*, o hino dos comunistas italianos.

Recusa então ser comparado com os seus colegas dessa altura?

Decerto que recuso, embora tivesse de me habituar. Recordo-me de um dos concertos de Darmstadt – creio que em 1952: foram executadas as *Structures* de Boulez, *Kreuzspiel* de Stockhausen e as minhas peças sobre os textos de Lorca. A partir destes três trabalhos era já possível apreender três concepções da música entre si claramente distintas. Pelo contrário, tudo foi metido no mesmo saco...

Mas receio que isso seja compreensível. Os críticos não tinham ainda recebido Schönberg, muito menos Webern – para eles deveria ser prevalecente a impressão da modernidade. E nos três casos esta podia reduzir-se a características técnicas semelhantes.

Pode ser. Mas, depois, tentaram pelo menos diferenciar-me um pouco e, ao referir-se a mim, falaram de elementos latinos e de lirismo – mais ou menos segundo o esquema: é italiano, logo há-de decerto cantar.

Mas já que estamos a falar de equívocos, alguns anos depois aconteceu-me de novo algo semelhante com *Il canto sospeso*. Desenvolvi ali um novo estilo coral, comecei primeiramente por subdividir as palavras em sílabas, muitas vezes em fonemas individuais e deixei-os viver para toda a parte coral. Os críticos e os intérpretes ainda mal se tinham habituado à composição pontual, e viram no meu tratamento do texto um outro factor de isolamento dos elementos acústicos. Isto era o que se podia ler, após a execução em Colónia. Segundo se dizia, eu teria arbitrariamente destruído o texto, teria querido neutralizá-lo ou escondê-lo por pudor. Tratava-se, pelo contrário, de algo de inteiramente diferente. Quis uma construção melódica horizontal que englobasse todos os registos; uma

flutuação de fonema para fonema, de sílaba para sílaba: uma linha por vezes constituída por uma sucessão de notas ou alturas individuais, por vezes reunida em feixes sonoros.

Mas creio que estamos a afastar-nos do tema.

Nem por isso. Fiz-lhe uma pergunta sobre o modo como se formou a sua consciência política; afirmou que tinha encontrado a sua posição sobre o pano de fundo do mito da Resistência. Com *Il canto sospeso* voltámos de novo à Resistência. Será possível inferir que, para si, a situação entre os anos Quarenta e o ano de 1956 não mudou de um modo significativo?

De facto, para mim, mudou no final dos anos Cinquenta, com a guerra de libertação na Argélia, que nos abalou a nós na Itália, tanto como aos franceses. Muitos de nós reconheceram na Argélia a situação da Resistência transposta para o presente, em condições geográficas e históricas diferentes; pelo que me toca, vejo uma coisa, que a luta contra o fascismo e a repressão não era apenas uma recordação, mas que prosseguia, devia prosseguir no terceiro mundo, e que agora, com a Argélia, se colocara no centro da atenção. Esta convicção repercutiu-se, depois, na minha obra.

Mas a temática de *Intolleranza 1960* está também muito ligada às condições italianas: o operário que emigra porque em casa não há nada para fazer, encontra trabalho nas minas belgas, em seguida regressa ao longo de várias etapas e, por fim, embate de novo na Itália, numa catástrofe natural.

Admito que o desemprego e as catástrofes naturais são mais ou menos temas italianos. Mas são igualmente temáticas do pós-guerra que nada têm a ver com o conjunto da Resistência. E, além disso, gostaria de lhe recordar que entre as sucessivas etapas, que o emigrante atravessa na sua viagem de regresso, se sobrepõem situações repressivas de épocas diferentes.

Peguemos na sexta cena, situada num campo de concentração; no texto e na acção misturam-se elementos da resistência francesa, da ocupação nazi da Checoslováquia e da guerra da Argélia. Ou então, de modo ainda mais evidente na terceira cena, em que o trabalhador toma parte numa manifestação; reuni aqui uma espécie de antologia das fases da luta de classes na Europa e no outro lado do oceano, na qual o texto se baseia em cinco slogans: “Nie wieder Krieg”, o mote dos espartaquistas, o “No pasarán” das brigadas internacionais na Espanha, “Morte ai fascisti, libertà ai popoli” da Resistência italiana, “La sale guerre” da luta de libertação indochinês contra a França e “Down with discrimination” o velho mote usado pelos negros americanos na luta pelo seu reconhecimento.

Portanto a ópera *Intolleranza 1960* representa claramente, na minha evolução, a viragem desde uma atitude política apenas referida ao passado para um alinhamento centrado e atento ao presente e ao futuro, e à compreensão daquilo que quotidianamente acontece à minha volta.

E desta compreensão brotou naturalmente a convicção da necessidade de contribuir para a mudança das relações dominantes.

E isto com a música – poderia eu dizer com alguma malícia, se não soubesse que, desde então, participa activamente na vida política. Prefiro, pois, perguntar-lhe de modo concreto: pode a música conseguir alguma coisa?

A este respeito pode haver respostas bastante diferentes mesmo dos compositores que querem a revolução.

Alguns afirmam: a música nada consegue fazer; um músico reflecte apenas de modo passivo a ordem da sociedade em que vive. Continuamos, pois, a escrever peças mais ou menos modernas; como homens politicamente pensantes fazem uma coisa e como compositores outra, separam os dois âmbitos de forma muito nítida e comportam-se exactamente como a sociedade burguesa deles espera. Não é este, decerto, o meu caso.

Outros pensam: a música nada pode fazer; portanto, deixemos hoje de fazer música e esperemos a revolução, isolemo-nos até esse momento e, em seguida, recomeçamos do zero. Isto afigura-se-me muito cómodo e falso já pelo motivo de que, entretanto, o desenvolvimento técnico da música não irá ficar parado e, portanto, quando chegar a hora, não poderá simplesmente começar-se de novo a partir da situação então existente. De facto, não será fácil recomeçar, depois de se ter estado de fora. A revolução como processo não mudará apenas as relações de produção, mas também os homens e a sua mentalidade; isto demonstrou-o a revolução cultural chinesa e também a cubana; não pode fazer-se uma distinção entre as relações de produção e o pensamento, entre amor e vida.

Eu penso-a como Antonio Gramsci. É necessário utilizar, como compositores, os meios técnicos actuais; não por considerações puramente estéticas, nem ao serviço de uma evolução tecnológica abstracta, não de modo passivo mas activo: pela difusão das ideias que são importantes para a luta de classes. Naturalmente, as relações de produção formam e influenciam os pressupostos da arte. Mas também a superestrutura a que pertence o âmbito da arte pode ter uma função numa relação dialéctica com a base. É o que vemos hoje nos movimentos estudantis em todo o mundo: ali, a partir da superestrutura influencia-se a base. Uma partitura não pode decerto dar vida a uma revolução, como também não um quadro, uma poesia ou um livro; mas uma música, exactamente como um quadro, uma poesia ou um livro, é capaz de fornecer informações sobre o estado de desolação e ruína da sociedade, pode contribuir, pode fundar uma consciência, se as suas qualidades técnicas se mantiverem ao mesmo nível das ideológicas.

Mas, deste modo, formula implicitamente uma clara recusa de concepções como as que foram enunciadas nos países da Europa oriental.

Bem o sei. E penso que música como a de Chostakovitch não tem

futuro e, portanto, nem sequer uma função, porque é tecnicamente demasiado pobre e descarta os potenciais das possibilidades actuais. Isso é realismo socialista em sentido pejorativo: formas velhas que se tenta encher de novo conteúdo, populismo mal entendido.

Mas justamente a União Soviética, na época de Lenine, ofereceu óptimos exemplos para o meu conceito de arte revolucionária; basta recordar Meyerhold ou Mayakovsky, Babel, Eisenstein, Pudovkin e muitos outros. Todos eles utilizaram novos tipos de meios técnicos como consequência necessária de uma nova situação ideológica.

Um compositor revolucionário não deve, então, necessariamente escrever coros de massa tonais, para utilizar termos banais.

De forma nenhuma. Demo-nos, porém, conta de que não se trata de postular superficialmente que para a música actual seja decisivo o seu nível tecnológico – isto poderia calhar bem a alguns: como nos Estados Unidos, onde as possibilidades tecnológicas se desenvolveram com grande vigor, como consequência da política imperialista. A técnica, por si só, não origina ainda a vanguarda. Estou perfeitamente de acordo com o compositor boliviano que, recentemente, me disse: “Compreendo, decerto, que hoje é importante fazer música electrónica; mas eu não posso, porque na Bolívia não existe um Estúdio electrónico – deverei, portanto, ir para os Estados Unidos ou para o Canadá, lá serei imediatamente assimilado, corrompido, e os meus problemas serão alienados, regressarei à Bolívia e não terei nenhuma possibilidade de utilizar o que aprendi e, além disso, já não conseguirei recuperar-me – portanto, prefiro permanecer aqui e fazer a música na Bolívia com os meios que tenho à disposição na Bolívia”.

Mas vive na Itália e na Itália há um Estúdio, na RAI de Milão – portanto quer e deve aproveitar as possibilidades que este Estúdio põe à sua disposição.

Assim é. Mas por este motivo sou muito atacado pelos meus colegas. Censuram-me e criticam-me porque, ao compor música electrónica sob estas condições, servindo-me de meios que estão inteiramente nas mãos da Rádio controlada pelo Estado, limito o meu campo de acção. Compreendo esta censura, mas tento sempre refutá-la, recordando que não são os meios que determinam a acção limitada, mas o sistema em cujo contexto por agora são utilizados.

Não acredita que por detrás de semelhante crítica se esconde um mal-estar perante a situação estética concreta? Ou seja, uma desconfiança perante a música electrónica, rotulada de excessiva dificuldade? Ou, por outras palavras, se alinha por uma arte revolucionária que se mantém não só ideologicamente mas também estética e tecnicamente à altura do seu tempo, não exigirá demasiado a um público que decerto não é desejo seu recrutar entre a burguesia?

De nenhum modo. Nos últimos anos, aqui na Itália e também na América Latina e em Cuba, fiz exactamente a experiência oposta.

Devia ilustrar isso de modo mais pormenorizado.

Após ter composto em 1964 *La fabbrica illuminata* e tê-la dedicado aos operários do Italsider, fui muitas vezes convidado por círculos culturais de trabalhadores para executar a minha música nas fábricas e discuti-la com os operários – primeiro em Génova-Cornigliano, depois em Sesto San Giovanni, perto de Milão, em Trieste, em Mestre, em Turim e em Reggio Emilia. Em todos os casos procedi sempre da mesma maneira: primeiro, dei algumas explicações gerais e, em seguida, apresentei música instrumental, vocal e peças electrónicas. E em todos os casos o resultado era idêntico: com os trabalhos instrumentais e vocais, os trabalhadores tinham dificuldade; penso que o material acústico está, nesses casos, ligado a um desenvolvimento cultural do qual eles foram e estão ainda hoje excluídos.

E, portanto, isso não só por causa de pressões materiais, por exemplo, o elevado preço do bilhete, mas muito mais eficazmente pela forma de apresentação; ali desencoraja-se fazendo incessantemente notar como a música é difícil, como é intelectualmente elevada, acessível só aos que dela se ocuparam durante toda a vida.

Exacto; a organização da vida cultural reproduz a organização da vida em geral – esta é uma sociedade classista com todas as suas barreiras e as suas defesas. Tenta-se impedir que os trabalhadores tomem parte na vida cultural e pretende-se igualmente impedi-los de tomar parte na formação da sociedade. Por isso, eles são simplesmente excluídos, ou pior, “vai-se ao povo”, organizam-se para eles concertos nas fábricas, concertos belos, concertos fáceis – como se aqueles que fazem isso estivessem autorizados a falar pelos trabalhadores, como se tivessem um mandato, como se soubessem aquilo que os trabalhadores querem.

Mas, voltando à minha experiência pessoal: as dificuldades que sobrevieram com a música instrumental e vocal eram como que destruídas pela música electrónica, que apresentava o material electrónico de hoje. Já não surgiam objecções substanciais e nem sequer perguntas esteticamente orientadas. Ninguém perguntava se era ainda música e ninguém pensava que, quando muito, esta música poderia funcionar como acompanhamento para a ficção científica televisiva. Os trabalhadores queriam saber directamente como era composta, como podia nascer música dos ruídos de fábrica e dos [textos dos] contratos de trabalho. Relacionavam rapidamente consigo próprios o que ouviam e, em seguida, objectavam-me que os ruídos da minha peça *La fabbrica illuminata*, eram muito menos poderosos do que aqueles a que estão habituados. Tinham a noção disso. Notaram que, até então, tinham frequentado a fábrica como robôs e tinham desenvolvido o seu trabalho sem pensar a seu respeito. Agora, graças a este confronto, adquiriam subitamente a consciência das condições acústicas em que trabalham e começavam a pensar se isto deveria ser justamente assim ou se não haveria a possibilidade de mudar.

Este efeito estava, portanto, essencialmente ligado ao uso de material acústico ambiental. Pensa que as coisas acontecem só assim?

Na nossa situação, sim.

Naturalmente, toda a boa música tem a possibilidade de criar consciência, já que toda a boa música é um meio de suscitar o conhecimento de uma situação real. Mas, aqui e hoje, não devemos esquecer que o fenómeno da escuta musical não se esgota em processos fisiológicos e psicológicos, e que até não se consegue fixá-lo com o conceito de educação usual. Tudo depende, antes de mais, das condições de vida do indivíduo: elas determinam se, pela música, se pode encontrar um papel, se sente dela a sua necessidade. Noutro contexto social, a música terá outra função, outra essência, outra vida – com isto não estou a pensar nos poucos modelos encorajadores que os Estados do Leste ofereceram. Mas aqui, no Ocidente burguês capitalista, considero importante construir uma ponte para aqueles que, até hoje, estiveram longe da evolução cultural, trabalhando com um material em que confiam.

Também para este trabalho há poucos modelos encorajadores.

Sem dúvida. Por exemplo: para poder trabalhar de modo correcto com semelhante material é necessário conhecê-lo bem e importa desenvolver, a partir dos seus pressupostos, novos processos de composição. Não basta, como Stockhausen, pegar numa mão cheia de hinos nacionais, que se baseiam em condições musicais e culturais gerais diversíssimas e impor-lhes simplesmente uma técnica compositiva, em vez de estabelecer uma relação dialéctica entre material e técnica. Para mim, isto é suspeito, tanto como método como ideologicamente – tentai imaginar: o hino fascista da Espanha de Franco a seguir ao da República Popular Albanesa e *Bandiera rossa* depois do hino alemão; o mais lindo socialdemocratismo: procede-se de modo a sentar os contraentes a uma mesa para extrair dos contrastes o máximo capital possível. No fundo, isto não é melhor do que a tendência, hoje disseminada, de recuperar na música, à maneira de pastiche, citações de diversas épocas da história da música, sem atender à função ou ao peso histórico deste material. Isto é restauração. Semelhante procedimento não põe nada em movimento, não suscita nenhuma abertura ou perspectiva, justamente porque falta a relação dialéctica entre material e técnica: as citações funcionam nestas obras como mercadorias, exactamente como as próprias obras são neutralizadas como mercadoria na indústria musical do Ocidente capitalista.

Portanto, como é que procede?

Atenho-me à voz humana.

Isto apesar do facto, como explicou, de não ter grande êxito junto dos operários com a música vocal?

Não se esqueça que a minha música vocal, desde *España en el*

corazón até *Il canto sospeso* e às peças que escrevi após *Intolleranza 1960*, estavam ainda de todo ligadas à ideia europeia de canto, de canto artístico; ou que se referiam de modo particular a elementos do bel-canto, ou que tendiam sobretudo para a polifonia vocal do gótico e do Renascimento. Só me libertei disso quando comecei a trabalhar no Estúdio electrónico.

Comecei então a fazer estudos comparados entre diversos tipos de música vocal, que tinham permanecido mais ou menos intactos e longe da evolução musical da Europa central: japonesa, indiana, chinesa, africana, também espanhola e judaica. Analisei os aspectos técnicos, a língua, a fonética, a dicção, a relação som-palavra, etc. e verifiquei quantas possibilidades de expressão tinha ainda a voz, relativamente ao que em geral se pensa na Europa. Hoje, faço frutificar estas possibilidades nas minhas peças electrónicas. Já não têm muito a ver com o que as prima-donas põem em cena, mas sim com a natureza com que os bebés emitem a sua voz.

Distanciei-me, portanto, nestes anos do pensamento musical eurocêntrico. E é típico que este afastamento se prossiga no campo ideológico: libertei-me da ideia sempre dominante de que é importante apenas o que acontece na Europa e tudo o mais será, quando muito, de segunda categoria. As minhas viagens à América Latina e a Cuba reforçaram-me, em seguida, nesta direcção.

Pretende dizer ideológica ou esteticamente?

Ideológica e esteticamente.

No verão de 1967 viajei, durante três meses, pela Argentina, Uruguai, Chile e Peru e em Setembro de 1968 visitei a Venezuela. Em todos estes países, onde a opressão do neocolonialismo e do neo-imperialismo assume formas muito mais violentas do que entre nós e é, por isso, mais fácil de assinalar, pude estudar muito directamente as relações entre expressão económica-política e cultural. Não vi apenas a incrível miséria, consequência da exploração, ao longo de dez anos, por parte das grandes empresas norte-americanas; vi ainda como as culturas originais foram sistematicamente falsificadas no sentido de um folclorismo de cunho nacionalista, cujos produtos se podem consumir como mercadorias no supermercado da indústria musical; vi, ademais, como, mediante as fundações culturais, mantidas pelas mesmas empresas norte-americanas, os produtos tecnicamente avançados da música ocidental substituíram culturas doravante esvaziadas.

Foi ali que aprendi a compreender de modo novo o problema da cultura. Compreendi que não há diferença, se escrevo uma partitura ou se organizo uma greve. São apenas dois aspectos de uma única coisa. Para mim, já não há diferença entre música ou política. Ao compor música, contribuo para a luta de classes e ajudo-a a avançar, tal como aqui na Itália, ao fazer trabalho político desenvolvo a

minha concepção musical. Eis uma certeza que, para mim, se tornou incontestável. A música é parte integrante da vida.

Pelo menos em teoria. Na prática, a música nos países capitalistas é um bem de consumo – e de igual modo nos Estados orientais, embora talvez com outras características.

É o exemplo oposto de Cuba.

Pode demonstrá-lo?

Estive em Cuba, pela primeira vez, em Setembro de 1967, entre outras coisas também na região leste, próximo de Santiago. Assisti aí, diante do quartel de Moncada, a uma festa em memória dos inícios da revolução. Uma manifestação musical. Mas não tinha o carácter de um concerto comemorativo, nem sequer o de um “espectáculo popularucho” com coro e música para metais e que sei eu – era algo de absolutamente diferente: uma auto-representação ritual em que participavam jovens e velhos. A vida parecia desfraldar-se na música, exprimir-se na música e através da música.

E que tipo de música?

Música electrónica, concreta, para ser preciso, que utilizava material documental tirado desse período: excertos do discurso de autodefesa proferido por Fidel de Castro perante o tribunal de Santiago, e testemunhos de mulheres cujos maridos tinham sido assassinados por polícias-carniceiros de Batista. Esta música electrónica era coordenada com uma partitura para as luzes e era difundida no quartel por cerca de trinta altifalantes.

Isto parece confirmar a experiência que fez na Itália com o público de trabalhadores.

Confirma-a e, ao mesmo tempo, relativiza-a. A confirmação consiste em que o chamado público não preparado está, de repente, também disposto a apropriar-se de uma música que elabora o material acústico actual, portanto familiar, segundo processos técnicos actuais. O acontecimento cubano, pelo contrário, relativizou as minhas experiências italianas, mostrando-me que elas indicam apenas a direcção, mas não mostram inteiramente o que a música pode significar a sério onde a vida e, portanto, também a cultura, surge novamente intacta. Eis o que não posso experimentar num contexto capitalista.

Esta impressão reforçou-se quando, em Janeiro de 1968, regresssei de novo a Cuba para o congresso cultural. Também aí, em Havana, o governo confiara uma tarefa a alguns jovens artistas cubanos – neste caso, ilustrar numa exposição os problemas do terceiro mundo – e tinha posto à sua disposição meios e apetrechos, sem ditar nenhuma condição e sem controlar o seu trabalho. Os cinco – um pintor, um escritor, um fotógrafo, um arquitecto e um músico – por sua própria responsabilidade sugeriram uma demonstração fantástica de um novo tipo de teatro musical. Começou na

rua, a cerca de quinhentos metros antes da exposição propriamente dita, com música difundida por altifalantes que levava a um labirinto em que cada possibilidade técnica, cada estilo, cada forma de manifestação, desde a abstracção até à *pop-art*, à cinética, estava ao serviço do tema.

E as pessoas receberam-na bem?

E não só: trabalhadores e cidadãos estavam continuamente a regressar, giravam pela exposição, tal como habitualmente passeiam pela praia e faziam-no do modo mais natural. Foi verdadeiramente emocionante.

Teve em Cuba também execuções da sua música?

Sim. Fiz ouvir fitas magnéticas perante um público no meio do qual se sentavam trabalhadores, estudantes da academia das artes cubana, intelectuais, representantes do governo e comandantes da guerrilha sul-americanos. Este público compreendeu de repente a minha música. Encontrei uma comunicação muito directa com os homens que se batem por um novo mundo, por uma vida nova e, assim, também por uma nova cultura – em parte ainda com as armas na mão. Acredite em mim: isto – e, por exemplo, a circunstância de que uma peça como *A floresta é jovem e cheia de vida* seja actualmente transmitida por emissoras radiofónicas clandestinas dos guerrilheiros – é para mim muito mais importante em relação a tudo o que se diz sobre a minha música, no âmbito da indústria cultural oficial.

O público dos concertos burgueses, seleccionado de acordo com os restritivos princípios da vida musical, que por seu turno reflectem os restritivos princípios da sociedade capitalista, interessa-me agora muito pouco. Dediquei, com plena consciência, aos trabalhadores *La fabbrica illuminata*, à Frente de Libertação Nacional do Vietnam *A floresta é jovem e cheia de vida* e ao comandante venezuelano dos guerrilheiros Douglas Bravo *Contrappunto dialettico*: é para eles que escrevo as minhas composições; não para o poder institucional, mas para as forças que preparam o mundo de amanhã.

Nesse mundo de amanhã, qual será, na sua opinião, a função da cultura, portanto também da música?

Creio que não tem sentido agarrar-se a utopias. Aqui, na Europa ocidental, trata-se sobretudo de preparar a revolução, forçar a passagem de um sistema social para outro. Só então poderemos começar a trabalhar num novo conceito de cultura. Isto poderia talvez comparar-se com o da época de Lenine: cada homem deve ser livre e sentir necessidade de tomar parte na vida e de se expressar; as opiniões já não devem ser impostas a partir de cima, mas os impulsos devem brotar da base – como mostram os exemplos cubanos, a partir da responsabilidade e da consciência social do indivíduo.

5. ENTREVISTA DE HARTMUT LÜCK (1970)*

A 9 de Maio de 1970 será representada em Nuremberga a sua ópera *Intolleranza*. Qual é o tema?

Fui induzido por três motivações que, para mim, são sempre decisivas: musicais, técnicas, de conteúdo. Quanto à primeira, tinha já, desde há algum tempo, a intenção de escrever uma ópera, mas não uma ópera em sentido tradicional. Queria tentar escrever, com novas possibilidades de comunicação e de meios técnicos – mais uma espécie de teatro musical do que propriamente uma ópera. Motivos técnicos: tinha conhecido em Praga, em 1958, Josef Svoboda e Alfred Radoka que desenvolviam na altura a *laterna magika*. A sua técnica cénica era nova e importante, em todo o sentido estimulante para mim. Motivos de conteúdo: depois da guerra, havia aqui na Itália uma frente antifascista, no plano cultural e político. Para mim, esta ópera é uma espécie de síntese daquele tempo, com diversos aspectos de antifascismo, que partem de uma situação italiana: um trabalhador vê-se obrigado a emigrar para o exterior a fim de encontrar trabalho, como ainda hoje, nos anos 70, muitos italianos – é uma lei do sistema capitalista como aqui se desenvolveu. Tem de partir para o estrangeiro, trabalhar duramente, e em seguida regressa e encontra a mesma situação. Ao regressar, passa por várias situações, como em Paris na altura da guerra da Argélia, quando se tentava, como igualmente na Itália, formar governos de direita. Utilizei vários textos políticos de Mayakovsky, Sartre, do argelino Alleg, de Julius Fučík, de Praga, que participaram na resistência contra a ocupação nazi, de Paul Éluard e de Brecht. Nestas situações resume-se, quase emblematicamente, a simultaneidade do antifascismo no nosso século. Assim, na cena da manifestação, surgem as principais cinco palavras de ordem do nosso tempo: “Nie wieder Krieg” (Guerra nunca mais – lutas espartaquistas), “No pasarán” (Não passarão – guerra civil espanhola), “Morte al fascismo,

* SC2, 76-81; LN, 241-245. Primeira publicação: Hartmut Lück, *Musik für die Revolution. Ein Gespräch mit Luigi Nono über seine jüngste kompositorische Entwicklung und sein politisches Engagement*, “Sozialistische Zeitschrift für Kunst + Gesellschaft”, 1/2, 1970, pp. 2-8. Entrevista realizada a 31 de Janeiro de 1970.

libertà ai popoli” (os resistentes durante a II Guerra Mundial), “La sale guerre” (A guerra suja – Guerra da Indochina), “Down with discrimination” (Abaixo a discriminação – luta contra o racismo nos EUA).

Também em muitas outras obras suas se encontra no título, no conteúdo ou no texto um empenhamento antifascista ou socialista. É evidente que não se inclina para “l’art pour l’art”, mas procura transmitir, com meios artísticos, conteúdos sociais.

O meu ponto de partida é o ensinamento ideal de Antonio Gramsci. Quando ele se refere à cultura, fala também sempre da hegemonia da ideia de luta da classe operária. Fui, depois, influenciado pelo momento expressionista e do protesto. Nos últimos quatro anos, sofri uma evolução, graças às experiências feitas na América Latina, ou seja, graças ao conhecimento da luta anti-imperialista do movimento dos guerrilheiros e fui influenciado pela Revolução cultural chinesa. Se utilizo textos particulares e uma particular técnica musical, é só porque tento, como compositor e como homem, participar na luta de classes. O problema é este: que eficácia poderá ter, hoje, a cultura? A Revolução cultural chinesa forneceu, decerto, um grande impulso. Mas nós não vivemos num país revolucionário, a revolução está ainda por vir. Ou seja, a cultura deveria ter uma função diferente da que tem na China ou em Cuba. Mas se a relação entre superestrutura cultural e estrutura social for correctamente determinada, a cultura poderá ter grande eficácia. É necessário modificar a estrutura económica, política e social dos nossos países, que são capitalistas, mas para isto a superestrutura pode contribuir de modo dialéctico. Creio, pois, que a cultura, e portanto também a música, tem uma função, utilizam-se os novos meios não de modo evolucionista e passivo, mas de forma crítica, crítica perante os meios e o sistema social que os produziu.

Apresentou a sua composição electrónica *La fabbrica illuminata* a operários de diversas fábricas, discutindo depois com eles. Que experiências fez durante estas discussões?

Quando decidi escrever esta peça, desloquei-me por três dias a um grande estabelecimento metalúrgico de Génova, o Italsider. Falei ali com os operários e fiz gravações que, em seguida, elaborei no Estúdio de Fonologia de Milão. O texto é de Giuliano Scabia, contém frases de trabalhadores e frases procedentes de contratos de trabalho. O problema, nessa altura, em 1964, era o seguinte: como vivem os operários numa fábrica. Depois da primeira execução, os trabalhadores com que falei convidaram-me a regressar a Génova, a apresentar a peça e a discuti-la. Algo de semelhante aconteceu também em Sesto San Giovanni, perto de Milão, em Mestre e em Porto Marghera, perto de Veneza, em Trieste e noutras cidades. As discussões foram para mim extremamente importantes, porque encontrei ali a possibilidade de comunicar e de discutir, de modo inteiramente diverso do que acontece num círculo intelectual burguês.

O problema era de carácter fenomenológico: que acontecia ali, que poderá significar a música para a classe trabalhadora, como podem textos de operários tornar-se música, em suma, que é a música, hoje? Será música apenas uma composição elitista para um grupo social restrito, ou poderá a música intervir directamente na vida e nas lutas operárias? A reacção foi muito desigual: alguns trabalhadores eram nitidamente avessos ao que eu tinha feito, outros estavam chocados e diziam que os ruídos da fábrica eram muito mais insuportáveis do que a minha música, tinham-se dado conta disso, outros diziam ainda ter compreendido a sua situação de alienação e que na minha música tinham reconhecido a sua condição de robôs no interior da fábrica. Existe, pois, uma grande diferença entre a classe trabalhadora na Itália e na Alemanha Ocidental. Entre nós, na Itália, a classe operária está muito politizada, desde a guerra e a Resistência até hoje. Demonstraram-no também as grandes lutas de 1969.

Nos últimos dez anos escreveu quase exclusivamente composições vocais ou peças para sons electrónicos e vozes. Considera que determinados géneros de música instrumental estão historicamente ultrapassados ou haverá outras razões para a eles não regressar?

Para mim a voz humana é, entre os instrumentos de que dispomos, o mais livre, por não estar ligado a escalas historicamente determinadas como o violino, o clarinete ou o piano. Se analisarmos outras culturas, outras civilizações e diferentes modos de usar a voz, não de um ponto de vista eurocêntrico, mas com o método do marxismo, dar-nos-emos conta de que a voz teve sempre, sob um ponto de vista técnico e linguístico, as máximas possibilidades expressivas. Se então, sobretudo nos últimos tempos, recorro amiúde à voz electronicamente elaborada, faço-o porque encontro aqui a maior liberdade de expressão. Um exemplo é constituído pelo trabalho que há pouco terminei, *Y entonces comprendió* (1969-70); é uma composição que se baseia em textos cubanos de Carlos Franqui, na qual utilizo como materiais apenas a voz humana, elaborada e composta num Estúdio electrónico.

Reproduzem-se, cada ano e em milhares de concertos, as obras da música clássica e em menor medida também as da nova música. Se fosse responsável pela programação dos concertos, o que é que mudaria?

Antes de mais, importa, naturalmente, mudar a sociedade! Mas dado que vivemos ainda num país capitalista, sou muito crítico perante fórmulas como “nova música” ou “música viva”; é necessário distinguir também, na produção musical de hoje, entre o que é verdadeiramente novo e a simples aparência de novo e é de tipo consumista e, acima de tudo, seria necessário buscar um novo público, sair das salas de concerto e abandonar o público de elite, que escuta tão-só música tradicional. O problema não é apenas de carácter económico, ou seja, do preço dos bilhetes de entrada. Trata-se, antes de

mais, de encontrar um lugar e uma situação em que vivem pessoas que, na sociedade actual, são excluídas da vida cultural. Trata-se de uma escolha politicamente necessária. Mas no mundo musical isto não se faz e, ademais, existe ainda uma oposição a tudo isto, porque o mundo contemporâneo está intimamente ligado à organização actual da sociedade – de modo passivo, satisfeito, de todo integrado.

Se quisermos mudar a sociedade, precisamos de uma música adaptada, de uma música revolucionária. Qual é hoje, na sua opinião, um tipo de música particularmente anacrónica e contra-revolucionária?

A sociedade desenvolve novos meios tecnológicos, como por exemplo a automação, decerto com o fim de aumentar ainda os seus lucros e de explorar, com maior astúcia, os trabalhadores. O operário aprende a usar estes novos meios, mas quando luta utiliza-os contra o sistema. A mesma coisa se verifica com a música: há novos meios tecnológicos, como por exemplo o Estúdio de música electrónica; pode utilizar-se numa perspectiva evolutiva, de modo passivo, revolucionário ou crítico. Exemplo de um procedimento reaccionário é fornecido, a meu ver, por Stockhausen, que utiliza os meios de hoje com uma mentalidade eurocêntrica; para ele, esta técnica representa de per si o *non plus ultra* da novidade; não vislumbra a repressão em que se baseia este desenvolvimento tecnológico. Em *Hymnem*,^b por exemplo, utiliza, elaborando-os electronicamente, diversos hinos nacionais, entre os quais o nazi, o americano, o da Espanha de Franco, ao lado do hino albanês, do *Bandiera rossa* e da *Internacional* – tudo ao calhas e sem ordem, sem atender à função histórica destes hinos: é um procedimento muito regressivo e tipicamente social-democrata. As novas possibilidades da técnica podem esconder também um novo significado capitalista e imperialista. Na América Latina, ao invés, há compositores que se dão plenamente conta da novidade constituída pelos Estúdios da música electrónica, mas só têm a possibilidade de trabalhar nessa direcção se obtiverem uma bolsa de estudo de alguma fundação norte-americana. Compreendem que nos seus países têm de lutar como músicos de modo diferente e, por isso, conseguem fazer música também com os instrumentos tradicionais – o que para os fins de uma nova cultura é, naquelas condições, talvez mais importante do que um Estúdio de música electrónica.

Que experiência fez, como músico empenhado, com as organizações musicais capitalistas?

Quando ainda pertencia à ‘Escola de Darmstadt’, onde por ‘revolução musical’ se entendia uma revolução puramente formal, eu era bem aceite. Mas já desde início tinha outras ideias, embora a crítica alemã, que não era marxista, não lhe prestasse, por razões óbvias, nenhuma atenção. Depois da minha evolução musical, técnica, linguística e ideológica, numa direcção mais precisa e radical, a Alemanha Ocidental fechou-se cada vez mais para mim. Posso aduzir

dois casos: no NDRc estava incluído no programa o meu trabalho *Per Bastiana – Tai Yang Cheng*, mas foi suprimido após a minha tomada de posição contra o NDR, a propósito do caso Henze. E há dois anos, era para haver, durante os “Berliner Festwochen”, três serões com a minha música, mas, no último momento, quando se atentou no que estava a “acontecer” na minha música, foram retirados do programa. Tratava-se de *A floresta é jovem e cheia de vida*, que é dedicada à Frente de Libertação Nacional do Vietname do Sul.

Diga-nos, por favor, algumas coisas sobre este trabalho e a propósito de outras composições recentes.

A floresta baseia-se em textos de trabalhadores italianos, de estudantes de Berkeley, de Lumumba, Franz Fanon, Nguyen Van Troy (um estudante sul-vietnamita que em 1964 foi fuzilado sob a acusação de ter planeado um atentado ao ministro norte-americano McNamara), de Pedro Duno (um dirigente da guerrilha venezuelana), de Gabriel (um guerrilheiro de Angola), de Fidel Castro e textos da Segunda Declaração de Havana. A composição foi realizada no Estúdio de Fonologia em Milão, com utilização de vozes e sons electrónicos. Trata-se de um trabalho muito complexo, também do ponto de vista da execução, já que às fitas magnéticas se acrescentam vozes ao vivo, um clarinete e fitas de metal. Para a concepção concorreu também a participação do Living Theatre. Com estes novos meios expressivos quis representar a luta heróica dos combatentes pela liberdade nos vários países. Esta composição foi várias vezes executada na Itália, mas na Alemanha ocidental e na França, pelo contrário, ainda não foi executada. Foi difundida também pelas estações radiofónicas clandestinas dos guerrilheiros sul-americanos. Na Itália e também na Alemanha ocidental sinto sempre, da parte dos compositores, da rádio e das organizações concertistas, que esta e outras composições minhas não passariam de manifestos e actos políticos. Trata-se, certamente, de actos políticos, tal como o são *A Paixão segundo S. Lucas* de Penderecki, e o *Rake's progress* de Stravinsky, ou o *Hymnen* de Stockhausen! A diferença reside na escolha da técnica, dos textos e na função. *Per Bastiana – Tay-Yang Cheng* é para fita magnética e orquestra; nele utilizei a canção da República Popular chinesa *O Oriente é vermelho* (Tay-Yang Cheng), mas não como citação, antes de modo estrutural. A composição é dedicada à minha segunda filha e significa: para Bastiana o começo da vida está sob o signo da revolução comunista. Na composição *Musica-Manifesto n.1* existe uma primeira parte que se baseia numa poesia de Cesare Pavese e uma segunda que utiliza o do Maio francês e gravações das demonstrações contra a Bienal de Veneza de 1968. Estes elementos acústicos e fonéticos de hoje representam a meu ver o nosso folclore. Não, portanto, as canções populares do passado, mas as palavras de ordem das manifestações, os cantos de resistência dos trabalhadores e dos estudantes.

Alguns dos seus colegas, você mesmo o dizia, tomaram como pretexto a sua composição sobre o Maio francês para lhe atirarem à cara que não se trataria só de música. Penso que deveremos aqui definir o conceito de arte de modo diferente.

Os compositores que julgam deste modo têm razão se entendem a música de modo velho, tradicional. Não têm a capacidade de analisar os novos materiais acústicos em sentido compositivo e em relação com as suas funções. A velha concepção burguesa da arte está morta. Devemos tentar hoje realizar uma nova perspectiva cultural, ligada ao momento revolucionário actual. Esta é a grande diferença entre o trabalho de muitos compositores e o meu trabalho.

Que perspectivas tem para o futuro próximo?

Os meus projectos estão ligados à minha actividade na luta de classes. Delas aprendo muito e é a partir dela que vejo a minha função hoje.

Alguns dos seus colegas, mesmo mais jovens, sonham com ser executados em Donaueschingen ou noutras salas para a música contemporânea. Aparentemente, você não liga tanto a isso.

Decerto que não. Donaueschingen, de facto, não me interessa. Creio que um compositor de hoje deveria antes ter um contacto com a classe operária. Conheço bem as dificuldades que existem na Alemanha ocidental, onde a classe trabalhadora está muito integrada, mas há situações novas, os operários começam, juntamente com os estudantes, a mover-se, a captar a sua situação; um compositor deveria participar em tudo isto para desenvolver sempre melhor a sua função, o seu trabalho, a sua vida.

6. ENTREVISTA DE LEONARDO PINZAUTI (1970)*

Luigi Nono vive em Veneza no popular bairro da Giudecca: já muitas vezes nos havíamos encontrado antes desta “conversa”: diante da Fenice, em Roma e em Florença; mas tinham sido breves trocas de saudações, amiúde polémicas, porque Nono sente-se sempre nas trincheiras, e portanto desconfiado, combativo e apaixonado nos seus ódios e nos seus amores. E quem dele se aproxima, mesmo que não seja um dos seus “inimigos”, arrisca-se sempre a ficar comprometido – justamente como na frente – pelo fogo cruzado que parte da sua “trincheira”, até no caso de se tentar apresentar como conciliador. Quando, por fim, consegui deslocar-me a sua casa e me sentei diante dele no clarão nebuloso e despojado da laguna, parecia-me, por momentos, ser quase o plenipotenciário encarregado de uma negociação: um plenipotenciário “burguês”, entenda-se, a quem por momentos se permitia um diálogo mais ou menos provocador, e sobre temas não exclusivamente musicais. É que, na poética de Nono, a política, os fenómenos sociais, os mitos da sociedade industrial e da revolução chinesa têm um peso não acessório: são o seu ‘empenhamento’ de músico, e não podem ser dissimulados e encobertos mediante um questionário de estética; e é por isso que a nossa conversa teve de ser articulada de um modo muito particular, utilizando um dicionário – diria eu – que foi diferente do que utilizei ao contactar com Dallapiccola ou com Henze, com Donatoni ou com Sauguet.

Enquanto se falava, um lobo da Alsácia, de catadura não muito pacífica – que me fizera ficar perplexo diante do portão do jardim de Nono, e que na realidade depois se revelou manso e muito doce – brincava com um bastardo negro, também ele tímido e quase sonolento; e a senhora Nuria (a filha de Schönberg) velava pela casa. De vez em quando, a mais pequena das meninas de Nono, Bastiana, vinha espreitar e o pai voltava-se para ela com grande mansidão, pondo-a sobre os joelhos, interrompendo-se para lhe falar em voz baixa. Da laguna vinha apenas o ruído de algum barco, o mugido longínquo de uma sirene; e mirando em redor, sob o olhar vigilante de uma fotografia de “Che” Guevara, com uma grande reprodução da Guernica de Picasso, de vez em quando eu tinha realmente a impressão de ter desembocado num estranho

“retiro”: o de um intelectual que muitos em Veneza conhecem apenas como “Gigi”. (Quando andava à busca da sua casa, um velhinho muito pequeno tinha-me dito: “Luigi Nono? Quem? O escritor?...”, “Não, o músico”, respondera eu. Mas ele replicou: “Sim, em suma, é o mesmo... É um moreno grande, que chamam Gigi?”).

Portanto, mestre: por onde começamos? – perguntei-lhe. Sei que está a trabalhar numa nova composição para ser apresentada em Roma pela RAI a 28 de Fevereiro. Quer dizer-me alguma coisa?

Sim: efectivamente, nestes últimos tempos estou a trabalhar numa ampla composição toda baseada na voz, usada ao vivo e também elaborada e composta em fita magnética. Os textos são de Carlos Franqui, poeta cubano revolucionário, que tem uma grande história por detrás de si, porque esteve com Fidel [Castro] na Sierra Maestra, foi director do jornal clandestino revolucionário, director da rádio clandestina... Conhecemo-nos em 1968 em Havana e nasceu entre nós uma grande admiração e amizade, porque ele é verdadeiramente um homem extraordinário: é de origem camponesa e ao longo da revolução libertou-se a si mesmo e adoptou também uma inventiva poética nova. Escolhi alguns dos seus poemas que, dentro em breve, aparecerão também traduzidos na Itália, nos quais se reflectem certos aspectos da vida cubana...; aspectos mágicos daquela cultura, a cena de um fuzilamento, o desaparecimento de Camilo Cienfuegos – quase uma lenda popular – uma visão nocturna de Cuba, a luta revolucionária. No texto incluí ainda algumas frases do “Che” Guevara... Ao trabalhar com Marino Zuccheri no Estúdio de Fonologia de Milão penso ter encontrado igualmente uma nova técnica acústica para a reprodução da fita magnética; evitando o carácter estático da difusão do som a partir de fontes mecanicamente fixas e permitindo a mobilidade contínua de quatro, oito, doze fitas. Já não é, portanto, a continuação electrónica da técnica dos “coros fragmentados”, e o registo em fita magnética já não é algo de definitivo, porque os executantes – nós próprios – podem variar continuamente a sua direcção sonora, a intensidade, etc.

Parece-me ter compreendido; mas dentro de trinta ou quarenta anos encontrarão os instrumentistas indicações suficientes – um projecto, um gráfico – para poderem executar do modo mais ortodoxo estas variações das fitas magnéticas da sua composição?

Dentro de trinta ou quarenta anos – responde subitamente Nono – já haverá outra música. Trabalho para hoje, lido com os problemas de hoje: nunca penso na música do futuro que, segundo creio, é um conceito do século XIX, quando se descobriu a “história” da música. Isto da música do futuro é um conceito que deixo de bom grado para os visionários músicos alemães; creio igualmente que o contínuo regresso ao passado, que nos é imposto pelo consumismo

* SC2, 84-95; LN, 246-257. Primeira publicação: ‘Nuova Rivista Musicale Italiana’, IV/1, 1970, pp. 69-81.

de hoje e pela indústria cultural, é uma espécie de bloqueio para nos tentar fazer perder o sentido dos problemas da nossa época: estou convencido de que também mediante a música de hoje (independentemente de estar ligada a um texto ou não) é possível analisar, conhecer e intervir na nossa vida. Não para uma confirmação sectorial, tecnológica, sociológica ou estética, mas por escolhas culturais e políticas que iluminam o uso, a função e a finalidade dos meios técnico-expressivos disponíveis ou “inventados” pelo músico.

Pode inserir-se neste ponto, parece-me, uma pergunta. Recordareis talvez a minha “conversa” com Henze e, em particular, as suas afirmações contra Adorno, o qual afirmara que depois de Auschwitz já não havia lugar para a poesia. Henze, pelo contrário, afirmava que, justamente pela ocorrência real da tragédia de Auschwitz, existe a necessidade da poesia: uma poesia que talvez se apresente a vós apenas como uma necessidade de evasão e de falta de empenhamento, mais do que um modo de se inserir na ‘verdade’ de hoje, seja ela qual for, bela ou feia, para a ela aderir, para a transformar ou para a combater. Ora bem: que sentido tem para vós a frase de Adorno a que Henze se referia?

Não estou de acordo nem com Adorno nem com Henze. A frase de Adorno surge-me viciada pela incapacidade de um método ou de um pensamento, de ir mais além: é a típica negatividade daquele filão do pensamento alemão que se fecha no hegelianismo de esquerda e recusa o desenvolvimento da filosofia (Marx, sobretudo *Das Kapital*) e a revolução na história (revolução bolchevista, chinesa e cubana). Em suma, é apenas uma reacção emotiva, sentimental, que nem sequer se acrescenta a um homem que deveria ter sabido usar de outro modo o seu raciocínio. Do meu lado, sabe que intencionalmente recordei Auschwitz depois da minha colaboração com Peter Weiss e Erwin Piscator para *L'istruttoria*, e escrevi *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*: recordar significa também redescobrir na contemporaneidade os acontecimentos de um certo período e contribuir para torná-los irrepetíveis, eliminando as suas causas. Conseguirá a música isto? Estou convencido de que ela deve ter a sua parte. Por isso, oponho-me aos que falam de um ‘refúgio’ na poesia e no ‘belo’: o ‘belo’ usado como categoria absoluta faz parte de uma mentalidade classista...

Classista, porquê?

Intento aludir ao belo como categoria absoluta, dada de uma vez para sempre, que faz parte de uma precisa estratificação cultural e é património de uma certa classe, e justamente parece haver uma determinada delimitação geográfica, desde o Atlântico aos Urais. Eu, pelo contrário, sinto de modo fortíssimo a necessidade (que não encontro em quase nenhum dos músicos contemporâneos) de sair ainda deste conceito eurocêntrico...

Mas também Stockhausen diz não acreditar na Europa como único berço da arte...

Bem: esta menção de Stockhausen permite-me clarificar o meu pensamento. Ele refere-se – digamos em *Stimmung* – a certos factos, estímulos ou ambientes sonoros que se encontram na Índia (refiro-me a certos ritualismos budistas do Tibete) e utiliza-os de modo colonialista (referi já este termo em 1959 a propósito de uma prática musical de Cage); arrancando-os do seu contexto, da sua função e da sua história de um modo tipicamente neoclássico (Messiaen no “caso Índia” é ilustrativo). Em seguida, *Hymnen*, encontra-se para mim entre as composições mais exemplares de uma nítida atitude imperialista: Karlheinz I em vez de Wilhelm II (mas é o mesmo...). Para clarificar este ponto, refiro-me à sua *Carta aberta à juventude*, escrita por Stockhausen e publicada no diário “Frankfurter Allgemeine Zeitung” e em “Melos” no verão de 68 (“participamos na grande revolução da humanidade, porque sabemos o que queremos... Já não nos deixamos co-envolver numa revolução seja ela francesa, vietnamita, checoslovaca, russa ou africana. É a revolução da juventude do mundo pelos homens superiores”^e, e sabemos muito bem a que coisa levaram os homens superiores”!), nas notas de apresentação que ele editou no programa do Festival de Veneza de 69. De facto, também o seu misticismo (Messiaen continua a ser esclarecedor) – que deslumbrou alguns – não me surpreendeu: Stockhausen é o exemplo clássico da contradição entre uma mentalidade extremamente irracional e ilógica e a sua capacidade tecnológica; mas esta última é entendida de um modo evolucionista, com a mesma atitude que Prieberg tem em *Musica ex machina*, ou seja, ultimamente uma atitude neocapitalista, diria até imperialista: “Somos mais corajosos, e vivemos num país que é mais corajoso que os outros...” sem ter a mínima consciência crítica de tudo o que custou este “ser mais corajoso”, ou seja, a que preço de exploração e de opressão socio-económica tudo isto foi possível, e a que necessidade imperialista responde a cultura ou civilização ‘superior’. Eu, ao invés, nas minhas viagens pela América Latina e na participação na luta de classes europeia – que muito me ajudaram na minha maturação – dei-me conta de que há condições sociais em que se está a desenvolver uma luta contra a opressão: uma luta que é também contra a opressão de uma cultura ‘superior’ eurocêntrica, e exige e torna possível uma outra arte e uma outra cultura; e justamente porque adiro a esta situação, não afirmo um primado apriorístico da tecnologia. Tenho sempre presentes os combatentes do Vietname: eles não usam apenas os mísseis terra-ar, mas também os paus afiados e as bombas de bambú.

Mas utilizais igualmente os últimos progressos tecnológicos, como Stockhausen.

Sem dúvida. Mas de modo crítico, contra o sistema que os produziu. Que a minha atitude seja, no essencial, a mesma de um

Stockhausen ou de um Cage, suscita o riso, devido à incapacidade analítica de todos os que afirmam isso...

Mas não podeis negar que há pontos de partida comuns: a atitude estética de alguém como Bussotti pode também estar em contradição com a vossa, se atendermos aos diversos 'textos' a que vos referis. Mas existe uma espécie de orientação geral (a fase 'segunda', para nos entendermos, a que se refere Mario Bortolotto com o seu recente livro) que vos associa um pouco a todos: Berio, Nono, Bussotti, Stockhausen... Mais ainda, há quem se aperceba até uma contradição, justamente no vosso modo de ser músico: a linguagem de Nono pertence à vanguarda, mas são muitos ainda os que não o entendem e não apenas entre os burgueses, mas sobretudo entre os trabalhadores. Como é que então, sentindo-vos assim tão perto da urgência de vos apropriardes das necessidades de amplas massas populares, da Europa e da América, não se vos apresentou o problema de usar uma linguagem de fácil comunicação? Feitas as contas, as teorias de um Zdanov podem ser combatidas por um "burguês" como eu, mas não por alguém como vós!...

[Nono estava à espera desta pergunta. Sorriu por um instante, levantou-se para pegar num charuto cubano "Hupmann", e escreveu alguns apontamentos num canhenho.]

O problema é pertinente – afirma –. Mas aqui há que clarificar pelo menos dez temas... embora eu tenha a impressão de que estais a fazer um pouco de advogado do diabo, para me provocar com questões – como a de Zdanov – sobre a qual o meu parecer já está claro desde há muito...

Portanto [insiste Nono, seguindo a lista que tinha preparado] trata-se sobretudo de notar um facto: o problema da transformação do homem, do homem integral. Pelo contrário, em alguns países deu-se maior importância a uma transformação de tipo económica (processo público de produção, transformação e difusão dos bens materiais, etc.) e esta, que é apenas uma fase importante da revolução, bloqueou de facto a transformação do homem. De forma não casual, a explosão juvenil dos últimos anos centrou-se justamente nesta indicação: a transformação do homem. Esta é, em seguida, um dos motivos fundamentais do pensamento e da acção de "Che" Guevara, dos contrastes e das contradições no seio da República Popular da China, que originaram a revolução cultural. Por isso, creio que também um músico como Bussotti, inserido numa outra situação – noutra sociedade – teria outros modos de fazer música; nem acharei contraditório que com a sua posição (também vós o chamais "decadente") ele pudesse tomar parte na revolução socialista e estar inscrito no partido comunista. Porque cada um de nós está em contínua transformação, mesmo se em cada um se faz sentir o seu peso a educação recebida, os hábitos, as condições sociais, etc.; e estou muito mais de acordo com a teoria das cem escolas (a "teoria das cem flores") de Mao do que com Zdanov: a revolução não é, para mim, apenas uma transformação de tipo económico, mas uma

libertação dos indivíduos; como foi, aliás, a revolução soviética até ao advento do "realismo socialista" no tocante à produção artística.

Mas venceu precisamente a tendência de Zdanov, e talvez por necessidade de tipo revolucionário... talvez justamente para salvar os resultados da revolução, garantindo, por assim dizer, um ecumenismo também de carácter linguístico...

[Nono, excitando-se um pouco, responde:] A revolução não consiste em levar os camponeses ao teatro, à semelhança dos burgueses: Mayakovsky – e concordo com ele – perguntava se seria verdadeiramente um facto revolucionário mandar os camponeses ao Bolchoi para continuar a fazer-lhes ouvir *A Traviata*...

Mas se considerarmos que *A Traviata* é um bem, e se uma parte estava excluída da fruição deste bem, os camponeses no teatro serão já um facto positivo...

Não nego certamente que *A Traviata* seja um bem; mas ela não pode ser um facto que bloqueia uma inteira programação teatral, a necessária e requerida para um teatro revolucionário. A este respeito concordo com os chineses, quando, durante a revolução cultural, tomaram posição contra Shakespeare ou Beethoven: aqui no Ocidente, esta atitude interpretou-se de modo falso, porque na China não se tomava posição contra a grandeza de um Shakespeare ou um Beethoven, mas contra a sua instrumentalização à maneira de "bloqueio" do caminho cultural revolucionário...

Mas não é possível compreender a música de Nono se primeiro não se entendeu, parece-me, a dos seus predecessores... Como se faz para seguir a música de Nono, se não se conhecer a de Verdi?

Ah, aqui, de facto, não estou de acordo: tenho experiências pessoais que demonstram o contrário. É até possível começar pela música de hoje e, em seguida, recuar... também no ensino se deveria seguir este caminho... É necessário inverter de todo as perspectivas historicistas de uma certa sociedade em que crescemos...

[Nono abre e inicia então uma digressão sobre "simpatias suspeitas" que certos intelectuais não comunistas têm por Zdanov, sobretudo na relação às suas músicas. E daqui passa a falar da constante "falsificação" que a crítica, sobretudo alemã, faz do seu trabalho de compositor. Exceptuando o caso de Luigi Pestalozza e Armando Gentilucci, na Itália – diz Nono – todos insistem nas comuns origens darmstadtianas da sua música e da de outros músicos com que, pelo contrário, ele nada tem em comum.]

Em 1952 [prossegue Nono] houve em Darmstadt um concerto muito importante: incluía *Kreuzspiel* de Stockhausen, *Structures pour deux pianos* de Boulez e o meu *España en el corazón*. Como é possível que, então, os críticos unificassem estas três composições sob uma mesma técnica? Como é possível analisar as três composições no seio de uma mesma unidade estilística ou técnica? Tratou-se de uma falsificação devida a interesses de hegemonia cultural alemã...

Mas poderíeis igualmente fazer parte de um certo mundo técnico e conservar também a vossa originalidade...

De acordo. Mas como se explica – depois de cada um de nós, ao longo dos últimos anos, ter amadurecido a sua posição, os seus problemas, as suas atitudes sociais – o ataque que me foi dirigido por compositores e por críticos de orientação diversa: por Stockhausen e, em parte, também por Maderna; por Berio e por Pousseur... e com argumentos semelhantes aos que provocaram a minha ruptura com a casa editora Schott, e pelos quais as Rádios e as instituições musicais alemãs, com raras excepções, me boicotam desde há anos? Porque querem isolar-me, à medida que amadureço uma linguagem e uma posição minha, que é distinta e contrária à predominante hoje no mundo ocidental, não só pela temática escolhida, mas também, justamente, na técnica compositiva. O pontilhismo é contrário à minha técnica de relações e de nexos sonoros, tal como a *álea* se contrapõe ao meu processo compositivo, embora ela se encontre necessariamente no momento inicial de pesquisa e de experimentação. Stockhausen regressa agora justamente aos ‘concertos de câmara’, como se estivesse ainda nos tempos da Sociedade do Quarteto, quando antes falava da transformação das salas, das formas esféricas (que, em seguida, não foram inventadas por ele, mas por Mondrian, e já há muitos anos!). A minha aspiração, pelo contrário, é poder fazer música para assaltar e ocupar ruas, praças, campos, instituições, juntamente com a classe trabalhadora e camponesa em luta.

Mas pensais que o público a que vos dirigis espera de vós, justamente, este tipo de ‘presença’? Os trabalhadores russos, por exemplo, que também vêm de uma revolução, pedem a Rostropovich muitos ‘Cantos do cisne’... Em 1950, quando os artistas russos chegaram a Florença, no Maio musical, Rostropovich tocou precisamente o Canto do Cisne de Saint-Saëns, e Dallapiccola, pelo contrário, apresentava *Il prigioniero*... De tal maneira que permaneceu, segundo me lembro, muito surpreendido; a ‘música nova’ que Mario Zafred esperava então dos países do socialismo – perguntei a mim mesmo – está toda aqui?

[Nono sorri.] – Tendes aqui um jogo fácil – [, diz-me com um pouco de amargura.]

De acordo, conheço decerto a vossa posição; e recorro às críticas que fizestes a Felsenstein quando em Veneza afirmou não conhecer *Il Prigioniero* de Dallapiccola ... Mas como me explicareis, por exemplo, o facto de recentemente vos terdes também virado para os operários italianos com uma composição que utiliza as frases presentes nas paredes de Paris no Maio de 1968? Como estabeleceis uma ‘comunicação’ com eles que não conhecem o francês? Como artista, tendes certamente o direito de ficar sugestionado por estes revolucionários, mas virastes-vos para um nível de cultura que é, digamos, burguesa: superior àquele a que deveria estar destinado o vosso sentimento de “militante”, há pouco referido.

Mas este é o drama de hoje: vivo nesta sociedade, comum a todos os que hoje pretendem a transformação da sociedade e não

se limitam a uma banal rebelião moralista que se recompõe, em seguida, na droga, ou nos hippies ou na reproposta do homem superior, e os meios de comunicação de massa estão na mão do estado burguês... O meu drama reside aqui: perceber que devo lutar, utilizando os meios técnicos actuais, na posse daquelas mesmas organizações com as quais estou destinado a colidir e a esbarrar; por outro lado, sinto também necessidade de me “verificar” com outro público, diferente do tradicional.

E não seria mais simples, então, renunciar a certos meios – que, depois, como afirmas, são motivo de choque – e usar outros de mais fácil, digamos, desejo e apetite?

Não posso, sem dúvida, falar da classe trabalhadora em geral. Mas a minha experiência em numerosos círculos de trabalhadores e estudantes, confirmou-me uma grande facilidade de recepção dos meus trabalhos electrónicos, bastante maior, por exemplo, do que acontece com o meu *Canto sospeso*... O que inverte a vossa perspectiva historicista: não é verdade que se deve conhecer o ‘antes’ para se compreender o ‘depois’. Mais ainda, é justamente o contrário. Portanto, podeis compreender que a questão não se reduz ao texto utilizado – como muitos banalmente afirmam –, mas diz respeito à percepção da música nas várias formantes: material acústico utilizado – processo composicional – de que modo uma temática da luta de classes se *torna música* – tempo e modo de escuta psicofísico – intervenção na vida e na luta de hoje...

Mas foi-me contado que um operário, depois de ter ouvido *La fabbrica illuminata* vos disse: “Porque é que depois de termos passado um dia no meio dos ruídos da fábrica tu nos fazes ouvi-los de novo? Não precisamos disso, mas sim de uma música que nos acalme”.

Sim, é verdade: também houve reacções deste tipo. Gastronómico, diria Brecht. Outros disseram-me que a realidade da fábrica é também muito mais violenta do que ressaí de *La fabbrica illuminata*, mas outros referiram igualmente ter tomado consciência, ao ouvir este trabalho, do estado de alienação em que se encontram, convertidos em robôs. É possível ainda, sem dúvida, haver cem mil trabalhadores que não sentem necessidade da música, e não apenas da minha; mas isso não altera os termos do problema... Também eu, por exemplo, posso não sentir a necessidade da poesia de hoje. O importante é que não haja barreiras preestabelecidas, pelo consumo ou pela indústria: neste sentido, a minha experiência em Cuba foi fundamental, e estou convencido de que, se vivesse noutra sociedade, comporia de outro modo, vivendo, participando, amando de maneira diferente. Porque, de facto, em Cuba – onde me relacionei com homens do governo, com guerrilheiros, com camponeses, com estudantes, com jovens – o meu modo de comunicar era diferente, sem as barreiras pelas quais somos aqui impedidos e atrasados (categorias estéticas, estratificações codificadas, etc.). Ali deparei com

uma frescura diferente, justamente de todos os que transformaram e fizeram uma revolução.

Mas pensais que, nessa frescura de que falais, se compreenderia o *Ulisse* de Dallapiccola, por exemplo, melhor do que poderá ter acontecido em Milão?

Existe também, decerto, na Itália uma parte da sociedade italiana que se reconhece em Dallapiccola, músico que admiro, embora saiba que houve em Aquila jovens que lhe perguntaram como é que, após dois mil anos, ainda haveria interesse por um texto de S. Paulo. Mas vede: Dallapiccola é católico, embora utilize quase sempre textos de heréticos, portanto de contestação; de tal modo que na Venezuela, num festival para que tínhamos sido convidados, Penderecki e eu, me ocorreu perguntar-lhe como é que ele, ao invés, se referia sempre aos textos mais ortodoxos. Porque é que tu – perguntei eu – que vens de um estado socialista, te apresentas com um incrível rigor vaticano? Teillard de Chardin nunca te provocou? E – já que estamos na América Latina – Camilo Torres? Ora bem: Penderecki não sabia quem era Camilo Torres!...

Poderia continuar no caminho proposto por Nono para lhe perguntar como é que, justamente num país socialista, se não estava informado sobre a existência de um padre revolucionário, saudado como um mártir por grandes massas de deserdados da América Latina. Mas preferi referir-me à música. De facto – prossegui – vós diferis de Stockhausen e de outros na definição da música: para vós, a música é um meio de comunicação e de expressão...

Sem mais: sempre disse e escrevi: ela é um meio de intervenção activa ou passiva na sociedade actual. Mas vede: quando Stockhausen afirma que fazer música é como fazer um transplante cardíaco ou ir à lua não está em contradição consigo próprio. Ele é o exemplar típico da sociedade neocapitalista de hoje: o seu modo é aceitar passivamente os resultados da técnica, ainda que isso signifique a anulação da presença individual, do trabalhador e do músico...

Mas surge-me uma curiosidade: qual a reacção que tendes perante os acolhimentos, negativos ou positivos, de um público que escuta as vossas composições? Como explicais, por exemplo, que um coro como o da SAT consiga encher teatros enormes, encontrar uma concordância imediata com grupos diversíssimos, suscitar a admiração dos trabalhadores comunistas e dos nacionalistas mais nostálgicos?

Explico todas estas coisas, como sempre, com a história... Não creio que os trabalhadores tenham necessidade de ser ‘consolados’ por certas músicas como as executadas pelos bravíssimos cantores da SAT: é uma sociedade, de facto, que tem a capacidade de impor os seus produtos... Na realidade, a experiência diz-me que onde existe uma classe operária em situação de luta – não de consumismo, de gozo, etc. – encontrei uma frescura de comunicação, negativa ou positiva, autêntica e directa. Coisa que não encontro noutras situações, sobretudo aqui entre nós, com um público tradicionalmente selecto. Coisa que não encontrei sequer em Fiesole, lugar em que a

Agência de turismo, com uma administração comunista, organiza um período de concertos a pensar no público de estrangeiros e onde os habitantes de Fiesole não põem pé...

Mas, peço desculpa, como faríeis para atrair a um teatro o público de Fiesole que não pensa lá ir?

É simplicíssimo: o público de Fiesole não vai aos ‘seus’ concertos, porque ainda não se trabalhou numa certa direcção, não se superou um modo de definição e enquadramento cultural que é ainda tipicamente burguês... O mesmo acontece no Teatro Comunal de Bolonha: que iniciativas tomou que possam ser consideradas uma alternativa ao Scala?

Dai-me um exemplo...

Basta apenas começar a sair dos teatros. O problema não é levar os operários ao teatro, que é um conceito populista...

Mas crede-me: os camponeses da Maremma toscana considerariam uma conquista poder ver em Grosseto uma ópera como a que se faz em Florença... Permite-me dizer que algumas das vossas propostas se me afiguram um pouco como se defendêsseis a necessidade de curas dietéticas para quem tem ainda de resolver o problema da fome...

Pode acontecer que tenhais uma parte de razão. Mas sou um músico militante, que faz música enquanto pretende intervir numa certa situação social; por isso, mesmo se pudesse propor aos camponeses de Grosseto uma edição da *Traviata*, penso que deveria fazê-lo de modo mediato, não utilizando o ‘instrumento’ que me é oferecido pela ópera de Verdi apenas no plano sociológico (como seria, quando se deseja alargar o conhecimento da *Traviata* a um público maior do que aquele que actualmente a pode conhecer), mas também no plano político: ou seja, liberto de todo o ritual que uma cultura de classe diferente construiu à sua volta...

Doravante a posição de Nono a este respeito era bastante clara, e ele referiu-se várias vezes a Pestalozza, um dos poucos críticos por ele mencionado de forma consensual, durante a nossa longa conversa. Entretanto, anoitecera: a senhora Nuria saíra com as meninas e compreendi que Nono tinha os seus diagramas que o esperavam; tentei, por isso, dirigir-lhe algumas perguntas habituais nas minhas conversas com os músicos: tendes algum músico ‘do coração’, a que de bom grado vos referis? que andais a ler? etc.

Tenho certamente a minha história – respondeu Nono – também do ponto de vista artesanal de mim como músico. Mas para a libertação do eurocentrismo de que falei, devo dizer que não tenho nenhum músico particular como referência. Não vejais aqui demagogia: mas hoje interesse-me mais pelo fenómeno da voz: pelo modo como falam, por exemplo, os trabalhadores de uma fábrica têxtil e não os metalúrgicos ou os camponeses; e estudo a sua vocalidade nos ambientes de trabalho, em casa... Penso que o músico se referiu sempre a uma fala ou a um grupo social: penso em Mussorgsky, em

Bellini, em Verdi, em Janáček, e até em Schönberg. A experiência da América Latina também aqui me foi utilíssima: fiz, por exemplo, estudos sobre o modo de falar de “Che” Guevara, graças a algumas fitas magnéticas; e garanto-vos que, do ponto de vista acústico expressivo, o modo de falar do “Che” é de uma beleza... como a mais bela melodia de Bellini: de um Bellini de hoje, entenda-se, com todo o contexto político-social diferente. Compreendeis, pois, que não é possível pôr-me ao lado de Henze ou de Penderecki, como vi em algumas entrevistas: Henze e Penderecki são, no essencial, neoclássicos como também Stockhausen...

Mas Penderecki apresenta esta relação com a sociedade de que falastes.

Sim: mas quando a apresentou naufragou musicalmente (vede a *Paixão segundo S. Lucas*). Os da escola de Darmstadt especaram como que diante de um muro. Cage, no fundo, introduziu pelo menos uma transformação de tipo sociológico no concerto; mas não levou avante a pesquisa sobre o material sonoro, sobre a técnica compositiva, sobre a finalidade social da música. E então irrompe e sobressai esta última onda de neoclassicismo que, em parte, os junta a todos, desde Castiglioni a Stockhausen, e não é por acaso que exaltam sobremaneira Stravinsky... São todos netos de Stravinsky!...

Acabara a fita do gravador e tive de deter-me. Continuámos a conversar ainda por uns instantes, falou-se do Scala, de Dallapiccola (o único nome de músico que Nono recordou com sentido quase de devoção, além do de Malipiero) e da execução de Ulisse no Scala. Quando me saudou à porta de casa, como que por um acordo, os dois cães acompanharam-me até ao portão do jardim, continuando a olhar-me mansos e desconfiados, como se estivessem conscientes de serem os amigos privilegiados daquele moreno grande que em Veneza chamam “Gigi”.

7. ENTREVISTA DE WOLFGANG BECKER-CARSTEN (1972)*

Nono utilizou como texto da sua [última] composição um elogio fúnebre a Luciano Cruz do poeta argentino Julio Huasi, uns quantos versos que falam do fascínio de um jovem revolucionário, da dor pela sua morte e do apelo por ele dirigido à vida. Este é o tema central de Luigi Nono, que ressurgiu sempre nos seus trabalhos, desde a composição para o teatro Intolleranza 1960, na música sobre Hiroshima e Auschwitz, e ainda na sua última composição com o título Ein Gespenst geht um in der Welt: o protesto contra a violência, a dor pela destruição da vida.

Haverá neste tema que retorna constantemente [a morte] um elemento de resignação?

De modo nenhum. Entre outras coisas, é um sinal típico da passividade da sociedade burguesa vislumbrar uma relação entre morte e resignação. Um aspecto que vai de Adorno a Marcuse, dos quais naturalmente aprendemos muito. Mas, de facto, não tem muito a ver conosco, marxistas. Para nós, a morte não é uma resignação, mas apenas uma situação no quadro de um desenvolvimento muito maior. Também a morte dos amigos é uma componente da nossa luta.

Mas na vossa composição existe o momento do lamento, sobretudo nas partes líricas e também na emoção das explosões expressivas.

É verdade. Mas o momento do lamento deve sempre ver-se sobre o fundo de um momento positivo, ou seja, da convicção da inevitabilidade da evolução histórica. Não é algo de teórico ou técnico-musical, mas tem fundamentos mais profundos que, na Alemanha, são decerto difíceis de compreender. Nos últimos anos na Itália, fizemos muitas experiências na colaboração com os trabalhadores. Para mim, a classe operária é a força mais importante para uma nova função da cultura, não só num sentido social geral, mas como realidade, como realidade biológica humana e política.

* SC2, 76-81; LN, 241-245. Primeira publicação: *Epitaph eines Revolutionärs – Nono-Uraufführung an der Mailänder Scala*, 'Die Zeit', XXVII/27, 07.07.1972, p. 12. A entrevista teve lugar por altura da estreia de *Como una ola de fuerza y luz*, no Teatro alla Scala de Milão, a 28 de Junho 1972 (composição inspirada pelo desaparecimento do jovem dirigente político chileno Luciano Cruz).

Julgais então poder dizer algo com a música, nesta realidade?

Vede, atendo-me, por exemplo, à realidade da voz humana. A voz é para mim o melhor instrumento. Hoje, já não me interessa como outrora, como tradição europeia do canto de arte, mas pelas suas variegadas possibilidades em diversas culturas. Desde que comecei a trabalhar no Estúdio electrónico aprendi sempre mais a conhecer a voz como a maior reserva de múltiplas possibilidades sonoras.

Nos últimos anos, estudastes amplamente a música vocal nas culturas extra-europeias. Existirá uma influência deste estudo no epitáfio para Luciano Cruz?

Indirectamente, talvez. Não presto nenhuma atenção à forma de rapina que muitos compositores fazem, por exemplo, Messiaen. Extrapolam um elemento de outra cultura e reproduzem-no num novo âmbito harmónico e melódico. Estudei as outras culturas não para me apropriar delas, mas para compreender os seus elementos fonéticos juntamente com os seus problemas humanos e a sua função social. Este tipo de trabalho analítico penso tê-lo aprendido teoricamente do pensamento marxista, praticamente talvez também do trabalho no Estúdio electrónico. Na minha nova composição, trabalhei assim com Slavka Taskova. Gravei os sons característicos da sua voz e da música vocal do seu país, a Bulgária. Afastamo-nos assim sempre mais da tradição de canto europeia. A voz, para mim, não é um material que exijo ao solista segundo uma representação ideal minha, como habitualmente fazem os compositores. Pelo contrário, estudo a qualidade e a modalidade executiva típica do músico. Analiso-a no Estúdio electrónico e componho com o material desta análise.

Depois da execução no Scala surge a pergunta se e como poderão os trabalhadores encontrar um contacto com o vosso trabalho.

Eis uma coisa que também na Alemanha dificilmente se pode compreender, porque aí toda a vida musical está organizada como um divertimento para a burguesia. Falais do Scala: aqui existe também a tendência para encontrar um novo público. Para este, Claudio Abbado repete os seus concertos em três serões, em que o público muda sensivelmente. O terceiro serão é um concerto para os jovens. E para dar outro exemplo, um exemplo que decerto se fará sentir em toda a Europa: no Scala, por iniciativa de Maurizio Pollini, de Claudio Abbado e da orquestra, realizou-se um concerto público gratuito, um concerto contra o fascismo.

Supondo ainda – coisa de que duvido – que no Scala possais encontrar verdadeiramente um novo público, acreditais que a música tem a capacidade de se referir a relações sociais concretas e, eventualmente, intervir nelas?

Há compositores que duvidam disso, que julgam que a música nada pode alterar. Mas a verdade é outra. A música pode ser uma intervenção numa situação histórica. Pode tomar posição no plano técnico, ideológico, psicológico, social. Para mim, música e política

são uma só coisa. A este respeito, porém, é necessário renunciar tanto a uma atitude puramente estética, como ao nexo passivo com as instituições capitalistas, é necessário ter uma nova compreensão da actividade e da participação da classe trabalhadora. Para mim, a música é um meio para tomar posição como compositor na sociedade. Aprendi com os trabalhadores a organizar a vida de modo diferente e a descobrir na cultura uma nova fantasia, uma nova concepção da vida e do pensamento, da descoberta e do amor.

8. LUIGI NONO E LUIGI PESTALOZZA A PROPÓSITO DE *AL GRAN SOLE* CARICO D'AMORE (1975)*

A primeira pergunta que gostaria de te fazer diz respeito à diferença de carácter que se pode reconhecer, assim me parece, entre o texto de *Al gran sole carico d'amore* e os de outras obras tuas anteriores, teatrais ou não, a começar pela *Intolleranza 1960*.

Poderia descrever este texto como um testemunho ideal sobre a história do movimento operário e de libertação anti-imperialista, uma espécie de grande mural histórico-ideal, onde noutras composições tuas (assim em *Intolleranza 1960*, em *A floresta é jovem e cheia de vida*, e até em *Como una ola de fuerza y luz*, para citar a mais recente) existe um laço mais estreito com a crónica actual da luta política.

Porque é que escolheste este caminho, que quiseste dizer, no essencial, com esta tua segunda ópera?

Não me parece que se possa falar propriamente de uma diferenciação, mas antes de um desenvolvimento, de uma ampliação, melhor, de uma maturação em relação aos meus trabalhos do passado. Sob o ponto de vista do texto, a referência mais imediata é uma obra como *A floresta é jovem e cheia de vida*; no sentido de que, enquanto outras composições são dedicadas a temas particulares, em *A floresta* a referência alude a várias situações de luta, de repensamento, derrota, vitória, ou seja, a vários momentos típicos da luta de libertação que continuam a ser extremamente actuais. O tema de *Al gran sole carico d'amore* é, de acordo com a minha intenção, o repensamento ideal de um facto fundamental da luta de libertação da classe trabalhadora e do movimento de libertação em geral: as Comunas de Paris. Já por volta de 1970 tinha feito, com Giovanni Pirelli, um projecto para um trabalho teatral sobre o tema da Comuna que, em seguida, não levei a termo. Retomei-o neste, para certos aspectos. Que representa a Comuna? Um ponto de partida, decerto, entre os mais importantes das lutas de classe e, ao mesmo tempo, uma ocasião de reflexão, de análise de erros cometidos naquelas e noutras situações históricas. Penso que a minha atitude perante esses acontecimentos foi, em parte, influenciada pelas viagens que fiz

* SC2, 201-215. Primeira publicação: *Al gran sole carico d'amore*, editado por F. Degrada, Milão, Ricordi 1974, pp. 53-59.

ao Chile, antes do golpe de estado; seguindo o desenvolvimento do Governo de Unidade Popular, a sua luta, as suas conquistas, as suas dificuldades e também as suas contradições e os seus erros, até ao desfecho trágico do golpe de estado fascista, fui levado a apreender certas analogias que, em épocas e situações diversas, ligam estes acontecimentos aos da Comuna; tive disso noção na redacção definitiva do texto, repito, não como uma retomada historicista, mas histórico-ideal, de um episódio fundamental da luta de classes operária. Creio que as considerações de Marx e Lenine sobre a Comuna oferecem elementos para a reflexão, quer sobre a situação do Chile, quer sobre a situação de luta em que nos encontramos.

Embora eu reconheça diferenças entre os textos das tuas óperas, parece-me que sublinhas um elemento constante nos teus trabalhos (sobretudo a partir da *Intolleranza 1960*), ou seja, o modo como olhas para o recontro das forças antagónicas que caracteriza hoje a luta pelo socialismo, a luta anti-imperialista, a luta de libertação dos povos na nossa época; ou seja, não efectuas contraposições dialécticas mecânicas, mas preferes evidenciar os termos do conflito, das tensões contrapostas.

Também desta vez, se não me engano, pretendes chamar a atenção para o facto de que não existe um crescimento tranquilo, seguro, fatal, mas sim uma luta constante entre erros e verdades, entre momentos de crescimento e de refluxo. Portanto, se me permites, o discurso acaba por se desdobrar a propósito da responsabilidade do militante, uma responsabilidade ideal e de acção, de teoria e de praxis, porque o desfecho revolucionário não é previsto ou antecipado, mas é algo que se conquista também mediante a análise dos próprios erros, além das suas vitórias. Por outras palavras, é o momento subjectivo, da intervenção e do papel da subjectividade, da pessoa, na revolução. De resto, é a partir daqui que, a meu ver, se apreende o carácter de reflexão interior da tua música, e a natureza problemática das tuas personagens.

Sim, estou de acordo; o processo de maturação que caracteriza o desenvolvimento das minhas obras, desde as baseadas nos textos de Lorca, até *Il canto sospeso*, *Intolleranza* e mais além, levou-me a enfrentar um facto histórico profundamente actual devido ao seu carácter exemplar e típico: ele solicita precisamente o momento da reflexão sobre a responsabilidade – estou de acordo contigo – do militante e, diria, de todos os militantes, sobre a necessidade de considerar o processo contínuo de derrotas, erros, vitórias, conquistas e novos problemas que a luta pelo socialismo traz consigo.

Este é o motivo da escolha de um tema como o da Comuna; no entanto, dentro da ópera, ele não permanece um episódio isolado, uma espécie de prelúdio, porque a montagem dos textos é feita de modo a que, a partir da Comuna, se chegue ao presente. Esta interdependência entre passado e presente é sublinhada pelo cruzamento de situações e testemunhos que pertencem a diferentes contextos históricos: por exemplo, no episódio da resolução dos Comuneiros (um momento de absoluta segurança e determinação revolucionária),

utilizam-se versos que Tanja Bunke escreveu na Argentina, ainda antes de ir lutar para a Bolívia. São versos que propõem questões sobre o significado da existência e inseri-os naquele contexto para significar que o momento da determinação não exclui de modo algum a reflexão (não digo a incerteza), a necessidade de interrogações profundas para se chegar a uma consciência mais sólida. Num primeiro momento pensei em interpolar também na sétima cena do primeiro tempo (“O muro. O massacre dos comuneiros”), e na oitava (“Thiers e a Burguesia de Versailles”), outros episódios e textos de forma alusiva e sintética, por exemplo o assassinio de Rosa Luxemburg e o extermínio subsequente ao golpe de estado no Chile.

Gostaria de fazer algumas observações: citaste Tanja, e isto encaminha o discurso para o papel que a mulher tem neste teu trabalho. Gostaria, em seguida, de sublinhar uma característica que sempre me impressionou nas tuas obras: a confiança ideal, ou seja, o arrimo ideal passa amiúde também pelo momento da derrota; em *Il canto sospeso*, o fuzilamento é um momento de luta, mas também um momento de derrota; em *Intolleranza* a inundação final; em *A floresta* o momento de Quyen ou o momento da intensificação do conflito, e assim por diante; em *Como una ola de fuerza y luz*, a morte de um revolucionário. O momento da derrota, uma derrota vencedora se quiseses, mas todavia presente, que sublinha uma concepção anti-retórica, anti-triunfalista, é uma constante, assim me parece. Que significado dás a isto?

É uma reacção minha, instintiva e racional, a uma espécie de triunfalismo superficial e exterior que, durante muitos anos, foi típica de uma atitude cultural no tocante à luta de libertação: um triunfalismo absolutamente formal e vazio, porquanto privado de capacidade de reflexão e de análise, uma exaltação acrítica e simplista que, muitas vezes, se dissolveu em formulações extremamente banais também sob o perfil formal e linguístico (música-pintura-literatura). Importa, pelo contrário, elaborar o conceito, se me posso exprimir de modo muito esquemático, da negação da negação. Também mediante momentos negativos (a derrota, a morte) aprendemos e continuamos a caminhar em frente.

Portanto, um modo diferente de conceber o optimismo e o pessimismo.

Sem dúvida, não só um modo diferente mas até a minha recusa da banal dicotomia pessimismo-optimismo...

Justamente, de uma escolha esquemática entre optimismo e pessimismo ...

Ou da contraposição de personagens positivas e negativas, outro elemento de esquematização extremamente superficial.

E a propósito de personagens, a mulher...

Gostaria ainda de acrescentar que a Comuna, um momento fundamental, chave deste trabalho, se encara numa perspectiva actual. A inserção de Tanja refere-se a uma outra situação política que não surge apenas como um momento de luta, mas também como um momento humano de reflexão; além disso, a experiência da Comuna não é apresentada mediante uma reconstrução histórica, mas é vista

através da autodefesa de Louise Michel. Na sua autodefesa, inserem-se alguns fragmentos rápidos sobre a Comuna, sobre aspectos do seu nascimento, do seu desenvolvimento, sobre os massacres dos Comuneiros. A figura de Louise Michel juntamente com a de Tanja antecipa, desde a primeira parte do trabalho, o tema da participação da mulher na luta, na vida, no amor, visto como transformação do mundo, das relações humanas, transformação si mesmos...

Diria como base da relação natural-social...

Sem dúvida, amor neste sentido.

Do tornar-se histórico...

Desde a referência aos Comuneiros, que se faz também recorrendo aos versos de Rimbaud (*Jeanne-Marie*), chega-se, de acordo com a indicação de Lenine sobre a continuidade entre a experiência da Comuna e a da Revolução russa, à personagem da Mãe e a, partir desta, à de Deola, em ligação com a circunstância das lutas de fábrica da cidade de Turim dos anos Cinquenta. Esta última personagem é extraída de um anterior trabalho teatral meu, que remonta a 1963-64, cujo libreto, derivado de poesias e escritos de Pavese, se baseava nas figuras de Deola e Masino; e já então a personagem de Deola era decidida e interpretada musicalmente com quatro sopranos, aqui a mesma personagem desenvolve-se, em seguida, através do testemunho de mulheres do Vietname do Sul, internadas em campos de concentração, através das personagens de duas revolucionárias cubanas e, por fim, novamente mediante a figura da Mãe, que é assassinada, mas que se revela no fim como um elemento de desenvolvimento e de continuidade. Portanto, as personagens do meu trabalho não são personagens ligadas apenas ao facto histórico, mas personagens que reiteradamente se transformam noutras associadas a outras situações e condições: portanto nunca morrem, antes se transformam continuamente...

Mais do que símbolos são emblemas...

... são uma continuidade do desenvolvimento histórico.

Uma observação, agora, acerca do papel da mulher: desejaria saber se concordas com uma leitura da sua presença nestes termos. Esta mulher emblema do amor não é evidentemente – tal já se afirmou – o emblema de um amor sentimental, romântico, egoísta, individual entre sujeitos individuais homem-mulher: é algo de muito mais vasto, de muito mais profundo, mais ainda, basilár. Na mulher representa-se a própria ideia da revolução que propões.

Sim, gostaria de acrescentar algumas considerações: parece-me que na história da música, do teatro, da literatura, do cinema, a maior parte das figuras ou dos emblemas revolucionários são masculinos; parece-me, em seguida, que nos últimos anos esta tendência se acentuou. Não me agrada este modo unilateral de caracterização, tanto mais que de facto existe uma longa tradição, neste século, de personagens femininas revolucionárias. Ademais, devido

à complexidade ideal da mulher que participa na luta de libertação, acho também que ela, igualmente no plano musical, oferece possibilidades muito mais ricas de expressão do que o filão de um certo sentido categorial do homem revolucionário. E, depois, não suporto os tenores. Gostaria de acrescentar, neste sentido, que uma ópera fundamental para a história da música europeia e para a história da minha formação é o *Fidélío*; além disso, há personagens femininas em Verdi que representam momentos de ruptura, em *Aida*, *Traviata* ...

... e diria também que em *La forza del destino*, porque a personagem de Leonora é de algum modo um ponto de referência não só sentimental, mas de libertação social, é um catalizador.

Sim, também a própria *Lulu*. Existe assim, por um lado, a minha recusa de um cliché estereotipado – homem revolucionário – e, por outro, existe uma tradição teatral da qual me sinto parte, em que a mulher adopta uma característica de ruptura, de luta, de emancipação; uma tradição que me impeliu a aprofundar a verdadeira relação com a realidade social das personagens femininas protagonistas do meu trabalho.

Não foi por acaso que recorreste à personagem da Mãe, interpelando-a numa perspectiva análoga à leitura que Brecht fez de A Mãe de Gorky; não a encaras como a mãe da tradição cristã ou idealista, mas, ao invés, existe aqui antes um reconhecimento do papel da mulher no processo de emancipação histórica, um papel decerto não prevalecente ou primário, mas entrosado organicamente com o do homem.

Esta tua acentuação da personagem da Mãe esclarece também algumas motivações do meu trabalho e incita-me a fazer a outras considerações. A Mãe é uma personagem central também pela relação que intercorre entre ela e o filho. Este já não é apenas o seu filho carnal, mas torna-se filho ideal; ao mesmo tempo, a presença da Mãe no segundo tempo sublinha ainda a sua continuidade pelo facto natural da geração, da procriação. Para sublinhar a sua importância quis caracterizá-lo de um modo específico, também musicalmente; não por meio de quatro sopranos, ou seja, mediante uma multiplicidade de vozes, como para Louise Michel, Tanja Bunke e Deola, mas mediante uma única voz, um contralto, justamente para pôr em relevo uma diferenciação, uma maior capacidade, não só de síntese, mas diria também de funcionalidade musical e ideal.

Passemos agora a considerar o modo como se constrói o teu trabalho. À primeira vista, e examinando apenas o libreto, poderia surgir a impressão de uma estrutura à maneira de oratório, que rompe os esquemas da ópera narrativa, da ópera de acção, da ópera baseada numa sucessão pré-ordenada de factos. Parece-me, todavia, que seria uma impressão errada; existe, com efeito, uma construção por tensões contrapostas e justapostas que determinam situações ilustrativas, com uma constante tensão dramática que nega o esquema do oratório. Não definiria como dialéctico este tipo de construção porque, a meu ver, o termo dialéctico se revela absolutamente inadequado, quer à tua mentalidade de músico, quer à tua mentalidade de homem de

teatro, de construtor de textos. Gostaria que disseses algo sobre este ponto, e em seguida clarificasses os teus laços com o teatro de Lyubimov. Recordo-me de ter visto em Moscovo certos espectáculos de Lyubimov, como o Mayakovsky, Os dez dias que abalaram o mundo, etc., e parece-me que neste campo conseguiste encontrar-te com a experiência do Taganka, com um certo modo de conceber um teatro político, um teatro ideal, não ideológico, em que também o momento histórico está presente, mas não para representar algum processo mais ou menos dialéctico da história, antes para realizar uma espécie de registo crítico da conflitualidade histórica, se assim se pode dizer; e eu insistiria no momento crítico.

Quanto ao problema de uma construção dialéctica, existe neste trabalho, a meu ver, uma tentativa de defrontar a prática dialéctica com novas soluções também no tocante aos meios linguísticos. Creio que é necessário comparar o conceito, a praxis ou o método da dialéctica também com a relação estrutural e matérica da linguagem que é usada; penso que as tensões que se estabelecem no plano do texto, da música, da realização cénica entre momentos, episódios, situações, nas suas várias aproximações, entrosamentos, contraposições, estabelecem uma relação que se deveria revelar dialéctica noutra activação metodológica.

Em suma, não constróis uma dialéctica, mas propões uma hipótese dialéctica através da posição de tensões, através da recepção da história, da realidade, de tensões, de momentos emblemáticos; ou seja, não constróis um discurso dialéctico, mas apresentas os elementos para uma dialéctica.

Sem dúvida, evito apresentar – e nisto, a meu ver, tento desenvolver a posição brechtiana – uma ópera de algum modo fechada em si mesma, mas proponho materiais já elaborados, relacionados e compostos, que solicitam uma participação activa por parte do ouvinte. A aparente fragmentariedade de episódios tende, pela polivalência de considerações, de reflexões que suscita na imediatidade do acontecimento cénico e, *a posteriori*, em concomitância com a retomada de temas e motivos dramáticos, a desenvolver no ouvinte uma participação criticamente activa.

Em suma, seleccionaste uma série de episódios, de materiais, aproximaste-os segundo uma lógica que é evidentemente a lógica do teu modo de construir um trabalho teatral, mas que não é a lógica do devir histórico.

Certamente. Em determinado sentido, sim. Mas considero que esta lógica evolui continuamente, e não é um esquema.

É, por conseguinte, uma lógica formal específica da composição teatral musical, não pretende ser uma lógica acorreadora de acontecimentos vistos numa perspectiva necessitante e imodificável. Propões uma dinâmica, mais do que uma dialéctica histórica, uma dinâmica aberta segundo a intervenção e a capacidade de intervenção dos homens, que pode ter um desfecho positivo, digamos, no socialismo ou também um desfecho catastrófico no fim da história do homem num conflito atómico. O destino do mundo está, obviamente, ligado à capacidade dos homens de determinar e decidir a sua sorte. E para Lyubimov?

Antes de falar da minha relação com Lyubimov gostaria de regressar brevemente à estrutura do meu trabalho que – como justamente observaste – nada tem a ver com o oratório. No nosso século desenvolveu-se o uso de executar cenicamente alguns oratórios; o próprio Busoni queria oferecer da *Paixão segundo S. Mateus* uma representação cénica e não é necessário citar o género da ópera-oratório do tipo de *Œdipus Rex* de Stravinsky. A ópera *Al gran sole carico d'amore* nada tem a ver com uma posição desse género; se alguém pretendesse encontrar referências em experiências teatrais do nosso século, a fragmentariedade e a rapidez das cenas, a alternância e a contraposição de situações resolvidas com essencial brevidade, poderia aludir à lição de Malipiero das *Sette canzoni* ou de *Torneo notturno*, mas também das suas últimas óperas dramáticas.

Emerge aqui, de novo, a ideia de um teatro adialéctico, anaturalista, não realista (no sentido tradicional do termo realismo)...

Talvez. Um tipo de teatro que implica uma nova concepção do dinamismo temporal, do dinamismo ideal, do dinamismo episódico, inclusive nas várias relações entre si. Isto explica a razão da minha colaboração com Lyubimov. Toda a estrutura do seu teatro se baseia em espectáculos realizados mediante a livre montagem e a elaboração de vários textos ao cuidado do grupo de trabalho que actua no Taganka. Para o *Hamlet* de Shakespeare, Lyubimov modificou cenas, sobrepô-las, fez delas pastiches e eliminou outras. A sua actualização modernizante não é uma actualização exterior, como muitos fazem, limitada, por exemplo, aos trajes, mas sobretudo um tipo de reinvenção criativa, ideal e estrutural; e isto é, a meu ver, fundamental, ela leva-se a cabo pensando na capacidade de percepção do espectador, que hoje é mais rápida e fundamentalmente diferente em relação à de séculos ou apenas à de apenas cinquenta anos. Nos seus espectáculos sobre textos de Puchkin, de Ostrovsky, de Mayakovsky, do próprio Brecht, Lyubimov revelou uma concepção criativa do director de cena, que já não é o transpositor para o palco de uma partitura ou de um texto já acabado, mas participa activamente na sua criação. O que sobretudo me impressionou no *Puchkin* de Lyubimov, (uma obra que acho particularmente importante na sua experiência criativa) é a completa eliminação da personagem como unidade estática: a personagem de Puchkin é, de facto, confiada a um, dois, três, quatro ou também cinco actores, o que permite oferecer dele um retrato polivalente e simultâneo: esta ideia é uma ideia que já tive, quando trabalhei no projecto sobre textos de Pavese e que, em seguida, deixei de lado. Quanto ao meu trabalho, ele foi realizado mediante uma colaboração directa com Lyubimov e para a parte musical também com Claudio Abbado; discutimos com eles sobre as escolhas de pormenor acerca dos textos e da estruturação das cenas, etc.; neste trabalho colectivo Lyubimov teve

uma parte determinante: na primeira vez que fui a Moscovo, levei comigo um simples esquema da ópera, que foi inteiramente refeito em vários encontros, graças a uma estreita colaboração na discussão dos textos, do seu significado ideal, da estruturação cénica e das relativas soluções musicais. O encontro com Lyubimov foi, portanto, um encontro necessário, sobretudo se tivermos em conta as comuns matrizes culturais e os comuns nexos com o teatro russo e sobretudo com o teatro de Meyerhold, cuja lição Lyubimov desenvolveu de modo inteiramente novo. Sem dúvida, foi para mim muito importante também o teatro alemão dos anos Vinte e sobretudo o teatro realizado por Piscator, com as várias componentes visuais acústicas, musicais, o teatro Toller, o teatro do expressionismo, as várias experiências da Bauhaus, cujos pintores, cenógrafos e escritores colaboraram na busca de uma coordenação dos vários elementos do espectáculo: um teatro já não baseado na palavra e no canto, mas um teatro que utiliza as componentes visuais, acústicas e espaciais que o coordenam e organizam de modo novo. Um exemplo destas pesquisas é, e não por acaso, *Die glückliche Hand* de Schönberg.

Grças à colaboração de Lyubimov, parece-me ter chegado à origem de um filão cultural, porque todas as experiências que citei, embora tendo características linguísticas e expressivas particulares, se podem reportar aparentemente à grande abertura cultural política verificada na URSS após a revolução: na música, no cinema, na pintura, na escultura, no teatro, na literatura, e não apenas no âmbito criativo, mas também no da organização cultural.

Foi uma experiência cultural fundamental, de alcance mundial. Ainda hoje descobrimos que certas experiências, apresentadas como factos de vanguarda, são apenas cópias atrasadas, epígonas, actualizadas e, às vezes – diria eu –, visceralmente actualizadas, de aberturas já então propostas.

Por exemplo, o Living Theatre?

Quando, antes, acenava para posições de vanguarda visceralmente realizadas, referia-me justamente ao Living Theatre; creio que basta relacionar o uso que o Living fazia de cursos e passagens rápidas (com gritos e gestos que afectavam sobretudo o instinto, também à volta e no meio dos espectadores) com as soluções do grande teatro de massa nascido após a revolução socialista, feito nas ruas, envolvendo assim, por exemplo, o *Assalto ao palácio de inverno* todo o público, para captar e compreender certas diferenças de fundo. Mas regressando ao meu trabalho, a colaboração com Lyubimov significou ainda um modo diferente de arrostar o teatro, depois da minha experiência com Svoboda. Este último apropriou-se dos meios tecnológicos de hoje e utilizou-os de modo novo, desenvolvendo uma concepção inédita da cenografia e do espaço cénico, dinâmico. Lyubimov, pelo contrário, ofertou-me outra solução baseada na utilização

dinâmica e plástica do elemento humano no espaço desnudo do proscénio. Pelo que me toca, sinto a necessidade de uma busca, de uma experimentação e de uma verificação destas novas possibilidades que, não por acaso, são hoje utilizadas no plano da invenção, da construção do texto, da realização cénica, da participação colectiva dos actores numa dimensão revolucionária na União Soviética.

A esta tua consciência dos problemas teatrais haverá talvez que atribuir o peso que na tua última ópera tomou a lição de Brecht, em comparação com a *Intolleranza* 1960. Também o teatro de Brecht é um teatro em que não se recorre a soluções particularmente elaboradas da técnica cenográfica, a inovações estruturais de palco e nem sequer à rotura da relação palco-público, como foi, depois, tentado a fazer noutras experiências. Neste sentido, Brecht afasta-se da experiência expressionista e até se lhe contrapõe. No entanto, graças à dramaturgia do teatro épico converte em protagonista o elemento humano numa dimensão que Lyubimov em parte retomou e desenvolveu. Encontro neste teu último trabalho, relativamente à febril ira de outros textos teus, por exemplo à ansiedade raivosa de revolta típica de *Intolleranza*, um modo diferente de conceber o teatro: parece-me que aqui o momento de responsabilização comportamental do actor, e portanto da música e da construção cénica, está muito mais ligada à responsabilização comportamental própria de Brecht. Este constrói muito o seu teatro sobre o comportamento, comportamento verbal, do gesto, do corpo. Neste nexos com Lyubimov existe, pois, uma superação de um estado rebelde da gestualidade teatral numa construção em que o homem protagonista se torna também o representante de uma consciência formal.

Sim, isso é correcto, e também a referência a Brecht é exacta. Devo a Brecht indicações importantes para a construção do meu trabalho, quer no que concerne ao conteúdo ideal, quer no que se refere à função rítmico-temporal das cenas. Diria que também daqui brota a minha relação com um certo teatro alemão, e não por acaso também de Brecht partir Lyubimov, além de Meyerhold. Fui influenciado ainda pela técnica de realização de Ruth Berghaus, a nova directora do Berliner Ensemble, sobretudo pela sua realização do *Einstein* de Paul Dessau, uma ópera que desenvolve uma dialéctica dinâmica típica de Brecht.

A estrutura poético-formal da tua ópera levanta problemas muito precisos de carácter teatral, que implicam um cruzamento preventivo de soluções cenográfico-musicais, além das soluções de direcção e também musicais. Como pensaste, pois, teatralmente este teu trabalho, também sob o perfil do enquadramento e das soluções musicais?

Com base nos acordos feitos quer com Lyubimov, quer com o cenógrafo Borovsky (que teve uma parte fundamental no nosso projecto dramático), no primeiro momento utilizou-se uma subdivisão entre o coro grande e o coro pequeno. Este último é utilizado como elemento cénico além de acústico, encontrando-se deslocado em cinco estrados, (cada um compreendendo sete a dez coristas), por cujas posições será determinado o espaço cénico em que actuarão

o coro grande e as várias personagens (os quatro sopranos, a Mãe, Thiers e Favre, camponeses, etc.) e a acção plástica de Jakobson. Portanto, há motivações dramáticas precisas na subdivisão e no tratamento do coro; existe, ademais, a utilização de música em fitas electrónicas elaborada no Estúdio da RAI de Milão, com a colaboração de Marino Zuccheri, outras vezes utilizada autonomamente ou substituída pelas fontes sonoras ao vivo. Em momentos de simples escuta a que eu chamo “reflexões”, confiados à orquestra ou à fita magnética, alternam-se instantes de simples acção cénica ou plástica. Há também materiais musicais que serão especificados e definidos no lugar de ensaios, relativamente às necessidades cénicas ou de tempo, também pelas várias possibilidades oferecidas pelos chamados “panos de luz” utilizados genialmente por Lyubimov no seu teatro, com uma surpreendente variedade de soluções na articulação do espaço cénico-luminoso.

Aproximamo-nos assim do trabalho musical em sentido estrito. Na tua ópera existe uma linguagem articulada que explora as vozes solistas, o coro, grupos vocais, materiais electrónicos e, claro está, a orquestra. Como enfrentaste o problema do estilo e da construção musical e como situas esta partitura teatral no debate musical de hoje?

O elemento principal da ópera é o coro, utilizado na sua totalidade ou nas suas articulações de coro pequeno e coro grande, quer ao vivo, quer ampliado com altifalantes, quer em fitas magnéticas.

O coro é, então, prioritário também em relação às vozes solistas...

Sim. É uma influência que certas óperas corais de Mussorgsky (*Kovanchina* e *Boris [Godunov]* na versão original), de Verdi (*Nabucco* e outras), de Schönberg (*Moisés e Aarão*) tiveram sobre mim. Existe uma forte diferença em relação a *Intolleranza*, porque nesta o coro era utilizado quase sempre em episódios autónomos, quase interlúdios; pelo contrário, aqui o seu emprego é muito mais articulado, pelo que deveria surgir um silabar linguístico, rítmico, cénico, incisivo e funcional, adaptado à situação singular e a todo o trabalho. Ao mesmo tempo existe uma continuidade, determinada uma e outra vez pelo desenvolvimento do significado do texto, por momentos, por assim dizer, individuais de canto solista em momentos de expansão colectiva da personagem: por exemplo na autodefesa de Louise Michel alternam-se um soprano solo e quatro sopranos, até que intervém o coro.

E a orquestra?

A orquestra tem várias funções: uma delas é a que já antes assinaliei, a saber, os momentos de simples escuta, as pausas de reflexão...

Portanto, também aqui um uso contrário relativamente a *Intolleranza*...

Exactamente. Em *Intolleranza*, a orquestra é uma espécie de fita contínua. Depois de ter discutido com Lyubimov, tentei ainda caracterizar muito mais a intervenção da orquestra, tomando como

modelo o uso que ele faz das várias componentes cénicas, dinâmicas, de espaço, de movimento, de altura, dos jogos de luz em que Lyubimov é um grande mestre; quis igualmente com os simples meios musicais determinar, uma e outra vez, de modo muito mais nítido, as várias funções, quer em si mesmas, quer na sua relação recíproca. Uma vez, a orquestra está só, outras, estão sós os cantores; por vezes, há silêncio e pura acção cénica e, por vezes, intervem a música em fita magnética: duas cenas, a sétima e a oitava do primeiro tempo, baseiam-se unicamente na fita magnética. Cada componente desenvolve-se de forma autónoma, embora estando continuamente relacionada com todas as outras.

De do ponto de vista da linguagem, da técnica compositiva em sentido estrito?

Existe uma relação muito mais articulada entre linguagem orquestral e linguagem electrónica: o que reflecte as experiências das minhas últimas composições, sobretudo de *Como una ola de fuerza y luz*. Utilizei, coisa que já fizera noutros trabalhos, também cantos populares originais, mas aqui, a meu ver, existe um tratamento diferente, mais complexo, desses materiais, por exemplo, da canção política popular *Non siam più la Comune de Parigi*, uso, por vezes, só o ritmo, noutros momentos só a melodia, adaptando-lhes um outro texto; para Jeanne-Marie utilizei, modificando-a, a melodia de outra canção política de origem russa (*Ó espingarda, minha velha companheira*), com versos de uma poesia de Rimbaud. Utilizei, em seguida, *Bandiera rossa, 26 Luglio*, o hino cubano, a *Internacional*, por fim *Dubnuska*, canção popular russa de origem camponesa. Trata-se uma utilização ideal de canto, na sua completude ou nas suas componentes rítmico-melódicas, sempre referida ao momento cénico dramático e ao seu significado. É um uso que nada tem a ver com a técnica consumista e, em suma, superficial da colagem, hoje muito na moda.

Em suma, é um material de base o que utilizas; não é uma citação nem uma colagem nem, obviamente, uma operação de tipo neoclássico; nem é sequer o material inerte que figura em certo Stockhausen, por exemplo em *Hymnen*, onde adquire um significado apenas mediante a elaboração a que é sujeito. Aqui, pelo contrário, estes cantos são estruturados no seio de uma tensão ideal que tu transmites à música, uma música ideal não política.

Podes dizer-nos agora algo de mais preciso sobre a ópera?

Do ponto de vista da sucessão, tentei construir as cenas caracterizando-as também, segundo os elementos estritamente musicais, em relação com a utilização da orquestra, das vozes, do coro, da gravação em fitas, para obter uma forma de ritmo determinado pela estrutura de cada cena. Tentei analisar, momento a momento, os elementos de comunicação que tinha à disposição e diferenciá-los justamente para obter uma forma de comunicação o mais rápida, directa, reflexiva e meditativa possível. A escrita desdobra as aquisições estilísticas das minhas últimas composições e baseia-se

sobretudo em campos harmónicos, campos melódicos, campos vocais, campos fonéticos, explorando a diferenciação entre os registos, a contraposição entre partes agudas e partes muito baixas, quer nas vozes quer na orquestra; além disso, dediquei uma atenção particular ao uso das relações harmónicas, quer em sentido vertical, quer em sentido horizontal ou polivalente; à utilização dos instrumentos, ou seja, à caracterização tímbrica, à continuidade ou à descontinuidade do discurso, quer no tocante à orquestra, quer no que respeita ao coro, dividido umas vezes a oito, outras a quatro partes, outras ainda tratado em uníssono; às vezes, como já disse, o coro amplia acusticamente o canto, como no caso de Pavel ou da Mãe.

Em *Como una ola* usas uma estrutura de base intervalar, sobre a qual trabalhas, fazendo dela o espectro harmónico constante da composição; adoptas também aqui este tipo de solução?

Sim, mas fui obrigado a articular diferentes espectros, quer na fita magnética, quer na orquestra, quer no coro, para caracterizar melhor as várias situações: é verdade que nesta busca de funcionalidade dramática também reelaborei e recompus algumas partes da partitura: por exemplo, modifiquei inteiramente a terceira cena do primeiro tempo, porque me lembrei que havia uma redacção não muito clara na relação entre texto, significado, composição e linguagem.

Existe, pois, uma funcionalidade dramática constante da linguagem.

Espero ter conseguido isso.

Por último, quem é o teu interlocutor? É uma pergunta inevitável, tanto mais quanto *Al gran sole carico d'amore* é uma ópera de testemunho ideal, no sentido que antes enunciávamos.

A resposta implica problemas de carácter geral. Antes de mais, o uso de estruturas organizativas da música, não segundo a sua herança cultural-social, mas de acordo com uma nova perspectiva democrática e nela a nossa presença, a nossa participação na luta. Este modo é um modo...

... de transformar as funções ...

... de transformá-las, sobretudo onde há contradições e vontades novas.

Aí está, é disso que se trata.

Em segundo lugar, é necessário ter presente a possibilidade de se dirigir a um público diferente do tradicional, um público ligado à classe trabalhadora e aos jovens, na diferente realidade social de hoje, em contínuo movimento. Nos dois casos, o nosso trabalho terá finalidades distintas: num de intervenção, de transformação, de ruptura e, no limite, também de violência, decerto não em termos maximalistas e simplistas, de simples propaganda, mas mediante propostas baseadas num rigor técnico, qualitativo e compositivo que se explica, neste caso também, com a colaboração de Lyubimov, Borovsky, Jakobson e Abbado; no outro, o público popular que,

decerto, intervirá nos espectáculos organizados pelos sindicatos, os estudantes, os jovens, os operários, não fornecerá um apoio acrítico, mas um momento de meditação, de reflexão, de confronto, de verificação, uma ocasião recíproca de activação e de responsabilização.

Parece-me, portanto, que tu recusas as posições de carácter populista que privilegiam esquematicamente um certo tipo de público em relação a outro, sem por isso excluir, antes sublinhando, o facto de que uma ópera deste tipo presta (ou pelo menos pretende prestar) também um contributo a uma mudança de público. Porque é que se pode apontar e chegar a este objectivo? É que, segundo creio, uma ópera deste género é impensável numa sociedade em que não esteja activo um movimento democrático, um movimento trabalhador que exprima uma grande vontade de apropriação cultural e que seja capaz de impor objectivamente às instituições teatrais uma ópera em que, com uma música linguisticamente muito avançada, se fala de Marx, de Lenine, da luta de libertação, etc ...

Há que acrescentar ainda isto. Decerto, desde há anos que estamos estabelecendo com o público uma relação diferente da tradicional, com várias iniciativas como a de “Música/Realidade”, levada a cabo em Regia Emilia e com outras experiências feitas na Itália por meio de debates, encontros, participação com a nossa música no Festival da Unidade e noutras manifestações populares, a céu aberto ou noutros lugares diferentes dos habituais. Temos, claro está, de nos mover e agir na nossa autonomia ideal, sem nos deixarmos condicionar, no plano da escolha dos textos ou no plano linguístico, pelo público de uma determinada instituição, e nem sequer, por outro lado, pela pretensa limitação de um público de trabalhadores. Creio que é possível um contributo concreto no plano ideal, apresentando momentos, propostas e problemas históricos, políticos, culturais, interpretando-os, e portanto convidando a um repensamento dos mesmos; experimentando no plano criativo musical de modo não antecipado, não mecânico, meios técnicos e linguísticos contemporâneos (de acordo com a escolha em que participo, juntamente com outros compositores italianos) necessários para expressar uma temática e uma problemática popular e democrática.

O que me parece importante é a recusa dos vários níveis de subordinação aos mecanismos de manipulação cultural e mercantil, que também encontramos no meio da vanguarda musical, e ainda de subordinação populista, imediata, acrítica, aos graus de cultura (que são sempre graus de cultura determinados pelas classes dominantes) dos estratos populares.

Não se pretende com isto repropor a figura do intelectual intérprete das massas, do intelectual culto, especializado, perito, capaz de oferecer um contributo às massas na base da confiança que nele têm. Tudo o que defendemos é, ao invés, a posição de quem, no processo de maior participação na luta, tem consciência (algo diferente da confiança, conceito paternalista) da capacidade activa dos trabalhadores em geral (naturalmente não de todos) de entender, seguir

e sentir também como própria, tornando-a objecto da sua crítica positiva e negativa, uma expressão que linguisticamente utiliza os meios do nosso tempo. Há uma diferença profunda entre quem fala de uma genérica confiança nas massas e quem defende a capacidade potencial dos trabalhadores – que verificamos muitas vezes – de participar activamente quando ...

... se altera a relação da organização da cultura ...

Sem dúvida. Também a música é instrumento de luta, contanto que ela não se entenda de modo instrumental, burocrático ou personalista, mas como instrumento activo de conhecimento do seu tempo, no plano técnico, no plano linguístico, no plano da sensibilidade, da psicologia, da informação, da reflexão, da crítica ou da análise; em suma, como um instrumento que pode contribuir para a consciência e para a luta em vista da realização de uma concepção global de vida libertada. Naturalmente, isto implica, como sublinhaste, um novo modo de organizar a cultura, um novo modo de fazê-la nascer...

Portanto, nada fim da música ou da arte...

Talvez na situação actual do teatro musical, em face de tantos divertimentos superficiais, que podem ter em si interesses de tipo formal, mas que tendem sempre mais na relação com o público para uma redução selectiva de comunicação e de presença, afigura-se-me significativo o empenho de quem, como Manzoni e eu, para permanecermos na Itália, enfrenta esta situação de modo novo...

No sentido de uma nova relação comunicativa ideal e prático-musical, diria eu.

9. ENTREVISTA DE MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO (1975)*

Esta música que temos estado a ouvir é de Luigi Nono, da obra A floresta é jovem e cheia de vida. Luigi Nono é um dos maiores compositores contemporâneos, de importância fundamental da escola que surgiu depois da Segunda Guerra Mundial, da chamada actualidade post-weberniana. Mas para além da sua importância musical há que salientar igualmente a sua importância política, que é também musical, na medida em que Luigi Nono é exemplo do artista que intervém, do artista que, [portanto] em relação à sociedade em que vive, tem um alto conceito das responsabilidades que, ademais, lhe cabem como agente de transformação social.

Luigi Nono está decerto ao corrente do processo revolucionário actualmente em curso no nosso país e, por isso, a primeira pergunta que lhe vou fazer é precisamente saber qual é a posição, qual é a visão que ele tem do processo revolucionário português.

O derrube do fascismo a 25 de Abril de 74, em Portugal, foi um grande acontecimento, fresco, de alegria e de nova abertura para todos os que no mundo lutam contra o fascismo, contra o capitalismo. O grande sentimento de afecto para com os irmãos portugueses em luta baseiam-se na... [respiração], em grande parte, na luta do período clandestino, de quarenta e oito anos de dura e rígida tirania fascista; na luta dos antifascistas que sofreram o cárcere, assassinios, torturas; no contributo que deram os operários, os cidadãos e os homens da cultura em Portugal; na luta que os movimentos de libertação de Moçambique, da Guiné, de Angola levaram avante, contribuindo para o colapso do fascismo; e no facto totalmente novo e que confere uma grande originalidade ao processo revolucionário português: a nova consciência política do movimento das forças armadas. Diz-se, muitas vezes, no Ocidente, nos países... também na Itália, que em Portugal havia um grande entusiasmo espontâneo. Pelo contrário, nestes dias, encontrei aqui um entusiasmo

* Entrevista inédita feita aquando da visita de Luigi Nono a Portugal, em Fevereiro de 1975. A entrevista, realizada para a RTP na casa de Luís Cília, nunca foi publicada por escrito, tendo permanecido no esquecimento até à data de realização do simpósio internacional dedicado a Luigi Nono em 2010 (organizado pelo CESEM e pela Culturgest), ocasião na qual foi projetada e discutida.

consciente, organizado, muito racional – e isto, a meu ver, é consequência da longa luta clandestina levada a cabo – em grande parte – pelo Partido Comunista Português; ou seja, a consequência não de um momento imprevisto, mas de um momento que foi a conclusão de longos anos de luta. Muitas vezes, também nos países ocidentais, igualmente na Itália, este período não é muito conhecido. Cremos que os portugueses conseguirão levar avante um processo revolucionário absolutamente original, sem importar modelos de outros países e de outras situações histórico-políticas, mas uma solução, uma perspectiva revolucionária original, de acordo as exigências que Portugal tem, que a sociedade portuguesa tem, que a história portuguesa tem, e que a cultura portuguesa deu ao mundo. Um grande contributo novo, original, como sempre acontece com uma revolução autêntica ligada às massas e ao povo.

Como músico, como artista, como é que vê a intervenção da arte num processo desta natureza – portanto num processo em que estão empenhadas forças sociais, progressistas que querem realmente transformar a sociedade, criar novas condições de vida, abrir novas perspectivas para o progresso social? Como é que tu vê a intervenção da arte e dos artistas neste contexto de luta, de transformação?

São dois momentos distintos. Creio que o vosso momento, português, contribuirá para dar uma outra solução, outras indicações, outras perspectivas – também culturais – tipicamente vossas, de acordo com o desenvolvimento da vossa cultura, o desenvolvimento do vosso processo revolucionário original. Estou convencido de que também neste campo o contributo para o desenvolvimento, para a criatividade, para a organização da cultura em Portugal, de acordo – repito – com a originalidade da situação em Portugal será um grande contributo prestado à cultura de todo o mundo em luta contra o fascismo. Em geral, ou em particular na Itália, a posição dos intelectuais é uma posição que se baseia na relação estreita, no contexto social. Temos o grande ensinamento de António Gramsci – um dos fundadores do Partido Comunista Italiano – que nos deixou livros de grande importância, não só para a Itália, mas para todo o mundo, de análise, de estudo teórico e prático. A cultura – pensava Gramsci – como momento hegemónico da classe operária, a cultura como momento da concepção da vida global, cultura que toca e afecta todos os pontos da transformação da sociedade, não só transformação das estruturas económicas, mas também das superestruturas e ainda do próprio indivíduo. Momento muito importante, sobretudo para os intelectuais que devem (de modo muito responsável) levar avante um processo de transformação de si mesmos, porque situados na sociedade em que vivem, situados na parte do mundo social em luta – luta de classe, claro está – que eles escolheram. Nesta parte, no tocante a nós, italianos, surge um princípio

verdadeiramente fundamental, a saber, que o intelectual deve utilizar todos os meios à disposição hoje, os meios históricos: os meios científicos, os meios de análise sociológica, os meios de análise psicofisiológicos, de acústica, de conhecimento da nossa realidade, para poder intervir na nossa realidade. Deve existir o momento do estudo, da análise, da experimentação, da pesquisa e da criatividade absolutamente livre: não no sentido da liberdade abstracta, burguesa (que não é liberdade, mas uma escravidão ditada pelo contexto social e pela servidão ocasionada pelas organizações capitalistas), mas sim uma liberdade de luta, de intervenção na sociedade de hoje, a par da classe operária. Neste sentido, creio que a tarefa geral para todos nós – também nos juntamos a este nós – é a base comum de utilizar todos os meios, todos os instrumentos que temos e que a história da técnica [nos lega] (ou que nós inventamos ou que recebemos do passado) a fim de os usarmos, para conhecer melhor o nosso tempo, para conhecer melhor a nossa história, para conhecer melhor o contexto e a relação internacionalista que a todos nos liga. Neste credo, também os intelectuais portugueses, de harmonia com a sua tradição antifascista, desenvolverão uma nova actividade de análise, de pesquisa e de criação ligada ao povo português, ligada às novas exigências das colónias finalmente libertas de Portugal, ligada ao movimento das forças armadas, ligada às organizações sindicais, partidos que têm uma verdadeira relação com a base operária em Portugal.

Quando se levanta o problema da utilização de meios de expressão extremamente avançados, inclusivamente até electrónicos – como acontece na tua música – fala-se também do aspecto da acessibilidade, de por vezes se criar uma arte de difícil acessibilidade a grandes massas populares. Como é que tu vês este problema?

Também aqui há dois momentos. Há músicos que no campo da tecnologia de hoje utilizam as experiências e as conquistas novas da ciência (incluo nestas a do estúdio electrónico) apenas com fim em si mesmas, ou seja, trata-se de uma aceitação do desenvolvimento científico só por si mesmo, a saber, por um jogo elitista, por um jogo aristocrático que responde exactamente às exigências que o poder governativo como na Alemanha Federal, na França ou nos Estados Unidos tem ou quer ter destes intelectuais, que se tornam o porta-voz do sistema económico e político de que eles são servos. Há um outro momento em que, pelo contrário, se trata de utilizar todos os meios de comunicações numa organização social de tipo inteiramente novo. Experimentámos isto na Itália de outro modo (mas disto só falarei depois). Está a acontecer, por exemplo, em Cuba, onde os compositores utilizam os meios de composição contemporânea, incluindo a música electrónica, para comunicação, para intervenções culturais destinadas a todo o povo. O governo revolucionário cubano, de grande inteligência política e cultural, dá todas as

possibilidades aos compositores para experimentar, para pesquisa, para estudo, para criação sobre uma base revolucionária ligada à nova situação que se criou em Cuba em 1959. Dois exemplos são as composições feitas por Juan Blanco [1919-2008] (um dos compositores mais importantes de Cuba, que utiliza a música electrónica para uma participação musical no centenário do nascimento de Lenine; a sua música foi transmitida, durante meses, na “rampa”, que é a avenida principal de Havana; um outro compositor cubano – Leo Brouwer [1939-] – utiliza o estúdio electrónico para uma comunicação/difusão cultural de massa (isto é, todo o povo cubano do Parque Lenine de Havana). Na União Soviética, temos um grande desenvolvimento criativo em geral (e em particular também na música), do qual a imprensa burguesa e as agências noticiosas ocidentais não dão qualquer notícia, porque estão interessadas na falsidade que no Ocidente se profere contra a União Soviética. Há um estúdio electrónico no museu Scriabin, utilizado pelos músicos e que é usado também para fazer música de filmes – por exemplo o filme *Solaris* de Tarkovsky. Existe, em seguida, uma criatividade, uma experimentação, uma inovação musical que não se limita apenas a Moscovo e a Leninegrado, mas está presente em todas as grandes repúblicas soviéticas no norte e no sul, nos Urais e para lá dos Urais, na Sibéria, que contribuem para esta busca de nova criatividade cultural, típica do desenvolvimento da grande revolução bolchevista. De tudo isto a imprensa ocidental não fornece qualquer notícia, e também nós deveríamos dar muito mais notícias, muito mais informações. E estamos sempre prontos a fornecê-las, a quem quer que seja. Na Alemanha Democrática, na Polónia, na Checoslováquia, há estúdios electrónicos, existem compositores jovens que estão experimentando e encontrando novos caminhos de evolução, estudando as técnicas contemporâneas; todos eles contribuem de uma forma directa para a grande afirmação no plano económico e industrial, que estes países têm e que também possuem no plano cultural. Contra estas situações, a imprensa ocidental, com a norte-americana à cabeça, vai dando notícias totalmente falsas ou foca apenas alguns pretensos escândalos, aliás mínimos na amplitude da situação e da criatividade cultural dos países socialistas. Ouvi também dizer que aqui, em Portugal, se utilizam argumentos contra os antifascistas, contra os democratas, temas inteiramente idiotas, privados de fantasia, e de uma extrema vulgaridade contra os antifascistas, contra os trabalhadores e contra os comunistas. Conhecemos isso muito bem na Itália, porque desde há muitos anos – desde 1945 em diante – nos habituámos a ouvir acusações, falsidades, deformações sobre as nossas posições. Isto não nos afecta minimamente, porque sabemos bem que a verdade é muito diferente, ou seja, uma grande força de pesquisa, de experimentação cultural que é organizada de outro

modo, que é difundida para todo o povo e que diz respeito a todos os momentos culturais do povo, pela escola, pelas creches, pelos hospitais, pela cultura em geral.

Era precisamente a esse respeito que eu gostaria que dissesse alguma coisa. Portanto: sobre a actividade do grupo que existe em Itália e a que estás ligado, e sobre a maneira como essa actividade – digamos assim – vai de certo modo subverter uma ordem burguesa dominante, no domínio da cultura.

Também nós na Itália, como vós em Portugal, temos uma tradição cultural antifascista. A nossa tradição, no período de Musso-
lini, desenvolveu-se com a queda do fascismo em 1945 e prosseguiu – decerto com erros –, mas sempre com uma consciência nossa, clara e precisa, de aprender com os nossos erros. O desenvolvimento cultural nos últimos anos – sobretudo no campo da música – está a ser fomentado e activado por um grupo de intérpretes, de compositores, de músicos e de críticos, entre os quais há nomes de grande importância como Claudio Abbado (que é hoje o maestro permanente do Scalla de Milão), como o pianista Maurizio Pollini (que é reconhecido em todo o mundo como um grandíssimo pianista) e outros – um trabalho que fazemos, em ligação estreita com os sindicatos operários e as cidades em que a câmara é governada por comunistas e socialistas, juntamente com as escolas, em conjunto com o Partido Comunista Italiano. É um trabalho feito em conjunto, organizado com os conselhos de fábrica e com os sindicatos, no interior das fábricas, nas escolas, nos bairros populares, nas bibliotecas, nos círculos recreativos/culturais dos operários. É um trabalho de discussões abertas, de confrontação, de estudo e de análise conjunta dos problemas culturais, sobre o modo de produzir cultura, hoje, a partir da nossa realidade, comum, de luta, da própria vida dos operários, mediante cada conhecimento técnico (e surge aqui o nosso momento específico, como compositores), até à organização cultural de tipo novo, mas que seja uma organização de tipo diferente do mundo burguês. Recordo neste ponto uma afirmação extremamente importante do grande poeta russo Mayakovsky, o qual escreveu que a arte não nasce popular, mas se torna popular através da organização. Aqui é substancialmente imprescindível e determinante a participação dos organismos ligados à classe operária, ao organizarem a cultura num sentido novo. Cultura debatida não a partir das cúpulas, de modo paternalista, mas encontros, discussões em que haja um confronto aberto, a partir do hoje, sem os critérios da burguesia, de uma herança cultural em sentido tradicional/académico, mas à luz das exigências actuais, da vida hodierna, do conhecimento contemporâneo, e analisando quer a cultura de hoje, quer a cultura do passado. Deste modo, a classe operária, mais uma vez, revela uma grande capacidade de se apossar de modo novo, com novas funções e

uma nova perspectiva, da cultura de ontem e de hoje.

Dentro dos limites de tempo que temos, eu gostaria que se fizesse alguma referência acerca do modo como surgiram algumas das tuas obras, os processos de construção que utilizaste, por exemplo a respeito de *A floresta é jovem e cheia de vida*. Quererás dizer alguma coisa que possa esclarecer os telespectadores acerca da função da obra e do seu contexto formal e ideológico?

Sim. Gostaria de recordar uma coisa que para nós é muito importante, na Itália (e creio que não apenas na Itália). Ou seja, nós, músicos, recusamos a distinção que normalmente o mundo burguês continua a fazer entre músicos ditos “cultos” e músicos do canto popular. Achamos que é uma divisão que tem as suas origens na burguesia, na divisão do trabalho típica do capitalismo até agora existente. Trabalhamos em conjunto, músicos com a música electrónica, com a guitarra, com a orquestra, em instrumentos tradicionais e em instrumentos novos, porque estamos conscientes de que temos necessidade de utilizar todos os meios de hoje à nossa disposição, sem nenhuma exclusividade, mas no estudo, na análise, na troca recíproca de informações. Neste sentido, também na Itália trabalhamos intimamente ligados aos vários grupos dos cantores populares, que prestam um contributo à conservação dos cantos populares que a burguesia quer destruir e à criação de cantos populares de tipo novo. Do mesmo modo, também pessoalmente estou ligado por uma grande amizade a vários grupos de canções populares individuais ou colectivas, e até da América Latina como os Inti Illimani, os Quilapayún no Chile, como Daniel Viglietti do Uruguay, como o grupo que está a experimentar novas formas de canções, ligados ao Instituto do Cinema em Cuba, como em Portugal Luís Cília. Existe aqui uma posição que, a nosso ver, é nova, e justamente por esta posição surge a possibilidade de estudar quer uma origem popular, por um lado, quer com os meios técnicos que temos à disposição. Por isso, uma relação de estudo e de trabalho absolutamente ligado, ou estreitamente vinculado entre todos nós, sem qualquer distinção, sem nenhum privilégio, mas baseados na militância cultural antifascista.

Perguntavas-me tu pela *Floresta*. As técnicas são variadas, porque vão desde o estudo, por exemplo dos textos que escolhi – textos políticos do nosso tempo, desde textos do Vietnam de [Nguyen] Van Troi, textos de Franz Fanon, de Lumumba, de Gabriel, o guerrilheiro de Angola, textos de Fidel Castro, a textos dos operários de Detroit nos Estados Unidos, de estudantes de Berkeley quando estavam em forte revolta contra o estado norte-americano, e de operários italianos. Estudo também dos textos no plano fonético, da estrutura fonética de um texto, da falada nos países (tive, para isso, de indagar como se fala no Vietname do Sul, analisei o modo de falar, por exemplo, de

Fidel Castro para conseguir encontrar uma expressão musical relativa à segunda declaração de Havana. Tudo isto com os meios que o estúdio electrónico hoje põe à nossa disposição. Portanto, com material electrónico e material semântico, de conteúdo ideal bem claro, da nossa luta no mundo internacional de hoje, em conjunto com os meios de expressão actuais. São três os pontos fundamentais:

— o primeiro: a participação dos intelectuais no contexto social com as escolhas políticas muito claras na luta de hoje. E estou convencido de que também os intelectuais portugueses compreenderão que a sua posição só poderá ser ao lado da classe operária, dos trabalhadores, dos antifascistas verdadeiramente antifascistas portugueses, para que possam dar a sua inteligência de informação, de criação e de organização ao grande movimento antifascista português, de modo a que também os intelectuais portugueses compreendam as cadeias de ouro que foram postas à sua volta pelas fundações norte-americanas como a Fundação Rockefeller, Guggenheim ou Ford, fundações dirigidas por verdadeiros assassinos e criminosos da situação política na América Latina, responsáveis por massacres na América Latina e em África, e ainda pela Fundação Gulbenkian em Portugal. Que [os intelectuais] ultrapassem este momento, que superem o momento de falsidade que a imprensa e as organizações políticas proferem contra o desenvolvimento cultural/político em Portugal, e que se empenhem verdadeiramente de modo novo, quer na transformação de si mesmos, quer na transformação da sociedade portuguesa de acordo com a originalidade da situação portuguesa.

— o segundo: o momento criativo em que importa ter o máximo conhecimento das técnicas de hoje, a máxima responsabilidade na utilização dos novos meios de expressão, para enunciar e expor conceitos, conteúdos das lutas de hoje, de amor, de vida, de transformação com meios novos ... E nisto, mais uma vez ainda, Mayakovsky é um grande exemplo.

— o terceiro: o momento organizativo. O momento organizativo – creio que também em Portugal o movimento sindical e as organizações ligadas aos trabalhadores profundamente antifascistas podem organizar novos grupos de trabalho, novos grupos criativos, novos grupos de intelectuais, escritores, músicos, pintores, homens do cinema, capazes de conhecer verdadeiramente a realidade de Portugal, capazes de reconhecer as exigências que o povo de Portugal hoje quer; e que poderão, por isso, contribuir para dar voz à grande inteligência que o povo, em cada país, sempre tem – quer na luta, quer no trabalho, quer na criatividade e na vida. Tendo naturalmente em conta que esta não é uma relação apenas mecânica, graças à qual quem está empenhado numa organização política faria automaticamente arte dita boa e bela, mas antes com todas as contradições existentes; com a necessidade, portanto, de verificação de

crítica e de análise, sem nenhum sectarismo, sem nenhum dogmatismo, sem nenhum apriorismo, mas com uma abertura de análise e de crítica, a fim de se ter a verdadeira capacidade para enfrentar a realidade actual, e a verdadeira característica do mundo socialista actual e de todos os que lutam pela liberdade dos povos no mundo.

10. ENTREVISTA DE FRANK SCHNEIDER (1977)*

Que significado tiveram, na tua formação, compositores como Malipiero, Maderna ou Scherchen?

Com Malipiero tive uma relação sobretudo ideal. Depois de oito anos de estudo no Conservatório de Música de Veneza, aproximei-me de Bruno Maderna que logo me disse e avisou que eu, nesses oito anos, nada tinha aprendido de relevante. Estudámos em conjunto, por exemplo, os tratados teóricos da Idade Média e do Renascimento e, ao mesmo tempo, Beethoven, Schönberg e Webern, para reconhecermos, a partir da análise da obra, que material compositivo se utilizava, na época respectiva, nas diferentes escolas e nas diversas regiões, e quais os princípios composicionais verdadeiramente novos. Investigávamos a natureza de uma composição na sua relação com o material compositivo da época relativa, o nexos entre teoria e desenvolvimento histórico.

Foi frutuoso para ti o estudo da música renascentista e da polifonia flamenga, ao encaminhares-te de novo para as técnicas vocais e polifónicas? Vês em ti esta linha de tradição?

Sem dúvida. No entanto, acho que para mim foi mais importante, neste sentido, Giovanni Gabrieli, que escreveu com uma técnica muito moderna coros para quatro, oito, doze vozes, por exemplo, ou para quatro, sete e onze vozes. Ao estudar Giovanni Gabrieli ocorreram-me, logo a seguir, ideias novas. Não se trata para mim de uma imitação ou de uma colagem, como hoje fazem muitos compositores, mas sobretudo de estudar exactamente como Gabrieli trabalhara no seu tempo com o seu material musical, em conformidade com a sua função e disposição intelectual. Também eu tento isso hoje, com os meus princípios compositivos que, naturalmente, estão ligados ao conhecimento das novas possibilidades musicais, técnicas, acústicas e ideais. Descubro assim uma tradição, importante para mim, sobretudo na antiga escola veneziana. Não é uma

* SC2, 224-226. Primeira publicação: *Gespräch mit Luigi Nono*, "Mitteilungen. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik", XVI/3, Maio-Junho 1978, pp. 3-7. Esta entrevista faz parte de um artigo que inclui outras conversas de F. Schneider com Giacomo Manzoni e Maurizio Pollini.

experiência universal, mas minha. Outros compositores terão outras experiências. Quanto mais possibilidades e propostas houver tanto mais ricos seremos também no confronto.

Além de Maderna também Hermann Scherchen foi para mim uma experiência fundamental. Transmitiu-me a sua experiência na abordagem à música de Schönberg, Stravinsky, Berg, e também de Beethoven e de Bach, como ainda as suas relações com o movimento dos trabalhadores na Alemanha antes de 1933 e a sua experiência na União Soviética. Pouco a pouco, o meu estudo ligou-se à prática de actividades ideológicas e ao ensinamento de Antonio Gramsci, relevante não só para a política, mas também para a cultura. Comecei a estudar a cultura de outros países, também de povos da Ásia, África e América Latina, não só a chamada música culta ou erudita, mas também a música popular, o canto popular, o verdadeiro folclore, não o comercializado. Interessavam-me as relações entre música e fonética, o uso e as diferenças que acerca deste aspecto há entre os povos individuais.

Gostarias de nos dizer algo sobre a tua participação nos cursos de verão de Darmstadt, famosos nessa época?

Darmstadt foi certamente para nós, jovens compositores, muito importante, porque ali, pela primeira vez a seguir à guerra, pudemos estudar a música que os nazis tinham proibido. Discutíamos muito e tínhamos a possibilidade de ouvir rapidamente os nossos trabalhos. Um exemplo deste tipo surgiu igualmente em Leninegrado, onde a Philharmonie local tinha organizado concertos-estudo para jovens compositores.

A tua primeira colaboração com Pollini, se bem me lembro, foi a composição *Como uma ola de fuerza y luz*. É dedicada a um revolucionário chileno?

Trata-se de um grande canto do movimento de esquerda revolucionário no Chile, de Luciano Cruz, um conhecido militante do movimento da juventude chilena, no período do governo livre. Tínhamo-nos conhecido em Santiago e estávamos ligados por profunda amizade. De repente, chegou a notícia da sua morte. Naquela época, tencionávamos com Pollini fazer um concerto para piano e orquestra. Recorri então à orquestra, à fita magnética e a uma voz soprano. Era o meu primeiro trabalho com Pollini, que começou de modo bastante divertido, porque eu utilizava apenas metade do piano, ou seja, desde o registo central até ao grave. No Estúdio, em seguida, reduzi ainda mais este material. Houve discussões. Pollini dizia: "Porque não adoptas os agudos"? E eu respondia: "Não consigo ouvi-los". E assim surgiam contínuas discussões com ele sobre este trabalho.

Falaste de folclore real, não comercializado. Que entendes por isso?

Um exemplo é *Non consumiamo Marx*. A primeira parte fi-la com uma poesia de Cesare Pavese, a segunda com material de rua. Trata-se de gravações das manifestações que houve em Veneza em 1968

contra a Bienal, onde pela primeira vez trabalhadores e estudantes se manifestaram em conjunto. Nesta composição misturei este material com palavras de ordem do Maio de 1968 em Paris. Folclore hoje é isto, é o que hoje acontece nas ruas, também manifestações. A força de invenção dos trabalhadores e dos estudantes é muito grande e excelente para organizar coros falados, ritmos, instrumentos; também a “música das fábricas” aí entra. Quando escrevi a minha ópera *Al gran sole carico d'amore*, falei dela em Turim com os trabalhadores da FIAT. Contaram-me que, sem saber, tinham usado instrumentos especiais para a organização das greves e das lutas. Fiz constantemente cotejos e comparações entre o que eles me diziam e momentos particulares em Verdi, Webern e Varèse. Por fim, compreenderam que assim, mesmo sem preparação académica, conseguiam entender muito de música, a partir da sua vida, dos seus conhecimentos e experiências.

Chamaste à tua peça “música de rua”. Quer isto dizer que ela é uma das peças que em princípio não estão destinadas às salas de concerto?

Sim e não. Na Itália executámo-la muitas vezes ao ar livre, mas também em salas de concerto.

Como nasceu a peça para pianosofferte onde serene...?

Escrevi-a depois de ter acabado a minha ópera *Al gran sole carico d'amore*, para me pôr novamente à prova como compositor. Estudei a técnica fantástica de Pollini e no Conservatório de Milão fizemos dois dias de gravações de longos sons de piano e tentámos novas técnicas de composição para o piano. Pollini possui uma especial técnica de toque e eu utilizei a fita magnética para tornar audíveis muitas características da sua técnica percussiva, das diferenciações de dinâmica e de som que na sala se perdem. O resultado foi, por assim dizer, uma peça para dois Pollini, que ressoam um na fita e outro ao vivo.

11. ENTREVISTA DE RENATO GARAVAGLIA (1979-80)*

Falemos desta tua viagem aos Estados Unidos.

Zubin Mehta, depois de ter programado a minha composição *Per Bastiana – Tai-Yang Cheng* para os concertos de 1979 da New York Philharmonic Orchestra, no Lincoln Center, tinha-me pedido para assistir aos ensaios. Aceitei de bom grado esta proposta, mas quis alargá-la a outras possibilidades de estudo e de conhecimento do mundo musical americano. Estivera já em 1975 nos Estados Unidos, em Boston, para a execução de *Intolleranza 1960*, mas então a minha viagem limitou-se a isso e a um encontro com Varèse. Passei uma tarde e uma noite em sua casa: era um homem extraordinário.

Detenhamo-nos um instante na tua relação com Varèse.

A primeira vez que fui a Darmstadt, ainda de todo um ‘menino, foi em 1950 e aqui havia um curso de composição dado justamente por Edgard Varèse. Eu não tinha a mínima ideia de quem era esse músico. Naqueles dias, Hermann Scherchen dirigia uma composição minha, as *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 de Arnold Schönberg*, e depois da execução foi o próprio Varèse a procurar-me, tendo na mão a minha partitura. Compreendi de imediato que deveria tratar-se de uma pessoa importante. Tivemos, ao longo desses dias, belos momentos de conversação. Mas só muitos anos depois captei a importância de tudo o que então dissera Varèse, quer no plano da leitura das partituras, quer do conhecimento da música moderna e contemporânea.

Quando se fala de Darmstadt, existe a versão oficial, a saber, Darmstadt é Schönberg, Webern e Berg. A presença de Varèse, porém, mesmo se só de um ano, foi de todo esquecida. Mas a marca que este músico deixou em todos nós é indelével e só mais tarde, com o conhecimento progressivo das suas obras, nos demos conta da importância dessa marca.

Quando dizes “nós”, que queres significar?

Em 1951 foi o ano em que conheci Stockhausen e Goeyvaerts (um compositor belga). Em suma, foi a ocasião pela qual muitos jovens músicos de vários países puderam tomar contacto com o estudo e

a informação histórica, e encontrar-se também uns com os outros e discutir toda a problemática dos nossos dias. Daquele grupo fazia parte Maderna, figura de enorme importância. Vieram, em seguida, Henze, Berio, Pousseur, Boulez e, mais tarde, em 1955, Manzoni, Evangelisti, etc.

Mas o que foi verdadeiramente Darmstadt?

Bruno Maderna é que me sugeriu ir até Darmstadt. Tratava-se de um centro muito articulado, nascido graças ao governo social-democrata da cidade que, desde 1948, defendeu e apoiou esta iniciativa. Havia também um jovem crítico alemão, Wolfgang Steinecke, que mostrou uma inteligência notável ao compreender que era altura de estabelecer relações imediatas com o passado histórico musical que o nazismo tentara anular. Mas não se tratava apenas de uma recuperação histórica. Darmstadt era um centro onde um grupo de músicos contribuía para fazer viver vários tipos de interesses de jovens, do modo mais aberto possível. Todos os jovens compositores que não achavam canais de informação e de execução tinham a possibilidade de se encontrar, de se conhecer, de trocar ideias. Tratava-se de encontros abertos às necessidades de estudo analítico, abertos às novas propostas, quer de método crítico, quer de metodologia prático-compositiva.

Neste sentido, foi determinante o contributo do professor de física da Universidade de Bona, Meyer-Eppler, que introduziu na Europa a teoria da informação e que levou a Darmstadt este novo método de conhecimento da música através da ciência. Meyer-Eppler contribuiu, em seguida, de modo determinante para a formação do Estúdio de música electrónica da Rádio de Colónia. Por outro lado, havia a presença da escola de Francoforte, ou seja, de Adorno e de Horkheimer, que era a cabeça pensante fundamental, embora permanecesse sempre em segundo plano. Adorno e Horkheimer trouxeram ao seminário de Darmstadt uma metodologia de análise extremamente avançada e, claro está, não só de um ponto de vista historicista. Em terceiro lugar, houve ocasião de conhecer uma série inteira de compositores (como os da República de Weimar) que, nos anos Trinta na Alemanha, tinham representado (com Schönberg, Berg, Webern, Weill, Busoni) a inovação teórica e prática e que agora eram, em Darmstadt, o eixo sustentador dos nossos encontros; com eles foram-se afirmando executantes de grande nível, como o Quarteto La Salle ou o Julliard. A tudo isto se devem acrescentar as experiências feitas em Darmstadt por músicos como Alois Hába, checoslovaco, com a sua proposta de utilizar quartos de tom, ou de teóricos como o professor Winckel, especialista de física acústica na Universidade Técnica de Berlim, com todos os seus conhecimentos sobre os problemas da linguagem musical.

* SC2, 235-248.

Não era, pois, apenas um centro de execução, mas de informação, de reconquista do passado confrontado com todos os que tinham participado directamente no mundo de Schönberg, Webern, de Stravinsky ou de Hindemith. Liam-se as partituras destes grandes com uma troca contínua de ideias entre nós jovens e os músicos dora-vante conhecidos. Mas não se tratava de uma formação historicista: à medida que se alargava a nossa capacidade de conhecimento e de metodologias analíticas, pedagógicas e científicas, instaurava-se também uma contínua relação com novas noções técnicas que alargavam nos nossos horizontes especulativos também sobre o passado, estudado não já como um fim em si mesmo, como nos ensinava a musicologia tradicional. Era o mesmo método que, embora como neófitos, eu e Maderna tínhamos então para estudar o pensamento de Gramsci. Numa composição de 1953 (que aqui na Itália não se conhece) Maderna servia-se de quatro cartas: uma de Kafka a Milena, outra foi inventada por ele próprio e dirigida a um industrial, a terceira era de Gramsci para Júlia, e a última era de alguém da Resistência: era uma partitura muito interessante e original, que já então anunciava os interesses de Maderna e os possíveis desenvolvimentos da sua obra não passiva, mas empenhada.

Nós, muito jovens, enviávamos partituras e estas, embora de autores desconhecidos, eram propostas por um grupo de músicos (não um júri) para execução, por gente como Scherchen, Hartmann, Steinecke e outros, que divisavam a utilidade para nós, jovens, de ouvir executar as nossas composições. O critério, porém, atenção, não era o festival. Quem tivesse a composição executada recebia uma bolsa de estudo para quinze dias de estadia com comida e alojamento.

Algo de determinante para a nossa formação foram os cursos para a execução da música moderna e contemporânea: recordo-me da estreia absoluta das primeiras peças para piano de Stockhausen. Alternavam-se executantes muito jovens (também nós próprios) com os grandes como Steuermann, Kolisch, etc. O fito não era fazer apresentações de tipo académico, mas tentava-se romper as barreiras para que o encontro com a música contemporânea acontecesse do modo mais directo possível e, muitas vezes, também polémico.

Que é que hoje permaneceu de tudo isso? Seria possível repropor uma experiência semelhante?

Darmstadt teve um desenvolvimento variado que seria necessário também analisar, com mais detenção, sobretudo frente a determinadas fórmulas com que “se vende” Darmstadt.

A Bienal, por exemplo.

Ao arrostar os problemas de hoje que, naturalmente, são bastante diferentes dos de então, julgo que é possível, existindo já as estruturas organizativas, pôr de pé um centro de encontro. Mas é necessário que haja uma vontade de cultura nova, que tenho dificuldade em

enxergar no panorama italiano e talvez até internacional. Vejamos os problemas que hoje existem. Não estou de acordo com os jovens alemães que propõem o regresso à simplicidade e consideram Darmstadt como uma experiência elitista e aristocrática: isso é vulgar sociologismo, é a linguagem de quem, não tendo feito o Maio de 68, utiliza agora os esquemas daqueles anos.

Consideremos a didáctica musical nos seus diversos campos: primeiro, é necessário fornecer uma urgente informação sobre o que está a acontecer no mundo da música e, em seguida, tentar com grande cautela não uma síntese, mas a potenciação de tudo o que se iniciou; importa valorizar os vários momentos e as várias experiências, sem querer fornecer uma linha.

Quem poderia reintroduzir a ideia de laboratório permanente?

O termo está doravante gasto e tudo o que se disse é extremamente genérico. Se laboratório quer dizer investigação, momento de conhecimento crítico e experimental, mas também de produção, creio que num país como o nosso, que sofre assim muito de cultura humanista, é urgente acolher os contributos cognoscitivos que derivam da ciência. Entramos aqui no problema económico ligado ao desenvolvimento tecnológico das máquinas que produzem o som. Na minha viagem aos Estados Unidos fui, por exemplo, a Stanford, onde existe um centro de pesquisa para “inteligência artificial” e vi todos os apetrechos que têm para o estudo, a prática e a experimentação do programador electrónico e fiquei assombrado. Vi a superação do ‘robô’, da ‘musica ex-machina’, vi e ouvi (graças ao director John Chowning) dos próprios estudantes a que progressos tinham chegado. Não se trata de manipular apenas instrumentos mais ou menos avançados, é a questão do pensamento que se modifica: é o pensamento, são os sentimentos humanos que tudo transformam. Eis uma posição absolutamente moderna e aqui na Itália só pouquíssimos assim pensam.

Um laboratório deve, pois, oferecer, antes de mais, a possibilidade de estudo; mas isto implica então ainda o problema da escola no nosso país. Outra coisa que me impressionou muito, na Universidade do Sul da Califórnia, foi um Estúdio electrónico que é usado não só por músicos, mas por todos os que se ocupam de comunicação (TV, cinema, *video-tape*, etc.). A linguagem, seja ela qual for, surge pois referida aos instrumentos electrónicos. Aqui desponta imediatamente outro modo de pensar a música. Em Nova Iorque, Charles Dodge (um jovem que dirige o centro de experimentação do Brooklin College), faz, desde há dez anos, pesquisas sobre a transformação da voz ao vivo mediante a programação. Trata-se, portanto, de estudos científicos de novo tipo: estudo das componentes, das formantes até à programação. Mas não é a máquina que faz, que produz, como por vezes se diz, que substitui o cérebro humano, antes é justamente o contrário:

é o homem que utiliza a máquina de modo diferente, para descobrir novas possibilidades criativas, com linguagens desconhecidas.

Mas tudo isto exige um grande e longo aprofundamento. Toda esta tecnologia avançada não serve aos jovens para queimar as etapas de um estudo longo e cansativo.

Para voltar ao laboratório, também a tão badalada interdisciplinaridade é hoje proposta de modo demasiado superficial. Não basta juntar um director cinematográfico, um director teatral e um músico para fazer interdisciplinaridade; é necessário, pelo contrário, arrostar o conhecimento das técnicas linguísticas, das modificações do pensamento. Hoje, não se sente a necessidade de muitos produtos, de novo consumismo também na música, mas sobretudo do modo como se formam estes produtos novos e a quem se devem dirigir. Não se trata, portanto, para o laboratório, de refazer um outro IRCAM, uma outra Stanford, mas importa ter a inteligência de saber associar-se àquelas experiências para levar avante os estudos. Mas para tudo isso é necessário inventar novas gramáticas, novos comportamentos, novas linguagens.

Passemos a outra coisa. Como é que em Darmstadt, em determinada altura, houve uma grande exaltação de Webern contra Schönberg?

Corro o risco de ser maldoso. Pensando na época, pode ter havido também uma atitude racista. Schönberg tem, de algum modo, uma tal complexidade de componentes culturais que são muito mais difíceis de analisar do que as de Webern. Este último presta-se a um esquematismo analítico incrível. Recordo as análises estatísticas da obra de Webern feitas por Stockhausen: é fácil encerrar Webern numa regra ‘inventada’; Schönberg não. Uma coisa que na Europa ainda não foi minimamente tomada em consideração é a integrante do seu pensamento judaico. Quando leio as várias críticas, ou estudos sobre *Moisés* e *Aarão*, descubro aí uma postura tipicamente europeia, no melhor dos casos iluminista, racionalista ou idealista (os contrastes entre a vontade e a acção), dou-me conta da absoluta incapacidade de ter presente que as componentes culturais de Schönberg são muito diferentes. Quando falo de pensamento judaico, entendo todo o pensamento oriental (mas não o Zen ou coisa do género) com todas as suas componentes racionais, fantasiosas (por exemplo o hassidismo, com a grande diferença entre o movimento do 1200 alemão de Ashkenazy, e o do oriente de 1700; as várias diatribes que houve entre os ortodoxos e os heréticos, entre os defensores da Torá e os defensores da Cabala, entre os espanhóis e os italianos). Estes processos mentais diferentes que agora são estudados também por nós, por estudiosos como Magris, Cacciari, Gargani, servem para compreender melhor certos momentos históricos.

Também em Darmstadt houve, pois, como que um período de denigração de Schönberg, mas isso foi provocado por vários motivos e incompreensões das quais as que mencionei não foram as últimas.

Schönberg não pode reduzir-se à ‘série’ de Leibowitz.^c É uma incompreensão que Varèse também sofreu, agravada para ele pelo facto de não ter atrás de si uma casa editora como a Universal. Houve para Varèse limites da crítica europeia, em geral, que não conseguiu, e não consegue ainda agora superar certos esquemas analíticos redutores. A grande importância de um músico como Varèse não reside apenas em ter tratado de um modo novo certos materiais; por exemplo, não se conhece a sua relação com a música popular. Em Cuba encontrei uma correspondência entre Varèse e o compositor cubano Roldán que tinha um grande conhecimento dos ritmos afro-cubanos e dos instrumentos africanos; decerto, uma composição de Varèse como *Ionisation* teve em conta a obra de Roldán, *Cinque Toque*, de 1929 (quatro anos antes), para percussão, onde são tocados instrumentos como ossos de animais, juntamente com instrumentos africanos.

Quando visitei Varèse em Nova Iorque, em 1965, mostrou-me vários instrumentos africanos por ele recolhidos. De vários estudos consecutivos infere-se a existência de verdadeiras e genuínas orquestras de instrumentos de percussão africanos. O musicólogo cubano Ortiz demonstrou que a percussão não é um facto puramente percussivo, mas há diferenças tímbricas e de altura entre instrumentos distintos, e do modo de percutir o mesmo instrumento com a mão. Ora Varèse entendia justamente isto: uma variedade de entoações (não no sentido europeu), uma variedade da qualidade do som. Hoje (sobretudo nos estudos americanos de pesquisa) presta-se atenção à qualidade do som, mais do que às estruturas sonoras, às formas. O tempo já não é então determinado pelo ataque físico do som, mas considerado como momento da expansão de um espectro harmónico dinâmico. No início do som não se encontra já um elemento que determina o tempo, mas outros elementos compositivos. Varèse compreendera tudo isto, mas os seus ‘críticos’ ainda não compreenderam. Quando, por exemplo, se fala de violência dinâmica em Varèse, desliza-se facilmente para um tipo de interpretação sociológica; mas se nos lançarmos verdadeiramente a analisar a sua gramática e os seus interesses, surgirá um modo de pensar inteiramente particular que, para mim, é de grande ajuda no estudo também de autores do passado como Gabrieli.

Na minha última composição, *Omaggio a Luigi Dallapiccola* para percussão, a lição de Varèse levou-me a buscar outras coisas diferentes das que ele conseguiu. Não se trata tanto do desafio ao efeito, ou da busca da melodia com as percussões, não é tanto o uso tímbrico dos instrumentos ou a busca de uma lógica compositiva; é antes o estudo de simultaneidade de ondas, de feixes em que, de cada vez, não ocorre um contraponto entre linhas, mas se estabelecem relações entre ondas que surgem e outras que desaparecem. Com os executantes tive, em seguida, de estudar ao máximo a qualidade do

som, o tipo de material, de baquetas, o modo de produzir ligado à dinâmica intrínseca da produção sonora.

Disseste antes que estás a estudar Giovanni Gabrieli?

No meu estudo incessante, entre os muitos que me interessam, está também ele. Parece-me que Gabrieli é um músico extremamente facetado: existe o Giovanni compositor dos *Motetes*, o Giovanni compositor de música sacra a vozes iguais ou mistas, ou a vários coros, existe o Giovanni que compõe músicas funcionais para a vida pública veneziana, o Giovanni mais para o ar livre ou o que era interpretado na igreja. Ora bem, a multiplicidade e a complexidade da sua arte compositiva são deveras fascinantes, justamente do ponto de vista da pesquisa acústica, da pesquisa de um certo tipo de som. Existem, a este respeito, laços estreitos com os motetes isorrítmicos de Machault: a integrante rítmica, o uso da altura dos sons, o uso da parte harmónica, a organização e a exposição do material. É interessante ver como a intervenção fantástica de Gabrieli decorre no seio de várias possibilidades, de várias escolhas de material também do texto, que tem uma autonomia linguística própria, em relação à matéria musical: não há sobreposições, mas sim uma contínua troca fantástica entre componentes fonéticas do texto e componentes acústicas da parte musical.

Haverá nos teus estudos uma presença constante destes autores?

Sim. Toda a escola flamenga e a de Notre Dame, etc., suscitaram em mim o máximo interesse. Já com Maderna nos divertíamos a ‘brincar’ com os cânones enigmáticos: estudávamos os tratados da época e, em seguida, lançávamo-nos a construir todas as possíveis soluções musicais, a encontrar as várias vozes sobre um ‘enigm’ dado.

Regressemos aos nossos dias. Fala-me um pouco da tua relação com Bruno Maderna e dos teus primeiros estudos com ele.

Bruno tinha uma inteligência e uma ânsia de conhecer, de analisar e experimentar extraordinárias. Com ele, quando comecei a estudar música, após oito anos de conservatório bastante ‘inúteis’ e pelo menos insuficientes, empenhei-me muitíssimo. Tratava-se de um estudo comparado: as várias Missas dos flamengos, os diferentes modos de tratar o *tenor* em relação às outras vozes nos vários autores da época, o desenvolvimento das ‘variações’ desde Beethoven a Schönberg, o uso do texto e da voz humana nos vários autores, os coros de Dallapiccola em relação com as partes solistas, as alturas e os timbres em Schönberg. Em suma, o método consistia em aprofundar um tema, mas não esgotá-lo em si mesmo, encerrando-o num museu, ou nas grelhas históricas de um período determinado, mas abrindo sempre os nossos interesses aos desenvolvimentos de um autor, de uma forma, de uma época, de um estilo, de uma técnica sonora e, em seguida, fazendo o confronto e analisando as diferenças. Não para encontrar as influências ou as referências históricas,

mas para descobrir as diversidades de procedimento; não para encontrar fórmulas, mas para tentar remontar à riqueza de fantasia sobre um conhecimento específico. Quanto mais conhecimento científico houver, tanto mais se amplia uma capacidade fantástica, de invenção. Com Bruno levei a cabo uma espécie de formação de base metodológica, que me ajudou a alargar sempre mais os meus campos de estudo. Foi com este sistema de análise que enfrentei, entre 1945 e 1948, as primeiras partituras de Schönberg e Webern, que então se podiam conhecer.

De forma não casual, a minha primeira obra foi *Variazioni canoniche* sobre a *Ode to Napoleon* [op. 41] de Schönberg: foi a consequência dos meus primeiros estudos dos cânones enigmáticos, mas foi igualmente uma escolha ideológica. Aqueles anos eram de grandes entusiasmos por Gramsci, pela Revolução soviética, pela República de Weimar, etc. Nascia então a relação entre o momento ideal e o momento da inovação linguística (que, em seguida, é o impulso que no bem e no mal continua a guiar-me), ou seja, o momento de aprofundamento no plano ideal desenvolvido de modo autónomo, mas relacionado com o desenvolvimento da linguagem musical com todas as implicações, inclusive conflituais, que isso comportava e comporta.

Recordo-me de que, ao frequentar Malipiero, influenciado pelo seu fascínio na ilha em que vivia e quando me falava dos séculos XV e XVI e das suas relações com Schönberg, Stravinsky e os outros, fiz uma composição segundo o tipo das Sacras representações, *La discesa di Cristo agli inferi*, onde de modo inteiramente inexperiente pensava utilizar a linguagem monteverdiana. Naquele período conheci também Dallapiccola. Malipiero tinha-me dito para enviar esta minha partitura à SIMC (Sociedade Italiana de Música Contemporânea); assim fiz e, em seguida, nada mais soube. Em seguida, Malipiero apresentou-me, um dia, Dallapiccola e este disse-me: “Vi a sua partitura e compreendo que tem no coração muita coisa para expressar, só que deve ainda estudar muito para conseguir expressá-la”. Isto serviu-me de impulso para recomeçar, desde o princípio, os meus estudos musicais e iniciou-se, então, a minha aprendizagem com Maderna. Foram, em seguida, as *Variazioni canoniche [sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg]* que me fizeram ir para Darmstadt.

Desejo agora que me fales de outra ópera tua: *La fabbrica illuminata*. Escreveu-se já muito a seu respeito, mas gostaria de ouvir-te falar a ti.

Todos os que se limitaram a captar apenas o momento ideológico, chegando assim a formas de exaltação e de negação, compreenderam muito pouco da minha ópera: é uma instrumentalização vulgaríssima e fideísta de um facto extremamente mais complexo. Este modo de abordar a minha produção nada diz, nada acrescenta, nada critica; é uma limitação de análise buscar o ‘vermelho’ em todo o meu pensamento musical. Só partindo da música se pode demandar uma

relação séria entre o momento ideal e o linguístico, e não vice-versa. Infelizmente, este tipo de crítica da minha obra é frequentíssimo.

Mas venhamos agora à tua pergunta sobre *La fabbrica illuminata*.

Passei três dias com os trabalhadores do Italsider de Génova a fim de discutir com eles a minha obra, gravando as suas palavras e o ambiente acústico em que trabalhavam. Estávamos em 1964: não se tratava de fazer apenas uma ópera sobre a fábrica, mas sobretudo de ver como o ambiente, aquele particular ambiente de trabalho, incidia na vida privada dos operários com todos os problemas de nocividade que isso comportava. Era, pois, necessário estudar as reacções psicofísicas dos trabalhadores, mais do que ‘fotografar’ o seu trabalho na fábrica. Não é, pois, uma obra para analisar superficialmente, como muitas vezes se fez.

Quando dei a ouvir a minha ópera aos operários do Italsider que, em delegação, vieram a Veneza, à Bienal, houve reacções muito interessantes. Com eles, com Rossana Rossanda, então responsável cultural do PCI, com Sartre, Mila e outros, estivemos a discutir, depois do concerto, num local veneziano até à alvorada. Recordo essa noite como uma noite de discussão particularíssima, cheia de agitação e de provocações em perspectiva. Os mesmos operários fizeram-me uma crítica muito pontual, dizendo-me que o meu modo de lhes explicar a minha música não bastava e convidaram-me então para ir ao seu círculo, em Génova, a fim de explicar melhor toda a situação. Pediram-me para me preparar melhor, porque lhes interessava saber, exactamente, o procedimento técnico do meu trabalho. Aqueles operários não se agarraram, pois, ao facto fideísta, ideológico, mas, dando provas de uma inteligência cognoscitiva altíssima, não afectada por preconceitos culturais de tipo humanista, interessaram-se (justamente) pelos dados técnicos que, para eles, eram o único metro analítico e crítico.

Quando fui a Génova, tive de fazer um esforço notável para comunicar todos os procedimentos técnicos de composição (desde a voz ao ruído, desde os sons ao Estúdio electrónico); era muito mais difícil falar com eles do que proferir uma bela lição de musicologia em Darmstadt. Mas esse encontro foi-me utilíssimo, porque também eu aprendi muitíssimas coisas. É, por isso, importante relevar ainda como àqueles operários não interessavam as ‘mensagens’ da minha ópera, mas os processos mentais, culturais que a ela me tinham levado, as minhas opções técnicas no uso de um material em vez de outro. Perguntas muito concretas, portanto, mas também muito sérias e profundas, e não mistificações ideológicas.

Gostaria agora que me referisses exactamente o que te disseram esses operários, que coisa te pediram e quais as tuas respostas.

Antes de mais, os ruídos nos altos-fornos à saída do aço com

os trabalhadores que davam ordens rápidas uns aos outros, com voz fortíssima e exasperada. Analisei com eles como a partir deste momento, que poderia ser um facto puramente naturalista, na elaboração em Estúdio electrónico, também com outro material elaborado posteriormente sobre os sons da voz humana, não deveria resultar apenas uma simples colagem de sons e ruídos (como amiúde, de forma simplista, muitos se limitam a constatar na minha obra). O importante era analisar a relação entre o material ‘natural’ da fábrica e o material artificial eléctrico com todas as transformações possíveis feitas em vários momentos. Tal era a minha intenção, e este processo compositivo está na base de toda esta obra. Com procedimentos mais sofisticados, é o mesmo trabalho que vi estarem a fazer nos Estados Unidos com os elaboradores: análise dos espectros sonoros, quantificação, síntese. A relação entre o texto redigido por Giuliano Scabia, extraído das palavras deles, dos contratos de trabalho, etc., e a sua incidência semântica, o seu modo de se manifestar no seio da composição. Tudo isto, porém, vinha também ao encontro de certos esquemas mentais meus: perduravam em mim modelos clássicos derivados de certos hábitos de escuta. Instaurava-se assim o contraste entre uma certa organização e elaboração dos vários materiais sonoros utilizados então e uma prática compositiva ainda a dois tempos (forma e conteúdo). Era necessário ultrapassar todos estes limites culturais, e devo dizer que os trabalhadores me deram uma ajuda muito valiosa.

E hoje que é que estás a compor? Fala-me da tua nova obra.

Estou a trabalhar num Quarteto e, depois, existe o *Prometeo*. *Al gran sole carico d'amore* foi, para mim, um momento de grande reflexão por aquilo que de novo indicava, por aquilo que era esquematizado, no seio destas inovações e pelos problemas abertos com esta obra, que ainda não foram compreendidos. Existe ainda uma atitude fideísta, por parte da crítica, em face do *Gran sole*; ainda há limites e barreiras da prática de leitura musical, que originam uma fixação na superfície, na bendita ‘mensagem’ ideológica. Logo a seguir ao *Al gran sole* veio o silêncio, um silêncio inexprimível: não tinha meios aptos para me exprimir. Ao mesmo tempo iniciou-se a minha relação de amizade com Massimo Cacciari, que curiosamente já conhecia desde 1965. Senti uma necessidade de estudo, não só acerca da minha linguagem musical, mas também da análise das minhas categorias mentais e recomecei a compor com*sofferte onde serene*..., um trabalho que me empenhou muitíssimo.

Há dois ou três anos, Ronconi pediu-me para ir a Prato a fim de participar nos seus encontros teatrais com os actores e os estudantes do Laboratório. Foi ali que pensei no *Prometeo*, pela primeira vez; falei

disso com o Massimo [Cacciari], que me apresentou uma primeira redacção do texto.

Então agora uma ópera sobre Prometeo?

Já há muito tempo que penso em Ésquilo. Quer a partir das conversas com Massimo, quer com Francesco Dal Co alargou-se o meu horizonte interpretativo da figura de Prometeu e de como foi entendido nas várias épocas históricas o mito de Prometeu, sobretudo na relação entre as leis e a sua transgressão para uma nova formulação sua. Prometeu não é olhado como o rebelde, o libertador, como dizem Schelling ou também Schiller. Interassa-me a luta entre a fundação dos princípios da vida e a dinâmica contínua que leva à sua superação, embora em contínua relação conflitual. Isto desenvolve-se através de outros textos, quer gregos (pre-socráticos e depois), quer alguns textos latinos, leitura do século XVI, Hölderlin (e a sua relação com Aquiles e a sua ideia dos “Deuses que não morreram e os novos deuses que ainda não surgiram”), até Benjamin. Não é, pois, Prometeu enquanto tal o centro da obra, mas toda a problemática que gira em torno da sua figura.

E como será estruturada a ópera?

Enquanto no *Gran sole* houve um cruzamento dos vários momentos, dos textos, etc., aqui existem como que ‘ilhas’ em contínua transformação: há viagens incessantes entre estas ilhas que introduzem novas perspectivas, novos ângulos cognoscitivos. Não haverá uma sucessão, um desenvolvimento tradicional das cenas, mas uma sobreposição complexa integral, com regressos, perspectivas utópicas que continuamente se reclamam umas às outras. Aliás, não me interessa muito o movimento cénico, mas a utilização do espaço em que ocorre a realização e como o espaço pode ligar, compor, desligar os vários momentos e todas as formantes musicais (vozes, instrumentos, etc.). Penso ainda utilizar o texto mediante a programação do computador. Interessa-me, portanto, a utilização do espaço em que todos estes momentos se devem encontrar, associar-se. Isto exige de mim uma atenção diferente às capacidades perceptivas, físicas, intelectuais, emocionais; uma atenção às várias relações entre texto e música. Com Cacciari, mediante longas conversas, consigo alargar os meus métodos de análise, consigo entrever novos modos de pensar para abraçar cada vez mais o múltiplo, superar certos esquematismos, certos hábitos, certas categorias já gastas.

Que importância tem, hoje, escrever uma ópera?

Parece-me de todo evidente que na Itália existe um interesse crescente pelo trabalho dos músicos contemporâneos (sobretudo os italianos) que revelam uma fantasia assaz ardente e uma riqueza de ideias muito interessante. Por isso, parece-me justo enfrentar, segundo as exigências actuais, a questão do teatro musical; desde Berio, Manzoni, Bussotti, Clementi até Sciarrino, Carluccio e outros consideram

estas novas possibilidades expressivas de grande interesse.

Mas hoje existe a tendência para obras “abertas”, em contínua refeitura, em permanente elaboração. Até o teu *Gran sole*, nas várias interpretações desde 1975 até agora, teve um itinerário análogo.

Quando se faz uma escolha, esta não é definitiva. Não se anulam as outras possibilidades. Existe uma necessidade contínua de afinar certas soluções, nunca estando assaz satisfeitos com os resultados obtidos. Sinto, pois, uma violenta necessidade de autocritica para uma contínua verificação e controlo dos outros e de mim próprio.

Voltemos à primeira questão. A viagem aos Estados Unidos: fala-me dos teus encontros com os estudantes, da organização musical americana.

Nos Estados Unidos há uma realidade de tal modo ampla e contraditória que uma viagem de poucos dias não pode fornecer-te um quadro completo da situação. Esclareço, pois, desde já, que vi e conheci apenas uma pequena parte desta realidade. Os encontros que tive (nas Universidades de Columbia, de Yale, de Montreal, de Pittsburg, de Stanford, na Julliard School de Nova Iorque, na Universidade do Sul da Califórnia) foram muito diferenciados e devo falar deles com muita cautela. Mas, em suma, colhi uma impressão de fechamento: há pouca informação e comunicação entre as universidades. Depara-se com uma capacidade de estudo especializado notável e, todavia, existe a incapacidade de estabelecer relações, devido a um método de estudo fechado em si mesmo. Faltam àqueles estudantes as nossas capacidades de estudo crítico, embora exista uma grande riqueza de análise. Em Yale, por exemplo, numa conversa com os estudantes expressei os meus pensamentos, pedi pareceres e a sua resposta, pelo contrário, foi que a polémica não é um método utilizado por eles; escutam e, em seguida, cada um em sua casa tira as devidas consequências.

Mas tenha-se em conta que, nas universidades americanas, existe uma passagem incessante de intelectuais europeus e não europeus. Passei dois dias em Pittsburgh, foi-me possível ouvir ainda as composições dos estudantes e tive um contacto um pouco mais articulado. Eram os dias dos dramáticos acontecimentos no Irão e, nos doze canais televisivos que vi, havia a cada momento em Nova Iorque muita informação sobre aquela situação, sobre o petróleo, sobre o Islão, com *reportagens* directas de grandíssima eficácia e com pareceres de estudiosos, políticos, senadores. Era quase uma exigência de mobilização nacional contra o Irão. Em Los Angeles, ao invés, a TV e os jornais tinham uma atitude de todo diferente: dava-se até uma informação sobre os crimes do Xá da Pérsia.

Digo-te tudo isto porque o comportamento dos *mass media* reflecte, no fundo, a grande variedade cultural que existe naquele país. Em muitas universidades, por exemplo, existe pouquíssima informação sobre o desenvolvimento musical na Itália; conhece-se apenas, em

grandes linhas, a cultura musical europeia moderna e contemporânea. Mas também noutros campos existe pouca informação: por exemplo, acerca das conquistas alcançadas pelas aplicações electrónicas, com o computador. O que me surpreendeu na Julliard, olhada como a primeira escola de música de Nova Iorque, foi uma postura e um alinhamento dos estudantes e dos professores contra os desenvolvimentos da tecnologia no campo compositivo. No fim de um encontro pedi para discutir e o professor, pelo contrário, encerrou-o, dizendo que era tarde e convidando-me, com uma obtusidade digna dos nossos piores docentes, para ir à província de Marche [Marcas], onde existe uma indústria que está engendrando máquinas para o fabrico de massa: uma clara alusão ao Estúdio electrónico. Também da parte dos estudantes havia uma espécie de apriorismo do tipo: “Como poderemos usar as máquinas electrónicas sem violentar a humanidade?”. É uma concepção que rejeita o novo e recusa, sobretudo, a utilização dos meios oferecidos pela técnica para inventar novas linguagens musicais.

Houve outra coisa que me surpreendeu muitíssimo. O nível alcançado pelos conjuntos musicais que se formam no seio das universidades: uma altíssima preparação técnica devida a um ensino ultra-especializado e também uma enorme capacidade de trabalho colectivo. É tal a ousadia destes agrupamentos estudantis que podem chegar a executar (de modo invejável) obras como o *Moisés* e *Aarão*, ou outras de Dallapiccola, Stockhausen, Berio, etc. São os próprios estudantes que se tornam os sujeitos de uma representação, de uma execução: isto parece-me algo de grande importância, tendo em conta também que as instituições musicais americanas são quase todas privadas, a preços elevadíssimos e com um público selecto e sempre igual. Paradoxalmente, nestas escolas, são os próprios jovens que criam, com a prática, as bases para uma verdadeira vida musical.

Teve encontros também com músicos?

Sim. Mas não com os conhecidos. Preferi encontrar-me com os grupos novos para poder compreender o que fazem, o que pensam, como se movem. Em Nova Iorque encontrei um jovem, Carlson Kievmann, que mostra um interesse específico pelo teatro musical. Tem um grupo com o qual consegue pôr de pé, durante dois meses, apesar de grandes dificuldades, dois trabalhos seus no espaço teatral da Broadway. Existe um uso original e avançado das técnicas vocais e musicais, com os *mass media*. Mas é alguém inteiramente fora da vida oficial. Em Pittsburgh, dois jovens estudantes impressionaram-me muitíssimo pelas suas capacidades criativas com as novas técnicas dos instrumentos de sopro.

Portanto, embora com a limitação informativa que antes mencionei, parece-me que existe uma riqueza de tendências, de impulsos pessoais criativos muito acentuados. A extrema variedade da

cultura americana impõe também a estes jovens uma experiência não unívoca: a escolha dos programas, os lugares de execução, o público, as trocas entre eles, as relações com as outras disciplinas como o teatro (cenografia e direcção), como a pintura. O momento de criatividade individual é exaltado justamente por um sistema que impõe esta organização de tipo espontâneo. Existe uma grande quantidade de espectáculos, concertos, representações numa situação em que não se vê nenhuma intervenção estatal, pública, diferentemente do que acontece na Itália. Na América, a maioria das manifestações musicais e dos estudos universitários deve-se a intervenções do capital privado.

12. CONVERSA DE LUIGI NONO COM MASSIMO CACCIARI (1980) *

A conversa deu-se à margem das manifestações da Bienal Música de 1980, dedicada à Música na Secessão. Viena 1895-1915 (cf. catálogo homônimo, org. de F. Juvarrá, Veneza, Edizioni “La Biennale di Venezia” 1980). É precedida pela seguinte anotação contextual (de Daniele Del Giudice):

“A música da Secessão, a música de Webern ou de Berg, foi sempre considerada como um momento de ‘passagem’, de ‘transição’, entre dois modos diferentes de ‘ordenar’ e ‘resolver’ a linguagem musical. Mas em Schönberg a ‘ruptura’ nunca se desligou do laço muito profundo com a tradição; e o próprio sentido da ‘tonalidade suspensa’ e da ‘estranheza’ à harmonia só pode entender-se plenamente na perspectiva da ‘não-solução’, na dimensão do ‘possível’ jamais recomposto em ‘esquema’; esse ‘possível’ é, de resto, o desfecho justamente não ‘transitório’, do pensamento e da literatura vienense do referido período. A historiografia musical, ao enaltecer certos aspectos da leitura adorniana, olha, ao invés, a Secessão apenas como o momento de que dimana a ‘nova forma’, a qual, pelo seu ‘abstraccionismo’, justificaria o afastamento do grande público. De forma não casual, e apoiando-se até nestes argumentos, algumas tendências compositivas desistem hoje da experimentação, e percorrem caminhos culturalmente restauracionistas em nome de uma ‘nova simplicidade’. A Bienal de Veneza, ao preparar a sua exposição sobre a Secessão, deveria ter tido em conta tudo isto, promovendo um grande trabalho de ‘releitura’, e não apenas uma simples vitrina”.

* SC2, 249-257. Primeira publicação: *Questa musica che pensò soltanto il ‘possibile’*, “Pace e Guerra”, 1/7, 1980, pp. 24-26.

[Massimo Cacciari]: Num texto de 1912, Webern, ao falar da evolução da música de Schönberg durante aqueles anos, utiliza algumas categorias talvez úteis para descrever as relações entre a música schönbergiana dos primeiros anos do século XX e a música precedente, sobretudo Wagner, mas também Brahms. Webern fala de *harmoniefremde Töne*, [sons] remotos, ou seja, estranhos à harmonia. Fala de uma *freischwebende Rhythmik*, de uma rítmica livre e ondeante, e do total abandono, por parte de Schönberg, de toda a atitude declamatória e ilustrativa (e também isto se me afigura muito importante quanto ao desenvolvimento da linguagem musical schönbergiana). Ora bem, tomemos Schönberg como o exemplo mais característico não só deste período, de uma chamada música na Secessão (a questão de se houve, ou não, uma música da Secessão parece-me bastante formal); mas tomemos Schönberg, porque ele atravessa de certo modo este período, tendo em vista resultados sucessivos de grande importância para a música contemporânea. Acerca destas categorias, destes conceitos, como se situa e encara, na tua opinião, o problema das relações de Schönberg com a tradição? Será possível ver já nestas categorias algo de relevante para o Schönberg ulterior, posterior às “tonalidades suspensas” deste período?

[Luigi Nono]: Creio que será útil, nesta releitura, considerar dois ou três pontos, a partir dos quais também Webern se move, para compreender como e porquê utilizou estas categorias e ainda outras expressões em que insiste no escrito que tu mencionas (onde repete “isto é novo”, “pela primeira vez surge aqui utilizado”, etc.). No momento em que tal texto foi escrito, por ocasião dos cinquenta anos de Schönberg, a cultura musical relegava ainda Schönberg e os seus alunos (e não apenas os alunos, mas também os que de algum modo “participavam”, como Zemlinsky) para os confins e extremos. Portanto, em Webern havia, por um lado, o desejo de sublinhar a sua novidade e, por outro, como na *Harmonielehre*, as suas relações com a tradição, segundo o conceito de Schönberg de que passado e presente contêm em si o potencial futuro, e portanto estão intimamente ligados. Sob este ponto de vista, parece-me que as formulações que citaste são justas: quanto aos sons, o [adjectivo] *harmoniefremde* descreve o lento percurso de Schönberg que fixa a sua posição na tradição mais recente, e não apenas nesta, porque as suas ascendências daquela época não remontam só a Wagner e a Brahms, mas a toda a grande tradição alemã. Certos módulos compositivos característicos de Schönberg, nos primeiros quartetos, no uso compositivo da voz como instrumento e não como suporte do texto, e ainda no *Pelleas und Melisande*, op. 5 e no *Verklärte Nacht* op. 4, têm uma construção por momentos não conclusivos e não de evolução, ‘repetitivos’, que estavam presentes também em Schumann; ou certas rupturas presentes já nos últimos quartetos de Beethoven. Portanto, o discurso surge aqui mais alargado. Nos últimos quartetos de Beethoven, por exemplo, existe um uso dos graus harmónicos, um uso do ritmo, um uso dos incisos melódicos que propõem novas soluções compositivas.

Na tua opinião, os conceitos que Webern utiliza sublinham porventura a adesão crítica de Schönberg e dos outros à tradição? O próprio Schönberg, numa famosa entrevista, disse: “É para mim uma grande honra quando me comparais aos grandes mestres do passado”. O que Webern realça como elementos de grande novidade e de ruptura em Schönberg e nos outros mestres que ele via como afins a Schönberg (citaste Zemlinsky, mas deveria citar-se a este respeito, sobretudo, Mahler), indicará também a novidade e a pertença à tradição?

A meu ver, sim. Creio que em Schönberg se dá uma fusão entre a relação com a tradição, entendida assim, e a inserção numa perspectiva que pode ser também utópica, no momento em que ele a persegue, mas que representa um percurso obrigatório. E como percurso impreterível é possível entender também a *Harmonielehre*. Num período em que quase todos olhavam estes compositores como diletantes, como músicos que não conheciam a prática e a teoria, a *Harmonielehre* quer demonstrar que as bases históricas eram muito sólidas, embora, claro está, de modo não académico. Também aqui me parece que os vários críticos, que em seguida quisessem ‘congelar’ Schönberg, a dodecafonía e o serialismo num esquema formal, deveriam reflectir. A libertação da harmonia não significa a expectativa de uma codificação num novo sistema, mas significa provar várias formas na mais plena liberdade.

Assim é, de facto. Não se trata da dúvida metódica que, em seguida, pré-anuncia as “novas certezas”. Não é a tonalidade “suspensa”, no sentido de que está à espera de se sistematizar, de novamente se fixar e enraizar. Também é uma forma compositiva. Importa libertar-se do esquema evolutivo tonalidade/tonalidade suspensa/nova forma composicional. A época de Schönberg e dos outros compositores com que ele se relaciona é uma época que tem princípios compositivos peculiares. A Secessão, pelo contrário, vê-se quase sempre como época de “passagem”, como “tradição” de quem conhece quer a partida, quer a chegada, e nunca se chegou a apreender a especificidade deste período. Isto vale no campo musical, mas também no campo arquitectónico: parte-se do classicismo académico precedente, deve chegar-se ao racionalismo contemporâneo. No meio, simplesmente, um período de “transição”. Assim acontece na literatura crítica, relativamente à filosofia: desde Frege e Russell à escola analítica inglesa, e no meio uma “passagem”: Wittgenstein, a escola de Viena. Esta época foi toda castrada e sufocada no seio do esquema da “transição”, da “passagem”, e jamais estudada de acordo com os seus princípios.

Efectivamente, quer na música, quer nos outros campos, estes autores evitavam um percurso que se pudesse traçar *a priori* e percorrer até ao fim. Também Musil, que é que ele mostra senão a ‘possibilidade’ das coisas?

Era justamente a época de uma ‘filosofia do possível’, em que não havia ‘soluções’.

Sob este ponto de vista, se verdadeiramente se captarem as aberturas implícitas nas duas categorias de *harmoniefremd* e de *ritmo* utilizadas por Webern, será possível ler, escutar e, naturalmente, executar

Schönberg, Berg e Webern e os outros de um modo diferente, não já ligado ao conceito de *variação* (a variação que, por exemplo, Brahms segue; ou uma certa condução do motivo que Wagner adopta).

Se virmos bem, são sempre interpretados ou numa perspectiva toda “final de século”, ou seja, com um olhar virado para o passado, ou de um modo de todo tendente a captar o que virá depois, ou seja, como primeiros sintomas do desejo atonal ou serial. Na interpretação dos *Lieder* de Webern ou de Berg deste período isto é típico: é o executante que tos faz ouvir, como se do Webern ou do Berg de vinte anos depois se tratasse, ou é aquele que tos “solta” a todos no seio do *Lied* tradicional romântico. Regressando às definições de Webern, podem aceitar-se, se as considerarmos, dialecticamente, não como afirmações de absoluta novidade, mas como asserções em que se realça a necessária cristalização do novo na tradição, a posse da tradição como requisito indispensável para que se possa transformar a própria linguagem que a tradição deixa como herança. Quanto mais transformares uma linguagem, tanto mais a possuis: nesse sentido, na *Harmonielehre*, Schönberg apresenta-se também como um “mestre antigo”.

No mesmo número da revista em que se encontra o artigo que citaste, há um outro, em que Webern fala precisamente de Schönberg como “mestre” [cf. artigo intitulado “Dem Lehrer”]. E, facto muito revelador, afirma-se que Schönberg nunca ensinou um ‘estilo’, mas ensinava ‘pensamentos musicais’ do passado na sua projecção no presente e, portanto, nas suas ‘possibilidades’. E é importante notar como foi justamente Webern a dizê-lo, Webern que é catalogado como aquele que rompeu com tudo, até à formulação totalmente consumista de Stravinsky: “a ponta de diamante”.

Isto vale para o passado, mas também para o futuro. Ao estudarmos este período, vemos não só como a transformação da linguagem se cristaliza até à aquisição da tradição, mas também como se atenua um outro esquema importante para a historiografia contemporânea: aquele que assiste ao esgotamento deste período competitivo e à afirmação de outro inteiramente diverso, pós-secessionista, já a partir destes anos e sobretudo após a I Guerra Mundial, e que se configuraria como uma “ruptura” em relação à época que está no centro de interesse da exposição de Veneza. Em que base se estabelece esta distinção? Talvez aqui nos acerquemos também da possibilidade de algumas reflexões que investem e recobrem o significado cultural mais geral de manifestações como esta de Veneza. O esquema ainda largamente dominante na historiografia musical (e, mais do que historiografia, talvez no senso comum de quem se interessa por problemas musicais) é este: o período “secessionista” (repito, deixando agora de lado o problema de se existe, ou não, uma música que se possa referir a certos princípios da Secessão), o período justamente da *freischwebende Rhythmik*, dos *harmoniefremde Töne*, seria suplantado pela afirmação de um novo “sistema”. A tonalidade suspensa precipitar-se-ia numa “solução” dos seus problemas e o próprio Schönberg tenderia a dar uma solução a estes problemas: tenderia a definir “esquemas”, “sistemas” que “em forma”, “em ordem”, os problemas compositivos do período precedente. E daqui decorreria um “destino”, que chega a certos resultados da música que nos é mais chegada, a do

segundo pós-guerra, acusada de “cientismo”, de “matematismo”, de “abstracionismo”, de “formalismo”, ou seja, que de algum modo justificaria a recusa por parte do grande público, a estranheza do grande público a este tipo de pensamento e de linguagem musical. Afigura-se-me, porém, que este esquema não só foi dominante, mas está hoje no auge. Quase se poderia dizer que o interesse pelo período musical, que está no centro da exposição veneziana, parece avalizar e corroborar tendências deste género. Em que sentido? No sentido de que se proporia como que um regresso ao momento anterior ao desencadeamento do “destino” que teria levado a música contemporânea a uma total estranheza, frente à procura e à expectativa do público. Destino que, justamente, se teria desencadeado desde as primeiras e orgânicas expressões dos princípios dodecafónicos. É este, aliás, em grande parte o esquema adorniano; e é aqui bastante significativo que o catálogo da exposição se abra como um ensaio de Adorno, como que para testemunhar que a filosofia desta exposição é em parte a adorniana.

Creio que não só é natural, mas também obrigatória, uma postura deste tipo para ler o período, a que nos referimos. Recordo-me de que, nos primeiros anos de Darmstadt, 1953-54, as lições de Adorno sobre o primeiro Schönberg, ou os textos adornianos daquela época, enalteciam com grande entusiasmo as composições de Schönberg até 1912, até ao *Pierrot lunaire* inclusive, e adoptavam, ao invés, um tom funéreo quando começavam a tratar do princípio dodecafónico, porque então aquilo de que falaste, a “libertação”, a “utopia”, era, de algum modo reconduzido a “sistema”: pelo que o momento experimental, o momento da não-percepção se olhava como inversão “negativa” de tudo o que Schönberg antes fizera. Se te fixares nos jovens compositores, sobretudo alemães, mas também italianos, como Rihm, Trojahn, Siemens ou Ferrero, dar-te-ás conta de que as formulações usadas para exaltar o que eles chamam de *Neue Einfachheit*, a ‘nova simplicidade’, promanam aparentemente deste pensamento de Adorno. Para eles, a pesquisa de Darmstadt daquele período é uma espécie de pesquisa experimental abstractíssima e teórica que cortou as relações com o público, que violou a “normalidade” da música, ou seja, o “comunicar sentimentos”, que destruiu uma linguagem fácil, compreensível, popular; ressurgem aqui, de forma estranha, certos ditames do Concílio de Trento e ainda certos imperativos da burocracia cultural soviética e dos países socialistas. E, neste sentido, é possível estabelecer uma relação com a época actual. Adorno acabava, de facto, por negar a presença e o significado de Webern, desfigurava e limitava Schönberg, mas restringia-o ainda à análise do período precedente, do período até 1912, servindo-se dele para negar o seu futuro. Adorno não captava em Schönberg nem os vínculos com a tradição, nem o facto de que os momentos de formulação de novos princípios composicionais não tivessem uma trajectória já definida, unívoca, linear. Se atendermos também aos momentos de Schönberg tidos por mais “ortodoxos”

relativamente à dodecafonía, se encararmos as *Variações para orquestra*, op.31, reencontramos um pensamento e uma prática musical que, tal como nos flamengos, se articulam entre princípios compositivos rigorosamente estruturados, até ao cânon (vejam-se os vários estilos das Missas) e composições livres, como as canções para duas ou três vozes editadas no *Odhecaton*. Existe em tudo isto um pensar a música de modo extremamente amplo, não redutível a uma fórmula única, a um só esquema, a um esquema exclusivo: francamente no sentido do *harmoniefremd* [estranho à harmonia].

Harmoniefremd deveria traduzir-se igualmente por “independente do sistema”, “livre da solução”, estranho a regras “absolutas”. Toda a regra é convenção.

Adorno abriu o caminho a uma tendência em que, também por motivos de carácter comercial, de “edição”, de “organização” da música, se condenava uma mentalidade, *inexistente*, de pre-determinação, de organização puramente mecânica, o “total-pre-determinado”, como disse um crítico qualquer. Exaltava-se assim a “máxima liberdade” de John Cage, fazendo violência ao próprio Cage, cujo fenómeno se reduz, pelo contrário, a outros elementos. E toda a polémica, que envolveu também o senso comum, sobre esta música “difícil” de executar, “impossível” de ouvir, que “não comunica”, que “afasta” o público, demonstrou-se, em seguida, vã nos anos ulteriores, quando se introduziu um tipo de execução não puramente académico e se revelou então o potencial “comunicativo” que esta música ainda não esgotou. Em suma, uma interpretação que congelou em certas componentes suas o potencial destas músicas, deste pensamento musical, é utilizada hoje por uma corrente que gostaria de ser corrente geracional de “oposição”, de “contestação”, e que, ao invés, acaba por ter um papel de dependência, em vez de aprofundar os seus conhecimentos para encontrar novas possibilidades. Exemplo: o uso dos sons múltiplos, num instrumento como a flauta, que é monódica, obriga a estudar a fundo a flauta para dela arrancar novas leis compositivas; o repropor, pelo contrário, a flauta no seu uso tradicional indica um recuo aos velhos princípios.

Mas importa ainda dizer que, se estas tendências se podem de algum modo ler a partir do tipo de interpretação que Adorno forneceu da “filosofia” da nova música, é também difícil reconduzi-las a ele. Em Adorno existe, por um lado, o discurso que tu fizeste mas, por outro, há também o ataque a Stravinsky. Adorno, ao sublinhar de modo forçado e incorrecto o elemento mecânico-sistémico que partiria do segundo Schönberg e celebraria o seu triunfo com Webern, e de Webern até à subsequente música “tão-só pensável”, não se declara favorável à música de largo consumo. Mais ainda, a sua polémica é violentíssima perante quaisquer possibilidades de uma música “restauracionista”. Nesta acepção, a posição de Adorno pode até, na realidade, servir para reflectir sobre certas experiências musicais do período que a exposição da Bienal ostenta e examina. O regresso à tonalidade, o violento anti-experimentalismo, a sedução do público, o excitar as possibilidades

actuais do ouvido musical do público, tudo isto é absolutamente anti-adorniano. Só que o discurso de Adorno, relativamente à evolução da linguagem musical contemporânea, se presta a esta terrível instrumentalização, a esta nefanda violência que se pratica diante dos nossos olhos. Ora bem, tu citaste também as experiências e a organização musical soviética: existiria então uma tendência comum no Ocidente e nos países socialistas? Por exemplo, na Alemanha esta evolução é apoiada pela indústria cultural, pela rádio, pela televisão, pelas casas editoras. Também na Itália há sintomas análogos.

Certamente. A recuperação de Carl Orff, a recuperação de Hindemith, a de Ravel: não é a recuperação dos que em Darmstadt teriam sido esquecidos, mas dos que então foram analisados, estudados e considerados esgotados nas suas possibilidades.

Mas também para Adorno já estavam esgotados.

Sem dúvida, também para Adorno já estavam estancados. As tendências actuais são doravante a decadência, a vulgarização de algumas ideias suas. Hoje existe quem, ao falar de “nova simplicidade”, fale ainda de um regresso a Tchaikovsky, por exemplo, com inserção de partes das suas músicas nas suas composições, quase como um cânone obrigatório. Esta situação na Alemanha Federal está muito adiantada: apoiada pelas casas editoras, pela indústria, pela organização musical. E algo do género acontece igualmente na Itália e na França.

No mundo anglo-saxão, nos Estados Unidos, a música contemporânea, porém, nunca chegou a “entrar”.

Entrou, mas como uma das muitas possibilidades e talvez uma das mais marginais. A música inglesa está muito ligada a um passado entendido de modo académico (por exemplo Britten). Nos Estados Unidos, houve a grande explosão da tecnologia: a “programação” e o computador na música nasceram ali, a meu ver, com escassos resultados criativos.

Por isso, as experiências que ali se fazem dariam quase razão a estas acusações de experimentalismo, de mecanicismo...

Sim, mas também na Itália tens os Estúdios electrónicos nos Conservatórios; limitados, não acompanhados ou assistidos pela direcção, tornam-se por força e inevitavelmente brinquedos mecânicos, apesar de todo o entusiasmo e das capacidades dos que ensinam nessas escolas.

Vês, portanto, uma restrição político-cultural, no sentido mais amplo, dos espaços da experimentação? E será a Bienal, na tua opinião, intrínseca a esta tendência?

A Bienal persiste nesta tendência. Também assim no cinema: a última exposição foi, neste sentido, exemplar. Igualmente no teatro: Scaparro propôs, para o próximo ano, o teatro Setecentista, que é certamente um teatro de grande importância. Mas a Bienal não tem tarefas de “recuperação”, de simples documentação. E em parte também assim acontece na música, embora não de modo tão

tragicómico como no sector cinema. Também porque Messinis propôs Bussotti, Ferneyhough, e desenvolveu um bom trabalho com Vidolin sobre as pesquisas da programação musical com os computadores. Mas não deixa de ser sintomático o ter querido abrir o catálogo da Bienal Música com estes três ensaios de Adorno. Adorno é Adorno, e devemos fazer as contas com ele. Mas hoje parece-me que, por altura da apresentação de um programa deste género, decerto interessante, teria sido necessário – *necessário*, não possível – tentar outra abordagem. Lembro-me, por exemplo, de que quando contigo propusemos Magris e Dal Co à Câmara Municipal de Veneza, uma série de exposições sobre Viena, se delineou um programa extremamente articulado e não apenas sectorial, não vinculado aos hábitos rotineiros no considerar também a música. Que, em seguida, a Câmara Municipal não tenha realizado é outra história.

Parece-me que há uma dificuldade crescente em criar momentos de pesquisa interdisciplinar. O antigo projecto de uma exposição vienense, para levar a cabo em Veneza, entre Bienal, Câmara Municipal, etc., centrava-se precisamente na actividade de pesquisa, na individuação crítica do enlaçamento entre as várias linguagens. Tudo isto é cada vez mais difícil de realizar.

O programa sobre a Secessão da Bienal Música parece, pelo contrário, apontar para certos novos critérios de programação em uso nas actividades concertistas; na França ou na Alemanha, ou nos teatros alemães pelo que diz respeito às obras de Schreker e de Zemlinsky, ou no tocante à actividade dos concertistas e à produção discográfica. Quero dizer que estes termos respondem a uma exigência real: mas tratá-los, pondo-os apenas na vitrina, sem os aprofundar, parece-me um limite da Bienal de hoje. O tema implanta-se e arvora-se numa situação de restauração e de conservadorismo no plano da política cultural especificamente musical na Alemanha e na Itália. Pelo contrário, parece-me que uma manifestação deste género teria sido extremamente salutar, se tivesse recorrido a outros módulos.

A tua crítica não se dirige, então, sobretudo aos conteúdos e aos programas desta Bienal Música; embora tivesse sido possível apresentar correcções, trata-se certamente de uma manifestação importante que dá a conhecer pela primeira vez na Itália, alguns autores a um vasto público. Críticas, antes de mais, o facto da simples exposição destes autores na vitrina, “de harmonia” com as tendências gerais e predominantes para uma sua recuperação restauracionista. Ao invés, haveria que fazer as contas, de modo enérgico e decidido, com estas tendências. E não só estas contas ficam por fazer, mas nem sequer para tal existe a vontade.

Sem dúvida. Era até muito mais necessário mostrar os limites analíticos e informativos de uma certa crítica e de uma certa apresentação do mundo vienense; e relevar, ao mesmo tempo, a conexão com outros mundos, com outros pensamentos, que até hoje não foram efectivamente explorados e que, pelo contrário, podem oferecer, sem mais, uma outra posição, por exemplo, ao próprio Schönberg.

Refiro-me, para citar apenas uma das questões possíveis, à necessidade de ver como o pensamento judaico de Schönberg foi um elemento constitutivo também do seu pensamento musical; aludo à necessidade de analisar a fundo as suas relações com todo o *Ostjudentum* [cultura judaica oriental]. E, em seguida, era necessário ver as suas relações com a Secessão, para lá dos esquematismos habituais, que da Secessão se limitam a captar os elementos “floreais”, ornamentais, mais de superfície, e de Schönberg o jogo formal, as formas da série, das permutações, etc.

Mas esse é outro discurso. Demasiado fora de moda ou, se quiseres, inactual.

13. ENTREVISTA DE FRANCO MIRACCO (1983)*

O nosso século conhece, conheceu, muitas crises. Na literatura, na pintura, nas artes mais em geral, a questão da crise das linguagens continua a estar em primeiro plano. Por exemplo, “a morte do romance”. Existirá, então, um problema da morte da música? Como insistes na pesquisa do novo na linguagem musical?

Antes de mais, importa dizer uma coisa. Trata-se de uma problemática característica, suscitada de modo inequívoco pelos grandes vienenses, e em vários campos. Desde a literatura à jurisprudência, do ensaísmo à pintura, à economia. Recordar-te-ás do livro de Marramao sobre o austromarxismo. Esse problema põe-se de modo muito mais forte também em Budapeste. Penso nas cartas de Lukács (*Cartas de 1902-1917*), que foram editadas em Budapeste e na Alemanha Ocidental, depois de terem sido encontradas num cofre de segurança, nos inícios dos anos Setenta. As cartas mostram uma pluralidade de interesses muito intensa, trocas, comunicações extremamente articuladas. É um Lukács muito vivo, curioso de filosofia, de psicologia, de economia, de sociologia. E que depois reencontro, outro momento muito dramático, no diário dos anos 1910-1911, publicado por nós e preparado por Massimo Cacciari. Anos de suicídios, de grande fermentação cultural que levava a conflitos interiores, afectivos, sociais bastante violentos. Mas há quem prefira ao diário de 1911 o do último Lukács, que apresenta uma visão gasta e esvaziada até à banalidade ortodoxa. Existiu, pois, uma fase histórica de grande crítica à linguagem e que se pode resumir na frase, verdadeiramente fundamental, de Karl Kraus, “os pensamentos crescem com a linguagem”. Houve, em seguida, as experiências dos anos Vinte na Alemanha, na União Soviética. É o momento da crítica total da linguagem, também em face da linguagem da crítica da arte. Incidentalmente, hoje, nota-se uma debilidade enorme no exercício da crítica, de toda a crítica da arte. Embora se tenham feito várias tentativas de inovar a linguagem, inovando pensamento e função, desde a indústria ao urbanismo, e não apenas no campo

* SC2, 287-307. Primeira publicação: “Ascoltate le pietre bianche”. *I suoni della politica e degli oggetti muti*, “Il Manifesto”, 23 de Outubro de 1983.

estético, parece-me que a capacidade da crítica das linguagens artísticas contemporâneas se fixa numa posição do século XIX. Entre os problemas da crise e da renovação inserem-se também os anos de Darmstadt até finais dos anos 1958-59, quando muitos jovens músicos se encontraram e conheceram na polémica, no desencontro, no conflito, na reflexão. Existe uma vida secreta de Darmstadt que se poderia estudar, analisar, através de materiais de arquivo. Ou seja, seria preciso compreender quais foram os verdadeiros elementos constitutivos dessa fase.

Sim, mas o que desejarias compreender é se, na tua opinião, acabaram ou não as razões das várias vanguardas, incluindo Darmstadt, quer do ponto de vista musical, quer do ponto de vista criativo em geral?

Sob o ponto de vista criativo musical aquelas razões acabaram, sem dúvida alguma. Mas se me falas de didáctica, de pedagogia, a questão permanece de todo em aberto.

Que queres dizer?

Quero dizer que... existe uma palavra... como se diz... é uma palavra que nunca me vem à mente, porque a detesto. Aí está. Quero dizer que, do ponto de vista artesanal, esse modo, tal como nos foi historicamente transmitido, está decerto esgotado. Inteiramente esgotado, como ensinamento, como produção. Em contrapartida, quanto à potencialidade iluminante das várias motivações sobre o como e porquê se moveram as vanguardas, há razões que agora embatem em buracos negros, ou seja, luz que ainda não passa e que colide com buracos negros...

Ajuda-me a compreender. Dizes que as motivações que moveram e impeliram as vanguardas até aos anos Vinte deixaram rastros que ainda funcionam?

Exacto. É assim mesmo. Algumas destas motivações podem, hoje, levar outros a escrever música de modo diferente. Um impulso deste género pode ser motivado do mesmo modo como se lê um tratado de Nicola Vicentino – compositor e teórico do século XVI, que compunha com o sistema cromático e foi atacado porque não alinhava com o Concílio de Trento – qualquer um pode, indirectamente, daí tirar também modelos; mas ainda mais importante é que semelhante método pode ampliar o teu pensamento.

Parece-me compreender que aquilo que já não funciona é um trabalho artesanal, não criativo, mecânico. Pelo contrário, um estudo crítico, inteligente, de materiais do passado, pode ainda hoje induzir à produção...

... de algum modo, não limitando o passado em fórmulas académicas, em mecanismos para se travestir, como muitos fazem...

Só a atenção à linguagem poderá salvar dos riscos da ideologia?

Não. Não creio. Por vezes, no seio da linguagem pode esconder-se uma ideologia muito forte. O risco da ideologia, entendida em sentido negativo, é, antes de mais, uma escola em que nascemos e que se pode referir a uma certa escola soviética, a certos marxistas, a certos

sociólogos, aos burocratas, e tudo isto, infelizmente, sedimentou e está ainda presente entre nós. E são obstáculos notáveis que pesam sobre uma possibilidade, amiúde apontada, de transformação necessária.

Tentemos compreender-nos melhor. Quando te lanças ao trabalho, deixas de pensar no momento contemporâneo propriamente político, que se indicou de forma explícita. Por exemplo, a Polónia, Praga. Lanças-te ao trabalho pensando no específico musical, e chega? Em seguida, se ele vier, ver-se-á abstraindo do outro, isso deixa de ser um problema que te diga respeito.

Nada disso, Franco, as coisas são diferentes. Tomemos como ponto de partida o *Diário Polacco* n. 2. No princípio, houve o convite do Festival de Varsóvia, ainda antes do golpe militar. Depois deste, falei com Cacciari sobre como fazer 'o diário'. Entretanto, os polacos que me haviam convidado tinham literalmente desaparecido. Sem dúvida, a Massimo coube o trabalho à volta do texto, a mim as possibilidades que me foram oferecidas pelo Estúdio de Friburgo, onde trabalho. É aqui que ocorrem os dois momentos paralelos, e que permanecem paralelos, e que depois se cruzam. É o momento da minha máxima autonomia, do estudo verdadeiro, da verdadeira pesquisa, e quando entro no Estúdio de Friburgo não tenho nenhuma ideia. Não tenho nenhuma atitude, nem ideal, nem ideológica, nem técnica, nem acústica, nem musical. Trabalho simplesmente com os técnicos do Estúdio, conheço o mecanismo, os procedimentos, experimento algumas ligações. Começa-se a passar de um sinal, que pode ser uma voz humana ou um instrumento, para várias transformações em tempo real. Tempo real quer dizer: quando emito este som, tem lugar simultaneamente a transformação, e assim o que é ampliado é o hábito total da percepção da música e é ampliado de modo louco e desconsiderado. Digo isto, porque não existe apenas a dependência de um único sinal, não é só a TV de que sai um canto, uma palavra, três palavras, uma só coisa, mas é um conjunto inteiro... Ao mesmo tempo o sinal é transformado de várias maneiras, quer com meios ainda analógicos, quer com meios digitais, ou seja, utilizando técnicas do estúdio electrónico tradicional, usando técnicas de computador, misturando-as entre si e, em seguida, usando sobretudo a composição e utilizando o espaço da composição para o qual tens o único sinal que ouves, percepcionando-o ao mesmo tempo como cinco ou seis possibilidades suas. Em suma, não te sobrevém um conjunto unitário, mas uma multiplicidade diversificada. Isto origina uma abertura completa, quer do ponto de vista do estúdio, quer do ponto de vista da ideação, do pensamento, da escrita musical e, portanto, de realização musical e escancara-te os sete céus.

E a Polónia onde fica? No texto ou em que lugar?

Espera aí. Com os sete céus podes assistir ao encontro entre algumas componentes musicais inéditas, certos pensamentos novos que são inovadores; mas, por outro lado, embatemos nas dificuldades da

escola. Hoje, a escuta musical está a zero. Não se escuta, embora se veja a música. Tende-se a ver a personagem famosa, a grande sala cheia. Mas a música em si mesma, na sua realidade, desde o fragmento mais pequeno à frase mais ampla, perdeu-se. A música surge alterada por uma execução de tipo industrial, surge banalizada. Excepto no caso de dois ou três grandes directores de orquestra, que são Claudio Abbado, Carlos Kleiber, Gielen, Solti.

Perguntavas-me como se chega à Polónia. A Polónia vem do encontro com o texto de Massimo, mas o texto não é utilizado como texto, não é utilizado do princípio ao fim. E o texto torna-se música, justamente pela sua estrutura fonética. Não por alusões sentimentais, literárias, naturalistas. Um determinado texto oferece um determinado material, e não outro, que me permite várias possibilidades de uso não autorizadas por outros materiais. Eis aqui o encontro entre estas ou outras novas possibilidades que tenho em Friburgo e as possibilidades de ouvir vozes que se sobrepõem ou se distendem ou se encontram e se compõem com o espaço. Para mim tudo isto cria a necessidade de uma percepção atenta, múltipla, porque múltiplo é o percurso dos materiais no espaço, porém um espaço particular, não um espaço x. Um espaço, ou seja, onde o som gira mediante o método do *Halaphon* (uso do espaço através de dez altifalantes), salta, do centro para baixo, de baixo para cima, da direita para a esquerda, portanto não um som posto no centro e basta. Dou-te o exemplo da Basílica de S. Marcos, onde existe uma escuta muito articulada e onde nasceram os coros fragmentados de Gabrieli e cada som era recolhido sob a cúpula central. Tinha ali lugar o encontro e tudo se confundia. Hoje não existe a confusão, mas é um ponto de recolha ...

Confusão equivale a com-fusão?

Exactamente. E trata-se mesmo de estudo e fantasia. O importante é a possibilidade de manter bem patentes os materiais, de ouvir a sua transformação, a sua derivação, os seus movimentos no espaço. Ouvir o material que vai da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, da frente e de trás, o atraso, os limites, a escuta com os dois ouvidos paralelos relativamente à fonte sonora, o movimento dos dois ouvidos que desequilibra os tempos diferentes da transmissão. Isto leva a um conhecimento mais difícil, mais complexo, mais profundo, e é o que importa também no caso de um processo complexo como o *Diário polacco* n. 2.

Tentaste, com o que disseste até agora, explicar o teu sistema, o sistema de trabalho e de pensamento com que procuras ser contemporâneo dos problemas de hoje?

Com muitas dúvidas, com muitas incertezas, porque amiúde me sinto de todo estranho ao tempo actual. Mas não ao tempo de hoje, ao tempo dos deuses, mas ao tempo tal como é imposto pelas sociedades contemporâneas, ao frenesi da época actual, à aceleração dos tempos que hoje existe por causa do consumo...

Falaste, antes, do espaço. Que entendes agora por esta estranheza ao tempo?

Daqui a duas horas tens de entregar uma coisa. Tens de, tens de, deves. Dentro de cinco horas é o telejornal, dentro de oito a assembleia, em seguida, um encontro, depois é a reunião aqui em Veneza para discutir sobre milhares de milhões de mosquitos, sobre algas infectadas, sobre a laguna. Há cadências insuportáveis, existe um tempo que bate não como tempo, mas segundo a vontade de uma ordem que se apodera do tempo ... que usa o tempo ...

Haverá uma ordem que impõe um tempo próprio e, por isso, te sentes estranho a essa ordem?

Creio que essa ordem-tempo se deve transgredir... É como um jogo. Há jogos fixos que têm regras próprias, entras nesses jogos se participares nessas regras, mas, neste caso, não as infringes.

Aquilo que, porventura, podemos chamar trabalho socialmente produtivo, na tua opinião, dará felicidade?

Ou seja, a criação?

Não necessariamente. Penso no trabalho do operário, do técnico, do trabalho daqueles que respeitam a ordem-tempo.

Não sei. Seria preciso perguntar-lhes. Mas penso que se trata de um forma de escravatura ...

Portanto, afirmas que é necessário sair de imediato do trabalho socialmente produtivo?

Sim. É necessário sair deste mecanismo ligado a uma concepção estranha aos conhecimentos que hoje temos. Esse tempo é, de facto, uma espécie de atraso cultural. Creio que há outros tempos, há outras astronomias.

Se cada um respeitasse e aplicasse apenas o seu tempo, que tipo de sociedade teríamos?

Fala-se agora utopicamente. Mas penso seriamente que talvez a necessidade da nossa época seja a de aceitar tempos entre si contrastados. Importa rejeitar a síntese, as degradações e deturpações do trilho único. Sinto a urgência de usar mais tempos, da exaltação das potencialidades difundidas nos vários indivíduos, dos momentos mais interiores, mais íntimos, que cada um de nós conhece. Ou seja, quando se fazem as contas consigo mesmo e, portanto, se está na máxima solidão... aqui, justamente aqui, estão os momentos de máxima sociabilidade, porque são os momentos em que se recusa um certo tipo de sociabilidade, a baseada na quantidade, infelizmente, muitas vezes, praticada pela massa. Seria necessário, pelo contrário, buscar os elementos formativos possíveis para fazer explodir muitos circuitos.

Mas não te interessa o trabalho que precisa do tempo da fábrica, do projecto, do ofício?

Dito assim, não, não me interessa. Também Bach e Mozart escreveram coisas baseadas apenas na sua capacidade artesanal. Nem tudo o que escreveram teve a necessidade do ócio criativo, pelo

contrário, nasceu de um modo condicionado pelo tempo da encomenda, imposto pela comissão. Foi com Beethoven que se começou a romper com este esquema... com o seu contemporâneo Hölderlin, com aquele seu trabalhar (falo de Hölderlin) simultâneo no sentido de que existe uma simultaneidade de pensamentos, tal como nós também os vivemos. Enquanto falamos, de facto, outras coisas poderíamos dizer e, em contrapartida, dizemos apenas uma, aquela que estamos a dizer. Aqui reside o grande ensinamento de Musil, também para os músicos. Não é verdade que a escolha que fizemos seja a melhor. Entre tudo o que escolhemos, poderia haver algo de melhor do que aquilo que escolhemos.

E isso poderá dever-se ao acaso?

Sim, também ao acaso. Não à academia do acaso. Recordo a este respeito a minha polémica com Cage, que foi de todo mal entendida. Porquê? Porque eu polemizava com o academismo que provinha de Cage, com o academismo dos jovens de Darmstadt que copiavam Cage. Por isso, muitas coisas que acontecem por acaso ou por falha da máquina podem estimular a fantasia. Uma máquina não é apenas uma máquina. A máquina pode ter repetições, defeitos, erros, etc. E com o erro aprende-se muito e os erros podem ser fundamentais. Se formos ao fundo do erro, se ele se compreender, damos conta de que foi infringida uma regra, de que se saiu de um tempo, de que se saiu de um pensamento, de que se saiu de um jogo. Então os outros indicam-te com o dedo, porque comeste um erro, põem-te de lado, põem-te à margem. E, ao invés, não se dão conta de que o teu erro tem grandes possibilidades de desenvolvimento.

Que erros aconteceram em Florença?

Vários erros ocorreram. Antes de mais, o tempo dos ensaios. Hoje, o tempo dos ensaios é quase sempre determinado por uma questão económica, muitas vezes por uma programação excessivamente carregada para quem salta de um estilo para outro, sem uma adequada preparação cultural. E, depois, existe o erro da relação entre a música a executar e a qualidade dos executantes. Mas são coisas que não pertencem apenas ao Maggio Fiorentino. Também as maravilhosas orquestras dos Estados Unidos, de Cleveland, de Los Angeles e de Nova Iorque têm cada vez menos ensaios. Se há cada vez menos ensaios, então não vale a pena executar um determinado tipo de música, e não falo apenas da música contemporânea. Tenho dúvidas também quanto à interpretação da música do passado. Existe uma organização, e nela deparamos com um momento económico que determina o tempo e que influi muitíssimo sobre o tipo de leitura. Mas o que me irritou profundamente, até à ofensa, que me indignou muitíssimo, foi constatar que esta metodologia se pratique como norma. É a normalidade não só do Maggio Fiorentino, mas típica também das instituições musicais em geral.

Como se sai dela? Como é que nos afastaremos deste tipo de atraso cultural?

Importa enfrentar as questões da didáctica e da organização do sistema da cultura. O problema da didáctica é ingente. Trata-se de inovar a didáctica com as tecnologias de hoje. É impossível ignorar a informática, etc. Em contrapartida, os actuais conservatórios são absolutamente inadequados para arrostar o novo...

Realizarias um concerto teu no Circo Massimo?

Não tem sentido.

Nem sequer se explicado, comentado, debatido?

Bah!... Seria então necessário fazê-lo expressamente para o Circo Massimo. Porque levá-lo já feito não tem sentido, como seria errado levar Beethoven ao Circo Massimo. É uma banalidade. São coisas que vão contra a música, contra a percepção da música, contra a escuta da música, contra o significado da música e também contra a informação e a formação do público. Cada música pode ser adaptada aos vários espaços, por exemplo, vê o caso dos Rolling Stones, mas ali ocorre um fenómeno colectivo que não é a escuta da música.

Alguma vez foste a concertos no estádio?

Sim. Já há alguns anos em Bolonha, para o concerto de Patti Smith. Mas aqui deveria falar-se da massa, das massas que constituem os públicos. Assim como o conceito de classe operária se modificou, também a massa se alterou. É uma massa muito articulada no seu seio; dentro dela há somas de exigências diferentes, de necessidades desiguais, de interesses dissemelhantes entre si. Há muitas coisas nessa massa. Há gente que fuma, que bebe, que chora, que faz amor, que se encontra, que dança...

E, neste caso, o que é a música?

É um pretexto.

Recusas isso?

Não, de modo nenhum. Não recuso, e até porque também... muitos desses conjuntos têm instrumentos bastante sofisticados e, por isso, os jovens ouvem, sem saber, sons, sinais musicais, transformados pela tecnologia actual.

Se pensarmos que os realizadores, os técnicos, do novo cinema americano, os da geração da *Guerra das Estrelas*, são a vanguarda de uma geração electrónica já pronta à partida, animadíssima com os video-jogos e formada por crianças entre os 10-12 anos, então quero perguntar-te sobretudo isto. Mas, primeiro, conto um episódio que me impressionou muito. Andrea, um amigo meu muito jovem, de 8 anos, ao explicar-me o jogo electrónico Tron, respondeu assim à minha “velha” questão “sobre os bons e os maus”: “Não há bons e maus, há apenas programas”. Isto aos oito anos de idade. Então, o que é que irá sair da geração de Andrea, incluindo a música?

Talvez uma capacidade não de fixar novos valores, mas de inventar continuamente. Será uma geração que não aceitará valores já feitos. Demonstrará uma capacidade rápida e viva de reconhecer e conhecer valores, mas também será muito apressada em abandoná-los. Andrea

e os seus amigos serão capazes de inventar, mas também capazes de modificar tudo o que acabou de ser inventado.

Portanto, novas possibilidades para a imaginação?

Creio que sim. Mas aqui depara-se com o atraso espantoso da escola, que pode impedir tudo isso. Mas não é só a escola que não funciona. Pensa no nosso CNR, nas possibilidades que não oferece a quem está empenhado na pesquisa científica. Pepino Di Giugno trabalha em Paris, inventa instrumentos digitais extraordinários, mas não trabalha na Itália. Estou, pois, convencido de que a fantasia sai muito enaltecida das novas possibilidades tecnológicas,

Preferes trabalhar na cidade ou longe da cidade?

Trabalho, desde há tempos, no Estúdio de Friburgo, no meio da Floresta Negra. Vivo ali há dois anos. Ali aprendi a ouvir e isto é fundamental. Pensa na diferença incrível que existe entre a religião judaica e a católica. Se és católico dizes “creio”, enquanto para os judeus se impõe “escuta”. São concepções bastante diferentes entre si. O que aprendi nos últimos anos foi a escuta, e portanto quão pouco hoje se escuta.

Tiveste de ir para Friburgo para aprender a escutar, mas então uma cidade como Veneza que é que ela te deu?

Veneza, devido a certas características suas, demasiado conformistas, foi para mim uma cidade insuportável. Há um modo de ser veneziano que contradiz a história de Veneza, a sua provocação. Um modo de ser oposto à contínua provocação de Veneza.

É uma provocação que também agora está presente?

Sem dúvida. Veneza é ainda hoje fonte de provocação.

Dá-me exemplos.

Exemplos... As pedras brancas. Escutar as pedras brancas e não limitar-se a vê-las. É um ensinamento que me vem de Massimo Cacciari. Não entidades fechadas em si mesmas, mas ver como elas se relacionam entre si. As ilhas. As várias rotas possíveis. Webern. Não a banalidade académica de considerar a série constituída por sons fixos por alturas diferentes; em Webern a coisa fundamental são os intervalos, o que ele juntava, transformava, modificava. Ou seja, o intervalo, que é a relação que une duas entidades e que está na base da grande escola flamenga, e que se encontra ainda nas teorias sobre as cores, desde o século XVIII até hoje. Escutar as pedras, os tijolos vermelhos. Escutar o escuro, escutar como o céu é uma criatura das pedras, dos tijolos, da água. Saber ver e escutar o invisível e o inaudível. Chegar ao mínimo grau de audibilidade, de visibilidade.

Houve momentos em que em Veneza se escutou e viu desse modo?

Certamente. Capta-se isso em certas músicas dos séculos XV e XVI. Outras terão desaparecido. E tal é o caso da música do gueto, por exemplo.

Portanto, saber escutar aquele que não fala?

Não ... não é escutar aquele que não fala ...

Não pode dizer-se “saber escutar aquele que não fala”?

Também ... também ... mas chegando ao indizível de Wittgenstein, embora desenvolvendo-o mais: “Onde não se pode falar, a palavra deve calar-se”. Nem sempre se diz que a palavra deve calar-se, porque é possível – vejam-se os grandes críticos de Veneza – inventar uma palavra que faltava. O final do II acto de *Moisés e Aarão* de Schönberg: “Ó palavra, ó palavra, que me faltas” [“O Wort, du Wort, das mir fehlt!”]. É o momento da incapacidade, porque falta a palavra. Mas, em seguida, o filósofo Gargani; ou seja, os limites de um racionalismo actual, que explodiu, que está esgotado, que já não consegue racionalizar tudo o que de novo, de inovador, de transformante existe na sociedade, no pensamento, na mente, no corpo, no físico, no ânimo, na psique.

Regressa incessantemente o problema de estar fora daquilo que julgamos ser a razão, por exemplo, a razão da política, da política que governa a cidade, que guia a economia. Portanto, a Veneza de que falas não é a Veneza do verão, do turismo desorganizado, dos grandes lucros, do abusismo, da hostilidade económica e social aos jovens que ali se reúnem, etc. Essa é uma Veneza que não te interessa?

É uma Veneza que não compreendo. Sei que deve existir mas, em seguida, penso que poderia ser inventada de modo muito mais... de modo... também sem genialidade, mas muito mais criativo. A Veneza vêm todos, bastaria fazer pouquíssimas coisas e acorreriam em chusma.

Haverá algum sinal positivo ou não?

Sinais positivos? Não sei...

Não vê nenhuns, nem sequer da parte das instituições?

Da parte das instituições? É lógico que tenha havido a exposição dos mercadores no Palácio Grassi, a qual decerto suscitou muito mais interesse do que a exposição de Picasso, do que a exposição de Guttuso. Porque neste caso havia vários interesses subentendidos e não era apenas uma simples manifestação de exterioridade. Sem dúvida... existe também a exposição sobre a China. Mas recorde de modo mais aprazível a exposição “Veneza e a peste”, que foi muito indicativa do modo como é possível formar e inventar uma exposição, não a bloqueando com o didactismo, não a limitando de uma forma historicista, não a realizando apenas do ponto de vista estético, mas reproduzindo, propondo, um fenómeno cultural vivo, portanto instrumento de conhecimento daquilo que foi então e daquilo que é hoje. Possibilidades? Há decerto possibilidades, mas parece-me que nas instituições municipais, regionais, sobretudo onde governa a esquerda – desde que sigo com atenção este tipo de governo – sinto alguma lentidão na proposta cultural. Sinto algo de repetitivo que, na minha opinião, não é tanto uma repetição nossa, mas uma repetição que vem de uma chamada escola soviética. No sentido...

Que queres dizer?

Propostas de exposições, propostas de iniciativas culturais, são exaltadas de modo superficial, extremamente provinciana, populachura. Importam-se, por vários motivos económicos ou outros, grupos musicais dos países do socialismo real, de qualidade duvidosa. Ou seja, são eles que fazem os programas... que aqui são tranquilamente aceites, não discutidos.

O mesmo se poderá dizer também quando se importam, sem olhar à qualidade, dos Estados Unidos?

Sem dúvida.

É um modelo de organização da cultura que tu recusas?

Vê, por exemplo, a Bienal Música deste ano. É o centenário de Webern e a Filarmónica de Israel vem com Zubin Metha, que toca Mahler, Webern. Em suma, pede-se-lhe, não se aceita.

Então, estará bem neste caso?

Os primeiros passos de Fontana (responsável pelo sector da música da Bienal) revelam, assim me parece, uma notável inteligência administrativa e cultural. Quanto ao mais, quando te falo de escola soviética, pretendo dizer escola soviética nos gostos, escola soviética no tipo de organização... Excepto os cursos estivais que têm lugar na Città di Castello, por exemplo, cursos estivais musicais onde estão Sciarrino e outros jovens. Mas também outros municípios organizam coisas semelhantes, aqueles em que Fabbriciani irá ter seminários; no fim de contas, porém, são iniciativas dispersas e não são alternativas aos Conservatórios. São, quando muito, um momento de férias em que se perpetua um certo modo de ensino, e que, no fim de contas, se insere no microcosmos provinciano. Falta aqui qualquer coisa... Já discuti a tal respeito com Claudio Abbado em Mântua. Claudio, com a orquestra juvenil europeia, realizou ali o concerto deste ano. Falámos das necessidades de hoje, do porquê da ausência desse algo que falta... talvez por causa da didáctica musical, e é assim, mas não apenas na Itália, porque na França é a mesma coisa, na Alemanha um pouco melhor, nos países anglo-saxónicos é diferente. Na realidade, a orquestra juvenil europeia é, na sua maioria, formada por ingleses e alemães. Os italianos são pouquíssimos. E se interrogares os italianos, respondem-te que nos Conservatórios se ensina mal, não se faz a experiência de orquestra e, por isso, estamos nos últimos lugares. Portanto, se tudo isto falta, a partir do momento em que existem todas estas negatividades, talvez seja agora a ocasião em que seria importante criar um centro. Um curso com a duração de três meses, de seis, não sei, onde um grupo de pessoas, e elas existem, poderia trabalhar, todas em conjunto, e criar um modelo de ensino... utilizando as tecnologias de hoje e, portanto, inovando também o momento didáctico. Eliminando os esquemas de quem se instrui e ensina a si mesmo. Rompendo os

esquemas das várias academias e paróquias. Creio que é possível encontrar pessoas que podem realmente iniciar um novo tipo de propedêutica musical, a partir da história da música, da física acústica, dos problemas da pura percepção, dos problemas da percepção psicofisiológica, dos problemas do conhecimento não só de âmbito historicista, mas do conhecimento em si mesmo, da transformação, da mudança, dos diferentes pensamentos do passado até hoje, mas utilizando as tecnologias actuais. Não compreendo porque é que na Itália, com tantos municípios que têm possibilidades económicas e que as desperdiçam, muitas vezes em iniciativas que se ficam por ali ou que são feudo de alguns e basta, não é possível encontrar uma cultura moderna capaz de compreender, de sustentar estas necessidades...

Um Bauhaus musical?

Se assim pões as coisas, não sei... Mas justamente nos vários campos... não só dos músicos que ensinam música, não só lugares onde, em seguida, se convidam os coros do Leste que cantam o passado e basta... portanto um limitar-se ao simples momento organizativo... concertístico...

Tu farias isso no lugar dos actuais Conservatórios?

Absolutamente. Sinto essa necessidade... ao ver e ouvir o que acontece na Alemanha, ao escutar ainda os jovens e todas as inquietações e as dificuldades que existem na França, as inquietações e as dificuldades que os jovens têm em Barcelona, onde estive durante uma semana na Fundação Miró e onde tive um seminário de composição... todos jovens sem laços com o exterior, desinformados, abandonados... Depois, na Espanha, sobrepõe-se a luta regional, o catalão contra o castelhano, a falta de dinheiro, os factos culturais que são entendidos à maneira de simples representatividade... em vez de... Em suma, aos jovens também ali se não atribui um único espaço. Tende-se a canalizá-los, em vez de se lhes dar instrumentos, e que sejam os jovens a criar os canais, as estruturas...

... portanto, a expressar as suas necessidades e, em seguida, a geri-las?

Decerto, mas não como fazem na Holanda ou em Zurique que dão aos jovens um... um...

Um gueto?

Um gueto...

Seria, pois, necessário abrir as instituições, transformá-las, seria preciso...

Sim, transformá-las. Também a Bienal poderia tentar... Isso já se disse muitas vezes. Mas, naturalmente, com a cultura que ali existia e que agora ainda existe, pelo menos em parte, é difícil. É difícil proporcionar possibilidades, instrumentos, pôr à disposição campos, meios, é difícil dar tudo isto aos jovens, e que sejam, em seguida, os jovens a realizar... Não pegar no já feito, no já produzido. Não expor o já exposto e, portanto, expô-lo em Veneza só porque foi exposto em

Paris. E isto quer no cinema, quer na pintura ou na música. Oferecer, ao invés, o mar do modo mais aberto.

Também no caso de nada vir de fora?

Também se de fora nada vier.

E se houvesse uma instituição americana que te oferecesse esta possibilidade, irias para lá?

Mas isto pode acontecer também aqui. Por exemplo, no estúdio de Friburgo, onde fiz um contrato por dois anos. Mas estamos a falar num plano pessoal, até porque eu tenho uma certa idade, tal não acontece aos jovens. A isto deve acrescentar-se o facto de que, por vezes, existe uma estranha hostilidade no ambiente musical dos jovens em face da tecnologia. Se aqui na Itália, nos Conservatórios, não se ensinar, desde o início, a electrónica com o computador, então o jovem estudante estudará naturalmente o tradicional.

A imprensa, na tua opinião, lida com problemas deste género?

Vê, na Itália, existe uma tentativa feita em Fiesole por Piero Farulli, onde com grande coragem... mas esse é também outro lugar onde existe a preocupação dos que querem estudar música aos 40, 50, 60 e 70 anos, mas não se enfrenta o problema abissal do ensino. Sim... mas tu interrogaste-me?

Acerca da informação.

Na minha opinião, existe uma debilidade da crítica em geral. Há uma falta de modernidade da crítica.

De toda a crítica.

Pode haver algumas excepções.

Que é que fez "Laboratorio Musica", uma revista dirigida justamente por ti?

"Laboratorio Musica" teve uma função inicial boa. Era um espaço que devia ser preenchido pelos outros, isto é, seria uma espécie de folha que devia ser enchida pelas várias experiências enviadas do sul, do norte, do centro...

Mas porque é que acabou?

Acabou no momento em que se devia passar da fase da recolha à fase da reflexão. E, em seguida, acabou porque havia também um problema económico. Mas, no fim de contas, penso que certas revistas têm uma função por um, dois, três anos e, em seguida, já chega.

É importante a tua relação com a viagem? Viajar, ver. Viajaste muito. É uma vida inteira a viajar.

Viajar? Creio que sim... porque... quase sempre o que acho importante é a escuta. A escuta tornou-se para mim uma mania. Vivo-a de modo maníaco. Quer dizer, não só escutar justamente as pedras, as águas, como te dizia... escutar os mosaicos...

E quando viajas, escutas?

Escutar os outros.

Mas a viagem permite-te escutar os outros?

A viagem permite-me escutar...

Onde gostarias de ir?

Há pouco, depois de muito tempo, naturalmente já atrasado, estive em Lisboa e em Barcelona, e descobri, sobretudo em Lisboa, a relação árabe-portuguesa, árabe-espanhola. E agora atrai-me muitíssimo a cultura árabe, a cultura da Ásia Menor. Ao mesmo tempo há livros muito interessantes... relatos... A descoberta dos oráculos gregos.... Delfos...

Li há pouco *Os diálogos délficos* de Plutarco. É belíssimo...

Além de tudo isso, então, escutar uma cultura que até agora nunca tinha encontrado. Também esta é uma necessidade que me vem do desejo de aprofundar as minhas raízes venezianas.

A propósito do mar, dos cruzamentos, viverias em Nápoles?

Em Nápoles interessar-me-ia muitíssimo, por exemplo, uma coisa que me contaram em Barcelona. Nesta cidade, o doutor Llorenç Cisteró, que substituiu Anglés, grandíssimo musicólogo espanhol – trabalhou no Vaticano, foi grande amigo de Schönberg, que estudou a música espanhola desde a Idade Média até hoje – o doutor Llorenç, dizia eu, fez-me numerosos relatos das influências, ainda pouquíssimo estudadas, entre a música de Nápoles, a música de Palermo, a música espanhola, andalusa, portuguesa. Falou-me da influência dos ciganos em Scarlatti...

Interessa-te, pois, estar nas encruzilhadas das culturas, onde têm lugar as trocas...

Sim, é isso. Estar nas encruzilhadas é, creio eu, uma condição, uma necessidade da vida absolutamente primária, tal como o sangue. Desde há tempos, com o Massimo Cacciari, fazemos longuíssimas trocas de informações, de estudos, de propostas sobre culturas orientais. Por exemplo, sobre o pensamento judaico, a partir de vários pontos de vista. Desde Schönberg, de Benjamin, de Scholem, de Martin Buber, desde os diferentes pensamentos judaicos. Porque na cultura judaica existe a componente espanhola, a componente alemã, a italiana, a oriental. E, em seguida, a relação com as culturas contemporâneas ou aquelas que precedem a mesma cultura judaica. Tudo isto abre céus infinitos.

Pode dizer-se que o oriente te vem da cultura vienense?

Vem também da cultura vienense, mas brota ainda da própria Veneza. Pensa no gueto do século XVI, com uma comunidade de 5 000 judeus.

Mas se te tivessem pedido para escrever para o filme *Marco Polo*, tê-lo-ias feito?

De modo nenhum. É uma enorme banalidade comercial... não são essas coisas que marcam os tempos...

Não sentes a necessidade de uma relação com o cinema?

Creio que também o cinema muda... o cinema não pode... *Napoleão* foi um filme interessante... o cinema que fazem os do grupo de Lucas é muito interessante...

Falas do grupo de *Guerra das Estrelas*?

Sim, da *Guerra das Estrelas*. Interroguei os colaboradores de Lucas, porque me interessavam algumas coisas, não de fazer um filme, mas de ver como eles trabalhavam, os seus apetrechos, as suas técnicas. Isso interessava-me e ainda agora me interessa muito. Disseram-me para ir ter com eles em qualquer momento e que me mostrariam tudo. Outra relação, de grande importância para mim, foi a que tive com Stanford, Universidade da Califórnia, onde existe um centro de computadores que é o mais importante do mundo. Ali se encontra John Chowning, que é um dos raríssimos músicos que conseguiu fazer música com computador, porque também o seu pensamento se tornou outro pensamento. Mas que é que estávamos a dizer? Não falávamos de outras coisas?

Falávamos do Oriente, das viagens, das encruzilhadas, de Massimo Cacciari. Que pensas tu do uso da citação que Massimo faz ao construir um texto?

Repara que Massimo... quando trabalhamos em conjunto... os seus textos... não é uma verdadeira citação. É uma citação que surge elaborada por Massimo, nunca é uma tradução exacta. Existe a ideia da citação, mas a sua formulação é reinventada por Massimo, também poeticamente e não apenas de modo estrutural, no texto. Não é, por isso, um trabalho que se pode referir à colagem ou a outras técnicas.

Torna-se então um texto de Massimo?

Na minha opinião, torna-se um texto de Massimo, um texto baseado em... baseado na página tal e deste ou daquele.

Para o *Prometeo* que textos estás a utilizar?

Depara-se ali com uma quantidade de textos incrível.

Cita alguns.

De Ésquilo, de Píndaro, de Hesíodo, dos pre-socráticos, dos líricos...

Tradu-los ele ou usas traduções?

Não, não. Ele traduz tudo. Até as passagens de Goethe, peças de Hölderlin, Nietzsche..., Depois, temos a última parte que é de Benjamin.

Isto é o *Prometeo*?

Sim, é o *Prometeo*.

De que falamos? De que queres falar agora?

Da história da escuta e das técnicas...

Como?

A escuta. A escuta. Hoje ouve-se pouco, e não apenas a música. Mas também as pessoas se ouvem pouco. E escuta-se pouco, porquê? Ou porque é que se dizem coisas já gastas, ou porque é a televisão que usa ... que faz ver e ouvir de um modo diferente, portanto, também os políticos deviam aprender com isso ... é um grande problema.

Mas pretendes dizer que existe uma escuta inadequada da palavra, das várias mensagens?

Sim.

Mas não és contra os instrumentos da comunicação de massa, o cinema, a televisão?

Pelo contrário. Isso deveria obrigar a uma transformação da educação nas comunicações... obrigar totalmente... coisa que não acontece.

Obrigar como? Em que sentido o dizes?

Estamos a caminhar para as videocassetes. As videocassetes também para a escola. Estamos a caminhar para os videodiscos... estamos a caminhar para muitíssima coisa. Também o problema dos jornais. Ou há um grande jornal de crítica, de reflexão, rico de comentários – e isto é uma fantasia – ou tens o telejornal que te informa à distância de duas horas, de modo mais rápido, mais essencial.

E é isto que é escutado e mal?

Não. Não mal. O problema da escuta é de outro tipo. Mas não falo apenas da escuta musical; muitas vezes, o que se propõe à escuta é falsificado através de execuções. Mitificações. Aqui se inventam os que originam as “notícias musicais”, os directores de orquestra. Intervém então um facto que, para mim, é muito grave... há um procedimento que se apodera do poder. Mas não é só isso. É que a escuta, muitas vezes entre as pessoas... por exemplo, oiço, aqui a partir lá de baixo, na praceta, quando as mulheres se vêm sentar, falam três ou quatro ao mesmo tempo: sobrepõem-se entre si... elevam, depois, a voz... a voz torna-se mais estrídula, e isso acontece também quando falam de uma casa para outra...

E portanto já ninguém se escuta?

Já não nos escutam. Há muitas interrupções. Ouve-se pouco. Mas em seguida, como dizia, escuta-se pouco porque também o que é dito já está gasto. Em suma, o ouvinte faz uma crítica, reconhece de repente como gasto, como repetitivo, tudo o que lhe é dito. Em seguida, há uma escuta de tipo fideísta, e esta ocorre, muitas vezes, no campo político. E, por contraste, não existe a escuta interessada, a escuta problemática, a escuta difícil que, para mim, está ligada à leitura difícil.

Quem sabe desenvolver este último tipo de escuta será aquele que sabe ouvir a música? Quem se auto-educa para ouvir bem as mensagens políticas, económicas, sociais, em geral as verbais, estará mais disponível para ouvir a música de um modo mais inteligente?

Pode ser que assim seja. Mas talvez o que dizes seja teórico ou não seja necessário, ou não seja uma consequência indispensável. Creio que a escuta em si significa uma atenção particular das células, uma atenção particular da cultura, uma atenção particular a entender o outro, o diverso, o diferente, o contrário, o conflitual.

Portanto, algo muito diferente do considerar o outro, o conflitual, como inimigo que se deve eliminar ou não prestar-lhe ouvidos.

Esperas porventura que essas ideias sejam defendidas pela esquerda que há-de vir? Desejas que sejam difundidas na cultura política da esquerda?

Sim, sim, é um sonho meu...

Mas hoje?

Creio que, em parte, elas existem. Sabes muito bem que há convénios, conversações, seminários nos vários campos, na filosofia, na economia, nos problemas sociais. Também em problemas não refinadamente políticos ou sociais, mas em problemas de outro tipo, que hoje apaixonam. Refiro-te uma experiência minha. Estava em Milão, no congresso do partido, no último congresso. Uma noite, na companhia de uma amiga minha, Verónica Kleiber, ao passar pela Piazza del Duomo recordei-me que era a primeira sexta-feira do mês. Tinha lido que na primeira sexta-feira de cada mês o arcebispo de Milão faz duas horas de coisas invulgares na Catedral. Quis ir ver. Entrei na Catedral, que estava cheia de jovens dos 15 aos 30 anos. Naturalmente havia alguns anciãos. O que acontecia? Era o arcebispo que lia, primeiro, um versículo, uma parte de salmo. Depois, cinco minutos de silêncio. Em seguida, era um coro que se levantava. Outros versículos, outras considerações lidas, um pouco mais longas. A seguir, meia hora de silêncio. Ainda leituras, coro, e por fim iam-se embora, era a partida. Eu olhava espantado para estes jovens que estavam em silêncio e falavam à saída, falavam de problemas ... não de problemas da normalidade ... mas trocavam-se problemáticas não quotidianas ...

Sim, mas qual é a relação com o congresso do PCI [Partido Comunista Italiano]?

Não, era uma relação simplesmente de... talvez uma relação que me fez pensar também na dificuldade de ouvir os jovens que tem uma parte dos políticos, e até de muitos dos nossos companheiros. Existe uma dificuldade de ouvir, enquanto houver a vontade de orientar.

Mas porque é que foste ouvir o arcebispo?

O arcebispo falava. Lia versículos. Calava-se. Era igualmente uma espécie de rito. Ao fim e ao cabo, o próprio congresso do PCI também é um rito, mas na Catedral havia uma ritualidade particular, porque havia silêncio. A meditação, mas para além da meditação pode existir reflexão, repensamento. Pode ser um silêncio que não é um silêncio vazio. O silêncio pode ser cheio de vida.

Durante o congresso de um partido nunca se escuta?

Existe agora uma técnica de escuta “política”. Escuta-se lendo jornais. Escuta-se falando com outros...

Portanto, não se ouve?

Escuta-se assim... mas quando compreende o... como dizer... quando a fé é sacudida... quando aparece o líder, então escuta-se...

Quando se desencadeia o apelo da fé, queres tu dizer?

Quando existe este apelo escuta-se. Mas seria interessante analisar se realmente se escuta, ou se é por fé que se escuta. Isso depende, creio eu, das coisas que o líder diz...

Ou seja, se o líder sai do conformismo?

Sem dúvida. Se sai do conformismo. Sente-se de repente se existe uma tensão apaixonada, se há uma tensão problemática, se existe uma tensão de dizer em vez de uma tensão de repetir ou de dar ordens.

Muitas vezes, na militância de partido, terias preferido o silêncio a muitos, a demasiados discursos?

Sim. Decerto. De acordo. Mas o silêncio para poder escutar... também o silêncio de praças... para poder ouvir os pensamentos que giram nas cabeças dos que estão nas praças. Mais do que ouvir apenas uma única origem do som que era difundido, ouvir no tempo real a complexidade de problemas que giravam em muitas cabeças...

Desejarias então que os políticos fossem quer ao concerto dos Rolling Stones, quer ao silêncio da Catedral?

Evidente. Não é necessário mergulhar no silêncio da Catedral. Pode ir-se para o silêncio da alta montanha. Pode ir-se para o silêncio da Cartuxa, perto de Florença, para o silêncio de todas aquelas celas vazias. Pode ir-se para o silêncio da Praça de S. Marcos. Eis a capacidade que falta. A capacidade que era a de Goethe, de Baudelaire. A capacidade de estar no meio da massa... neste caso, sim, no meio da massa. Por exemplo: os diários italianos de Goethe, quando estava em Roma, durante o carnaval. E escreve que existe o Carnaval... existe um desencadeamento de tudo... passo por estas ruas onde tudo acontece e sinto a solidão mais extrema. **k** Baudelaire dizia as mesmas coisas. Ou então Hölderlin que, no isolamento da sua torre, estava, pelo contrário, no centro mais fundo do que o próprio conselheiro de Estado...

Sem dúvida. O mesmo se verifica com Leopardi em Roma.

Também Leopardi em Roma. É o bipolarismo ocidental que é ultrapassado. Ou és pelo Milão ou és pelo Inter, ou és vermelho ou és negro, ou és amigo ou és inimigo. Falta aqui... Se assim se pensar...

São estas coisas que te ligam sobretudo a Veneza, à sua história?

Escutar os outros? Escutar o diferente? Sem dúvida. Pensa nas coisas que aqui, em Veneza, terão dito Dürer e Giovanni Bellini. Pensa como terá sido o seu encontro. Diferentíssimos como idade, diferentíssimos como origem, mas muito curiosos acerca um do outro. Eis, pois: escutar o diferente, buscar o diverso.

Pensas que Massimo Cacciari irá aos encontros de Comunhão e Libertação por um impulso do género?

Parece-me que a prática de Massimo consiste em tentar eliminar as barreiras, fazer explodir as categorias fixas ou preestabelecidas

ou mal defendidas, tentar outras ligações possíveis, pronto para a descida e para o precipício. Portanto, com nenhuma certeza de encontrar. Parece-me que esta é hoje uma atitude, uma metodologia fundamental. O buscar, sem ter finalidade de encontrar algo. Buscar continuamente. Não ter debaixo redes de protecção. Arriscar sempre. Contra a segurança que esta ordem, que este sistema quer manter. Quer no caso do sistema socialista ou capitalista. Tu puseste tudo no seguro. Deslocações, casa, móveis, dentes, nariz, os braços dos violinistas, o lábio de quem toca trompete, o automóvel. Tudo está garantido, está seguro, mas no seio de uma ordem, de uma ordem financeira que tem regras precisas.

Mas como é possível trabalhar, produzir, pensando-a assim?

Um dos muitos conflitos interiores é também este. Poder trabalhar com eles na cabeça... é necessário esfrangalhá-los... fazê-los sair da cabeça e conseguir encontrar outros pensamentos... Pedes-me justamente isso, porque também o compor música não é um lançar-se a fazer, um pôr-se a ouvir, mas pensar. Quer dizer *pensar*. Ou seja, o que antes afirmei. Muitas vezes... encontro aqui... como dizer... certas diferenciações que havia nos séculos XV e XVI... entre quem tinha o negócio e portanto o trabalho contínuo, e quem, pelo contrário, se servia do que então se chamava o ócio criador. A expectativa nunca é vazia, porque a expectativa é um trabalho interno, externo, querido, não querido, aceite, imposto, original e não, que de repente te leva a estar sentado a escrever alguma coisa, a assinalar algo, ou então a gravar algo em fita magnética ou a juntar certos instrumentos. Em suma, a fazer certas coisas, como por exemplo os últimos trabalhos de Emilio Vedova. Ultimamente vou muito ao seu estúdio. Sinto nos seus trabalhos uma laceração contínua, uma dialéctica. Já não é o gesto, já não é o gestual, já não é o Vedova falsamente compreendido como pós-expressionista.

O Vedova do informal?

Sim, também o Vedova do informal. Mas sinto o Vedova das grandes arquitecturas, dos colossais desenhos, das grandes arquitecturas da verdadeira fantasia veneziana. A forma interna do Longhena, até às fantasias daquilo que eu chamo "os sete céus"...

Que entendes por "sete céus"?

Os sete céus são uma coisa judaica. Ou seja, passas do primeiro para o segundo, e o sétimo é o último. Até aos trágicos momentos que Vedova fixou no Carnaval de Veneza, onde ressalta o Giandomenico Tiepolo do *Mondo nuovo* com uma visão, com uma tragédia, com uma dilaceração, com um conflito, com uma inversão que, creio, existe em muitos de nós. Não no sentido negativo, mas uma inversão porque certos limites, certas bordas, certas muralhas, já não funcionam hoje. E não existe apenas a necessidade, o desejo, mas ainda a necessidade do pôr fim a limites. Como em certos momentos... como

que instintivamente. Como, por vezes, os rebanhos deitam abaixo barreiras, rebentam com redes, invadem, porque têm necessidade de outra erva, têm necessidade de outro verde, têm necessidade de pisar também outras coisas. Isto está muito dentro de alguns de nós. Este desejo verdadeiramente... daquilo que Béla Bartók chamava a “ânsia do desconhecido”, a demanda do incógnito.

Farias uma exposição de Tintoretto-Pollock-Vedova?

Sim, sem dúvida, faria. Mas parece-me uma exposição já feita. Para quem conhece Tintoretto, para quem conhece Pollock, ou Vedova, seria uma exposição feita.

São autores que te agradam?

Gosto imensamente deles. Sinto um fluxo, sinto ondas, e dou comigo naquelas ondas. Como me encontro nas vibrações da Floresta Negra, como me encontro nas ondulatórias de Pollock, de Tintoretto, de Vedova.

Em que estás agora a trabalhar?

É o último trabalho definitivo, antes de tentar a realização completa do *Prometeo*.

Quantos trabalhos já fizeste ao longo da viagem rumo a Prometeo?

Todos os trabalhos feitos depois de *Al gran sole*, são ...

... e quantos são?

..... *sofferte onde serene*... para Maurizio Pollini, com uma técnica particular estudada propositadamente para ele; o quarteto *Frammente-Stille, an Diotima* para os La Salle; *Con Luigi Dallapiccola* para o grupo de percursionistas do Scala; depois o primeiro trabalho que fiz no estúdio de Friburgo, *Das atmende Klarsein*, com texto de Massimo Cacciari; em seguida, *Io, frammento dal Prometeo*, texto de Massimo Cacciari; depois, *Diario polacco n. 2*, também com texto de Massimo; e agora *Guai ai gelidi mostri* – é uma expressão de Nietzsche – que farei em Colónia em Outubro. É um texto muito violento com excertos de Nietzsche, Ovídio, Horácio, Benjamin, Pound, Michelstaedter, etc. É um texto contra a violência de hoje, contra o estado que produz violência. Daqui a necessidade de actuar contra tudo isto. É um dos textos mais belos e difíceis que Massimo me forneceu. A execução e a interpretação terão lugar a 23 de Outubro na Rádio de Colónia juntamente com *Diario polacco n. 2*. No programa de sala serão reproduzidas quatro obras de Vedova, extraídas da série sobre o Carnaval. **m**

Quando acabará a tua relação com Friburgo?

Não sei. Formalmente estão previstos dois anos, 1983 e 1984. É um trabalho sempre novo a realizar... novas máquinas... novos problemas técnicos. Existe um financiamento autónomo... o fascínio do Estúdio de Friburgo é que o Estúdio não é como é mas, e isto está no meu contrato com eles, o Estúdio é como ele se pode tornar.

14. ENTREVISTA DE WALTER PRATI E ROBERTO MASOTTI (1983) *

A entrevista foi feita nos dias 28 e 29 de Setembro em Friburgo no Experimentalstudio, onde Luigi Nono trabalha desde há dois anos. Criado pela Fundação Heinrich Strobel em 1971 para desenvolver a investigação no campo musical, este Estúdio possui um conjunto assaz particular, porque constituído por uma combinação de aparelhos analógicos timonados por computador – característica que o torna único em toda a Europa.

O actual director é o professor [Hans Peter] Haller, coadjuvado por Rudolf Strauss, que ajudou Nono durante todo o tempo dos ensaios de *Guai ai gelidi mostri*, o seu último trabalho apresentado em Colónia no fim de Outubro. Nos ensaios participaram Roberto Fabbriciani [flauta], Ciro Scarponi [clarinete], Giancarlo Schiaffini [tuba baixo], Stefano Scodanibbio [contrabaixo], os contraltos Susanne Otto e Bernadette Manca di Nissa, Charlotte Geselbracht (viola) e Christine Theus (violoncelo).

Ao seguirmos os ensaios no Experimentalstudio da Südwestfunk de Friburgo, tivemos a confirmação de uma nítida mudança da vossa música.

As minhas composições actuais ressentem-se, sem mais, da ocorrência de trabalhar, desde há dois anos, neste Estúdio. O procedimento adoptado é muito particular. Parto ou começo, praticamente, sem nenhuma ideia, por vezes nem sequer vaga; eis um facto realmente novo, ditado sobretudo por uma exigência de estudo, de experimentação, de verificação das capacidades perceptivas e de como estas, com as suas próprias respostas, replicam à música. Este processo ocupa-me a mim e a dois técnicos, o professor Hans Peter Haller e Rudolf Strauss. Trabalhar assim é como estar no mar alto onde, de vez em quando, descobres as estrelas que te guiam e orientam. Uma estrela pode levar-nos, mediante um tipo particular de percepção, a um novo facto musical, interpretável e resolúvel, de cada vez, de modo diferente; outras vezes, de forma inesperada,

* SC2, 309-315. Primeira publicação: “La tecnologia per scoprire un universe di suoni, “Musica Viva”, VII/12, Dezembro 1983, pp. 50-53. A entrevista foi condizida nos dias 28 e 29 de Setembro de 1983, no Estudio Experimental de Friburgo.

encontramo-nos perante verdadeiros e genuínos erros técnicos que, logicamente, são depois analisados e de algum modo reutilizados. O erro, como assere Wittgenstein, tem às vezes muito mais importância do que a regra, no erro descobres uma função real de ruptura que abre espaços até então impensáveis.

O que predisponho como sinal e pista musical não é uma partitura verdadeira e genuína, mas sim indicações, pensamentos musicais que se patenteiam e emergem utilizando a fundo um virtuosismo inteiramente novo dos intérpretes escolhidos. A Scarponi, Fabbriciani, Schiaffini, Scodanibbio e aos dois contraltos Manca di Nissa e [Susanne] Otto não se pede que se expressem mediante um pretenso virtuosismo académico, mas sim a capacidade de produzir e de correlacionar entre si sons particulares, qualitativamente muito elevados; um problema de técnica experimental, mas também referido às capacidades receptivas dos próprios executantes: isto vale para os micro-intervalos, para o controlo da respiração e para a emissão. É justamente deste rígido controlo técnico que nascem possibilidades tímbricas extraordinárias, por exemplo, para os instrumentos de sopro uma contínua e imperceptível alternância entre som e sopro. É esta ideia de imperceptibilidade que me fascina, não tanto por um improvável “mistério” que a rodeia, mas pela enorme quantidade de materiais que contém e desenvolve à sua volta. O tornar, em seguida, manifesto o que não é directamente perceptível, por meio de um “tratamento” tecnológico, leva-nos a descobrir um universo de sons a que naturalmente não teríamos acesso.

Na vossa produção musical teve sempre uma grande importância o texto, ou por razões estruturais ou por motivos manifestamente ideológicos. Com que base é hoje elaborado?

Desde há alguns anos a esta parte, textos e títulos nascem de uma colaboração com Massimo Cacciari. Fala-se, discute-se, em seguida passa-se à elaboração. Não é uma simples montagem de textos; é um produto original que tem como núcleo extractos, poesias ou outra coisa, precedentemente analisados. *Guai ai gelidi mostri*, o título do meu último trabalho é uma frase tirada de Nietzsche. O Monstro Gélido é o Estado. Outro material utilizado é de Lucrécio, a destruição da peste de Atenas como metáfora, depois invectivas de Pound contra a violência, e, de Franz Rosenzweig, críticas em face da concepção hegeliana do Estado, além de fragmentos de [Carlo] Michelstaedter e de Gottfried Benn. No final surge, pelo contrário, uma vontade de oposição ao Monstro Gélido; evoca-se, em suma, a necessidade de uma presença activa de acordo com a sempre válida indicação de Rainer Maria Rilke: “em cada momento estar aqui”, estar presente, cheio, sem receio de enfrentar o real.

Ter trabalhado, a longo prazo, em múltiplas possibilidades técnicas contemporâneas, e sobretudo com os solistas antes citados, terá tido como consequência também um modo diferente na utilização da voz, para lá de um estilo codificado?

É um resultado a que, sem mais, aspiro. Em *Diario Polacco* n. 2 a tendência para o lirismo vocal estava ainda presente, embora numa dimensão muito exígua. Hoje, gostaria de fazer algo de totalmente diferente. Sem dúvida, quanto à vocalidade e às suas possibilidades técnicas, o estudo, por mim efectuado, acerca dos instrumentos encontra-se num nível mais avançado. Para o canto, busco aqui, em Friburgo, a resposta mediante uma pesquisa experimental. Uma coisa é certa, já não quero mais o canto lírico, a dicção rítmica, o recitativo ou a leitura.

Que relação tem a experiência electrónica actual com a música electrónica dos anos Cinquenta e Sessenta?

Na música concreta de Pierre Schaeffer em Paris e nos Estúdios electrónicos de Milão e de Colónia, que com diferentes técnicas utilizavam sons produzidos electronicamente e gravados em fita e compostos com instrumentos ao vivo, o elemento predominante era a captação do ruído e a sua elaboração, de modo particular uma pesquisa no âmbito dos sons urbanos, em toda a sua violenta expressividade. Há ainda pontos de contacto com a pesquisa desses anos; mas a grande diferença é que agora este estudo do imperceptível, patenteado por exemplo mediante técnicas de abrandamento da fita, não é registado ulteriormente como passo definitivo de uma fita magnética. Isto abre múltiplas possibilidades; não damos connosco a ouvir uma simples gravação, surge como terminada a histórica separação que se verifica entre instrumentos tradicionais e fita e, de cada vez, temos a possibilidade de trabalhar de acordo com um projecto e de modo especial para o espaço em que a interpretação terá lugar.

Evita-se assim criar situações de escuta insustentáveis, como muitas vezes acontece quando os lugares pré-escolhidos correspondem mais a exigências cenográficas do que estritamente musicais, por exemplo igrejas, espaços abertos ou, ainda a pior, destinados a encontros desportivos.

Voltemos à música de *Guai ai gelidi mostri*. As partes que ouvimos nestes dias baseiam-se na execução electrónica de feixes em cujo seio se patenteia uma contínua variação micro-intervalar, dinâmica e tímbrica. Recuando no tempo, recordamos uma utilização diferente de um material semelhante; por exemplo grandes feixes em *Al gran sole carico d'amore*, ou clusters de piano, ou longas sonoridades estridentes de metais percutidos. Poderá ver-se na música desta obra uma dilatação e uma análise mais profunda do material precedente?

Estão decerto presentes os elementos citados. Com efeito, pensamentos que tiveram uma génese e um desenvolvimento particular reaparecem agora como memórias, associando-se a elementos não novos em absoluto, mas realmente inéditos. Desde *Al gran sole carico*

d'amore em diante, tentei sempre nas minhas composições limitar ao máximo o número dos instrumentos e a quantidade de material sonoro. Depois de*sofferte onde serene*..., para piano e fita magnética, escrevi para quarteto de cordas, tentando verificar e comparar algumas ideias com um conjunto absolutamente tradicional. Hoje, trabalho com seis instrumentos e duas vozes que, paradoxalmente, em relação ao tempo de execução disponível, surgem, por vezes, como demasiados. Demasiados, porque, a manifestação de todos os fenómenos musicais, das infinitas vibrações presentes exige um tempo bastante longo, justamente pelas dificuldades de percepção. É aqui que surge a verdadeira dificuldade, em virtude da deseducação para a escuta. Por outras palavras, sabemos que bastaria um único instrumento, uma só voz, para se conseguir penetrar num mundo praticamente inexplorado e rico de incríveis surpresas, e tudo em tempo real, ou seja, no próprio momento em que o músico toca. Esta característica é extremamente importante. O intérprete emite um som, o som natural, através de um microfone, é introduzido nas “máquinas” e, de acordo com uma programação precedente, sofre vários tratamentos; através de diversos difusores, adequadamente postos no espaço de escuta, é tornado audível. Em pouquíssimos instantes é-se capaz de sentir e ouvir o som, logo após ser modificado; neste momento, o instrumentista intervém de novo para sobrepor outros sons, quer pretenda reter o mesmo material, quer altere completamente o tipo de sonoridade. Tudo isto exige uma grande concentração e capacidade de escuta. Por vezes, todo este trabalho terá lugar em pouquíssimos instantes. Isto coloca a prática da *live electronics* num âmbito inteiramente diferente do da música em fita e da *computer music*.

O mesmo problema da percepção em tempo real vale, pois, também para o público.

Decerto. Estou absolutamente consciente de que temos diante de nós novos problemas, quer para a escuta, quer para a organização do concerto, por exemplo para o posicionamento dos instrumentistas. Esta atenção é, de cada vez, determinante acerca da possibilidade de perceber tudo o que acontece, e portanto a utilidade ou não do concerto.

Importa absolutamente evitar erros presentes e passados, como aconteceu com Stravinsky em Veneza; naquela ocasião, puseram-se o coro e a orquestra no centro da igreja de S. Marcos. Foi uma operação ‘mundana’: a ocasião não era fazer-se ouvir, mas fazer-se ver; dada a tradição da escola Marciana e as características do lugar, uma solução desse tipo revela-se decididamente como inaceitável. De qualquer modo, hoje, considero absolutamente negativo um conceito ligado à vastidão dos espaços ou do público; a concepção do ‘massivo’ será, a meu ver, de todo revista.

Revista em que sentido?

É a relação entre música e massa que será de novo analisada. Não concordo de forma alguma com a ideia de que a finalidade do compositor seja, hoje, necessariamente compor para as massas; o facto de que todos tenham de compreender imediatamente não se me afigura um índice de positividade. Aqui Nietzsche tem razão, ao dizer que, por vezes, se escreve para que nem todos compreendam, para forçar os outros, que não compreendem, a interessar-se, a estudar e a aprofundar. Hoje, a leitura superficial do quotidiano, por exemplo, desencoraja amiúde esta procura e deve, neste sentido, considerar-se um factor negativo. É, em última análise, um problema de poder; os *media* centram-se sempre em ‘personagens’, as primeiras páginas destinam-se a cantores, maestros, mas a pesquisa tecnológica, as novas experiências e, mais ainda, os graves problemas da didáctica nem sequer são superficialmente abordados. A situação musical de um país não é determinada apenas pelo compositor ou pela sua música, mas pela soma de todos estes elementos que influenciam e decidem, em seguida, o seu desenvolvimento ou a sua ruína.

A propósito de experimentação, que fim teve o Estúdio de Fonologia da RAI de Milão?

O Estúdio já está morto desde há tempos e é um claro exemplo de incultura dos dirigentes da instituição. Os vários directores tiveram propostas de Berio, Maderna e de mim, em vários períodos, propostas que incluíam uma parte de investigação e outra de didáctica. Tudo isso caiu no vazio. O Estúdio permaneceu ligado a um velhíssimo conjunto de apetrechos analógicos dos anos Sessenta. É pena, porque durante esses anos tinha assumido um papel muito distinto do dos Estúdios de Colónia, de Utrecht e de Pierre Schaeffer; e ainda mais nos desagrada, se pensarmos no grande empenhamento de Maderna e na contribuição técnica de Marino Zuccheri. Hoje, é uma experiência encerrada e não decerto por falta de ideias.

Os conceitos que expressastes sobre a pesquisa, a análise, a escuta, levam aparentemente, num primeiro momento, a uma fase de interiorização subjectiva; a atenção já não se vira para o exterior, mas para o interior do homem. Será possível esta interpretação?

Um dos grandes momentos do pensamento judaico, retomado também por Schönberg é a não diferença entre exterior e interior, dualismo típico da sociedade ocidental europeia. O alto, o baixo, direita e esquerda, o fora e o dentro, são realidades dinâmicas que fazem parte do mesmo universo. Acho que o conceito do íntimo como momento único e definitivo é um pensamento típico do século XIX. Hoje, existe uma necessidade absoluta de romper com esta forma demagógica de socialização, com a nítida contraposição entre exterior-social e interior-pessoal. Está presente mais do que nunca uma necessidade que,

sem dúvida, é satisfeita: conhecer o outro, o diferente, confrontar-se com o distinto. Interessante é ouvir aquilo que habitualmente não se ouve, ler-se o que usualmente não se lê. Encaro estes momentos como absolutamente não contraditórios, são até regeneradores, porque daqui parte um modo de ouvir os outros e de ser ouvido. Sob este ponto de vista pode rever-se ainda o conceito de solidão: não já um isolamento irreal, mas uma necessidade histórica do indivíduo; é inegável a este respeito o valor do modelo de vida em uso entre os monges beneditinos; Hölderlin teve a sua torre, Gramsci a sua cela; a solidão por amor apenas da solidão é um conceito idiota, e mais idiota ainda se for utilizado em oposição ao estar junto consigo mesmo. Estar só permite-nos reentrar em contacto com todas as vozes contidas em nós desde sempre, com as quais devemos continuamente fazer as contas.

Surgem, no fundo, muitos pontos de contacto com alguns conceitos de Cage expostos em anos passados. Um dos pilares de tal concepção foi a consideração do silêncio como entidade autónoma.

O silêncio é também o que se pode ouvir na Via Nazionale em Roma ou na Avenida Manzoni em Milão, nos momentos de maior tráfego. O silêncio é uma decisão nossa. Que queremos ouvir neste momento?

Que é, em seguida, o conceito cageano de “open window”: abre a janela e ouve o que há para ouvir.

Sem dúvida. Mas gostaria de esclarecer um ponto, ao referir-me ao período de Darmstadt. O que então se viu como um choque entre mim e Cage foi, na realidade, uma oposição minha à aplicação ‘académica’ de Cage; para demonstrar isso, o impacto mais duro foi com Stockhausen, que acabara justamente de escrever o *Klavierstück XI*. Neste campo há, de facto, muitíssimas possibilidades, muitas aproximações, por vezes impensáveis, instintos diversos e remotíssimos e creio que este é o fascínio da nossa época. Sinto o frenesi de descobrir o diferente, novas propostas e tentativas, de ‘escutas’, de movimentos e de toques de outro tipo; Bartók definiu isto como a ânsia do desconhecido.

Não existirá, porventura, um atraso nesta atitude positivíssima dos compositores e músicos? A maior parte destes conceitos pertenceram, desde sempre, a pensamentos e formas musicais extracultos: porque é que se negou, até hoje, a sua validade?

Não foi negada mas ocultada e, por vezes, silenciada. Em Roma teve lugar recentemente o Festival Varèse. Este compositor teve uma relação extraordinária com a percussão africana, por exemplo através de Amadeo Roldán. Isto nunca aparece oficialmente. Varèse foi o primeiro a falar-me deste compositor, cuja personalidade conheci, mais tarde, em Cuba. Roldán escreveu peças para percussões em que aparecia uma enorme quantidade de instrumentos indígenas. Não foram os compositores que bloquearam o desenvolvimento musical neste sentido, mas o pensamento então predominante, que queria enquadrar Varèse num âmbito muito preciso; assim aconteceu

também com Schönberg e Webern: foram igualmente analisados só a partir de um ponto de vista, certamente verdadeiro, mas não único. O nexó de Schönberg com o pensamento judaico foi constantemente negado ou tido por insignificante. Assim para Webern: é necessário arrancá-lo da imagem única que teve nesses anos e vê-lo à luz do que acontecia na altura, no marasmo cultural que era Viena (conservadorismo, convulsões culturais, contactos com o Oriente).

Falou-se da ruptura ideológica, musical, de Luigi Nono: o que é esta ruptura?

Sou e existo por muitas pequenas rupturas que são, em seguida, outros tantos momentos diferentes de uma só evolução. Também este modo de trabalhar, hoje, em Friburgo é uma ruptura. Existe uma profunda e intensa colaboração entre todos; o que se realiza devo defini-lo como um resultado colectivo, obtido com a indispensável contribuição de cada pessoa, incluindo o actual técnico Rudi Strauss; é uma interacção entre vários elementos e cada um intervém com práticas instrumentais inéditas ligadas ao seu instrumento e determinadas para fins compositivos.

15. ENTREVISTA DE RENATO GARAVAGLIA [2] (1984)*

Então Nono, o que é *Prometeo*?

Começarei por te dizer o que ele não é. Não é uma ópera, não é um melodrama, nem uma cantata cénica, nem um oratório, nem um concerto. É uma tragédia composta de sons, com a cumplicidade de um espaço, mais ainda, de dois espaços, sem qualquer facilitação cénica ou visual.

Mas este espaço, esta igreja não são já de per si uma cenografia?

Não no sentido tradicional do termo. A intenção é fazer que os diferentes espaços, determinados historicamente pela igreja de San Lorenzo e pela caixa harmónica de [Renzo] Piano, se ajustem e coordenem entre si, interajam com os sons, com as palavras, com o canto. Sinais acústicos ao vivo ou diversamente transformados e elaborados em tempo real pelo computador, com várias direcionalidades e percursos dados pela altura da igreja (25 metros) e pela particular estrutura em madeira de Renzo Piano.

Em suma, esta não-ópera é desprovida de história, sem um começo e sem um fim?

É um percurso de pensamento, um navegar entre ilha e ilha. Expõem-se vários problemas: o homem e a lei, o homem e a incessante busca do inédito, o homem e a constituição de novas leis e a sua transgressão. *Prometeo* é o homem com a ânsia perene de novas terras e fronteiras. É o homem que se revolta com a restauração cultural, que atrasa o advento de novas épocas. É o homem que luta por aquilo que Berlinguer chamava a terceira revolução, a tecnológico-informática.

Mas que papel tem a música nesta estrutura?

A música é uma das possíveis linguagens da transformação. Pensemos quão útil seria mudar a didáctica musical, fornecendo-lhe novos instrumentos técnicos. Só uns quantos espíritos generosos (como Sciarrino, Manzoni, Vidolin) lutam hoje contra a fortaleza do saber esgotado. Para muitos, a tragédia consiste no facto de haver demasiadas portas a abrir. O computador é, de facto, uma máquina que abre infinitas possibilidades criativas.

* SC2, 332-334. Primeira publicação: "Parte la nave di Prometeo", "L'Unità", 16 de Setembro de 1984.

O *Prometeo* nasce após diversos anos de estudo, depois de algumas obras preparatórias como o quarteto *Fragmente-Stille, an Diotima*, *Con Luigi Dallapiccola* para percussões, *Das atemde Klarsein* para coro e flauta baixa, *Diario polacco n. 2* e o recentíssimo *Guai ai gelidi mostri* para nove instrumentos e live electronics. Em relação às tuas obras precedentes haverá uma espécie de processo de interiorização, um "empenhamento social" menos evidente do que *Al gran sole*...

Se tudo o que fiz nestes últimos anos é recuo para o privado, desejo a muitos, a todos os que recusam de modo consumista o tempo do estudo, as celas de Gramsci, de Galileo, de Bruno. Para todos os que recusam de modo cansado a reflexão sobre a técnica desejo a possibilidade de ouvir com a simples intuição e iluminação, a necessidade de perceber o outro; de sentir que um certo tipo de racionalidade está arruinado, descomposto, para tentar inventar outras coisas. É tempo de reflectir, de ouvir dentro de si mesmo, para poder enfrentar, de modo não esquivo, a socialização. Para lá das ideologias apriorísticas, logocêntricas.

Depois de *Al gran sole carico d'amore* senti a necessidade de frequentar uma nova "escola elementar" onde me ensinassem a fazer as hastes, a escrever novas vogais e consoantes. Dei comigo a percorrer de novo muitas coisas estudadas com [Maderna: Wil]laert, Machault, Dunstable, os grandes lamentos judaicos, os Motetos para dois coros de Bach, que tinham sido pensados em relação às volutas, às cúpulas, aos particularíssimos tornantes de um edifício, a Thomaskirche de Leipzig. Agora, nas salas de concerto modernas, ressoam de modo inteiramente diferente!

E a tua relação com Massimo Cacciari?

De Massimo aprendi muitíssimo. Acima de tudo, a estudar o texto mais do que o contexto, que se torna sociologia banalíssima de uma certa parte da escola soviética. Veja-se em Verdi ou Rossini a refinadíssima relação de escrita que existe entre o alfabeto da voz e a música: uma precisão exemplar na articulação das intensidades, da *mezza voce*, da *voce offuscata*, até ao *fio de voce*. Muito diferente da prática generalizante e uniformizante das interpretações hodiernas.

Outro exemplo: no recente *Viaggio a Reims* de Rossini, em Pesaro, só a inteligência de Abbado conseguiu valorizar o texto apesar do contexto. Aquela música inédita do Primeiro Acto, muito próxima de Schubert. Divertimento finíssimo de um compositor sério que não se limita a ironizar sobre Carlos X e sobre o insípido libreto (o contexto). Poucos críticos compreenderam, por exemplo, a diferença entre o Primeiro e o Segundo acto. O contexto é a interpretação cénica, deformada pela sobrecarga directiva de Ronconi.

Venhamos agora à elaboração electrónica das músicas de *Prometeo*. Falaste do computador como de um novo instrumento compositivo, de uma nova física acústica.

Estou a fazer interessantes estudos sobre a percepção com o professor Hans Peter Haller da Universidade de Basileia. E descobri que

é possível perceber sons mesmo onde não existe um sinal e perceber um sinal onde não há som. A minha mania pelos micro-intervalos (que desde há milénios acompanham a prática musical, não só vocal, em várias e diversas culturas) liga infinitas possibilidades de pensamento, de composição musical e de uso também virtuosista dos instrumentos, que se afastam de todas as experiências passadas. Sem dúvida, este tipo de música já não é desfrutável nos teatros tradicionais. Já há dez anos o dizíamos em Reggio Emilia com Pestalozza, Pollini, Abbado, Gentilucci. A música precisa de espaços novos. A invenção destes espaços (como fez Renzo Piano) é já um modo de fazer e pensar a música hoje.

16. ENTREVISTA DE ALBERTO SINIGAGLIA (1984)*

Mestre Nono, *Prometeo* não é uma ópera, uma cantata. Então o que é?

O subtítulo não é casual, não é forçado: a tragédia da escuta. Significa buscar, buscar ainda todos os segredos do som e do espaço. Que significa o espaço para a música? Que há para além da refração, do eco, da reverberação? Que pode acontecer em ambientes diferentes de um quadrado, de um retângulo, da ferradura de cavalo, forma típica do teatro de ópera tradicional? Que níveis desconhecidos e inexplorados poderá a percepção alcançar, se receber sinais acústicos provenientes de mais fontes sonoras, electronicamente pesquisadas na sua composição, nas suas transformações? Gostaria de responder a isto com *Prometeo*.

Que itinerário percorreu para chegar a estes resultados?

Trabalhei no Estúdio experimental de Friburgo. Mas percorri também outros caminhos. Estudei, metro a metro, a basílica de S. Marcos, onde os coros que cantavam em quatro pontos diferentes do templo se ajustavam e combinavam na cúpula central, portanto, para as pessoas que caminhavam ao longo das arcadas e das galerias a escuta mudava sem cessar. As colunas, as abóbadas, as próprias pedras contribuíam para tal mudança. Mas não me contentei com as experiências aqui efectuadas. Fui aos castelos, a lugares de culto de outras religiões. Em toda a parte estudei o modo como se altera a relação entre som que se expande, som que ocupa um espaço, som que inventa espaços e vários espaços que inventam várias combinações do som. Estudei a verticalidade, a horizontalidade, a simultaneidade dos sons.

O “instrumento” de Renzo Piano permitirá compreender tudo isto?

Como no bojo de um violino, o público terá música à direita e à esquerda, em cima e em baixo. Mas não é uma novidade: faziam-no já, no século XVI, Andrea Gabrieli e Willaert, o seu mestre flamengo. Acontecia em certos rituais, para os quais havia simultaneidade entre a parte declamada e o canto, que se sobrepujavam. O *Sprechgesang* de Schönberg provém justamente do canto da sinagoga.

* SC2, 335-337. Primeira publicação: “Nono: con i suoni di Prometeo reinvento l’uomo”, “La Stampa”, 22 de Setembro de 1984.

Não era o rito católico com vários “números fechados” à Mozart. Na maravilhosa sinagoga de Praga o colóquio, o encontro, a leitura do texto sagrado, o canto, tudo se sobrepujava.

A escolha de igrejas e sinagogas para a sua pesquisa era apenas técnica ou também pessoal?

Ambas as coisas. Estou a reconciliar-me com Veneza. Fizera dela uma rejeição total. Mas era para com a mentalidade de certas pessoas medíocres. Não era para com as pedras, as cores, a água, as tempestades. Fui então à descoberta das suas raízes longínquas: os Caldeus, os Assírio-Babilónios, os Egípcios, a magia e os milagres. À descoberta do *Judentum*, a grande tradição judaica, aprofundando a história do primeiro gueto do mundo em que se encerravam cinco mil judeus com cinco sinagogas e cinco culturas diferentes. Daqui parti com Cacciari à procura do conhecimento de Scholem, Kafka, Benjamin, remontando aos textos sagrados mais antigos.

Também há isso em *Prometeo*?

Prometeo é isso e muito mais. É anti-esquemática, anti-sistemática, ametodológica. É tudo “a-” ou tudo “in-” ou tudo “des-”. É descontinuidade, é antidogmatismo, coisas fortíssimas que achei em certas correntes da vida, também através de uma especial relação com Budapeste e personagens húngaras. Há vinte anos em Darmstadt, com Bruno Maderna, éramos os únicos a defender a anti-repetitividade, a anti-academia.

E o mito grego?

Sem dúvida. *Prometeo* é o mito grego, mas também indiano, e ainda de outras culturas. O libreto vai desde Ésquilo, Píndaro, Hesíodo e através de Virgílio chega à sua transformação, até se tornar o mestre do jogo descrito por Benjamin, ou a outras imagens de Nietzsche e Hölderlin. O portador do fogo, visto por alguns como o último dos antigos deuses em luta com os jovens deuses: o que significa também o confronto entre o conservadorismo e a inovação de qualquer pensamento. É a busca contínua. Eis, portanto, a minha demanda. Eis, portanto, o meu *Prometeo*: muitos momentos, problemáticas contínuas, muitas ilhas de história, de vida, de dúvida, de intuição, de verdade.

Um exemplo?

Assim são os momentos do estásimo final. Ocupar-tomar; *divisio primaeva*; apascentar os rebanhos. É o pasto, é o irromper, é o governar, é o transgredir, é o refundar, o abater, o defender, é o que arrebatava toda a consolação, aquilo que o círculo do fogo revela; abre múltiplas vias; exige-nos despertar a ruptura, renovar silêncios; transforma e recorda; cintila. Ilhas, justamente, musicais e de pensamento.

Tem muita importância, neste trabalho, nesta pesquisa, a palavra?

A nossa possibilidade de escuta é infinitamente superior àquela a que intencionalmente nos limitamos por vícios milenares, pelo

hábito de escutar e ver em conjunto. O olho é mais rápido do que o ouvido. Séculos de teatro falsificaram tudo. Mas a palavra é som, a *Tempestade* de Shakespeare não é feita de personagens, mas de sons que giram. A grande tragédia grega, a verdadeira, que durou apenas um século, cultivou admiravelmente o sussurro, o murmúrio. Demasiado depressa chegaram as superestruturas que se agigantaram até à multidão de acontecimentos teatrais do melodrama alemão, exasperados hoje pelos *mass media*. Também na vida privada já não se escuta; escutam-se os outros muito pouco. Em suma, *Prometeo* significa: escutar o que habitualmente não se escuta.

Uma mensagem? Um balanço?

Não, não. Tenho medo desta terminologia e dos seus limites! Direi antes: fazer perceber o que não se tem já por perceptível, abrir os ouvidos, começar a aumentar as possibilidades das células que transportam os sinais para dentro do cérebro, abrir o cérebro. Aumentar a percepção física. Portanto, aumentar a possibilidade de aceder aos vários pensares, desde os mais antigos aos mais novos e actuais. Uma utopia? Veremos!

17. CONVERSA RADIOFÓNICA ENTRE LUIGI NONO, MASSIMO CACCIARI, HEINZ-KLAUS METZGER, GIOVANNI MORELLI E ALVISE VIDOLIN, MODERADA POR MARIO MESSINIS (1986)*

MESSINIS: Começa, hoje, um ciclo dedicado a algumas das últimas obras de Nono. Ouviremos hoje o *Prometeo* (apresentado em San Lorenzo em Setembro de 1984, e em Milão em Setembro de 1985) produzido pela Bienal e pelo Teatro alla Scala. A versão que é objecto do nosso encontro é a segunda, a definitiva, a versão dada em Milão, justamente em 1985. Antes de entrar no nosso tema, gostaria de pedir a Heinz-Klaus Metzger que nos explicasse o que há de fundamentalmente novo no último Nono ou, mais exactamente, na produção de Nono que envolveu o autor durante a longa ideação do *Prometeo*, isto é, desde 1976 até hoje.

METZGER: Talvez a ideia da obra de arte vista como entidade não acabada, mas iniciada, ou seja, como entidade que tem um futuro, um porvir. E este aspecto, claro está, põe em causa também a própria noção de início, de começo, a própria ordem das coisas no tempo – desde sempre a base da forma musical desenrolando-se no tempo – [esse aspecto] torna-se, neste preciso sentido, algo de novo no último Nono.

A forma musical tradicional trata os conflitos de prioridade no tempo, por exemplo: um primeiro tema, um segundo tema, ou seja, um conflito entre ambos os temas. Estes conflitos de prioridade, ligados a todos os problemas de domínio, de dominação, de prioridade ou de género, eis o que é *aufgehoben*, “superado”, nesta nova concepção de forma musical em que os momentos, o antes e o depois, têm finalmente um direito igual; e são também, por isso, formas que não podem ser acabadas, mas devem continuar para não roubar o direito ao futuro, ao porvir. É assim que vejo todo o último Nono, com o *Prometeo* no centro, que é igualmente *work in progress* – *kat'exochén* [por antonomásia] – mas que pode aplicar-se ainda a todas as outras obras de Nono destes últimos anos.

MESSINIS: Gostaria de perguntar agora a Massimo Cacciari, que é o criador dos temas filosóficos e literários do *Prometeo*, como se estabelece a relação com o texto numa obra deste género.

* SC2, 373-379. Primeira publicação: “Luigi Nono. Verso *Prometeo*”, Milão, Ricordi 1984, pp. 23-38.

CACCIARI: Mas, se me deres licença, gostaria de retomar a ideia que Metzger indicou, que me parece deveras e absolutamente central, para entender o *Prometeo* e também para entender o meu trabalho, como dizer, de ‘seleccionador’ de textos sobre cuja base, Nono, em seguida, trabalhou.

Creio que, acerca de *Prometeo*, se pode falar de drama musical, ou de que talvez ele seja, de um ponto de vista propriamente conceptual, o único verdadeiro drama musical, no sentido de que nesta obra é abolido todo o esquema narrativo, baseado no esquema do antes e do depois, numa hierarquia de momentos em sucessão que conflituam entre si, mas que estão claramente dispostos como uma sequência. É abandonada pelo drama toda a ideia narrativa que é superfecção da ideia do drama, porque o drama, o som fundamental do termo *drama* – oriundo do termo grego *drân*, que significa fazer, agir – é justamente a acção decisiva, como Nietzsche intuía melhor e antes de muitos outros; ou seja, o drama, na sua essência, não coincide com a sucessão dramática ou com o esquema narrativo, mas com o evento, com o instante da acção decisiva. E então, porque no *Prometeo* de Nono falta toda a narratividade, falta toda a dramaticidade descritiva, falta o esquema da sucessão antes-depois, creio que, justamente por isso, se pode falar de drama, no sentido de *drân*, do fazer, do instante, do momento decisivo e musical. E porquê? Justamente porque em Nono – e aqui é toda a sua ideia musical fundamental – este momento decisivo coincide, é um todo com o da emissão do som e da escuta neste mesmo som. Eis o momento decisivo por antonomásia, *kat'exochén*, por excelência. Por isso, os textos que recolhi, para ir ao encontro da tua pergunta, incidiram neste problema: fornecer a Nono palavras que tivessem isto, que de algum modo indicassem e apontassem para esta ideia de eventos decisivos, instantâneos, para lá de todo o esquema dramático narrativo – dramático no sentido banal; textos que se estruturassem por simultaneidade – outra ideia decisiva da concepção musical do *Prometeo* –, e que cada uma das palavras dos textos indicasse, ou melhor, não se diluisse naquilo que significa directamente, mas evocasse uma aura inteira à volta de possibilidades ulteriores. Que cada palavra tivesse esta *ulterioridade*, mostrasse esta *ulterioridade* ou, como também Metzger dizia antes, parece-me, esta *impossibilidade* de ser definitiva, determinada; que é decerto um problema musical, mas que era igualmente o problema dos textos sobre os quais Nono podia trabalhar, textos que podiam, digamos assim, dar um impulso ao trabalho, às ideias musicais de Nono. Sob este ponto de vista não existe nenhum problema de relação texto-música, no sentido de que os textos nascem do trabalho no seio do *work in progress* que foi o *Prometeo*, e também aqui não existe nenhum antes-depois... Há textos que, em seguida, Nono elabora, como nos melodramas... O texto

nasce com a música, forma um todo com a música, é totalmente invertido e transformado na música, não existe nenhuma sucessão de nenhum género entre texto e música.

MESSINIS: Existe uma simultaneidade...

CACCIARI: ... existe sim uma simultaneidade...

MESSINIS: ... entre texto e música, mas também emocional, creio ...

CACCIARI: Sim, justamente. Mas existe sobretudo a simultaneidade que antes se mencionava, no sentido de que os vários “temas” – para usar um termo tradicional – do *Prometeo*, continuamente se reclamam, continuamente se apresentam: no mesmo instante ressoam sempre múltiplos temas no seio da mesma estrutura musical do *Prometeo* e também no interior dos textos que o preparam. Cada célula deste texto apresenta, ao mesmo tempo, em parte todas as outras, é um jogo de reflexões entre mónadas; a ideia, que há pouco nos guiou, é justamente a ideia originária leibniziana de mónada; assim como cada mónada é um universo que reflecte todas as outras, perfeitamente realizado em si, assim também cada som deve ser inteiramente realizado em si, perfeito, embora reflecta todas as outras e informe todos os outros. Esta é, em parte, a ideia que me parece estar na base também da ideia musical do *Prometeo* e de Nono e diz respeito – e desenvolver-se-ia nesse sentido – a toda a riquíssima relação de Nono com o antigo... mas disso não posso certamente falar eu...

MESSINIS: Sim... Existe então, por um lado, dizemos, uma rejeição nítida de uma dramaturgia musical tradicional, por outro, há esta recuperação do antigo e, portanto, uma nova relação que se estabelece com a tradição e com as tradições europeias e extra-europeias, por exemplo, e sobre este tema penso que poderia intervir Giovanni Morelli.

MORELLI: Não veria nele uma recuperação, porque os elementos que emergiram são o carácter inicial, a simultaneidade e, neste caso, a contemporaneidade. O específico de contemporaneidade dilui-se no texto, no texto que também é *in-formação*, portanto, uma coisa é garantida. Para assim serem contemporâneos deve haver uma suspensão histórica, a criação de uma obra de arte. E a suspensão histórica desenvolve-se como por necessidade... por fatalidade, esbate-se em algo que é uma alusão ao antigo, porque é uma suspensão histórica, não é inovadora... Não existe uma pesquisa da inovação, mas também não há uma pesquisa da tradição; o que se busca é algo que seja também um pretexto, algo que gera esta simultaneidade. E, portanto, as referências ao antigo – já que Nono as enuncia, as deseja... em suma, as clarificou, as declara... – são sobretudo a teoria, e mais do que os textos na tradição escrita, são os que existem

na tradição oral... A tradição teórica corresponde talvez a algo de prático que não teve ou que não conseguiu tornar-se um texto, que ainda não foi capaz de se converter em texto porque não teve uma configuração histórica suficiente, permaneceu algo de pré-contemporâneo ao seu tempo, e é este o aspecto, o laço com a teoria.

Além da alusão à solidariedade com as experiências de ambientabilidade, porque estas simultaneidades são simultaneidades de escuta, são um total “impressionante”... são simultaneidades da escuta do executante, do ouvinte e do autor que, em última análise, também ao propor as descobertas que faz sobre o homem – como o clarinetista que consegue fazer determinados sons de registo baixo ou sons sem harmónicos –, não é tanto para negar a possibilidade de uma autonomia baseada naturalmente (porque isto se poderia fazer também com as máquinas, etc.), mas para permitir que o produtor de som, mediante uma reacção ambiental – que é a do ambiente, mas também a das máquinas que originam o ambiente vivo em simultaneidade – tenha uma percepção que não é a percepção do que fez. Neste sentido, existe a tendência de buscar na tradição aspectos de som móvel, aspectos de som totalmente impressionante, aspectos de pesquisa musical, neste caso musical também dramática, de ambientes musicais que privilegiam a impressividade sobre a expressividade. Por exemplo... a percepção repentina no acto de o fazer, no momento de o pensar e no próprio acto de ouvir, julgando ouvir também algo de diferente: resolve-se e dilui-se na escuta. Neste sentido, todas as tradições que oferecem exemplos deste género não são modelos, mas sim pontos de referência.

MESSINIS: É a ideia também de perseguir o não diatónico, por exemplo...

MORELLI: Sim... e a complicação dos compositores que trabalham muito com enarmonia – e pode ir-se desde Vicentino a Chopin – é a de criar problemas de escuta de forma a anteciparem-se à compreensão dos fenómenos de conflito, de prioridade; trata-se, em última análise, de uma suspensão do tempo. De facto, se recorrermos e usarmos, por exemplo, o prazer de conhecer experiências antigas ou tradicionais de micro-intervalística, isso exige um esforço enorme de realização e de entoação, e ainda um esforço enorme de escuta...

MESSINIS: Por isso, antes de dar a palavra ao autor, gostaria de perguntar a Metzger: o que é, na tua opinião, o *Prometeo*?

METZGER: Uma ópera *sui generis*... não é...

MESSINIS: ... em sentido musical? ...

METZGER: ... sim, sim. Depende da definição ou não definição que se dá a um termo, a uma palavra... Falta-me um termo para definir o *Prometeo* de Nono... para dar um nome a esta ópera. Um

nome, sim: *Prometeo* é um nome... mas não é uma categoria.

MESSINIS: Luigi Nono, o que pensas desta opinião de Heinz-Klaus Metzger?

NONO: Como acontece muitíssimas vezes, acho-a de grande abertura, porque também deparo com grandes questões, grandes problemas não definíveis no *Prometeo*. O primeiro é a relação – para o que Massimo Cacciari fez, ‘inventando’ uma linguagem – das correspondências sem obstruções ou fechamentos entre os vários textos. O segundo: os diversos momentos de outras linguagens musicais que falam de e por si, e portanto são também indefiníveis. O terceiro: o uso dos vários espaços através de uma técnica particular, ou seja, o uso do elemento interno de uma sala ou de uma igreja, ou do espaço da Ansaldo com o uso de várias fontes sonoras e da transformação, difusão e combinatória no seio deste espaço. Além disso, como é natural, a verdadeira dificuldade e a verdadeira problemática é a escuta... que vai desde a escuta perceptiva, físico-acústica, até à ligação com vários radares da inteligência, em cada momento da execução; porque a questão é a percepção de cada instante musical ou do hoje. E isto não só no plano musical, mas daquilo que vivemos hoje em relação ao passado – e aí estão, agora, os grandes ensinamentos dos cantos da Sinagoga, dos cantos judaicos, hassídicos, até aos Gabrielli, e a grande escola espanhola dos séculos XV e XVI com autores que nas grandes catedrais de Toledo, de Córdoba ou de Granada chegavam, inclusive, a composições com trinta vozes, oito órgãos, quatro coros... uma escola inteira que desconhecemos. Tudo isto ainda, mais uma vez, na inteligência do hoje que se abre não só ao passado, mas também às diversas possibilidades que continuamente se alargam e escancaram a partir da tecnologia que está rompendo – rompendo no verdadeiro sentido da palavra – desfraldando novas capacidades, intuições, dificuldades, problemáticas... em que importa absolutamente sermos capazes de mergulhar.

MESSINIS: Regressaste aos problemas que já despertaram o interesse do nosso debate de hoje, em particular acerca da relação com o antigo e com o passado, que não é uma relação de recuperação, como explicou Morelli, mas uma relação de reviviscência de facto subjectiva e, de algum modo, também totalmente actual e reinventada.

Quanto ao problema da espacialidade da música, é óbvio que este tipo de pesquisa levanta questões nada simples no tocante à utilização radiofónica de semelhantes experiências, e agora gostaria de perguntar justamente a Alvisé Vidolin: quais são estas diferenças e quais os problemas?

VIDOLIN: Antes de mais, existe o problema da redução estereofónica; muitíssimas vezes, em casa, ouve-se rádio também a partir de uma difusão monofónica, pelo que passamos de um trabalho musical, articulado em quatro grupos orquestrais, solistas, coro, *live electronics*

que gere vinte e quatro altifalantes, uma estrutura que articula vertical e horizontalmente, no interior e no exterior, o movimento do som, passamos de tudo isto a uma redução estereofónica do som. Sem dúvida, a percepção surge bastante limitada. E há que acrescentar, em seguida, a redução dinâmica... este trabalho musical utiliza, amiúde, sonoridades abaixo do limiar subliminal da escuta – portanto *pianíssimos* e matizes minimamente perceptíveis que – por razões técnicas, a escuta radiofónica deve comprimir em bandas bastante limitadas; é portanto claro que a escuta radiofónica é assaz diversa da escuta activa que se pode realizar no espaço, por exemplo, da Ansaldo ou na primeira edição na igreja de San Lorenzo em Veneza.

MESSINIS: E como é o uso da *live electronics* em Nono?

VIDOLIN: Aqui no *Prometeo* havia três tipos de material, ou seja, os materiais acústicos a que podemos chamar também naturais, os produzidos pelos instrumentos tradicionais...

MESSINIS:... e pelas vozes...

VIDOLIN:... e pelas vozes, e um plano, digamos, natural. Em seguida, o plano da *live electronics*, que pega nestes sons naturais e mediante aparelhos particulares – que podem ser filtros, moduladores, *Vocoder* e assim por diante – os manipula, os trata e os transmite através dos altifalantes num movimento contínuo ou em planos sonoros diferentes, por exemplo, em planos sonoros exteriores ao lugar da escuta. Por vezes, havia também sons sintéticos sob o pavimento da escuta e, por vezes, também sons no centro da sala.

MESSINIS: Do *Prometeo* houve duas versões: uma primeira versão em San Lorenzo em Setembro de 1984, e uma segunda em Milão em Setembro do ano passado [1985]. Que diferenças existem?

NONO: Diferenças muito notáveis, e penso que cada execução será diferente, no sentido de que, para mim, hoje não é definível uma partitura, mas transforma-se continuamente em relação com o espaço em que é interpretada, espaço que importa estudar sempre e recompor no seio do planeamento dos programas da *live electronics* e no interior da difusão dos sons. Para esclarecer: a basílica de S. Marcos é um espaço já articulado em si mesmo, entre as cúpulas, entre as galerias e entre as arcadas; uma sala de concerto de tipo tradicional é unitária, ou seja, um rectângulo ou um círculo ou um quadrado, sem articulação interna que é feita por meio dos altifalantes. Existe assim uma continuidade na transformação dos sons, na difusão espacial. Em San Lorenzo, tinha lugar uma difusão em grande parte ‘vertical’: embora houvesse cinco planos sonoros feitos por nós, funcionava sobretudo a verticalidade, originada também pela grande altura da igreja.

MESSINIS: E em Milão, pelo contrário?

NONO: Em Milão, no ambiente do Ansaldo, que é a estrutura de um estabelecimento da indústria mecânica do final do século

passado, havia uma horizontalidade com pouco espaço para a verticalidade; por causa da acústica, que tendia a absorver e a fazer desaparecer os sons muito fortes, tivemos de modificar inteiramente e estender na horizontalidade a diferente transformação, difusão e composição espacial da música.

MESSINIS: Muito bem, obrigado, e boa audição.

18. ENTREVISTA DE ALBRECHT DÜMLING (1987)*

Luigi Nono, em 1970 quando Hansjörg Pauli te fez a pergunta: “Em suma, para quem compões tu?”, tu respondeste: “Não é para o poder institucional de hoje, mas para as forças que preparam o mundo de amanhã”. Responderias assim ainda hoje?

De facto a resposta também serve para hoje, só que não soaria assim tão esquemática como então.

Como na vida, também na arte se procede de modos diferentes, se descobrem variadas vias para realizar uma determinada utopia. Acho que a rápida transformação da sociedade é actualmente muito clara: há uma semana, houve a grande crise da Líbia e a reacção contra os Estados Unidos foi muito forte. Uma semana mais tarde, ocupamo-nos apenas de Chernobyl e da radioactividade.

Nesta sociedade em tão rápida mudança já não podem definir-se com clareza os estratos da sociedade. Quando se fala de “trabalhador” é necessário concretizar: aqui vivem os técnicos – de que técnicos se está a falar? Aqui é a burguesia – de que burguesia se está a falar?

O conceito de trabalhador tornou-se problemático...

...problemático por causa da terceira revolução, a tecnológica, cujo significado Enrico Berlinguer sempre sublinhou. Ela alterou completamente a nossa vida, os nossos conceitos, a nossa actividade, a nossa possibilidade de trabalhar, o próprio trabalho, a organização do trabalho. Isto vale para cada um de nós – também para o músico. Já há poetas e escritores que trabalham com o computador. As informações viajam e são elaboradas com muito mais urgência, ou seja, também a dimensão do tempo se alterou. Há tempos diferentes.

Se te compreendo bem: gostarias de te referir ainda às forças que alteraram o mundo, só que se tornou mais difícil defini-las?

Mais difícil se desejássemos uma nova análise. Posso dar-te um

* SC2, 398-407. Primeira publicação: “‘Ich habe viel lieber die Konfusion.’ Luigi Nonos Bekenntnis zu offenem Denken. Ein Gespräch”, “Neue Zeitschrift für Musik”, CXLVIII/2, 1987, pp. 22-28.

exemplo: na FIAT de Turim, o proprietário Agnelli impôs a automação, o robô, etc.; produz assim com menos trabalhadores. No entanto, o seu lucro aumenta. O problema é este: o que acontece aos seus trabalhadores despedidos? O que está a fazer o sindicato? Não pode simplesmente defender o posto de trabalho. Importa antes desenvolver novas possibilidades de trabalho, de tempo livre e de vida. Isto comporta novos problemas sociais para todos os partidos.

Este é um dos motivos que me leva a pensar que importa desenvolver um novo método de análise, mas também de pensamento e de escuta. Sem que disso nos tenhamos dado conta, encontramos todos num processo dramático de transformação. Isto diz também respeito aos nossos sentimentos, ao amor, à família, à convivência. Penso que hoje há muito mais possibilidades do que antes.

Como se explica então que, apesar de tudo, o desemprego não baixe?

Há fábricas em que havia mil trabalhadores e, hoje, só quinhentos – por causa das novas tecnologias. Mas elas deveriam mudar o ritmo inteiro do trabalho: em vez de oito só quatro horas de trabalho diário. Diversos grupos que se modificam. Quando falo de melhores possibilidades, penso que muitos dos actuais conflitos residem em novos campos: computador e informática. E isto traz consigo também um novo modo de conhecimento.

Um exemplo: Cuba. Estive ali em Dezembro. Perto de Guantánamo, o governo cubano instalou um grande centro de computadores, adquiridos na Alemanha. Trabalham ali três mil jovens de idade compreendida entre os 20 e os 25 anos, que estudaram com muita diligência as novas técnicas. Com a ajuda deste novo centro de computadores são capazes de publicar dez mil livros por dia. Muda assim naturalmente também toda a planificação do mercado, porque este sistema de edição informatizada pode produzir livros em diversas línguas, não só espanhol, mas também, por exemplo, russo, etíope, árabe... Isto é algo de semelhante a uma bomba – uma bomba na Universidade!

Também na Itália há muito desemprego. Mas as sociedades ou as indústrias organizam cursos de informática de três ou seis meses. Os jovens que os frequentam encontram depressa um trabalho. É realmente uma grande mudança.

Em Havana, no segundo congresso latino-americano, tínhamos discutido com jovens professores e estudantes da Universidade, com a gente comum, *campesinos* [camponeses], também sobre a miniaturização, campo em que os japoneses progridem sempre. Trata-se, por exemplo, de pequenos instrumentos musicais em relógios ou calculadoras. Um percussionista, com um computador, consegue imitar vários instrumentos. Podem assim surgir efeitos que, apenas com os instrumentos, seria difícil pôr em conjunto.

Que efeitos têm estas experiências nos teus últimos trabalhos?

No Estúdio experimental de Friburgo nós – Hans Peter Haller, Rudi Strauss e eu – estamos a trabalhar na transformação espacial de um som ou de uma palavra *in real time*, e não como antes em fita magnética. Mas as minhas composições em que, desde há cinco anos, utilizo constantemente este instrumentário técnico, diferem, sob muitos aspectos, da chamada *computer music*, que após dez ou quinze dias [de trabalho] é posta em fita – isto é muito infantil. Tu, por exemplo, não podes ir ao IRCAM de Paris e fazeres uma peça em quinze dias. Antes de mais, terás necessidade de um certo período para estudar, para experimentar.

Talvez a diferença entre a minha música e a *computer music* provenha do facto de que eu – tal como Haller e Strauss – dedico sempre mais tempo ao estudo do instrumento, pelo que, para mim, se torna num violino ou num piano. Teremos assim, mais tarde, a técnica um pouco na nossa mão como um instrumento musical, e não como na *computer music*, que considero primitiva: primitiva no uso e no som, com excepção talvez de Chowning, que é um grande perito. Esta é a primeira coisa.

Em segundo lugar, levantam-se de repente dois problemas – também isto não é novo – perante o espaço, a espacialidade. Não escrevo composições que são interpretáveis em qualquer sala, como um quarteto ou uma sinfonia. Mas também Bruckner tinha em mente um eco particular e era o de Sankt Florian; se as suas Sinfonias não forem executadas em tais condições mudam de aspecto.

As minhas últimas peças baseiam-se sempre no estudo do espaço onde devem ser executadas. Por exemplo, o *Prometeo*. Em Veneza, tratava-se de uma igreja [a dessacralizada Igreja de San Lorenzo], pelo que toda a acústica era vertical, uma igreja circular com quatro planos diferentes. Na fábrica Ansaldo de Milão, uma grande sala vazia, a acústica era horizontal, ou seja, de todo diferente. Naturalmente devemos fazer modificações também na composição. Assim, cada execução não é uma pura e simples repetição. De facto, isto deveria valer para todos os grandes intérpretes. Nunca se repetem. Se a acústica muda, devem mudar também todos os diversos programas do computador. Muitas vezes.

Isto exige flexibilidade da parte dos interessados, mas não do público. Para ti trata-se, sem dúvida, essencialmente do processo de aprendizagem do público. Se um público assiste a mais execuções, então pode dar-se conta das variações. De outra forma, não.

Pode acontecer que talvez tenhamos chegado a um período em que se fazem execuções únicas – e chega. E, em seguida, haverá um novo trabalho. Depois da época do mercado da música, recuamos porventura a uma época em que, digamos, se compõe uma Missa

para a Notre-Dame de Paris; em São Marcos, ela ressoa de modo diferente. Ou um moteto a oito coros de Gabrielli para São Marcos numa igreja gótica ou na sala de um palácio, ressoa de modo inteiramente diverso. O mesmo acontece com os Quartetos de Beethoven e também com as Sinfonias. Para salas diferentes Beethoven mudou o conjunto orgânico.

Outro problema é a reprodutibilidade...

Também esta é uma oportunidade! É evidente que o trabalho se deve divulgar para que se considere importante. Mas se permanecer como um acontecimento único, a maior parte das pessoas é excluída da escuta. A música não poderá ter uma eficácia ulterior.

Não dou assim tanto valor à reprodução. Pessoalmente – digo-o muitas vezes – sinto um incrível interesse e curiosidade no momento do trabalho, no processo de experimentação. Quando esta fase de ensaios acaba e após muitas variantes se chega à execução, o meu trabalho pessoal terminou. Depois, tem lugar apenas uma formalidade: deixa-se que algumas pessoas escutem.

A tecnologia de hoje oferece-nos novas possibilidades de entrar no espaço. Em comparação, as normais técnicas de reprodução ficaram muito para trás. Descortino aí justamente o contrário – também como ideias – do que Benjamin escreveu no seu ensaio *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*. Hoje, há que possuir uma inteligência técnica de todo diferente, para não originar com a reprodução também uma redução da música.

Há gravações estereofónicas em disco. Pode naturalmente jogar-se com os agudos e os baixos, mas creio que é necessário fazer muito mais. O técnico deve, hoje, ter a mesma importância que o intérprete. Transmitir um moteto a oito vozes em quatro, dois canais ou num só é uma simplificação; a informação não é original, mas de segunda mão – como se o “*Tageschau*” ou o “*Heute-Journal*” não se referissem a cenários reais, mas relatassem apenas comentários redaccionais, pormenores reduzidos.

Pensas, então, que importantes informações sobre a música se perdem quando desaparece a dimensão espacial?

Não é que se percam, mas modificam-se. Quando se trabalha com a orquestra, é incrível como tudo se torna espacial. Pode ouvir-se, finalmente, o mais fino *pianissimo*! E não, pelo contrário, o máximo *fortissimo*, por causa do limiar da dor. Mas sente-se incrivelmente a articulação dinâmica. E isto muda muito em ti, indivíduo, no sujeito que escuta. Creio que se começa a compreender que as salas do século XIX – salas muito belas, que eram fantásticas para Brahms, Bruckner – levantam problemas para a música de hoje.

Mas as salas existem. Não se deveria, então, escrever música para estas salas que já existem?

Creio que se deve fazer música com os novos meios e, por isso, há que construir novos espaços. É verdadeiramente muito difícil pôr os arquitectos actuais em confronto com tais problemas acústicos.

Não seriam hoje pensáveis também composições que põem o grande público perante questões de base, politicamente concretas?

Há hoje muitas possibilidades diferentes, e também contradições, como as execuções ao ar livre! Se por vezes estou disso pessoalmente convencido, tenho, todavia, grandes dúvidas e salto de uma dúvida para outra, também no meu trabalho. Naturalmente, haverá também muitos outros músicos que fazem coisas diferentes, por exemplo uma composição para cem mil pessoas. Maravilhoso! Creio, todavia, que as minhas necessidades pessoais, neste momento, em que trabalho no Estúdio, são outras; há momentos em que verdadeiramente se trabalha só para si – como o cientista, que descobre alguma coisa. Durante quanto tempo, por exemplo, Einstein esteve sozinho com os seus pensamentos! Há momentos na produção artística em que a solidão é importante. O que não equivale ao isolamento. Significa antes concentração e autocrítica.

É importante que se faça uma análise de fundo, mas que depois se utilizem os resultados.

Sim, mas existem as duas componentes. Não vejo uma contraposição entre a música para cem mil e a música para um público pequeníssimo. É possível que uma certa música seja escutada num primeiro momento por duas pessoas, mas que depois o círculo dos ouvintes se alargue. Creio... não, crer justamente não... digamos, tento pensar que para mim, muito mais importante do que esta contraposição entre obra e público, é que o modelo seja fragmentado, no plano musical e sociológico. O público não recebe a sua informação só de uma única fonte. Isto tem a ver com o desenvolvimento hodierno da percepção, e também da inteligência actual. Musil afirmou uma vez que há sempre duas possibilidades, mas nós nem sempre escolhemos a melhor. Creio que podemos ouvir ao mesmo tempo diversas alternativas.

O mesmo material, introduzido numa grande sala – grande e pequena: esta é verdadeiramente uma questão de proporções, não uma questão social – ou o mesmo material combinado consigo mesmo, é diferente. Para mim, uma composição não acabou quando a partitura e todo o programa estão prontos. A composição compõe-se no espaço. Irrupem assim novos problemas, por vezes também já antiquíssimos, problemas da Idade Média ou do Renascimento.

Um dos primeiros estímulos mentais nesta direcção foi-me dado

quando, em Veneza, falava ao pensar no *Prometeo*. Havia a possibilidade de adoptar como fontes sonoras apenas os campanários, munidos de instrumentos, como na Idade Média, juntando-lhe agora os altifalantes. Deveria ressoar sobre toda a bacia de São Marcos, ou seja, o Canal Grande, entre São Marcos e São Jorge – com a água como uma grande caixa harmónica. Uma ideia louca! O público teria então ouvido, das embarcações, o som que chegava de partes diferentes. Para mim, é muito mais vivo do que estar sentado durante mais de duas horas. Como ouvinte, sou levado a buscar, a pôr em movimento a minha fantasia, a deixar verdadeiramente vagar os meus ouvidos. Na minha opinião, era assim que hoje se deveria fazer uma música para cem mil pessoas.

O pensamento contemporâneo, o pensamento filosófico, o pensamento científico, alongou-se no seu desenvolvimento. Podemos ouvir muito mais, podemos pensar muito mais, e muito mais ao mesmo tempo. Só é difícil realizar isso.

Quanto a mim, só consigo pensar num único processo de cada vez. É também importante tirar conclusões daquilo que é escutado.

Segundo os filósofos franceses Lévinas e Derrida, e os italianos Cacciari e De Giovanni, a sistematização, ou seja o iluminismo, está superado. Muito mais importante é o modo como Alexander Kluge escreve e faz filmes: por exemplo, no livro sobre a batalha de Estalinegrado, ele põe os factos juntos uns dos outros, em forma de breves entrevistas, muito contrastantes entre si, desde o comandante superior até ao pequeno soldado. Para isso há infinitas possibilidades. O leitor deve fazer uma ideia por si só com a sua inteligência.

Hoje estou convencido – e digo-o conscientemente, também em sentido ideológico e político – de que será sempre mais importante que cada um de nós, se de tal tiver possibilidade, participe e discuta com os outros, que depois tirem as suas consequências. Não concordaria, se tivesse de haver uma e só única consequência para um só e singular modelo de pensamento. É muito importante que tomemos consciência também das nossas diversidades. Pelo menos eu aprendo no confronto com os outros, mesmo com posturas e aspectos inteiramente opostos.

Mas pode pensar-se que semelhante vizinhança de pensamentos e opiniões diferentes confunda muitos ouvintes e leitores que, por fim, não conseguem tirar nenhuma consequência.

É possível. É um risco que importa correr. Creio que hoje nos arriscamos demasiado pouco. Se me tornei anti-sistemático depende do facto de que – como disse Wittgenstein – com a nossa linguagem existe um limite. Com a linguagem de hoje não podem explicar-se fenómenos que se fundam noutras bases. Por isso falo de novas

possibilidades. Vê os jovens! Também os velhos trabalhadores queriam que se avançasse, queriam para os seus filhos outra vida, outra cultura: a Universidade! O grande problema da escola e universidade de massa na Itália tem como consequência uma crise dos docentes. Até quando se deve ensinar? Eis um problema enorme. Creio que o problema principal reside no modo e no género de ensino. Ou se defende uma linha, se endoutrina ou se deixam abertas diversas possibilidades, como faz Alexander Kluge, ou seja, se informa.

Poderias comparar de algum modo o teu trabalho com o de Alexander Kluge?

Para começar, gosto muito do trabalho e da conduta intelectual de Kluge. Acho-a incrivelmente importante como sintoma de hoje. Na realidade, não consigo dar uma verdadeira resposta à tua pergunta. Posso apenas dizer o que se segue: tento fazer ouvir surpresas; surpresas desde um a dez graus, fenómenos, que surgem da acústica e que, portanto, se transformam numa qualidade do som.

Hoje parece-me que os jovens estão demasiado preocupados exclusivamente com o som, com a nota. Creio que é muito importante atender ao modo como um som se forma, como nasce.

Empregarias tu, como Kluge, textos contrastantes, que reflectem inteiramente ou em parte a tua posição, como, por exemplo, introduzir uma citação de Reagan contra outra de Marx? O ouvinte deveria assim decidir o que é que considera justo.

Houve uma vez... Outros podem fazê-lo. Sinto que, para mim, é mais importante arriscar a rarefação. Por exemplo, em vez de Reagan e de Marx, aqui um som e além uma vogal, aqui a sílaba de uma palavra e ali outra de outra palavra. A partir de fontes diferentes, de algum modo dirigidas e orientadas. Eu, por exemplo, não concordo nem aceito que se deva sempre saber donde vem um som.

Prefiro a confusão, a desordem. Em italiano diz-se *confondere*, de *fundir* = derramar, *confondere* quer dizer derramar em conjunto; reúnem-se, portanto, coisas diferentes. Primeiro, gera-se uma confusão, porque não existe um lugar onde se juntem os acontecimentos; este é verdadeiramente apenas o início. Mas, por vezes, pode dar-se uma real desordem – como na vida. Surge algo de inesperado, surpreendente: improvisamente acontece algo que ainda não conhecíamos. Damos-lhe um nome com um novo conceito: o teu *terminal* pessoal enlouquece. Muitas vezes endoidecem também os instrumentos de medida, os que mostram a intensidade de volume ou a radioactividade. Pensa ainda no terramoto ou nas batidas do coração: de súbito os valores alteram-se.

Faço música para estimular a nossa capacidade de perceber, de compreender a interpretação. Sou, pois, por muitas interpretações acústicas, diversas e contrastadas.

Após uma execução, vêm ter comigo os ouvintes e dizem coisas

que eu nunca teria esperado. Por exemplo, um crítico musical disse-me: “Gigi, tu agora estás assim sem esperança, tão radical. Tudo é apenas noite”. Respondi: “É bem possível. Há momentos em que tudo é negro. Não recuso isso *a priori*”. Ao mesmo tempo vem ter comigo outro crítico musical: “Gigi, acho incrivelmente interessante em ti que, com as articulações que dás ou procuras dar à transformação dos sons no espaço, à qualidade dos sons, tu mudes também a escuta de todos os dias, a escuta no meio da rua, na cidade ou no campo. Antes de mais, ouvimos”. Pode, pois, ouvir-se a mesma coisa, mas chegar a reflexões completamente diferentes; existe portanto uma espécie de autonomia.

Também na teoria musical o mesmo ensinamento das formas, dos tempos, da harmonia não se deve utilizar tão esquematicamente em confronto com a música mais antiga. Um exemplo: sabes que existe um computador para a análise do som. Em Friburgo, fizemos experiências com Fabbriciani e ficámos surpreendidos ao ver como o movimento casual dos lábios provoca um súbito micro-intervalo, ou como um outro movimento casual da flauta gera harmónicos superiores ao duodécimo, ao décimo terceiro, que somos capazes de ouvir. Quando se tem um microfone como instrumento pode utilizar-se este âmbito também no mais leve dos *pianíssimos*. Ao fazer música é muito importante não só para os compositores, mas também para os cantores e instrumentistas, aprender a conhecer verdadeiramente os elementos acústicos e não apenas a terminologia. Que faz um instrumento? Que faz um lábio na flauta? Que coisa faz um dedo no piano? Existe a possibilidade de fornecer diversas informações. Cada compositor – como cada ouvinte, decerto – pode interpretá-las de modo totalmente diferente. É impossível – pelo menos assim creio – que sobre uma peça se tenha apenas uma única ideia. Quanto mais possibilidades de interpretação houver, tanto mais tudo será vivaz.

Neste último período, por exemplo, ouviste muitas interpretações de Wagner realizadas por Boulez, e com tudo isto percepcionaste como, no canto e nos instrumentos, a música muda de momento para momento. Wagner escreveu muitas vezes “mit gedämpfter Stimme” [com voz atenuada]. Também Verdi. Se isto não se realizar temos um Wagner à Mascagni ou um Verdi à Knappertsbusch, tudo muito teutónico-mitológico... Na interpretação do *Ring* de Boulez ou do *Tristão* de Carlos Kleiber, pelo contrário, ouviste música viva de hoje, porque ali se realizam as articulações dos compositores. Também Verdi emprega um *ppppp* no seu *Requiem*. As suas indicações para o canto no *Falstaff* são incríveis: *mormorando, voce rauca, mezza voce, voce interna, voce esterna*; aqui demonstra-se o seu conhecimento deste “instrumento”. Isto deve ensinar-se, para termos maiores possibilidades de comunicar uns com os outros. Por outro lado, isto é também importante para poder perceber mais. Percebemos muito mais

do que aquilo de que somos conscientes – também várias coisas ao mesmo tempo.

Quanto mais diferenças houver, tanto melhor será, mesmo no compor.

Mas as diferenças podem, ademais, levar a uma situação em que já não haja aspectos comuns, em que cada um fala a sua língua, e ninguém compreende o outro.

Não creio. Existem grupos. Na Alemanha encontra-se ainda a *Neue Einfachheit*. Na Itália desenvolve-se agora o que Gunther Schuller tentou em *The Visitation*: uma síntese entre jazz e ópera, como, por exemplo, no musical *Cats*. Porque não? Há outros que fazem ainda óperas como *Die Leiden des jungen Werthers* de Bose. Há outros que escrevem óperas sem cena. Tudo isto deveria ainda ser desenvolvido e juntar-se, como numa rua. Gosto de caminhar pelas ruas de Berlim onde existem, uns ao lado dos outros, tantos pequenos comércios diferentes – e não apenas comércios de moda como em Kurfürstendamm. Sou pela descentralização, por um máximo na autonomia. Isto pode ser polémico e louco, é certo, no entanto não leva a um conflito, a uma guerra.

A aproximação de estilos e opiniões leva, todavia, também a uma certa anarquia.

Creio que o tempo, hoje, é assim. A velha Darmstadt está morta. Hoje deveria haver mais pontos de encontro para os compositores, onde não se chegue a uma decisão como no Concílio de Trento, mas a uma informação. Depois, cada um tirará algo de *per si*.

Quem poderia organizar tais encontros?

Com a descentralização dá-se também uma autonomia cultural, pelo menos na Itália, onde no verão existem festivais pelo menos em vinte ou trinta locais, de música contemporânea ou antiga. Por exemplo, numa pequena cidade úmbrica, houve um encontro com os artistas da República Democrática Alemã [RDA]. Veio uma orquestra que tocou Bach e Telemann. Ao mesmo tempo houve também, em Latina, próximo de Roma, um encontro de jovens músicos italianos e da RDA, com Goldmann, Schenker, Bredemeyer e outros. Simultaneamente, o mesmo tema foi organizado de modos diferentes.

Não sei quem terá hoje razão. Quando muito, sei que alguns não têm razão, como Reagan, Thatcher e Kohl. Mas, entre nós, há algo mais a descobrir. Este é o meu desejo: descobrir mais.

Adotas verdadeiramente nos teus trabalhos todo o espectro oferecido pelos meios musicais que temos à disposição? Parece-me que, muitas vezes, se movem no âmbito do piano-pianíssimo.

É verdade. Mas existe uma gama dinâmica desde o simples *p* aos *ppppppp*. Mediante uma peculiar maneira de utilizar os instrumentos, também por meio dos microfones, pode fazer-se isto de um modo

muito claro. Gera-se assim uma escala que, na sua extensão, não difere da tradicional desde o *fff* ao *p* – somente tudo num nível mais baixo. Um simples *piano* ressoa improvisamente como um *fortissimo*.

Será isto verdadeiramente captado também por ouvidos não habituados?

Não por todos. Acredito muito no instinto, no sentimento, no sentido inato; acredito também muito na capacidade de conhecimento. Cada um de nós é muito complexo no ver, no sentir, no ouvir e no pensar, no caminhar e no gesticular. Tudo mostra aos outros algo de nós. Chegou-se a interpretar o modo de caminhar de Brahms com as mãos cruzadas atrás das costas. Existe aquele cruel retrato de Beethoven. Será assim? Decerto há momentos de verdade. Cada um de nós tem dias em que está furibundo – felizmente! – asperamente furibundo, docemente furibundo, ligeiramente furibundo; até que alguém não está só enfurecido, mas vê claramente que se pode alcançar esta transformação com muito mais rapidez, pode haver muito mais possibilidades para muitos mais homens – e não apenas para uma parte dos homens.

Com tudo isto gostaria de responder à tua primeira pergunta. Escuto, vejo, sinto muitas possibilidades diferentes, para tudo: para a política, para a indústria, para a economia, para a informação, para a música, para a crítica musical, para os espaços. Pouco a pouco começa-se a descobrir, com muita fadiga, a multiplicidade dessas capacidades. Por vezes, estou furioso de impaciência, gostaria que tudo andasse mais depressa com o uso destas possibilidades. Há que fazer algo de diferente. Deveria instituir-se uma geral tendência para o livre pensamento.

19. ENTREVISTA DERIVADA DE CONVERSAS COM KLAUS KROPFINGER (1987)*

Já há cerca de um ano que é hóspede do DAAD em Berlim. Este período, a vida em Berlim, trouxe-lhe o que esperava?

A resposta não é fácil. No fundo, nunca tenho um objectivo estabelecido com exactidão, nunca tenho um ponto de chegada pré-fixado. Mais do que tudo, é uma tentativa de se mover, sem saber com precisão para onde, sem saber porquê.

Talvez possa dizer que me trouxe aqui a Berlim um elemento específico da cultura alemã, o conhecimento de um determinado período berlinense, o dos anos da República de Weimar. Hermann Scherchen ensinou-me muito a tal respeito. E também aqui estudei muito, sozinho. O que sucedeu desde o final do século passado, quando Berlim era um ponto de encontro grande e central, um eixo de pontos de encontro, como Moscovo, como S. Petersburgo, etc. Há muitos diários, muitas recordações sobre este período: dele fala Elias Canetti em *Die Fackel im Ohr*, a ele se refere Vladimir Mayakovsky. Esta cidade de Berlim é um mundo prismático, para os diversos encontros a partir do leste, do oeste, do norte e do sul.

Infelizmente foi adiada a prevista execução do *Prometeo*. Deveria ter lugar em 1988. Um problema central em cada execução do *Prometeo* é a realização da concepção espacial do som. Que significado tem, neste contexto, a arca rectangular com uma galeria percorrível de três andares, posta no interior da igreja, que Renzo Piano concebeu para esta “tragédia da escuta”?

É uma coisa muito complexa, como complexo foi também o caminho para o *Prometeo*. Um ponto de partida essencial foi a tentativa de trabalhar com a cor e, em seguida, o espaço em Veneza, tal como se apresentava na igreja de San Lorenzo. É uma igreja muito particular, porque o altar está no centro; é uma igreja com uma acústica fantástica, em que se fazia música no século XVIII. Há indícios pelos quais se vê que havia ali quatro órgãos e quatro coros, os músicos encontravam-se em diversos lugares. Houve, depois, uma longa

* SC2, 451-461. Primeira publicação: “...kein Anfang – kein Ende... Aus Gesprächen mit Luigi Nono”, “Musica”, 42, 1988, pp. 165-171.

troca epistolar com Renzo Piano sobre uma ideia, e depois também com Emilio Vedova e Massimo Cacciari. Naquela altura atraía-me a ideia das relações. Cerca de 1911, no mesmo ano, três espíritos, três excelentes autores, dedicaram-se ao mesmo problema: cor e música. Alexander Scriabin, Arnold Schönberg em *Die Glückliche Hand*, Wassily Kandinsky no *Der gelbe Klang* – e também Kazimir Malevich. Estudei então todo o conjunto nos diversos teóricos, desde Philipp Otto Runge até hoje. E houve também muitas discussões com Cacciari. A ideia de Cacciari era que *Prometeo* fosse um arquipélago. Não há caminhos determinados ou fixos de uma ilha para outra. Os caminhos são objecto de busca. O todo devia ser como os portulanos dos séculos XV e XVI, que eram feitos a cores. Piano compreendeu de forma inteligente que não podia haver nenhuma solução teatral, nenhuma solução com *son et lumière*. Em última análise, queria apenas uma “caixa de ressonância”, como num Stradivarius. O seu conceito – desde a experiência dos pequenos espaços acústicos experimentais do IRCAM de Pierre Boulez – era o espaço em vários planos: o laço entre plano vertical e horizontal na própria estrutura, em seguida a relação entre ela e os planos da igreja e vice-versa.

É interessante, tendo em conta a sua relação artística com Emilio Vedova, que façais referência ao *Der blaue Reiter*, a Schönberg, Kandinsky, Scriabin. Haverá relações, como uma espécie de analogia estrutural, entre determinadas representações abstractas de Vedova e as suas composições sonoro-espaciais?

Existem certamente; as relações devem sempre descobrir-se de novo, há relações que, por vezes, nem eu próprio sei como, se realizam de improviso. Com Vedova houve decerto muito intercâmbio. Não só falando, mas também calando, olhando e ouvindo. Também quando passeamos. É suficiente se mostrarmos cores, lâmpadas ou luzes. As mudanças de luz em Veneza em horas particulares são incríveis, há relações muito profundas com o aspecto criativo. Isto torna-se patente a partir de uma verdadeira descoberta de Vedova, que agora elabora os seus *dischi* [telas montadas em moldura circulares]. Em Veneza descobre-se o que significa a luz, a cor, o que significa o som, o que é o espaço, o que é o profundo, o horizontal, o vertical. Muitas vezes, a água é como que um espelho, na água vêem-se as casas, parece que estão debaixo de água, como se fosse verdadeiramente um mundo que existe por si, que nada tem a ver com o que existe em “cima”. É uma cidade muito misteriosa. Uma vez, é o dia, o vermelho de Veneza, o vermelho de Tiziano; outras vezes, pelo contrário, é o azul de Guardi ou o céu em movimento de Tiepolo, este céu particular do barroco, que existe também em Würzburg.

E há também a música, existe um modo muito particular de executar a música. Estou também certo de que em Veneza há um modo particular de falar, de ouvir – por exemplo os sinos. Este som

de sinos com a sua ressonância através de Veneza, através da sua água. E os diversos ecos que provêm também de baixo, são reflectidos de novo pelas casas, e em tudo isto se intercala de repente um ritmo e é verdadeiramente algo de particular e sem comparação.

Veneza é o grande resultado da assimetria; não há um centro, não existe, como em Paris ou aqui em Berlim, uma avenida verdadeiramente famosa, o eixo. Em Veneza não pode existir. É um labirinto incessante, é uma senda que se estende até ao infinito, em que ainda hoje se vagueia com os olhos, com os pés – e com o ouvido.

Veneza é importante como fundo das suas composições espaciais, como importante é também a realização do *Prometeo* numa arquitectura adequada. Já em Edgard Varèse estava em jogo o movimento no espaço do som musical organizado.

Sem dúvida – Varèse era um autor muito particular. Não só compôs música, mas também estudou os diferentes níveis e âmbitos das culturas. Cada partitura de Varèse contém um espaço particular. Entre elas há partituras que podem ser executadas por uma grande orquestra numa *tournee* de concertos dita comercial, e há partituras em que se vê claramente que existe ali um conceito de espaço. Varèse é justamente como Thomas Tallis (1505-1585), cujo modo de compor se vê no seu moteto para 40 vozes *In alium numquam credidi*. Há oito coros, e ele colocou os coros em diversos pontos, portanto utilizou o espaço de forma policêntrica. O mesmo tratamento que se vê ao analisar em *Arcana* ou *Ecuatorial*. Como compositor, Varèse está ligado também à natureza, não apenas aos sons produzidos pelos instrumentos, mas igualmente aos presentes na própria natureza, no deserto, no vento. E isto encontra-se já em Athanasius Kircher (1601-1680) – o grande jesuíta alemão que viveu em Roma – quando fala da água, de sons, de revérberos, de eco, da formação. Podem ver-se aqui relações com o *live electronics*, onde a transformação do som é incrivelmente importante, onde o espaço é, de cada vez, diferente e é necessário estar sempre a mudar alguma coisa.

Portanto, o que lhe interessa particularmente nos tratados de Athanasius Kircher é a relação entre espaço e som?

Tenho aqui o facsimile da sua *Musurgia [universalis]* e também o da *Phonurgia* e vi como ele estudou este problema. Em ambos pode ver-se como Kircher investigou realmente a possibilidade de relação de espaço-som, de mudança do espaço, de mudança do som. Mas é também importante o contexto ligado então a uma determinada base filosófica da sua época e ao pensamento alquimista. É uma problemática, que também Johann Wolfgang Goethe analisou na sua história da natureza, é a pesquisa de Fausto. Presentemente, estou a ler também as cartas de Carl Gustav Carus sobre a pintura e leio Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Noto como existe, de facto, uma

necessidade de pesquisar este segredo: não só a formação da matéria, mas igualmente como e onde vivemos, quais os segredos do pensamento, do sentir e do provar. Carus escreveu também acerca disto, e em especial sobre a psique e a psicologia. E para mim tem muita importância a frase segundo a qual a explicação do consciente reside apenas no inconsciente. Isto já, creio eu, nos anos Trinta ou Quarenta do século XIX.

Este ponto de vista implica uma relação particularmente estreita entre “interior” e “exterior”. Aqui entra em jogo o momento da interioridade, que é determinante para o seu quarteto para cordas *Fragmente Stille, an Diotima*.

Sim. Aquilo que afirmais exige aqui um aprofundamento. Em muitas culturas não existe uma diferença entre “interior” e “exterior”, não existe sequer este pensamento dicotómico. Existia sobretudo no pensamento católico, ou um – ou o outro. Pelo contrário, na cultura judaica, como também na árabe e em vários âmbitos da cultura japonesa, e ainda em Schelling e nos românticos (por exemplo Novalis), não existe tal separação. Não existe este “sistema binário” (como eu lhe chamo) do pensamento, tão típico no Ocidente. Muitas vezes, encontra-se também a ideia muito forte de uma discrepância entre sociedade e indivíduo, sobretudo em sociólogos muito toscos, banais, que julgam de algum modo ter algo a ver com Karl Marx. E é uma esquematização absolutamente falsa. Também aqui não existe nenhum “aut-aut” [ou-ou]. Creio que é uma consequência do positivismo muito académico deste século. Persistiram alguns conceitos esquemáticos que hoje são sempre retomados num movimento totalmente restaurador, revelando assim uma incapacidade de ampliação do pensamento.

Não se liga a isto também uma outra concepção do tempo e uma atitude inteiramente distinta em face dos conceitos de “início” e “fim”?

Sim, decerto. Creio que isso é próprio também de um determinado pensamento filosófico actual: nenhum início, nenhum fim. Onde está o começo, onde se encontra o fim? – também na música? – não sei. Existe um fim só porque a orquestra se cala, ou porque o maestro recebe aplausos? E talvez a música comece justamente então a actuar?

Poderia, por isso, dizer-se que também o seu quarteto é influenciado por esta abertura? Por um início que não existe e um fim que não há? E não se relacionará isto também com o problema da pausa musical?

Naturalmente. Diz-se que há muitas pausas, como se o silêncio surgisse. Que significa isto? As pausas são pausas do pensar, do ver, pausas do ouvir, do sentir, pausas da actividade física, espiritual, psíquica. Em John Cage a pausa nasce de um pensamento asiático

– “vazio” e “cheio”. Para mim, pelo contrário, o silêncio – a pausa musical – é verdadeiramente muito mais intenso; é como estar numa encruzilhada: faz-se silêncio, olha-se, é necessário olhar para todas as direcções a partir das quais se chega a alguma coisa. Exactamente como nós agora ouvimos a nossa voz. A mim calha-me re-sentir, re-pensar o falar. E assim ao falar segue-se algo como que um espelho móvel, o prisma das pausas, e a partir daqui se percebem ambos, “contemporaneamente”.

Toda a estrutura das pausas no quarteto se forma e baseia, pois, neste princípio. É uma peça que através das pausas mantém viva e intensifica a re-escuta e a expectativa da escuta. Mas não se liga à pausa como momento de introversão, e recordo também a indicação para se executar “mit innigster Empfindung” (com o mais profundo sentimento) retomada do “Canto de acção de graças a Deus de um convalescente” do Quarteto em Lá menor [op. 132] de Ludwig van Beethoven?

Esta “innigste Empfindung” é essencial. Mas há outra indicação que fui buscar a Beethoven: “sotto voce”. Discuti-a longamente com Walter Levin, o qual pensava que era um contra-senso, que existia uma contradição entre “mit innigster Empfindung” e depois “sotto voce” emanando justamente do momento da execução. Mas se for executado muito piano já não existe contradição, é apenas um outro nível.

São uma a transposição do outro...

Sim, uma transposição [Umsetzung], poderia dizer-se assim. E ainda mais importante para mim foi a ideia de Beethoven de utilizar para o *Canto de acção de graças* um material particular, ou seja, o modo lídio. Também eu utilizei um material específico, a “escala enigmática” de Giuseppe Verdi, para agradecer do modo mais variado às mais diversas pessoas; diferentes recordações, vivas de um ou outro modo – ou então o “agradecimento” principal, a palavra de Friedrich Hölderlin que provém da Frankfurter Ausgabe [ed. Sattler] – a edição onde estão reproduzidos em fac-símile os seus autógrafos e, ademais, com uma maravilhosa diferenciação gráfica, onde se vê como ele verdadeiramente os compunha. Diversas possibilidades, como muitas vezes Robert Musil afirmou, de palavras, de pensamentos – em grego, francês, alemão – sobretudo nos pontos onde assim deixou tudo.

O modo de trabalhar de Hölderlin assemelha-se de certa forma ao trabalho nos esboços de Beethoven. Para este aspecto aponta Pierre Bertaux no seu livro sobre Hölderlin.

Conheço o *Hölderlin* de Bertaux. Existe um bosquejo para a melodia, para o coro da Nona, há as diversas “reelaborações” de Beethoven. E Musil referia ainda que há seis ou mais possibilidades, não apenas duas, e que frequentemente aquela escolha não era a melhor.

Isso vê-se em Hölderlin, no momento em que escrevia três palavras ou três pensamentos um sobre o outro.

Portanto, para si, Hölderlin é de grande actualidade compositiva. O que empreendeis como compositor tem sempre um carácter de pesquisa e de experimentação, aplica-se a esta pluriestratificação, a este vasto campo de possibilidades. Mas isso corresponde a um amplo horizonte de pensamento e de orientação, que se estende quer geográfica, quer historicamente. E ressalta assim que muitos fenómenos históricos trazem em si elementos contemporâneos. Esta atitude recorda muito as teses de Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história*, por exemplo a décima quarta tese, onde se diz que “a história é uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogéneo e vazio, mas pelo tempo repleto pela actualidade”.

Sim, naturalmente. Benjamin é um pensador que deveras me ajudou a libertar-me ulteriormente de esquemas ou de preconceitos, de modelos. E creio que é essencial separar-se cada vez mais desses esquemas; e, portanto, da especialização. Como compositor não se pode ser apenas compositor. Numa época em que é possível o trabalho interdisciplinar, é para nós importante recordar em que medida, nas épocas precedentes, se estudou astronomia, física, lógica, retórica e música. Hoje, creio, o músico deve absolutamente saber o que acontece na filosofia, na física, na arte e na arquitectura, em geral na vida.

No *Prometeo* a visão histórica de Benjamin surge transposta para um plano muito diferente.

Naturalmente. Veja: *Prometeo* é uma elaboração de Massimo Cacciari, composta de diversos textos desde Ésquilo a Benjamin. Peguei em doze fragmentos dos textos de Benjamin sobre o conceito de história, que desde o início até ao fim são postos em contraponto com outros textos. A palavra central no *Prometeo* deriva novamente de Benjamin: “a débil força messiânica”: o “messiânico” – a força da ausência de violência.

Em geral Cacciari fez muito pela recepção da filosofia alemã na Itália?

Certamente! Cacciari estudou no seu conjunto os grandes filósofos alemães: foi, por exemplo, o primeiro, na Itália, a estudar e a publicar Franz Rosenzweig, sobre o qual também escreveu. Quanto a Friedrich Nietzsche, ainda na época em que este era olhado como afim ao nazismo, interveio em prol da necessidade de uma nova leitura dos seus escritos sob o ponto de vista do pensamento negativo. E após a morte de Martin Heidegger escreveu sobre ele uma página inteira em “l’Unità”.

Que filósofos alemães discutíeis?

Agora penso sobretudo em Hans Georg Gadamer, Isaiah Berlin e Hans Blumenberg. Muitos dos seus livros foram traduzidos para italiano, e em diversos círculos são muito lidos na Itália.

Mas isto pressupõe também determinadas iniciativas editoriais.

Sim. Temos, claro está, a Einaudi. Mas muito activa é por exemplo a Adelphi. Agora está a editar uma inteira série de pensadores russos do século passado, mas também livros do século XVII. Entre eles, os livros de Pavel Florensky, que era sacerdote, matemático e físico. O seu importante livro sobre a perspectiva invertida foi publicado por Gangemi. Recebera de Lenine o encargo de fazer um estudo para a restauração do mosteiro de San Sergius (Zagorsk). Florensky desapareceu em 1933 num campo de concentração siberiano. Além disso, há cerca de doze pequenos editores que publicam muito e transmitem um conhecimento inovador do que sucede aqui, do que acontece na Inglaterra e na América, que dão informação sobre a história da Rússia, do Japão, etc.

Existe, então, claramente na Itália um interesse forte e múltiplo pelas correntes de pensamento e artísticas alemãs. Não pensais também que, em comparação, na Alemanha há menos interesse pela cena italiana?

É verdade. Tive essa impressão também na Academia de Berlim. E aí senti que não era um problema de tradução. Qual é o motivo? Eis uma questão que permanece em aberto.

Aqui existe um interesse, decerto elevado, pelos acontecimentos musicais em geral, sobretudo no âmbito operístico. A nova vanguarda musical, pelo contrário, é pouco conhecida.

Na Itália, como em todos os países, existe uma série de compositores jovens e muito jovens, que vai do final dos vinte anos aos cinquenta, que são muito diferentes entre si. Sylvano Bussotti, pouco além dos cinquenta, tem como compositor e como homem algo da universalidade renascentista. Pinta, ele próprio faz as cenografias, dirige as produções, e ainda como compositor tem uma grafia muito pessoal. Bussotti vem da Toscana, mas está ao mesmo tempo muito ligado à cultura francesa. Muito diferente é Salvatore Sciarrino, à volta dos quarenta anos, siciliano. Nele percebe-se a variedade do fundo cultural da Sicília, misturado com elementos gregos, espanhóis e árabes. Compõe sempre com sons harmónicos, com sons das regiões tímbricas mais altas. Creio que tem algo a ver com ele a música das esferas, a antiga ideia pitagórica. Compõe uma *música imaginal*, uma música para lá do limite entre o ser produzida fisicamente e o ser imaginada. Ainda de todo diferente é Claudio Ambrosini, de 38 anos, de Veneza. É interessante como, nas suas

composições, desenvolveu uma qualidade do som típica de Veneza. Lida-se aqui, mais uma vez, com este eco, com os sinos, com a água, com estes sons que vão em direcções diferentes, em que a fundamental é engolida enquanto se libertam os harmónicos. Sons, juntamente com diversas cores, com o ar, com o céu. Particularmente ligado a uma técnica como a do *live electronics* do Estúdio de Friburgo, uma espécie de eco com os instrumentos. Também um quarto, Marco Stroppa, 27 anos, tem a sua particularidade artística. Estudou primeiro informática em Veneza e, depois, na universidade de Pádua. Em seguida, esteve muito tempo no IRCAM, com Pierre Boulez e, finalmente, estudou, creio eu, quatro semestres no MIT (Massachusetts Institute of Technology) em Boston. Vive agora em Paris.

Porque é que um homem com semelhante formação não vive e trabalha na Itália?

Trata-se de um problema tipicamente italiano. Na Itália – e eu próprio experimento isso – não existem possibilidades científicas adequadas para estudar a tecnologia actual. O Estado não faz nada, a RAI não empreende nada. Quando foi encerrado o Estúdio electrónico fundado por Luciano Berio e Bruno Maderna, Berio, Maderna e eu sugerimos conselhos para uma renovação. Nada se fez, agora está tudo morto.

Não há sponsors? Por exemplo, a Olivetti. A Olivetti financia exposições. Porque não a Nova Música?

Alguns experimentaram, deram conselhos, mas não há interesse pela pesquisa e pelas experiências. Há *sponsors* para os *mass media*, mas são manipulados de modo negativo. Naturalmente há iniciativas para temáticas interessantes; mas a realização é acrítica, e até diletante. Pode ver-se pelo exemplo do Palácio Grassi [em Veneza], que agora está nas mãos da FIAT. Por outro lado, há na Itália conservatórios de música, há docentes de informática, mas nenhum instrumento. É típico o caso de Franco Evangelisti, um importante compositor italiano que esteve muitas vezes em Darmstadt e ensinou também na República Federal [Alemã]. Tornou-se, depois, professor de música electrónica na Academia de Santa Cecilia, mas não tinha apetrechos e aparelhos.

As possibilidades da produção sonora electrónica são imprescindíveis para a educação, mas também não é inútil a difícil tarefa de ensinar música, composição.

Não creio que se possa ensinar composição. Pode apenas pensar-se, fornecer informações. Um grande exemplo é Schönberg, que nunca ensinou composição dodecafónica. Os seus textos são sempre análises. Há compositores que se ensinam a si mesmos, que transmitem o seu ofício e daqui nascem, em seguida, os pequenos “-inhos”. Sim, há de facto compositores que dão receitas para

os processos, que ensinam a compor decursos, que ensinam a dar forma de modo mecânico, que fornecem algo já pronto. Maderna ensinou-me a pensar a música. Estudámos em conjunto as publicações de Edmond de Coussemaeker (1805-1876), os textos de Zarlino (1517-1590), Zarlino como teórico, como compositor; e Nicola Vicentino (1511-1576) – como teórico, como compositor. Por isso, não me ensinou a compor – repito, não é possível – ensinou-me muito mais: “O que é o pensar?”, neste caso: “O que é pensar a música?”. Tal é justamente a diferença que agora reencontro em Kircher. Este alargamento, esta ampliação de horizonte...

Bem, sou um compositor, portanto o quarteto foi feito deste modo, assim e assado. Mas não posso explicá-lo, posso apenas dar informações sobre pormenores bem determinados. Recebi uma carta de Hannover, do director da Musikhochschule, convida-me, terei de ir explicar como componho. Não o faço, não é possível, porque se pudesse fazê-lo, não comporia. O compor é algo que tem os seus próprios segredos, que tem a sua própria linguagem. Nesta óptica (já o disse), *O homem sem qualidades* de Musil transmite, a meu ver, notáveis conhecimentos sobre a música.

Em que sentido?

No sentido de conhecimento do que é a *ars combinatoria*. O mesmo acontece com a capela da Colonia Güell, perto de Barcelona, de Antoni Gaudí, onde ele trabalha com três diferentes materiais. Só que Musil compõe com as palavras.

De quem mais aprendeu?

Isto surpreendê-lo-á, mas, por exemplo, aprendi muito com Violeta Parra. Sabe, esta senhora chilena já desaparecida, desenvolveu no Chile, há alguns anos, um tipo particular de canto. Violeta cantava com uma guitarra diversamente afinada, mas sempre com micro-intervalos. Escutei os seus discos e tive a impressão de algo de muito inabitual.

Saíu ainda há pouco um disco judeu em Budapeste, cantado pelo cantor da Sinagoga local; também dele aprendi um determinado tipo de articulação. Depois, interessa-me a voz, como a de Giuseppe Ungaretti, que conheci e de quem era muito amigo. Tenho discos e gravações de vozes, como a de Ernesto “Che” Guevara, Fidel Castro e outros. A voz humana para mim é verdadeiramente música. É um meio sonoro de comunicação. Mas não é apenas a música europeia, o mundo europeu que é muito articulado; isto verifica-se também com outras culturas. Como, por exemplo, a técnica percussiva da música africana e brasileira – aqui, sem dúvida, desempenha um papel também a utilização das percussões por Varèse. No curso de Hermann Scherchen de 1948 em Veneza havia trinta brasileiros. Eles

mostraram e analisaram ritmos e técnicas percussivas cujos ritmos se baseiam em números e estruturas permutáveis. Também a partir daqui se podem obter diversas possibilidades – Musil: pertence ao pensamento, à vida. A música é, de facto, muito mais do que simples profissão. Está, sem dúvida, ao serviço do conhecimento da técnica, mas na realidade trata-se de mais – e aqui falo como gnóstico, que com a música busca a relação com o núcleo e o âmago das coisas.

E um momento essencial é aqui a abertura do seu pensamento musical: nenhum início – nenhum fim.

Não conheço outras abordagens.

É uma atitude muito diferente daquela que em parte hoje se encontra. Penso sobretudo em Krzysztof Penderecki, o qual em “Der Spiegel” disse que “no nosso século se experimentou bastante, com meios atonais, com técnica aleatória, com a electrónica”. Penderecki olha-se aqui como exemplo internacional de todas as intenções e procedimentos composicionais.

Penderecki pôs-se, logo, de acordo, após o golpe de estado militar na Polónia. Não passa de um oportunista como homem, como compositor e como pensador.

O grave problema é que este modo de compor encontra sempre maior ressonância entre o público e em determinadas instituições. Cultivam-se assim os hábitos de escuta e a preguiça mental do público para difundir essa música. Mas, no fundo, o problema é sobre como se poderá desenvolver a escuta em geral, como se poderá desenvolver uma abertura mental para a música avançada, inabitual. Esta questão é hoje de grande actualidade, porque as emissões radiofónicas – para não falar da televisão – seguem, claro está, uma política cada vez mais restritiva. Com isto chego a falar da resolução...

Alto aí!...

... sim, da resolução, com que vós e outros compositores, no total dezoito, vos revoltais contra esta política restritiva dos media. É de esperar apenas que esta iniciativa tenha êxito, que todos os media, com a rádio à cabeça, pensem menos nas quotas de audiência e mais na qualidade e ponham no centro da sua política de programação uma ampla apresentação de música genuinamente avançada. Mas como será possível educar para uma escuta diferenciada, aberta?

São problemas incrivelmente graves e sérios. A escuta... Scherchen, ” no seu livro *Musik für Jedermann* [1950], dirigiu-se aqui ao “ouvinte radiofónico desconhecido”. E fez ainda mais. Tudo isto é, mormente, um problema de educação. A educação musical está, para mim, totalmente antiquada, ultrapassada, em cada país, com poucas excepções. Existe o problema das diferentes culturas. Béla Bartók

elaborou a sua linguagem a partir de muitas linguagens musicais e também do mundo das crianças, que têm uma sensibilidade inata para os quartos de tom. Entre outras coisas gravou diversas fitas de música popular romena, como as melodias das Colinde romenas, onde descreve tudo. Quero dizer que ali também existia a possibilidade de instrução. Mas, mais ou menos na mesma altura, preferiu-se o sistema de Zoltán Kodály, que se baseia numa tonalidade “normal”. Outro exemplo: no teatro soviético havia duas direcções: Meyerhold e Stanislavsky. O método naturalístico de Stanislavsky foi reconhecido como oficial e ainda hoje se vêem e sentem as consequências. Meyerhold desapareceu num campo de concentração. Ao lado, há outros que tiveram muita sorte. E volto de novo a Penderecki. Muitos não têm problemas com ele. Pelo contrário, parece fácil, junta tudo. Mas o seu chamado método sintético é um É realmente importante, creio eu, o momento do conflito. É necessário ininterruptamente fragmentar o que se produziu. Quando vou ao Estúdio de Friburgo, interrogo-me muitas vezes: “Já tens um princípio”, “achaste uma ideia?” Digo: “Não, não sei o que irá sair”. Nesta conduta ‘anárquica’ é necessário analisar também de outros modos. É necessário desenvolver de novo uma capacidade analítica articulada.

E como compositor é necessário reelaborar incessantemente as suas capacidades em relação com as nossas possibilidades de produção sonora.

Naturalmente; mas reparai, no IRCAM existe este fantástico computador, o 4x, desenvolvido por Peppino de Giugno. Requerem-se pelo menos seis meses para chegar de algum modo a saber como (e se) há-de servir dele. Encontram-se ali jovens compositores que evitam tal canseira, que não querem perder todo o tempo que poderiam utilizar para fazer seis composições que, em seguida, serão executadas seis vezes. Ali vedes como o mercado se levanta contra a inteligência, contra a necessidade dos nossos sentimentos e instintos humanos.

Vê perigos para o futuro do compor original e inovador?

Não, no conjunto sou optimista. E não penso apenas nas novas possibilidades técnicas que existem, mas também que há jovens compositores de 22 e 23 anos que têm uma mentalidade muito diferente, muito aberta. Wolfgang Rihm tem estudantes deste tipo, mas igualmente Helmut Lachenmann tem um, Hidalgo, e também Stroppa deles faz parte. Procuram verdadeiramente mergulhar na profundidade, experimentam verdadeiramente, sem pensar no êxito, nos editores, no nome. Não o fazem por ambição: querem realmente apenas estudar, estudar, estudar.

20. ENTREVISTA DE LOTHAR KNESSL (1988)*

Na obra de Luigi Nono houve uma espécie de pausa, de repouso, entre 1975 e 1979. Nesse período, vieram à luz apenas algumas peças pianísticas para Maurizio Pollini. Houve também no mesmo período mudanças essenciais na sua obra. O espectro das ideias alargou-se na direcção do som. Como é que aconteceu?

É-me difícil dizer de que modo algo aconteceu na minha obra. Posso apenas tentar circunscrever os problemas de que me ocupei e me ocupo, e que comportam uma mudança na minha obra e também em mim próprio.

A mudança é uma característica humana, o *status* do ‘normal’. Não é muito importante se, graças a tal mudança, algo de novo se cria. O significado decisivo reside no ‘outro’. Karl Kraus disse uma vez que os pensamentos crescem com a linguagem. Como em muitos outros compositores, o crescimento da linguagem foi precedido de um período de silêncio.

Bruno Maderna ensinou-me a pensar. O pensamento, o pensamento musical, precisa de tempo. Depois da minha segunda ópera *Al gran sole carico d'amore*, que tratava também de problemas electro-acústicos no espaço, ocupei-me de formas abertas. Imaginava ‘algo’ sem começo nem fim. Ao estudar as peças para piano, juntamente com Pollini, aprendi a conhecer os limites de um instrumento, neste caso o piano. Nas sessões de gravação, no Estúdio de Milão, ouvi de Pollini sons em *piano* que ‘aconteciam’ sem um ataque audível, um som que provém de si mesmo. Após algumas sessões, vi-me perante muitas questões. O que é audível? O que é não audível? Onde começa a possibilidade de escuta? E a impossibilidade? Que é o som? Que é a qualidade do som? Que é o espaço?

Estas perguntas obrigaram-me a mover-me para longe de um tempo metricamente ligado, determinado. No Japão, onde estive

* SC2, 471-475. Primeira publicação: “Unendlich, Unruhe, Unfertig. Luigi Nono im Gespräch mit Lothar Knessl”, *Österreichische Musik Zeitschrift*, XL/6, 1989, pp. 295-299. Uma nota redaccional informa que a entrevista, que se desenrolou publicamente na Hochschule für Musik de Viena, a 21 de Novembro de 1988, se seguia e aludia a uma conferência improvisada por Nono dois dias antes, em substituição de uma conversa programada com Heiner Müller. Além disso, o redactor adverte que Nono, durante o colóquio, traçara exemplos num quadro.

por breve tempo, existe uma única palavra para tempo e espaço: *ma*. Nesta palavra encerra-se uma inteira visão conceptual do mundo: a unidade de tempo e espaço.

A nota e som singular com os seus harmónicos não têm limites. Podem começar algures no espaço, vaguear livremente no espaço e interromper-se gradualmente ou de repente.

Aplicou esta técnica já no *Prometeo* em 1985. Há uma passagem intitulada “Coro lontanissimo”. Já aqui tinha em vista a relação audível-inaudível.

Sim, exactamente. Um som é um campo divisível num número infinito de partes. Aristóximo intuía-o já no ano 300 a.C. A narrativa de Robert Walser *O passeio* [*Der Spaziergang*] parece-me um bom exemplo neste contexto: um homem sai de casa para comprar pão. Ao longo do caminho acontecem muitas coisas, o homem está continuamente ocupado a fazer observações, anotações, a ver e a observar e, por fim, volta a casa sem pão.

Para mim, isto significa não ter limites. Ao mesmo sistema conceptual pertencem os mundos infinitos de Giordano Bruno, a possibilidade de vida noutros planetas (como deve saber, Bruno morreu na fogueira pelas suas ideias).

Na teoria quântica de Max Planck, embora se conheça o princípio e o fim, o caminho que leva daqui para ali, dali para além, não está fixo. É necessária a intuição, a fantasia, para se orientar nestes sistemas conceptuais. Já Aristóximo considerava de todo vazia uma ciência pura, sem a centelha da intuição, da fantasia.

Os seus conceitos-guia – sobretudo nas suas últimas composições – são sensação, memória, fantasia. A memória subentende, de facto, a consciência histórica. Poderá a sua música existir também sem esta justificação histórica?

Creio que cada composição se deve ver no seu contexto temporal. A *Arte da Fuga* de Bach, com efeito, só é compreensível tendo em conta as circunstâncias do tempo, da concepção teológica do mundo naquela altura, prescindindo da componente musical imanente à obra.

A mudança a que antes se referia produz simultaneamente também uma diferente concepção da obra. A obra em si permanece igual, mas a perspectiva altera-se, no decurso do processo da evolução humana. Por exemplo, hoje não analisaria o op. 31 de Schönberg, como fiz nos anos Cinquenta.

Um outro problema da vida moderna, em relação ao passado e à compreensão do passado, parece-me que é o da especialização. Astronomia, física, matemática, retórica e música foram, em determinada altura, disciplinas complementares. Hoje, lidamos em grande parte com *produtos*. A economia domina todas as formas de expressão e do pensamento. A ampliação do espectro, a abertura do horizonte espiritual necessitaria de um tempo que a economia e o mercado não

nos facultam. A música é produzida. Produz-se música como se faz um automóvel ou outro artigo de consumo. Uma execução musical é produzida. Os Wiener Philharmoniker [Orquestra Filarmónica de Viena] são disso o melhor exemplo: dois, três ensaios para um concerto. Não mais.

A nossa época é uma época de modelos. Propõe-se um modelo, depois do que tudo segue em frente. Tudo se reduz a regularidades. De modo cada vez mais frequente, a música fantasiosa, a fantasia em geral e o espanto do ouvinte perante a escuta da música encontram-se fora da Europa, no Tibete, no Egipto, na América Latina. Aqui são-nos oferecidas novas e outras possibilidades, que decerto estão ligadas estreitamente à cultura de que nascem, com o ordenamento social e os rituais, a tradição. Esta é cultura viva.

Não somos máquinas. Isto para mim é consciência histórica. Pode viver-se a consciência histórica com Marx e Hegel, mas pode também traduzir-se em pensamento fenomenológico. A consciência histórica não pode ensinar-se, mas pode viver-se. O maravilhoso reside na diferenciação da vida, das formas de vida, das culturas, do pensamento sem mais.

Uma pergunta sobre o capítulo “silêncio”: nas suas peças mais recentes também o silêncio encontra expressão na música. Até que ponto se pode incitar e induzir a intimidade da escuta. Não se excluirá, porventura, a partir de um certo ponto, a escuta que vem do exterior? Não permanece, em seguida, apenas a escuta desde o interior?

Sem dúvida, cada composição – não apenas as minhas obras, mas em geral – é, em primeiro lugar, uma obra para o seu criador. Os outros são nela mais ou menos participantes. Há algo de semelhante nas ciências naturais. Os físicos, muitas vezes, buscam sem saber o que procuram. Isto torna-os solitários. É a solidão de que, muitas vezes, falou Schönberg. E, no entanto, só com esta solidão é que se leva avante uma cultura, se renova, se muda. Trabalhar, antes de mais, para mim só, para avançar, é para mim uma necessidade existencial. Portanto, estar calado é também importante para mim.

Isto poderá ser, naturalmente mal entendido, como uma posição elitista.

Não é elitista. É uma forma de intimidade. O *Pirata* de Bellini demonstra precisamente desde o princípio a importância do calar, do silêncio. De início, existe um densíssimo trabalho dramático, musical, compositivo e, posteriormente, segue-se uma pausa... uma pausa intensa... silêncio... calar...

Certos silêncios têm mais intensidade, mais densidade de pensamento do que um *fortissimo* de Beethoven. Recordo-me ainda de Hermann Scherchen e de Bruno Maderna: quanto mais se zangavam, mais baixo falavam. Insultavam-se reciprocamente, quase sem emitir um som.

O vazio é importante, porque fixa os confins do cheio. De igual modo, o enchimento é importante porque determina os confins do vazio. Não serão condição um do outro? O grande pintor russo Malevich usava, amiúde, apenas branco e preto nos seus quadros, para mostrar quantos matizes há nestas duas cores. E há outras tantas formas do calar, do silêncio.

A minha introversão é, muitas vezes, mais extrovertida do que parece. E por vezes sinto a minha extroversão como absoluta intimidade. Esta correlação de dois momentos, de per si opostos, é um produto do pensamento, do sentir, participar, revoltar-se, um resultado da experiência e, simplesmente, da vida.

Tudo é simultâneo. Tudo é sempre simultâneo. A mobilidade dos sons é para mim um meio de tornar audível esta simultaneidade. Por exemplo, no canto judaico encontramos documentada, de modo evidente, a sensibilidade aos matizes e a pluralidade de expressão dos sons. Mudando a voz, o timbre, exprime-se um outro sentimento.

Também no *Adeus* de Wotan, Wagner compôs o sentimento do luto por meio de uma diferenciação dinâmica que conflui no silêncio. As composições visuais de Tarkovsky no *Sacrifício* [Offret, 1986] são para mim a mais perfeita transposição da simultaneidade do todo, por meio de uma estaticidade absoluta e cheia de tensão. Que é que pergunta a criança no fim do filme? “Papá, no início existia verdadeiramente a palavra?”

Que é a palavra? A palavra está a mais. É espaço. É som. Estas infinitas possibilidades da vida! Não vivemos na limitação. A limitação é-nos imposta pelas constrições políticas e sociais. Mas a nossa vida desdobra-se de per si sem limites.

[Pergunta do público:] Qual é a sua atitude perante o aleatório? As suas composições podem comparar-se com o aleatório?

A época em que se compunha com modelos aleatórios era uma época de pesquisa, busca de leis diferentes, de novas formas de expressão, era um sondar o ilimitado. O aleatório não se lê absolutamente como uma imediata reacção ao serialismo; baseia-se na tradição do experimentalismo. Cage não está, de facto, no início. Antheil, Ives, para só nomear dois nomes, tinham já prestado homenagem a princípios aleatórios. Sem dúvida, não na medida em que Cage o fez, mas o “piano preparado” não foi, de facto, uma invenção de Cage.

Para mim, o aleatório é uma evolução lógica de uma forma de arte extra-europeia, enquanto o serialismo depende fortemente do mundo do pensamento europeu. Para regressar à sua pergunta, de certo modo algumas composições minhas são preparadas numa perspectiva aleatória. Mas já aqui começa a determinação, a fixação de uma direcção, a delimitação, a constrição.

Aleatório: é a partícula “in-“, o *indefinido*, o *indeterminado*. “In-“: infinito, inquieto, incompleto.

Creio que na nossa época, de enormíssimas possibilidades técnicas e, portanto, também artísticas, é necessário manter aberta a continuidade de conexões e relações. A música integralmente organizada [*durchorganisiert*] é uma invenção da ciência e da crítica musical. Recordemos como Schönberg respondeu a Kolisch, que chamara a sua atenção para um erro na série duma composição. Schönberg escreveu que na altura da composição o “erro” no objecto correspondia mais à sua sensibilidade musical do que ao apego rigoroso e, portanto, mecânico à regra.

[Pergunta do público:] Como julga e aprecia o futuro da música contemporânea?

Eu pertenço ao grupo dos optimistas. O meu mote é como sempre: optimismo e surpresas. O meu optimismo nasce da constatação de que a nossa vida é *danadamente dura*.

Diviso fantásticas possibilidades de desenvolvimento. Ao mesmo tempo, devo naturalmente reconhecer que há forças que trabalham contra este desenvolvimento, esta mudança. Não só na arte, mas no plano político e social, visto que a arte não se pode encarar sem o seu contexto político e social. Mas, apesar de tudo, não obstante o oportuno cepticismo, creio na infinita variedade das possibilidades que nos são oferecidas e que podemos, devemos, porventura, temos até obrigação de cultivar.

ABREVIACÕES

Arquivo

ALN = Fondazione Archivio Luigi Nono Onlus, Veneza

Edições impressas

SC1 = *Luigi Nono. Scritti & Colloqui I* (editado por Angela Ida de Benedictis e Veniero Rizzardi), Lucca: LIM / Ricordi 2001

SC2 = *Luigi Nono. Scritti & Colloqui II* (editado por Angela Ida de Benedictis e Veniero Rizzardi), Lucca: LIM / Ricordi 2001

LN = Luigi Nono. *Texte, Studien zu seiner Musik*, hrsg. von Jürg Stenzl, Zürich/Freiburg, Atlantis 1975

LN-F = Luigi Nono. *Écrit, réunis, présentés et annotés* par Laurent Feneyrou, Paris, Christian Bourgois 1993

Casas editoras

AV = Ars Viva Verlag

Ricordi = G. Ricordi & Co., Milão

[EA = Estreia Absoluta]

CATÁLOGO CRONOLÓGICO DAS OBRAS DE LUIGI NONO

1945

La discesa di Cristo agli inferi. — Obra perdida.

Luigi Nono menciona esta obra em duas entrevistas: uma com Renato Garavaglia (cf. neste volume “Entrevista de Renato Garavaglia”, 1979-80) e outra com Péter Várnai (aqui não publicada).

1948

Due liriche greche, para coro e 7 instrumentos [2 fl., sax alto, sax tenor, vibr., pratos suspensos, viola, piano e perc.]. ALN op. posth. 1 — Partitura autógrafa conservada no ALN // Rai Trade. — EA Colónia 2004; 8’

I. — *La stella matutina* (Texto: Ione di Chio; trad. Salvatore Quasimodo);

II. — *Ai dioscuri* (Texto: Alceo; trad. Salvatore Quasimodo)

1949/50

Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schönberg, para orquestra. — ALN 1. — Ricordi 133 874 (1985) — EA Darmstadt 1950; 21’

1950-51

Polifonica—Monodia—Ritmica, para 6 instrumentos e percussão [fl., 2 clar., sax alto, trompa, piano, perc.]. — ALN 2. — Ars Viva AV 76 — EA Darmstadt 1951 // Veneza 1997 (versão integral) ; 10’ [18’]

— Versões coreografadas: (1) Aurel Milloss, para um bailarino solista, Remscheid (1965); (2) Herbert Nitsch, para 8 bailarinos, Viena (1966).

Julius Fučík (I episódio), para 2 vozes recitantes e orq. [projeto incabado] — ALN op. posth. 2. — Partitura autógrafa conservada no ALN // Rai Trade 1818 (ed. postuma 2006). — EA Munique 2006; 10’
Texto: Julius Fučík

1951

Composizione per orchestra (nr. 1), para orquestra. — ALN 3. — AV. — EA Hamburgo 1952; 14’

1951-52

Epitaffio per Federico García Lorca nr. 1 España en el corazón, três estudos para soprano, baritono, coro falado e instrumentos, sobre textos de Federico García Lorca e Pablo Neruda. — ALN 4. — Ars Viva AV 42. — EA Darmstadt 1952; 11’

I. — *Tarde* (Texto: García Lorca);

II. — *La Guerra (1936)* (Texto: Neruda);

III. — *Casida de la rosa* (García Lorca).

Para o segundo andamento, Luigi Nono compôs inicialmente ***Lenin***, com texto de Mayakovsky (partitura completa conservada no ALN), tendo-o posteriormente substituído por “La Guerra (1936)”. ***Lenin*** permanece inédito e por estrear.

1952

Epitaffio per Federico García Lorca nr. 2 Y su sangre ya viene cantando, para flauta e pequena orq. — ALN 5. — Ars Viva AV 55. — EA Baden-Baden 1952; 15’
Texto: García Lorca — *Memento* (não falado, cantado ou declamado—apenas escrito “silenciosamente” na partitura).
— Versão coreografada: Gerhard Bonner, Berlim (1969).

1952-53

Epitaffio per Federico García Lorca nr. 3: Memento. Romance de la Guardia Civil Española, para voz recitante, coro falado e orquestra. — ALN 6. — Ars Viva AV 49. — EA Hamburgo 1953; 18’
Texto: García Lorca (*Romance de la Guardia Civil Española*).

1953

Due espressioni, para orquestra. — ALN 7. — Ars Viva AV. — EA Donaueschingen 1953; 15’

1953-54

Der rote Mantel, bailado em três cenas de Tatjana Gsovsky baseado na obra dramática *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933) de García Lorca (em alemão: *In seinem Garten liebt Don Perlimplin Donna Belisa*; trad. alemã de Heinrich Beck). — ALN 8. — AV. — EA Berlim 1954; 35’
— Suite de concerto A, para soprano, barítono, coro misto e orquestra (1954). — Ars Viva AV. — EA Colônia 1955; 30’
— Suite de concerto B, para orquestra. — Ars Viva AV. 18’

1954

Was Ihr wollt, música de cena para *As you like it* (1599/1600) de Shakespeare, para baritono (actor/cantor), fl. clar., trompa, guitarra e perc. — ALN 9. — Rai Trade. — EA Berlim 1954 (encenação de Karl Heinz Stroux); 30’

La victoire de Guernica, para coro misto e orquestra. — ALN 10. — Ars Viva AV 69. — EA Darmstadt 1954; 13’
Texto: Paul Éluard (*La victoire de Guernica*, 1938)

Liebeslied, para coro misto e instrumentos [harpa, glockenspiel, vibr., timbales, 5 pratos suspensos). — ALN 11. — Ars Viva AV 60. — EA Londres 1956; 5’
Texto: Luigi Nono (*Liebeslied*)

1954-55

Canti per 13, para 13 instrumentos. — ALN 12. — Ars Viva AV. — EA Paris 1955; 12’

1955

Incontri, para 24 instrumentos. — ALN 13. — Ars Viva AV 52. — EA Darmstadt 1955; 7’

1955/56

Il canto sospeso, para soprano, contralto, tenor, coro misto e orquestra. — ALN 14. — Eulenburg e Ars Viva AV 50. — EA Colónia 1956; 28’
Textos de condenados à morte da resistência antifascista europeia extraídos da colectânea *Lettere di condannati a morte della Resistenza europea*, editado por Piero Malvezzi e Giovanni Pirelli, com prefácio de Thomas Mann (Einaudi, 1956).

1957

Varianti, para violino solo, cordas e madeiras. — ALN 15. — Ars Viva AV 51. — EA Donaueschingen 1957; 16’

1957

La terra e la compagna, cantos de Cesare Pavese para soprano, tenor, coro e instrumentos. — ALN 16. — Ars Viva AV 56. — EA Hamburgo 1958; 8’
Texto: *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (Cesare Pavese)

1958

Piccola gala notturna veneziana in onore dei 60 anni di Heinrich Strobel, para 14 instrumentos. — ALN 17. — [duração: 15 segundos]
Desta peça de circunstância nao se conhecem nem edição, nem estreia ou qualquer execução.

Cori di Didone, para coro misto e percussão. — ALN 18. —AV 54. — EA Darmstadt 1958; 12’
Texto: Giuseppe Ungaretti (de *La terra promessa*, fragmentos de “Cori descrittivi di stato d’anima di Didone” e de “Finale”).

1959; rev. 1965

Composizione per orchestra nr. 2: Diario polacco ‘58, para orquestra e percussões. — ALN 19. —Ars Viva AV 66. — EA Darmstadt 1959; 14’

1960

Sarà dolce tacere, canto para 8 solistas vocais. — ALN 20. —AV 5. — EA Washington 1961; 10’
Texto: Cesare Pavese (*Anche tu sei collina*, de “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi”, de *La terra e la morte*)

“Ha venido”. Canciones para Silvia, para soprano e coro de 6 sopranos. — ALN 21. — Ars Viva AV 6. — EA Londres 1960; 4’
Texto: Antonio Machado.

Omaggio a Vedova, para fita magnética (4 pistas). — ALN 22. — Ricordi 131 271 — EA Roma 1961; 5’

1960-61

Intolleranza 1960, acção cénica em dois actos a partir de uma ideia de Angelo Maria Ripellino, para solistas, coro, orquestra e fita magnética. — ALN 23. — Ars Viva AV 75. — EA Veneza 1960; c. 1h 20’ (41’ + 39’)
Personagens: Um emigrante — Tenor, A sua companheira — Soprano, Uma mulher — Contralto, Um torturado — Baixo, Quatro guardas — Atores; Coro (mineiros, manifestantes, torurados, prisioneiros, emigrantes, argelinos, camponeses).
Textos: Angelo Maria Ripellino (*Non un giorno ma adesso*); Paul Éluard (*Liberté*, de *Choix de Poemes*); Vladimir Mayakovski (*Opere*, editadas por Ignazio Ambrogio; e *Poesia russa del 900*, editada por A.M. Ripellino); Bertolt Brecht (*Poesie e canzoni*, editado por R. Leiser e F. Fortini); Julius Fučík (*Scritto sotto la forca*, editado por F. Calamandrei); Henri Alleg (*La tortura*, com um ensaio de Jean.-Paul Sartre, Turim, Einaudi 1958; e *La cancrena*, Turim, Einaudi 1959).

1962

Canti di vita e d'amore: Sul ponte di Hiroshima, para soprano, tenor e orquestra. — ALN 24. — Ars Viva AV 78. — EA Edimburgo 1962; 17’

Textos de Günther Anders, Jesus López Pacheco, Cesare Pavese:

1. ‘Sul ponte di Hiroshima’ (“Diario di Hiroshima e Nagasaki”, do livro *Essere o non essere*, de Günther Anders);
 2. ‘Djamila Boupachá’ (*Esta noche*, de Jesus López Pacheco).
- Este andamento, para voz solo, pode ser cantado separadamente;
3. ‘Tu’ (*Passerò per Piazza di Spagna*, Cesare Pavese).

1963

Canciones a Guioimar, para soprano, coro de 6 vozes femininas e instrumentos [perc., cel., guit., vla., vcl, cb]. — ALN 25. — Ars Viva AV 284. — EA Londres 1963; 12’

Texto: Antonio Machado.

1963

Technically Sweet, teatro musical sobre textos reunidos por Emilio Jona. — Projecto incompleto.

1963-64

Un diario italiano, teatro musical a partir de textos reunidos por Giuliano Scabia. — Projecto incompleto.

1964

Da un diario italiano, para 2 coros. — ALN 26. — Schott. — EA Colonia 2000; 8’

Textos documentais reunidos por Giuliano Scabia.

1964

La fabbrica illuminata, para voz e fita magnética (4 pistas). — ALN 27. — Ricordi 131 242. — EA Veneza 1964; 17’

Textos documentais reunidos por Giuliano Scabia, utilizando fragmentos de Cesare Pavese.

1964-65

Deola e Masino, teatro musical. — Projecto incompleto.

1965

Die Ermittlung, para fita magnética. Música de cena para a obra homónima de Peter Weiss. — ALN 28. — Ricordi 132 668. — EA Berlim 1965; 18’

1965-68

“Projecto Pirelli”, projecto incompleto de teatro musical em colaboração com Giovanni Pirelli.

1966

Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz, para fita magnética (mono difundida a 4 pistas). — ALN 29. — Ricordi 131 244. — EA Milão 1967; 11’

A floresta é jovem e cheia de vida, para soprano, 3 vozes recitantes, clarinete, placas de metal e fita magnética.— ALN 30. — Ricordi 131 241. — EA Veneza

1966; 40’

Textos documentais reunidos por Giovanni Pirelli.

O título, em português, provém dum escrito de Gabriel, um guerrilheiro angolano: “não podem queimar a floresta, pois ela é jovem e cheia de vida” (cf. *Les Angolais*, editado por R. Davezies, Editions du Minuit, Paris: 1965).

1967

Per Bastiana — Tai-Yang Cheng, para orquestra em 3 grupos e fita magnética (1 pista). — ALN 31. — Ricordi 131 289. — EA Toronto 1968; 15’

1968

Contrappunto dialettico alla mente, para fita magnética (2 pistas). — ALN 32. — Ricordi 131 457. — EA Palermo 1968; 20’

Textos documentais de Nanni Balestrini, Celia Sánchez e do manifesto “Enraged Women” do Progressive Labour Party de Harlem.

1969

Musica—Manifesto n° 1. — ALN 33. — Ricordi 131528/9. — EA Châtillon-sur-Bagneux 1969; 17’+ 18’

(a) *Un volto, e del mare*, para duas vozes femininas e fita magnética (4 pistas).

Texto: ‘Mattino’ de *Lavorare stanca*, de Cesare Pavese

(b) *Non consumiamo Marx*, para fita magnética (4 pistas). Sons documentais do Maio de ’68, Paris.

A versão de concerto de *Un volto, e del mare* inclui duas vozes femininas cantadas ao vivo (sobre a fita magnética original), enquanto que na versão discográfica a fita magnética é auto-suficiente (isto é: prescindindo das duas vozes cantadas).

Musiche per Manzù, para fita magnética (1 pista). Música de filme. — ALN 34. — Ricordi 132 669. — 14’’

Música para o filme *Pace e guerra* produzido por encomenda da “Raccolta amici di Manzù”.

San Vittore 1969, produção discográfica de canções e documentos sonoros em colaboração com o cantautor Mario Buffa Moncalvo. — Ricordi SMRP 9080 (LP). — Lançamento: 30.01.1971

Suite de concerto de Intolleranza 1960, para soprano, coro e orquestra. — Ars Viva AV 419 — Edimburgo 1969; 18’

1969-70

Y entonces comprendió, para fita magnética (4 pistas), 3 sopranos, 3 vozes de atrizes, coro e técnica (gerador de frequências, filtros, moduladores de anel). — ALN 35. — Ricordi 131 647. — EA Roma 1970; 32’

Texto: Carlos Franqui, Ernesto “Che” Guevara

1970

Intolleranza 1970 (cf. *Intolleranza 1960*).

Título de uma produção de *Intolleranza 1960* realizada em Nuremberga (10 de maio 1970), que se distingue da primeira versão apenas na parte da fita magnética e numa reelaboração do texto feita por Yaak Karsunke.

Voci destroying muros, para 2 sopranos, 2 vozes recitantes femininas, coro feminino e orquestra. — ALN 36. — Ricordi (partitura retirada de catálogo). EA

Amsterdam 1970; 17’
Textos de: Rosa Luxemburgo, Celia Sánchez, H. Schaft, R. Snel, Cesare Pavese.
O autor retirou a partitura, tendo-a reutilizado parcialmente em *Ein Gespenst geht um in der Welt*.

1971
Ein Gespenst geht um in der Welt, para soprano, coro e orquestra. — ALN 37. — Ricordi 131 806. — EA Colónia 1971; 27’
Textos de Karl Marx, Celia Sánchez, Haydee Santamaria e das canções
Internacional, *Bandiera rossa*, *Marcha do 26 de Julho*, *O Oriente é Vermelho*.

1971/72
Como una ola de fuerza y luz, para piano, soprano, orquestra e fita magnética (4 pistas). — ALN 38. — Ricordi 131 983. — EA Milão 1972; 30’
Texto: Julio Huasi (*Luciano!*)

1973
Siamo la gioventù del Vietnam, para coro a uma só voz. — ALN 39. — Inédito. — EA Berlim Oriental 1973; 3’
Texto: declaração de independência da República Democrática do Vietname, Girolamo Federici)

1972/74
Al gran sole carico d'amore, acção cénica em duas partes, para solistas (3 sopranos, 1 mezzosoprano, 1 contralto, 1 tenor, 1 baritono, 2 baixos), 2 coros (grande e pequeno), orquestra e fita magnética. — ALN 40. — Ricordi 132 625. — EA Milão 1975 (2ª versão 1978); c. 2 horas
Personagens: Tania (soprano / coro grande / 4 sopranos solo); Thiers (tenor); Favre (baixo); Louise Michel (4 sopranos solo); Oficial (tenor, coro pequeno); Soldado (tenor, coro pequeno); Bismark (baixo); A Mãe (contralto); Deola (4 sopranos solo); Pavel (baritono); Diretor de fábrica russa 1905 (tenor); Delator (tenor); Haydée (soprano); Mãe e Mulheres vietnamitas (4 sopranos solo / coro grande / coro pequeno); Gramsci (baritono); Dimitrov (2 baixos solo / baritono); Fidel (baixo); Comunardos (coro grande / coro pequeno); Guerrilheiros (coro grande); Companheiras (4 sopranos solo / coro grande / coro pequeno); Companheiros (coro grande / coro pequeno); Povo de Paris (coro pequeno); Comunardas (coro grande / 4 sopranos solo / coro pequeno); Trabalhadores de hoje (coro grande); As Mães (coro grande / coro pequeno / 3 sopranos solo); **Operários** (coro grande / coro pequeno / 2 baixos e baritono solo); Emigrantes sicilianos (coro pequeno); Operárias (4 sopranos solo / coro grande / coro pequeno / soprano e contralto solo); Companheiras de emigrantes (4 sopranos solo / coro grande / coro pequeno); Cubanas (soprano e contralto solo / coro grande / coro pequeno / 2 soprano solo); Prisioneiros (coro grande / coro pequeno).
Textos: Arthur Rimbaud; Bertolt Brecht; Tanja Bunke; Fidel Castro; Ernesto “che” Guevara; E. Dimitrov; Maxim Gorki; Antonio Gramsci; Lenin; Karl Marx; Louise Michel; Cesare Pavese; Celia Sánchez; Heydée Santamaria—reunidos e editados por Luigi Nono e Juri Liubimov.

1974
Fur Paul Dessau, para fita magnetica (4 pistas). ALN 41 — Ricordi 132 670. — EA Parma 1975; 7’

1974-76
Fragmentos de ‘Al gran sole carico d'amore’, para solistas, coro, orquestra e fita magnética. — Ric. — EA Colónia 1976

1975-77
.....sofferte onde serene...., para piano e fita magnética. — ALN 42. — Ricordi 132 564. — EA Milão 1977; 14’

1976
Música de cena para **I Turcs tal Friul** de Pier Paolo Pasolini, para coro e percussão. — Inédito.

1979
Con Luigi Dallapiccola, para 6 percussionistas, 4 microfones pick-up, 3 moduladores de anel, 3 geradores de frequência e amplificação. — ALN 43. — Ricordi 132 945. — EA Milão 1979; 14’

1980
Fragmente—Stille, an Diotima, para quarteto de cordas. — ALN 44. — Ricordi 133 049. — EA Bona (Bad Godesberg) 1980; 35—45’

1981
Das atmende Klarsein, para flauta baixo, coro pequeno, e live-electronics. — ALN 45. — Ricordi 133 476. — EA Florença 1981; 43’
Textos reunidos por Massimo Cacciari: Rainer Maria Rilke (*Duineser Elegien*).

Io, frammento dal Prometeo, para 3 sopranos, coro pequeno, flauta baixo, clarinete contrabaixo e live-electronics. — ALN 46. — Ricordi 133 368. — EA Veneza 1981; 65’
Textos reunidos e elaboradas por Massimo Cacciari: Ésquilo, Friedrich Holderlin.

1982
Quando stanno morendo. Diario polacco nr. 2, para 2 sopranos, mezzosoprano, contralto, flauta baixo, violoncelo e live-electronics. — ALN 47. — Ricordi 133 462. — EA Veneza 1982; 37’
Textos reunidos e elaboradas por Massim Cacciari: Endre Ady, Alksander Blok, Velemir Chlebnikow, Cieslaw Milosz, Boris Pasternak.

¿Dónde estás, hermano?, para 4 vozes femininas. — ALN 48. — Ricordi 133 477. — EA Colónia 1982; 8’
Esta peça é musicalmente idêntica ao ‘Finale C’ de *Quando stanno morendo. Diario polacco nr. 2*

1983
Omaggio a György Kurtág (1ª versão, não fixada por escrito), para contralto, flauta, clarinete, tube e live-electronics. — ALN 49. — Ricordi. — EA Florença 1983; 35’

Guai ai gelidi mostri, para 2 contraltos, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta, clarinete, tuba e live-electronics. — ALN 50. — Ricordi 133 783. — EA Colónia 1983; 44’
Textos reunidos e elaborados por Massimo Cacciari: Gottfried Benn, Lucrecio, Friedrich Nietzsche, Edgar Allan Poe, Rainer Maria Rilke)

1984

Prometeo, tragedia dell'ascolto, para solistas vocais e instrumentais, coro, orquestra e live-electronics. — ALN 51. — Ricordi 133 786. — EA Veneza 1984; 2h20'
Textos reunidos e elaborados por Massimo Cacciari.

A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili, para orquestra com micro-intervalos. — ALN 52. — Ricordi 133 838. — EA Hamburgo 1985; 10'

1985

Prometeo, tragedia dell'ascolto (nova versão). — Milão 1985; 2h30'

A Pierre, dell'azzurro silenzio, inquietum, para flauta baixo, clarinete contrabaixo e live-electronics. — ALN 53. — Ricordi 133 943. — EA Baden-Baden 1985; 10'

1986

Omaggio a György Kurtág (2ª versão, notada em partitura). — EA Turim 1986; 18'

Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari, para mezzosoprano, flauta, tuba, 6 percussionistas e live-electronics. — ALN 54. — Ricordi 134 201. — EA Colónia 1986; 40'
Textos: Herman Melville, Ingeborg Bachmann

1986-87

1º) Caminantes... Ayacucho, para mezzosoprano, flauta, 2 coros (grande e pequeno), órgão, 3 coros (grupos orquestrais) e live-electronics. — ALN 55. — Ricordi 134 351. — EA Munique 1987; 50'
Texto: Giordano Bruno

1987

Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès, para mezzosoprano, voz recitante, flauta, tuba baixo, trompa e live-electronics. — ALN 56. — Ricordi. — EA Paris 1987; c. 30'
Texto: Edmond Jabès
Nono não fixou esta obra em forma escrita, pelo que não existe uma partitura.

Post-Prae-Ludium nr. 1 “per Donau”, para tuba e live-electronics. — ALN 57. — Ricordi 134 668. — EA Donaueschingen 1987; 13'

2º) “No hay caminos. Hay que caminar”... Andrei Tarkowsky, para 7 coros [grupos orquestrais]. ALN 58. — Ricordi 134 518. EA Tokyo 1987; 25'

1988

Post-Prae-Ludium nr. 3 “BAAB-ARR”, para flautim e live-electronics. ALN 59. — EA Berlim 1988 (na estreia não houve live-electronics).
Nono não fixou esta obra em forma escrita, pelo que não existe uma partitura.

1988-89

La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più caminantes con Gidon Kremer, para violino solo e fita magnética (8 pistas). ALN 60. — Ricordi 134 798. — EA Berlim 1988; c. 60' [40—65']

1989

3º) “Hay que caminar” sognando, para 2 violinos. ALN 61. — Ricordi 134 955. EA Milão 1989; 25'
Esta peça baseia-se quase completamente na partitura de *La lontananza nostalgica utopica futura*.

ÍNDICE DE NOMES E OBRAS

A

Abbado, Claudio	165, 229, 238, 243, 250, 285, 291, 311, 312	Berg, Alban	45, 46, 67, 92, 140, 181, 188, 255, 258, 259, 272, 275
Adorno, Theodor W.	190, 218, 228, 259, 276, 277, 278, 279	Lulu	67, 92, 181, 236
Ambrosini, Claudio	171,342	Berghaus, Ruth	240
Andersch, Alfred	70	Berio, Luciano	136, 197, 198, 220, 222, 259, 268, 270, 306, 343
Antheil, Georg	129, 351	Berlinguer, Enrico	310
Argan, Giulio Carlo	63, 86	Berlin, Isaiah	342
Aristóteles	172	Bertaux, Pierre	340
Aristóxeno de Tarento	172, 173, 174, 349	Blanco, Juan	249
Artaud, Antonin	30	Blumenberg, Hans	342
		Bortolotto, Mario	220
		Boulez, Pierre	11, 27, 132, 158, 165, 181, 184, 201, 221, 259, 333, 337, 343

B

Babel, Isaak	204	Structures pour deux pianos	27, 201, 221
Bach, Johann Sebastian	20, 42, 43, 47, 50, 51, 52, 53, 148, 166, 255, 286, 311, 334, 349	Brahms, Johannes	273, 275, 329, 335
		Bravo, Douglas	112, 209
A Arte da Fuga	20, 349	Brecht, Bertolt	63, 67, 98, 100, 107, 135, 210, 223, 236, 238, 240
Missa em Si menor	50, 51, 52, 53		
Bandiera rossa	201, 206, 213	Brouwer, Leo	249
Bartók, Béla	124, 142, 300, 307, 345	Bruckner, Anton	328, 329
Baudelaire, Charles	298	Bruno, Giordano	152, 164, 311, 349
Bauhaus	172, 239, 292	Buber, Martin	294
Beethoven, Ludwig van	43, 44, 45, 54, 106, 221, 254, 255, 264, 273, 287, 288, 329, 335, 340, 350	Bunke, Tanja	234, 236
		Buñuel, Luis	94, 95
Fidelio	236	Burmeister, Joachim	42
Bellini, Giovanni	298	Hypomnematum musicae poeticae Musica	42
Bellini, Vincenzo	186, 226, 350	autoschediastikè Musica poetica	42
O Pirata	350	Busoni, Ferruccio	65, 90, 186, 238, 259
Benjamin, Walter	152, 268, 294, 295, 300, 315, 329, 341	Bussotti, Sylvano	130, 220, 268, 279, 342
Benn, Gottfried	303		

C

Cacciari, Massimo	262, 267, 268, 273, 282, 284, 289, 294, 295, 298, 300, 303, 311, 315, 318, 322, 331, 337, 341
Cage, John	31, 32, 34, 36, 109, 125, 129, 130, 131, 182, 189, 219, 220, 226, 277, 287, 307, 339, 351
Calvino, Italo	63, 70, 87
Canetti, Elias	336
Die Fackel im Ohr	336
Capa, Robert	74, 95
Carus, Carl Gustav	338, 339
Castiglioni, Niccoló	226
Castro, Fidel	137, 196, 208, 214, 251, 252, 344
Chardin, Teillard de	224
Chopin, Frederic	321
Chostakovitch, Dmitri	203
Chowning, John	261, 295, 328
Cília, Luís	251
Clementi, Aldo	268
Coussemaker, Edmond	344
Croce, Benedetto	88, 191

D

Dal Co, Francesco	268, 279
Dallapiccola, Luigi	20, 21, 67, 92, 140, 181, 186, 216, 222, 224, 226, 264, 265, 270
Canti di Prigionia	20
Congedo di Girolamo	
Savonarola	20, 21
Il prigioniero	92, 222
Liriche greche	20
Sex Carmina Alcaeï	20, 21
Ulissee	224, 226
Debussy, Claude	181
De Giovanni, Biagio	331
Derrida, Jacques	331
Dessau, Paul	67, 92, 240
Die Ausnahme und die Regel	67, 92
Herr Puntila und sein Knecht Matti	67, 92

Dodge, Charles	261
Donatoni, Franco	216
Dreyer, Carl	100
Dufay, Guillaume	42
Dunstable, John	175, 311
Dürer, Albrecht	298
Dutschke, Rudi	197

E

Eckhart, Mestre	36
Einstein, Albert	67, 240, 330
Eisenstein, Sergei	204
Eisler, Hans	67, 92, 149
Die Massnahme	67, 92
Éluard, Paul	72, 73, 210
Ésquilo	268, 295, 315, 341
Evangelisti, Franco	259, 343

F

Fabbriciani, Roberto	291, 302, 303, 333
Fanon, Franz	214, 251
Felsenstein, Walter	222
Ferneyhough, Brian	279
Florensky, Pavel	342
Franqui, Carlos	212, 217
Fučík, Julius	72

G

Gabrieli, Andrea	140, 142, 166, 176, 285, 314
Gabrieli, Giovanni	254, 263, 264
Gadamer, Hans Georg	342
Galileo Galilei	311
García Lorca, Federico	185
Gargani, Aldo Giorgio	151, 262, 290
Gaudí, Antoni	175, 344
Gazzelloni, Severino	35
Gentilucci, Armando	221, 312
Gesualdo da Venosa	42, 50, 57, 58
Geymonat, Ludovico	87
Gielen, Michael	285
Giugno, Peppino di	289, 346
Goethe, Johann Wolfgang	192, 295, 298, 338
Goeyvaerts, Karel	258
Gramsci, Antonio	203, 211, 247, 255, 260, 265, 307, 311

Gropius, Walter	68, 96
Guardi, Francesco	337
Guevara, Ernesto	125, 216, 217, 220, 226, 344

H

Hába, Alois	259
Haller, Hans Peter	159, 173, 174, 175, 302, 311, 328
Hartmann, Karl Amadeus	260
Hegel, Friedrich	350
Heidegger, Martin	341
Henze, Hans Werner	192, 196, 197, 198, 214, 216, 218, 226, 259
Hesíodo	295, 315
Hidalgo, Manuel	346
Hindemith, Paul	67, 92, 260, 278
Das badener Lehrstück vom Einverständnis	67, 92
Hölderlin, Friedrich	152, 268, 287, 295, 298, 307, 315, 340, 341
Horkheimer, Max	131, 259

I

Inti Illimani	251
Ives, Charles	125, 129, 351

K

Kafka, Franz	260, 315
Kandinsky, Wassily	66, 337
Der gelbe Klang	66
Kašlik, Václav	70
Kircher, Athanasius	164, 338, 344
Musurgia universalis	338
Phonurgia nova	338
Klee, Paul	172
Kleiber, Carlos	285, 333
Kluge, Alexander	331, 332
Kodály, Zoltán	346
Kolisch, Rudolf	260, 352
Kraus, Karl	151, 282, 348

L

Labroca, Mario	70
Lachenmann, Helmut	150, 346
Lenine, Vladimir Ilyich	204, 209, 233, 235, 244, 249
Lévinas, Emmanuel	331
Levin, Walter	340
Leyden, Lukas van	65, 89
Living Theatre	214
Longhena, Baldassarre	299
Lorca, Federico Garcia	201, 233
Lucrécio	303
Lukács, György	282
Cartas de 1902-1917	282
Luxemburg, Rosa	234
Lyubimov, Yuri	237, 238, 239, 240, 241, 242, 243

M

Machado, Antonio	95
Machault, Guillaume	264, 311
Maderna, Bruno	136, 140, 141, 180, 181, 186, 222, 254, 255, 259, 260, 264, 265, 306, 311, 315, 343, 344, 348, 350
Magris, Claudio	262, 279
Malevich, Kazimir	337, 351
Malipiero, Gian Francesco	180, 181, 226, 238, 254, 265
Sette canzoni	238
Torneo notturno	238
Manca di Nissa, Bernadette	302, 303
Manzoni, Giacomo	245, 259, 268, 310
Mao Tse Tung	220
Marcuse, Herbert	228
Marramao, Giacomo	28
Marx, Karl	137, 218, 233, 244, 332, 339, 350
Das Kapital [O Capital]	218
Mayakovsky, Vladimir	204, 210, 221, 237, 238, 250, 252, 336
Mehta, Zubin	258
Merleau-Ponty, Maurice	44, 56
Messiaen, Olivier	219, 229
Messinis, Mario	279

Metzger, Heinz-Klaus Meyer-Eppler, Werner	130, 318, 319, 321, 322
Meyerhold, Vsevolod	259
	67, 92, 183, 204, 239, 240, 346
Michel, Louise	235, 236, 241
Michelstaedter, Carlo	300, 303
Molnár, Farkas	68, 96
Mondrian, Piet	174, 222
Monteverdi, Claudio	42, 43, 140, 142, 149, 166
Morelli, Giovanni	171, 320, 322
Mozart, Wolfgang Amadeus	53, 54, 106, 181, 286, 315
	53, 333
Requiem	
Müller-Blattau, Joseph	42
Musil, Robert	157, 274, 287, 330, 340, 344, 345
O homem sem qualidades	344
Mussorgsky, Modest Boris Godunov	41, 181, 225, 241
Kovanchina	241

N

Newton, Isaac	67
Nietzsche, Friedrich	295, 300, 303, 306, 315, 319, 341
Nono, Luigi	
A floresta é jovem e cheia de vida	195, 196, 209, 214, 232, 246, 251
Al gran sole carico d’amore	232, 238, 243, 256, 267, 304, 305, 348
Como una ola de fuerza y luz	232
Con Luigi	
Dallapiccola	175, 263, 300, 311
Contrappunto dialettico alla mente	209
Cori di Didone	56, 62
Das atmende Klarsein	300, 311
Diario polacco n. 2	285, 300, 304, 311
Ein Gespenst geht um in der Welt	228
España en el corazón	201, 207, 221
Fragmente-Stille, an Diotima	300, 311, 339

Guai ai gelidi mostri	302, 303, 304, 311
Il canto sospeso	29, 54, 61, 180, 182, 191, 201, 202, 207, 223, 233, 234
Intolleranza 1960	63, 70, 72, 74, 79, 84, 86, 96, 181, 184, 185, 202, 207, 228, 232, 233, 240, 258
Io, frammento dal Prometeo	300
La discesa di Cristo agli inferi	265
La fabbrica illuminata	195, 205, 209, 211, 223, 265, 266
La terra e la compagna	48, 54
Musica-Manifesto n. I	214
Non consumiamo	
Marx	255
Per Bastiana – Tai Yang Cheng	214
Prometeo	267, 268, 295, 300, 310, 311, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 328, 331, 336, 337, 338, 341, 349
Ricorda cosa ti han no fatto in Auschwitz	218

Variazioni canoniche sulla serie dell’op. 41 di Arnold	
Schönberg	201, 265
Y entonces comprendió	212
Novalis	339

O

Orff, Carl	278
Otto, Susanne	302, 303
Ovídio	300

P

Parra, Violeta	344
Pauli, Hansjörg	326
Pavese, Cesare	214, 235, 238, 255
Penderecki, Krzystof	135, 196, 197, 198, 214, 224, 226, 345, 346,

Paixão segundo S. Lucas	214, 226
Pestalozza, Luigi	190, 191, 195, 221, 225, 312
Petrassi, Goffredo	181
Piano, Renzo	310, 312, 314, 336, 337
Picasso, Pablo	94, 95, 216, 290
Píndaro	295, 315
Pirelli, Giovanni	232
Piscator, Erwin	68, 93, 98, 100, 101, 183, 218, 239
Planck, Max	173, 349
Platão	172
A República	172, 201, 206, 214, 220, 259, 265, 336, 343
	229, 250, 255, 256, 300, 312, 348
Pollini, Maurizio	300
Pollock, Jackson	300, 303
Pound, Ezra	222, 259
Pousseur, Henri	219
Prieberg, Fred K.	219
Musica ex machina	204
Pudovkin, Vsevolod	

Q

Quilapayún	251
------------	-----

R

Radok, Alfred	70
Ravel, Maurice	278
Reagan, Ronald	332, 334
Rihm, Wolfgang	276, 346
Rilke, Rainer Maria	303
Rimbaud, Arthur	235, 242
Ripellino, Angelo Maria	72, 92
Roldán, Amadeo	263, 307
Ronconi, Luigi	267, 311
Rosenzweig, Franz	303, 341
Rossanda, Rossana	266
Rossini, Gioachino	311
Viaggio a Reims	311
Runge, Philipp Otto	337

S

Sartre, Jean Paul	46, 64, 69, 71, 73, 88, 97, 132, 210, 266
-------------------	---

Sauguet, Henri	216
Scabia, Giuliano	211, 267
Scarponi, Ciro	302, 303
Schaeffer, Pierre	304, 306
Schelling, Friedrich	268, 338, 339
Scherchen, Hermann	43, 141, 180, 186, 254, 255, 258, 260, 336, 344, 345, 350
	345
Musik für Jedermann	302, 303
Schiaffini, Giancarlo	44, 268
Schiller, Friederich	31
Schillinger, Joseph	
The Mathematical Basis of the Arts	31
Schmitz, Arnold	42
Scholem, Gershom	294, 315
Schönberg, Arnold	21, 24, 26, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 65, 66, 67, 68, 90, 91, 93, 106, 140, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 157, 170, 171, 180, 181, 184, 186, 188, 201, 216, 226, 239, 241, 254, 255, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 290, 294, 306, 308, 314, 337, 343, 349, 350, 352
	65, 90, 93, 181, 239, 337
Die Glückliche Hand	91
Die Jakobsleiter	
Harmonielehre	
[Tratado de Harmonia]	273, 274, 275
Kammersymphonie	
op. 9	157
Moisés e Aarão	241, 262, 270, 290
Moses und Aron	46, 66, 91, 184
Ode to Napoleon, op. 41	41 201, 265
Pelleas und Melisande op. 5	273
Pierrot lunaire	46, 276
Serenade op. 24	24
Um sobrevivente de Varsóvia	46, 91
Variações para orquestra op. 31	25, 277
Verklärte Nacht op. 4	273
Schreker, Franz	279
Schubert, Franz	40, 41, 44, 106, 311
Schumann, Robert	175, 273

Sciarrino, Salvatore	268, 291, 310, 342
Scodanibbio, Stefano	302, 303
Scriabin, Alexander	249, 337
Shakespeare, William	221, 238, 316
A Tempestade	316
Hamlet	238
Solti, Georg	285
Stanislavsky, Konstantin	346
Steinecke, Wolfgang	259, 260
Steuermann, Eduard	260
Stockhausen, Karlheinz	28, 61, 62, 93, 133, 136, 173, 181, 184, 189, 191, 197, 198, 201, 206, 213, 214, 219, 220, 221, 222, 224, 226, 242, 258, 260, 262, 270, 307
Gesang der Jünglinge	181
Hymnen	189, 198, 214, 219, 242
Klavierstück I	28
Klavierstück XI	307
Kreuzspiel	201, 221
Momente	93, 189, 198
Sprache und Musik	61
Stimmung	219
Strauss, Rudolf	302, 308, 328
Stravinsky, Igor	188, 214, 238, 255, 265, 275, 277, 305
Œdipus Rex	238
The Rake's progress	214
Stroppa, Marco	158, 343, 346
Svoboda, Josef	70, 98, 99, 107, 210, 239

T

Takemitsu, Toru	174
Tallis, Thomas	176, 338
Spem in alium	176
Tarkovsky, Andrei	174, 249, 351
O Sacrifício	351
Solaris	249
Taskova, Slavka	229
Tieck, Ludwig	68, 93
Tieck, Ludwig	
O gato das botas	68, 93
Tiepolo, Giandomenico	299

Tiepolo, Giovanni Battista	337
Tintoretto, Jacopo	300
Tiziano Vecellio	337
Torres, Camilo	224
Trojahn, Manfred	276
Tudor, David	35

U

Ungaretti, Giuseppe	344
---------------------	-----

V

Varèse, Edgard	256, 258, 263, 307, 338, 344
Arcana	338
Ecuatorial	338
Ionisation	263
Vedova, Emilio	181, 183, 299, 300, 337
Verdi, Giuseppe	41, 99, 146, 181, 186, 221, 225, 226, 236, 241, 256, 311, 333, 340
Aida	236
La forza del destino	236
La Traviata	221, 225, 236
Vicentino, Nicola	164, 172, 283, 321, 344
Antica musica ridotta alla moderna prattica	172
Vidolin, Alvise	279, 310, 322
Viglietti, Daniel	251
Virgílio [Públio Virgílio Marão]	315
Volpe, Galvano della	88

W

Wagner, Richard	43, 180, 181, 273, 275, 333, 351
Walser, Robert	349
Webern, Anton	20, 21, 22, 26, 27, 34, 140, 180, 188, 201, 254, 256, 258, 259, 260, 262, 265, 273, 274, 275, 276, 277, 289, 291, 308
Segunda Cantata op. 31	22

Sinfonia de câmara op. 21	26
Weil, Kurt	92
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny	67, 92
Weill, Kurt	259
Weininger, Andor	68, 96
Weiss, Peter	98, 99, 101, 218
Die Ermittlung	98, 99, 100, 101, 102
Weizsäcker, Karl Friedrich von	56
Willaert, Adrian	314
Wittgenstein, Ludwig	150, 157, 274, 303

Z

Zarlino, Gioseffo	144, 344
Zdanov, Andrei	220, 221
Zelter, Carl Friedrich	43
Zemlinsky, Alexander von	273, 274, 279
Zuccheri, Marino	217, 241, 306

Luigi Nono – Escritos e Entrevistas

Coordenação

Paulo de Assis

Edição

Casa da Música

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Design gráfico

João Santos

**Fotografia de Luigi Nono e fac-símile de duas páginas de esboços
relativas ao texto “Para Helmut” gentilmente cedidas pelo**

Archivio Luigi Nono, ONLUS

Direitos de autor

Os textos de Luigi Nono aqui traduzidos são publicados com
autorização expressa dos seus herdeiros—Nuria Schoenberg
Nono, Silvia Nono e Serena Nono representados por Nuria
Schoenberg Nono.

© Gruppo editoriale Il Saggiatore, S.p.A., Milão 2007.

Tiragem

500 exemplares

Impressão e acabamento

Empresa Diário do Porto, Lda.

Data de impressão

2014

DEPÓSITO LEGAL N.º XXXXXXXX

ISBN 978-989-20-5403-2

MECENAS
CASA DA MÚSICA

APOIO INSTITUCIONAL

MECENAS PRINCIPAL
CASA DA MÚSICA

